INFORMATION TO USERS

This material was produced from a microfilm copy of the original document. While the most advanced technological means to photograph and reproduce this document have been used, the quality is heavily dependent upon the quality of the original submitted.

The following explanation of techniques is provided to help you understand markings or patterns which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting thru an image and duplicating adjacent pages to insure you complete continuity.

2. When an image on the film is obliterated with a large round black mark, it is an indication that the photographer suspected that the copy may have moved during exposure and thus cause a blurred image. You will find a good image of the page in the adjacent frame.

3. When a map, drawing or chart, etc., was part of the material being photographed the photographer followed a definite method in "sectioning" the material. It is customary to begin photoing at the upper left hand corner of a large sheet and to continue photoing from left to right in equal sections with a small overlap. If necessary, sectioning is continued again — beginning below the first row and continuing on until complete.

4. The majority of users indicate that the textual content is of greatest value, however, a somewhat higher quality reproduction could be made from "photographs" if essential to the understanding of the dissertation. Silver prints of "photographs" may be ordered at additional charge by writing the Order Department, giving the catalog number, title, author and specific pages you wish reproduced.

5. PLEASE NOTE: Some pages may have indistinct print. Filmed as received.

Xerox University Microfilms
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, Michigan 48106

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/3982

75-21,823

DE RODRIGUEZ, Cecilia R. Silva, 1936-
CARMEN CÁNDARA: PENSAMIENTO, TEMÁTICA Y ESTILO.
(SPANISH TEXT)

The Univeristy of Oklahoma, Ph.D., 1975
Language, modern

Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 48106

© 1975

CECILIA R. SILVA DE RODRÍGUEZ

ALL RIGHTS RESERVED

THIS DISSERTATION HAS BEEN MICROFILMED EXACTLY AS RECEIVED.

THE UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

CARMEN GÁNDARA: PENSAMIENTO, TEMÁTICA Y ESTILO

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

BY

CECILIA R. SILVA DE RODRÍGUEZ

Norman, Oklahoma

1975

CARMEN GÁNDARA: PENSAMIENTO, TEMÁTICA Y ESTILO

APPROVED BY

Lowell Dunham

Inge P. Artman

Seymour Feiler

Reese A. Clement

James H. Abbott

DISSERTATION COMMITTEE

EN RECONOCIMIENTO

Deseo expresar mi agradecimiento al excelente profesor Dr. Lowell Dunham, director de mi tesis doctoral, por el interés que ha demostrado durante su preparación y elaboración. Sin sus acertados consejos y constante estímulo hubiera sido casi imposible superar los momentos cruciales de este estudio. También hago extensiva mi gratitud a los demás miembros del Tribunal: Drs. J.H. Abbott, J.P. Artman, S. Feiler, y B.A. Clement por las sugerencias y comentarios que tanto han ayudado a la cristalización de este proyecto.

Una mención especial a mi querido profesor y amigo Don Julián Marías por haber despertado mi interés en la obra literaria de Carmen Gándara. Mi sincero reconocimiento por confiarme sus impresiones sobre esta escritora y los gratos recuerdos de la antigua amistad que los une.

Esta tesis doctoral se la dedico a mi esposo Mario, quien con infinita paciencia y abnegación ha compartido todas mis ansiedades durante diez años de estudios, a mis hijos Mario Antonio, Cecilia y Beatriz por ayudarme con su buen comportamiento a aliviar mis preocupaciones y a mis padres por inculcarme, desde pequeña, el valor del sacrificio.

ÍNDICE DE CAPÍTULOS

Página

EN RECONOCIMIENTO iii

PREFACIO. v

Capítulo

I. INTRODUCCIÓN. 1

II. EL PENSAMIENTO DE CARMEN GÁNDARA. 13

III. LA TEMÁTICA DE SU OBRA NARRATIVA. 49

IV. EL ESTILO 132

V. CONCLUSIÓN. 170

BIBLIOGRAFÍA. 177

PREFACIO

Muy poco se sabe en el extranjero sobre la vida de Carmen Rodríguez Larreta de Gándara y aun, en su país natal, sólo es conocida entre las minorías más selectas. Su fecha de nacimiento difiere en todos los lugares donde aparece, pero tomando esto en consideración y haciendo un cálculo prudente pudiera afirmarse que va con el siglo.

Algunos aspectos de su vida están esporádicamente reflejados en sus escritos. De este modo se puede saber que su padre era Ministro de Relaciones Exteriores y Culto en Italia y que por los cargos diplomáticos que éste ocupara, durante su niñez, la señora Gándara vivió y visitó con su familia a Inglaterra, Francia y otros países de Europa. Hace mención de sus tres hermanos cuando recuerda la audiencia privada que tuvieran con Pío X; y en varias ocasiones se refiere a su intitutriz recordándola como una "inglesa displicente." También se sabe que es sobrina del novelista Enrique Larreta autor de <u>La gloria de don Ramiro</u>, ejemplo de la novela modernista en Argentina, lo que sugiere que Carmen Gándara estuvo rodeada, desde niña, de un ambiente intelectual y literario.

Por muchos años se ha mantenido alejada del mundo, habiéndose acrecentado este aislamiento después del fallecimiento de su esposo. En compañía de sus hijas Carmen y

Ana, así como de sus nietos, pasa la mayor parte del tiempo retirada en su hacienda Espadaña.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

El escritor capaz de trasponer con éxito las fronteras literarias inspira siempre confianza además de mirársele con admiración y respeto. Mucho más aun si es una mujer la que llega a superar dignamente la compleja aventura del mundo de las letras. Tal es el caso de la argentina Carmen Rodríguez Larreta de Gándara. Sus aptitudes de escritora no han sido ejercidas nunca como manera de vivir o con el fin de propagar y consolidar su nombre. Escribir es para ella hacer uso de las dotes que heredara por tradición familiar "donde la preocupación por lo literario fue uno de los principales elementos del diálogo."[1] En este ambiente fue desarrollándose "el clima propicio para que madurase una vocación literaria en la que convergen la innata disposición estética y una imperativa voluntad."[2] Las obras de Carmen Gándara, su nombre de pluma, son testimonio de una inspiración transformada en pura creación de arte.

El conjunto total de su obra es breve. Consta de un estudio de la obra de Kafka titulado Kafka o el pájaro y la jaula (1943), dos colecciones de cuentos: El lugar del diablo (1948) y La figura del mundo (1958). Una novela con el título Los espejos (1951) y una recopilación de sus ensa-

yos principales en El mundo del narrador (1968). Unos pocos ensayos cortos, de menor importancia y fechados en los cuarenta, no aparecen en esta colección. Como se puede observar, durante un período de veinte años Carmen Gándara escribe, pero, aun así, es notable su sobriedad productiva. Quizás, esta escritora haya reaccionado ante la vorágine o prisa existencial, negándola, es decir, sustituyéndola por la calma y la soledad. En su cuento "Sosandra," la patrona de la estancia se identifica con la personalidad de la autora cuando dice:

> Así he vivido durante años, protegida por esta armonía. Y durante años no he escrito nada, ni cartas siquiera, ni una línea sobre mí, sobre lo que he ido pensando. No quisiera dejar rastros; señalar mi supérfluo paso por este mundo absurdo. He preferido siempre leer para olvidarme de mí misma. Si escribo ahora, lo hago porque las circunstancias han cambiado insensiblemente, se han complicado y a veces me encuentro perdida y, realmente, no me gusta esto de no saber qué pasa. ... Si me he dedicado a escribir es porque no tengo con quien hablar y quiero alcanzar alguna lucidez, recordando, narrando.[3]

Esta señora vive retirada en su propio mundo. Escribir es algo que la conforta y anima, es decir, que lo ha llegado a convertir en una ocupación de arte. La relación con su obra se reduce a crearla y esto le basta; se preocupa únicamente de su talento literario cuando lo pone en acción, para satisfacción propia, porque escribir es en ella permanecer distante y en íntima comunión con sus recuerdos. Prefiere mantenerse lejana, apartada de la vida. Sus obras parecen ser la confesión, o más bien, la expre-

sión de su actitud intransigente y radical ante la existencia. Ella ha vivido siempre con la posición y el decoro de una gran dama y como tal, no le preocupa en lo absoluto la fama. Don Julián Marías suele llamarla la más "velazqueña" de las escritoras contemporáneas.

Parece apropiado mencionar aquí los aspectos que tienen en común la escritora argentina y el pintor de Felipe IV y que probablemente le hayan sugerido al filosófo español el llamarla de esa manera.

En el estudio que Ortega y Gasset titulara Velázquez dice así: "Velázquez es el pintor que se caracteriza por ... no pintar, quiero decir, por lo poco que pinta."[4] Carmen Gándara se distingue por lo poco que ha escrito. Ortega continúa diciendo: "Velázquez no quiere, no ha querido nunca, ser pintor. Bastaría esto para hacernos comprender por qué pintó tan poco."[5] La autora argentina quizás no haya deseado ser reconocida como escritora y esto lo justifica la brevedad de su obra. "Velázquez es un gentilhombre que, de cuando en cuando, da unas pinceladas,"[6] afirma Ortega. La señora Gándara es una dama de la alta sociedad de Buenos Aires que de vez en cuando escribe. Velázquez "era retraído. Era distante ... Sólo así se explica el hecho extrañísimo de lo poco que se habló de él mientras vivió."[7] A esta escritora le sucede lo mismo. A pesar de que su talento se destaca y se puede apreciar en las obras que ha escrito, no ha sido popular en su tiempo. Or-

tega y Gasset contempla a Velázquez como "el genio de la displicencia,"[8] pinta su cuadro y se va de él "dejándonos solos ante su superficie."[9] Carmen Gándara se hace eco también de esta displicencia. Escribe sus libros, los publica y se aísla totalmente, dejando a los que la saben apreciar con el deseo de acercarse a ella. Quizás, éste sea uno de los motivos por lo que sus obras no han sido comentadas con la frecuencia que merecen.

No obstante, los que han leído y analizado sus libros coinciden en elogiarla y destacar su calidad literaria. Ezequiel Martínez Estrada dice de su estudio sobre Kafka: "Se trata, a mi juicio, de una obra de altura y profundidad, escrita con firme estilo, firme desde el principio hasta el fin tal como pocas veces -si alguna- hemos encontrado en la producción nacional."[10] Jorge Vocos Lescano dice de Los espejos: "... buena y más que buena, excelente, esta novela que Carmen Gándara nos ha entregado."[11] Luis Emilio Soto dice de El lugar del diablo: "Un seguro manejo de los secretos que ductilizan la narración moderna le permite a Carmen Gándara registrar hondos conflictos entre la conciencia y los impulsos racionales."[12] Basilio Uribe comenta sobre La figura del mundo: "Contención, seguridad y señorío, son algunos de los evidentes e indiscutibles atributos de la prosa de Carmen Gándara ... una de las figuras más notables entre nuestros escritores actuales."[13] Sin embargo, el mismo Uribe parece haber encontrado una res-

puesta a la falta de popularidad de esta escritora y en su crítica sobre El mundo del narrador se expresa así:

> Hay, por eso, una distinción lugareña en El mundo del narrador, un sabor para quien pueda advertirlo, y una frontera para su difusión. Me asombraría que alcanzara buen éxito entre el público. Y pienso que hasta es probable que se diluya un poco dentro de la alborotada actualidad cultural. Armonía, ponderación o justeza; discreción, distinción o elegancia; inteligencia, reflexión y orden; finura, matices y sabor no son estímulos netos para la venta ni para destacarse en el espectáculo.[14]

Efectivamente, tal descripción retrata, en pocos trazos, la proyección de toda la obra de Carmen Gándara y dadas las nuevas circunstancias que atraviesa la literatura no son estímulos netos para la popularidad y la venta. La escritora argentina no es innovadora. Tampoco se amolda su estilo a los nuevos giros o patrones literarios. Su nombre no se puede hallar entre el grupo de escritores hispanoamericanos que se destacan por formar parte del "boom" de la narrativa contemporánea; lo que quiere decir, que esta autora no ha estado ni está de moda.

Actualmente la literatura tiene por consigna una extremada libertad y el escritor, un ilimitado poder para inventar. A veces éste se sustituye por el término innovar, pero en conclusión, los dos quieren decir que, cuando se escribe, se puede intentar cualquier cosa por bizarra que sea. Éstas son las nuevas circunstancias. Pero la señora Gándara pertenece a la escuela de la literatura justificada, imperativa, rigurosa, la de la palabra humana; aquélla de la que se hace surgir el bien y el mal, la vida y la muerte, en

perfecto orden.

Cuando se habla de la literatura hispanoamericana contemporánea a Don Julián Marías le inquieta la popularidad que alcanzan de repente algunos libros que se publican y "los comentarios se multiplican y todos se hacen lenguas de los talentos que tales libros muestran."[15]

> Hay también un hecho sospechoso: cuando se habla de la nueva literatura hispanoamericana --que, como vemos, a veces no es tan nueva, y en ocasiones es casi vieja--, surgen automáticamente unos cuantos nombres, siempre los mismos, acompañados de tres o cuatro más que pueden aparecer o no. Los "inevitables" son --salvo algún olvido--: Vargas Llosa, Cortázar, Fuentes, García Márquez (más Neruda cuando se habla de "literatura" y no de "novela"). Los probables son más o menos Asturias, Carpentier, Rulfo, Sábato, Onetti, que se turnan en las listas. ¿No es un poco extraño? Si no fuesen más que estos, entre tantos países, no sería un fenómeno insólito.[16]

El filósofo español se extraña, todavía más, de que en esas listas o el llamado "boom" de la narrativa hispanoamericana contemporánea, no aparezcan los nombres de algunos otros escritores valiosos del Continente, por consiguiente, se hace esta pregunta refiriéndose a esos que se prodigan día a día: "¿Interesan esos novelistas hispanoamericanos por ser novelistas, por ser hispanoamericanos o por alguna otra razón, ya que nadie se acuerda de los que cumplen egregiamente las dos primeras condiciones."[17] Por eso, él considera esa popularidad o entusiasmo algo problemático.

> No es frecuente hablar de Uslar Pietri; nadie, fuera de las minorías argentinas más alerta, conoce a una escritora de tan exquisita calidad como Carmen Gándara --¿quién ha escrito libros superiores a Los espejos o La figura del mundo?-- ... se podrán encontrar explica-

> ciones en algunos casos: tal autor ha muerto, otro escribe poco, un tercero ha cultivado más otros géneros y hace tiempo que no escribe novelas.[18]

Esas justificaciones o explicaciones, por lo general, parecen carecer de fundamento ya que da la impresión de ser otra la realidad. De algún modo se ha impuesto un cambio total de los valores o cánones por los que se regían los críticos para la apreciación de una obra literaria. En la mayoría de los casos lo verdaderamente bueno resulta ser ignorado y si sugiere un mundo de orden y paz, se dificulta que lo elogien. Carmen Gándara no solamente investiga la realidad humana subjetiva, sino que también interpreta la realidad total desde la cual busca, con urgencia, la existencia del orden y la tradición.

Esta señora, como autora, da la sensación de no ser original, porque no es de las que escribe de acuerdo a la última moda, ni da la impresión de pertenecer a ningún tipo de asociación o cofradía que le sirva de agencia de publicidad. Ella no renuncia a su tradición ni se preocupa por alcanzar un puesto en el resonado "boom;" tan sólo le basta escribir, y escribe bien porque lo hace por vocación. Su destino ha sido narrar la vida humana, su angustia, su soledad y el sobrecogimiento que causa el verse ante la muerte. Es una mujer con suficiente valor para enfrentarse al drama del hombre en el universo y por medio de la palabra escrita, extenderlo, darle resonancia y permanencia eterna.

En una de las pocas entrevistas que ha concedido y que le hiciera Hugo Ezequiel Lezama, éste le pregunta a la escritora argentina si ha existido alguna novela o escritor que en particular influenciara en su formación literaria, a lo que ella responde:

> No recuerdo ninguna novela que haya tenido una influencia particular, concreta, sobre mi manera de escribir. Si tuviera que decir cuales son las novelas que mayor impresión me hicieron tendría que mencionar las de Dostoievski. Luego, mencionaría a Proust y a Kafka. Pero de influencia --en la medida que yo pueda saberlo-- no cabe hablar.[19]

Carmen Gándara ha leído mucho y lo demuestra en lo que escribe. Pero lee siempre aquello que pueda servirle "para vivir, para escribir, para creer,"[20] y para tratar de penetrar en lo profundo de la vida.

Jaime Perriaux, director del periódico La Nación de Buenos Aires y autor del libro Las generaciones argentinas, opina que esta escritora pertenece a la décima generación, es decir, la que tuviera su apogeo entre los años de 1940 a 1950. En correspondencia sostenida con el Sr. Perriaux éste dice al dedicar su libro:

> Para Cecilia Silva de Rodríguez Zaldívar, esperando que este libro pueda serle útil para su tesis doctoral sobre Carmen Gándara, que es sin duda de la Generación X. Esperando también conocerla pronto, muy cordialmente, J. Perriaux. B. Aires, 22 de octubre de 1974.[21]

Esta generación es conocida también como la de Perón o la de Borges. Sin embargo, la autora argentina sigue escribiendo y publicando hasta 1968, lo que hace que su obra se extienda hasta unirse a la generación siguiente; a ésta

se le llama a veces la de Mallea o la de Sábato. Pero los escritores de ambas no se diferencian, por el contrario, alientan un mismo propósito. Se identifican por el anhelo constante de captar la angustiosa realidad del hombre del siglo veinte, su inseguridad e incertidumbre, y el deseo de mostrar y comunicar el verdadero sentido de la vida.

Se ha mencionado anteriormente que la obra de Carmen Gándara se caracteriza por su brevedad, pero a su vez se destaca por la profunda significación de la proyección de su pensamiento, el contenido temático de su narrativa y su estilo, que sin lugar a dudas, la identifica y refleja.

Sin embargo, su obsesión es llegar a lo más hondo de la tragedia contemporánea, al fondo de la angustia, para intentar dilucidar los temas más complejos del drama de la existencia humana; como el paso por la vida determinado por el tiempo y el espacio, la evidencia de la muerte y los sombríos matices del encuentro y el reencuentro con Ella. Por último, la certeza de que la sociedad del mundo está formada por condenados a muerte, se agiganta y hace imposible, a través de su obra, todo intento de olvido. Y es que esta escritora contempla la vida bajo la luz que emana de la muerte. No obstante, no se puede decir que es vislumbrada, solamente, como el detenimiento del vivir humano, sino que se presenta como el tránsito hacia la existencia infinita, a lo imperecedero, es decir, que aparece como el inicio de otro nacimiento, el comienzo a la vida eterna.

Estos parecen ser los sentimientos y razones que animan a esta escritora en la creación de sus obras y que se manifiestan, aun con mayor claridad, en la fuerza de su estilo; éste se revela en forma delicada y artística, teniendo como vehículo un lenguaje coherente y una acentuada limpieza de expresión.

Mediante el estudio del pensamiento, la temática y el estilo de Carmen Gándara se penetra en el mundo de las interrogantes cardinales del ser humano y la visión angustiosa de la realidad de hoy. Desde las primeras páginas de sus obras, bien sean ensayos, cuentos o novela, se puede hallar un constante deseo de orientar, iluminar e interpretar todo aquello que exija una respuesta trascendente; porque en su cosmovisión, sobresale el estremecimiento del misterio que acecha al hombre contemporáneo.

NOTAS

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

[1]Eugenio Guasta, Carmen Gándara (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963), p. 9.

[2]Ibid.

[3]Carmen Gándara, La figura del mundo (Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1950), p. 15.

[4]Jcsé Ortega y Gasset, "Velázquez," en Obras completas, VIII (Madrid: Revista de Occidente, 1965), p. 461.

[5]Ibid., p. 466.

[6]Ibid., p. 470.

[7]Ibid., p. 463.

[8]Ibid., p. 473.

[9]Ibid.

[10]Ezequiel Martínez Estrada, "El pájaro y la jaula," Correo Literario, II, núm. 12 (1 de mayo, 1944), p. 6.

[11]Jorge Vocos Lescano, "Carmen Gándara: Los espejos," Sur, núm. 203 (septiembre, 1951), p. 64.

[12]Luis Emilio Soto, "Carmen Gándara: El lugar del diablo," Sur, núm. 174 (abril, 1949), p. 101.

[13]Basilio Uribe,"Carmen Gándara: La figura del mundo," Sur, núm. 262 (ene./feb., 1960), p. 56.

[14]Uribe, "Carmen Gándara: El mundo del narrador," Sur, núm. 315 (nov./dic., 1968), p. 11.

[15]Julián Marías, Sobre Hispanoamérica (Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1973), p. 189.

[16]Ibid.

[17]Ibid., p. 190.

[18]Ibid.

[19]Hugo Ezequiel Lezama, "El problema de la literatura argentina es un problema de lenguaje," Criterio, núm. 1217 (12 de agosto, 1954), p. 574.

[20]Ibid.

[21]Jaime Perriaux, Las generaciones argentinas (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970), dedicatoria en la primera página después de la contracubierta del libro.

CAPÍTULO II

EL PENSAMIENTO DE CARMEN GÁNDARA

Carmen Gándara pertenece al grupo literario femenino que, en Argentina, se ha preocupado hondamente por el destino humano. Estas escritoras, entre las que se pueden nombrar a Norah Lange, Silvina Bulrich, Luisa Sofovich, Silvina Ocampo, Beatriz Guido y otras, son impulsadas a profundas meditaciones por la misma angustia existencial. Ellas buscan "linterna en mano, en las minas de la conciencia,"[1] lo más recóndito del ser y las razones o respuestas al aislamiento y desesperación en que agoniza, lentamente, el hombre contemporáneo. La señora Gándara reconoce que el camino por el que se han lanzado es extremadamente peligroso pero, al mismo tiempo, imposible de abandonar porque "el hombre de hoy tiene la conciencia pesada de sombras y necesita ir a las raíces de su angustia; necesita saber como se llama su mal para vencerlo."[2]

En la obra de esta escritora, la angustia existencial apela a las fuerzas del espíritu para tratar de iluminar, con limpidez intuitiva, algún indicio de lo real, pero con un sentido simbólico. Allí se ve latente, no sólo la humana necesidad de reconocer un orden superior, sino la de vivir dentro de un orden universal y trascenden-

te. Esta proyección es definida por ella, simbólicamente, como "un aire vertical, un ámbito en el cual la dimensión vertical es el centro,"[3] es decir, "la tensión entre tierra y cielo, entre hombre y Dios;"[4] y la descubre al penetrar, mediante el análisis y la síntesis, en el mundo de Kafka. En 1943 aparece publicado su libro Kafka o el pájaro y la jaula que revela el sentido de la "fundamental verticalidad" de la obra de este novelista, en la que tanto se adentrara. Carmen Gándara advierte que lo principal es que el hombre viva hacia arriba, que se extienda por las partes más nobles de su ser, a través de lo que hay en él de más alto y mejor, para "que tenga una vida completa,"[5] y llegue al misterio de Dios.

> La suprema existencia de Dios y la relación que liga al hombre con su creador son los definitivos conflictos humanos que Carmen Gándara traspone, en su creación literaria, al plano de la existencia poética. Esa dimensión vertical es el centro de su paisaje.[6]

En el año de 1968 se publica su libro titulado El mundo del narrador, que revela el caudal filosófico y literario de esta autora, así como la huella que dejara en su personalidad el estudio y las meditaciones que hiciera sobre las obras de Kafka y las de Ortega y Gasset. Es como una ventana abierta por la que se captan sus íntimos pensamientos y por donde se puede apreciar también, su calidad de escritora. Ella se expresa desde dentro, desde su conciencia, se diría que se narra a sí misma. Y mirándola narrarse, se puede ver el paso del mundo.

> Cuando la palabra indicadora se hubo convertido gradualmente en palabra narrativa, el hombre nació ante sí mismo, se vio, se miró.
> .....
> Narrar es dar el paso decisivo hacia el conocimiento del propio ser, es entrar en viva comunicación con la fluente realidad eterna.[7]

El mundo del narrador reune veintitrés ensayos publicados desde hace algunos años y durante el transcurso de casi dos décadas. El más lejano "Prólogo a Péguy," es de 1945 y el más reciente corresponde a 1964 y se titula "El fuego blanco," breve rememoración de la niñez de la autora durante su visita a Pío X. La mayor parte de ellos aparece publicada en el diario La Nación, de Buenos Aires y en la revista Realidad, vocero de la opinión de los intelectuales libres de la Argentina, entre los años de 1947 y 1949. Estos ensayos son escritos completamente separados e independientes, inspirados por las circunstancias y enlazados solamente por un mismo propósito: el de analizar los problemas morales que afectan el destino del hombre. Por eso, ofrecen un interés duradero, porque se preocupan de los aspectos de la naturaleza humana que se mantienen esencialmente inmutables, y esto les ha garantizado su actualidad y permanencia. Basilio Uribe dice de estos ensayos:

> Las ideas no han perdido nada de su nitidez y el modo de escribir se ha ensanchado con una componente oral, controlada con señorío. Están ahí sus mejores dotes críticas y su oficio, enriquecidos con el transcurso de la vida.[8]

Carmen Gándara acepta su responsabilidad de escritora y como tal, demuestra en su obra que su misión consis-

te en "agregar algo al haber humano,"[9] no sólo para enriquecerlo sino para prolongarlo con el paso del tiempo.

> En efecto, la misión principal del escritor es la de señalar, proclamar, establecer la preeminencia del espíritu, la de contribuir a levantar la vida de la comunidad a una mayor tensión de energía moral e intelectual, contrariando en su gravitación natural el peso de la materia y la usura del tiempo.[10]

La escritora argentina parece haber cumplido esta misión. Las páginas de sus libros son verdaderas contribuciones al enriquecimiento del caudal humano, proyectadas más allá del paso del tiempo. Al tratar de interpretar su pensamiento es necesario separar su preocupación filosófica de la literaria, a pesar de la íntima relación que hay entre ambas. Se insiste en esta división con el deseo de facilitar una comprensión más cabal de sus obras, especialmente, cuando se intente más adelante el estudio de los aspectos temáticos y estilísticos.

A. Preocupaciones filosóficas.

En las horas tan difíciles que se viven hoy, a Carmen Gándara le importa la vida entera y la humanidad entera; le preocupa lo que le pase a todo hombre y a todos los hombres. Su instinto la impulsa siempre hacia los que hablan "con el dolor del cuerpo o del alma y como a través de su razón y no con ella, movidos por una fe o por el desconsuelo de no hallarla."[11] Hacia los que sufren, esperan o desesperan va la escritora, como si quisiera "oír el latido del tiempo en el corazón humano,"[12] o más bien, el relato

angustioso de la vida contemporánea.

La señora Gándara considera que el problema más grave de cuantos se confrontan en el mundo de hoy reside en la falta de espiritualidad, la falta de vínculos con el pasado común y la falta de respeto a la tradición, es decir, que le preocupa el hecho de que hasta los valores humanos han sido completamente tronchados de la vida actual. Ella encuentra a la sociedad moderna decapitada de una dimensión íntima y espiritual; pero lo que es mucho peor, contempla a sus miembros como seres que viven de espaldas al recuerdo, sumergidos en un mundo-nada. Por eso, define lo que a su modo de ver constituye el verdadero proceso del vivir para el ser humano.

> Vivir, para el ser humano completo, completamente humanizado, es un continuo proceso de integración y superación; es ir haciendo de los recuerdos --propios y ajenos-- vida; es ir construyendo, informándose, adquiriendo forma; es ir hallando vínculos entre todas nuestras partes y todas las partes del universo; es ir reconociendo en nosotros y en el mundo significados y valores y conformando con ellos un sentido general dentro del cual nuestra vida pueda fluir con ritmo y rumbo conscientes. Ese vivir, el vivir específicamente humano, está hecho de pasado. No sólo porque el pasado es el conjunto de hechos vivos del cual procedemos sino porque lo pretérito, por el solo hecho de serlo, habla un lenguaje espiritual, es un ente espiritual y alcanza en nosotros la legión más alta y permanente.[13]

Es imposible expresar con mayor simplicidad la clave del humano enigma, o del humano vivir y que parece haber hallado esta escritora en esa misteriosa relación de cada vida con el propio pasado o de cada individuo con la propia historia. "Lo que el pasado común trae a los hombres es

vida, es el rastro vivo de una continuidad a la que deben la conciencia de lo que son,"[14] expresa la escritora en su ensayo "Claridad sobre las cosas" donde rinde homenaje a la memoria de Ortega y Gasset. En este ensayo la autora se hace eco de la idea básica del insigne filósofo español en cuanto al hecho verdaderamente positivo de la realidad de las generaciones, y que él explica así:

> Es ello simplemente que las generaciones nacen unas de otras, de suerte que la nueva se encuentra ya con las formas que a la existencia ha dado la anterior. Para cada generación, vivir es, pues, una faena de dos dimensiones, una de las cuales consiste en recibir lo vivido --ideas, valorizaciones, instituciones, etc.-- por la antecedente; la otra, dejar fluir su propia espontaneidad.[15]

Pero Carmen Gándara describe al hombre moderno huérfano de todo: de vínculos, de responsabilidades, de tradiciones, de valores espirituales, buscando constantemente, en un mundo fragmentado, lo que precisamente no halla por el simple hecho de que no lo quiere aceptar. Ella insiste en subrayar el resultado de esta conducta, porque rechazando el pasado, el hombre destruye su propia espontaneidad; como consecuencia, vive rodeado de los pedazos de un Todo ausente, --ausente porque se niega a recibirlo-- y de una atmósfera de vacío opresor. Ortega explica el motivo de esta reacción humana:

> Lo hecho por otros, ejecutado, perfecto en el sentido de concluso, se adelanta hacia nosotros con una unción particular: aparece como consagrado, y, puesto que no lo hemos labrado nosotros, tendemos a creer que no ha sido obra de nadie, sino que es la realidad misma. Hay un momento en que las ideas de nuestros maestros no nos

> parecen opiniones de unos hombres determinados, sino la verdad misma, anónimamente descendida sobre la tierra.[16]

Carmen Gándara opina también que éste es el verdadero conflicto del hombre actual, porque negándose a aceptar lo que ha sido hecho anteriormente por otros, lo acoge como la realidad misma, e instantáneamente, corta en acto voluntario, el hilo del pasado del que procedía; de este modo, mata toda tradición y espiritualidad. A ella le preocupa el encuentro del futuro sin una base pretérita que le dé firmeza y sentido de continuidad y dice:

> Ese es el pasado que nos falta y es un hecho que el hombre sin tradición no es, del todo, hombre. Lo humano es mirar ese vacío, el futuro, desde el suelo tibio de la vida anterior.[17]

De hecho, la escritora argentina contempla al hombre moderno como un ser que se arrastra por la existencia en rebeldía total, en perpetuo desacuerdo, hasta consigo mismo; que rechaza "el suelo tibio de la vida anterior,"[18] es decir, el sólido apoyo del pasado común. Solamente posee un presente hecho de rebeldía y soledad, con el enigma de un futuro, producto de la inseguridad y el vacío.

También se nota que le inquietan los cambios que inexorablemente se van operando en el hombre de hoy, especialmente, en el sentido interior con que aprecia sus acciones; todo, "tiende a desresponsabilizar al hombre de aquello que hace."[19] Pero lo más trágico es que por esa falta de responsabilidad, tan común en estos días, son muy pocos los que parecen notar esos "cambios que van operándose insensi-

blementes en el interior de las vidas y deformando la delicada estructura de las conciencias."[20]

Leopoldo Zea opina que esta actitud indulgente es producto de la misma crisis que se vive, y, a su vez, impulsa al hombre contemporáneo a escapar de sus propias circunstancias. Entonces, se decide por un mundo de benevolencia y laxitud, carente de compromisos pretéritos, donde quisiera empezar todo de nuevo, sin contar con el molesto pasado. En fin, una vida sin limitaciones y por lo tanto, irresponsable.

> El hombre en determinados momentos de su vida suele sentir este mismo afán, una de las formas más efectivas de escapar a sus circunstancias, a su realidad. En esta forma cree poder eludir los compromisos que su situación en el mundo le ha impuesto. En estas ocasiones, en que la marejada de la historia parece enredarse y complicarse, el hombre se siente impulsado a escapar del enredo. En vez de entregarse a la difícil, pero no imposible, tarea de desenredar su situación, prefiere escapar y no saber nada de la complicada madeja. Entonces empieza a imaginar mundos sin complicaciones, mundos sin historia hecha, mundos en los cuales cada individuo puede empezar a realizar su historia según le plazca. En estos mundos imaginarios la libertad se ofrece en su máxima expresión. Se trata de mundos en los cuales el individuo carece de compromisos.[21]

Esta es la situación del mundo moderno y que tanto preocupa a Carmen Gándara. Ella ve que la vida del hombre contemporáneo transcurre en medio de sociedades fantasmas, desprovistas de las raíces que nutren el espíritu, carentes de continuidad y permanencia y por ende, rebozantes de libertades, de materialismo o de lo que es peor y que ella llama de "almas acostumbradas."

En su ensayo "Prologo a Péguy" publicado en 1945, se percibe la intranquilidad de esta escritora por los síntomas, que desde aquel entonces se notaban, de lo que es hoy la enfermedad moderna: el automatismo, el materialismo y la costumbre. Todo esto es considerado por ella no sólo como el origen del mal, sino como el mal en sí mismo; se vive en "ese instante del tiempo en que la vida ha dejado de ser vida para transformarse en hábito."[22] En el presente se comprueba su visión sutil, ya que desde hace treinta años pudo fielmente anticipar lo que sería la trágica realidad de hoy.

Actualmente se vive rodeados de hombres y mujeres que van y vienen como rebaños, sin que en realidad les atraiga nada ni nadie; ellos creen estar interesados en sí mismos y no les importa lo que tienen a su alrededor ni se sienten responsables; pero no saben, que viviendo insensibles al impulso de la vida, hacen de ellos un hábito, una costumbre, o lo que es peor, una cosa muerta. Por eso Carmen Gándara afirma que "el mundo moderno tiene el alma acostumbrada; todos tenemos el alma acostumbrada,"[23] los dirigentes políticos, los profesionales, los obreros, los estudiantes, los que creen y los que no creen, en fin, todos se pueden identificar como miembros de la muchedumbre de almas acostumbradas que deambulan por la vida sin pasado, sin espiritualidad; que existen solamente por hábito.

> El mundo moderno es como un teatro donde todos los espectadores estuvieran dando las espaldas al escenario. Todos miran quién entra, quién sale, cómo se mueven los

> presentes, qué actitud tienen y por qué; todos miran a todos y nadie al espectáculo mismo. Pero detrás de las espaldas de este mundo la verdad sigue la trama de su historia.[24]

Estos son los hombres y mujeres que forman las generaciones mecánicas cuya contribución ha hecho del mundo moderno un engranaje automático y muerto. La señora Gándara, en el mismo ensayo, aclara las razones que en su opinión, originan el mal:

> El progreso puramente material al facilitar demasiado los medios, al aceitar todos los mecanismos de la convivencia social, hace de todos los procesos vitales automatismo. La costumbre es la base del mundo moderno; sobre ella se funda esta civilización en que vivimos. ...
> .....
> Las almas acostumbradas son, pues, ... el hecho moderno por excelencia, son el producto natural del racionalismo determinista, del perfeccionamiento material, del dinero y del desenfreno ...[25]

La escritora argentina piensa que en América se experimenta con mayor fuerza la existencia del materialismo, el automatismo y la racionalización. Esto se debe principalmente a que de por sí, no posee la presencia del pasado y por este motivo carece de base espiritual; de modo que cada americano le parece más trágicamente tejido de soledad, de olvido y de vacío.

> Por eso somos los pueblos desprovistos de pasado sensible, tan fácilmente materiales o materializables, y por eso es en América tan fácil --y tan imperdonable-- destruir, disolver los núcleos tradicionales y acallar las voces, casi inaudibles, de las generaciones desaparecidas.[26]

Es obvio que América carece de pasado visible, así como de alguna fuerza que pueda actuar en ella de una manera

especial, como por ejemplo: como actuaría la tradición, cuya acción proyecta al hombre en lo permanente "explicándonos a nosotros mismos y dibujando ante nuestros ojos el contorno de la propia intimidad."[27]

> En estas tierras despojadas de tradición visible la economía interna del tiempo se rompe, queda mutilada de la dimensión del pretérito, que es la única fija o, por lo menos, relativamente fijable. Esa ausencia y la soledad que de ella resulta tienden a deformarnos, y la distancia que separa nuestra vida real de la historia puede tomar caracteres de verdadera y desesperada orfandad.[28]

Por eso el hombre americano sufre el humano horror de ser sin ser, porque sin haber sido, parece que no es posible seguir siendo.

En el ensayo de Carmen Gándara titulado "Ahab y Martín Fierro," publicado en La Nación en 1951, habla de estos personajes a los que ve como paradigmas de la soledad y del vacío de América. Ella contempla a Ahab, protagonista de Moby Dick, la obra de Melville, como puro exponente de la orfandad del alma americana, de la soledad, de la falta de espiritualidad y tradición visible. Por eso dice que Ahab no es más que "una conciencia humana desasistida de sus dos únicas posibilidades de salvación, la tradición y la gracia."[29] Martín Fierro, el gaucho héroe de José Hernández, no está menos solo que Ahab y como él, es también producto del mismo vacío y orfandad americana. Pero Martín Fierro llega al extremo de que no puede encontrar "el rastro de otros pies sobre la tierra."[30] El pasado humano se encuentra ausente de la realidad que rodea a Martín Fierro y apa-

rece, como Ahab, encerrado en el círculo perfecto de la nada. Únicamente le acompaña "el mutismo nocturno, el eco imaginario de un galope de siglos."[31] Así, la escritora resume en estas dos figuras los caracteres de una desesperada soledad, llegándose a la conclusión de que todo americano es vitalmente huérfano de espiritualidad, de pasado, de cultura y de historia, es decir, que se encuentra trágicamente solo dentro de su soledad.

Carmen Gándara no le concede un signo totalmente negativo al estado de soledad u orfandad americana mencionado anteriormente, aunque lo reconoce como "parte de un silencio sin bordes ni fondo."[32] En su ensayo "Homenaje a Victoria Ocampo" publicado en 1962 como tributo a la directora de la revista argentina Sur, deja pendiente una nota de optimismo en cuanto al destino del hombre en América. A pesar de que la comunicación con el pasado o la conciencia histórica de este joven continente es más bien una aspiración, la escritora recalca que se prosigue, día a día, a través de todo género de obstáculos, la lucha para poder ser y en este incontenible afán de batalla radica el valor de la misma. Ella sabe que la vida está hecha de luchas y esperanzas, y cree firmemente que el recuerdo o "nuestra íntima actitud ante el propio pasado, tiene la estructura de la fe."[33] Por eso, está segura de que aunque "América es una conciencia que no ha tomado todavía contacto con la propia memoria,"[34] ya va en vías de lograrlo, porque lo principal es

que está al tanto de que para ser, tendrá que surgir a través de lo que fue y de lo que será. Esto lo explica en el ensayo titulado "América, la sin memoria" publicado en Sur en 1951, cuando dice:

> ... América no podrá dar al mundo su palabra, su forma, sin haber hallado primero el camino de la propia memoria, sin haber comenzado esa gigantesca tarea de recuperación del pretérito y de la religación íntima con el propio origen que sería, según el punto de vista expuesto, la empresa americana.[35]

Leopoldo Zea comparte la misma opinión cuando habla sobre este tema y dice que "es menester que hagamos nuestra historia, esto es, que seamos conscientes de ella,"[36] y considera que la mejor manera de lograrlo es de acuerdo a la idea de Hegel, o sea, por medio de una negación dialéctica o acto de asimilación, que quiere decir de conservación. Cuando se haya asimilado plenamente el pasado, éste formará parte del propio ser y entonces será posible "hacernos conscientes de él."[37]

Carmen Gándara añade una nueva dimensión a lo expresado anteriormente, y no es otra que la libertad, la que considera fundamental para el logro de esta gran empresa. Por eso, le causa desasosiego pensar en la posibilidad de que sea eliminada su presencia de los derechos humanos y dice que "la conciencia requiere como primer supuesto, para ser, la libertad,"[38] porque "lo humano es tener dentro una libertad que no cabe en el mundo."[39] Esta escritora acepta el riesgo y las responsabilidades que la libertad lleva consigo y la define como "un llamado a la conciencia de cada

uno,"[40] además de la única "posibilidad que tiene el hombre en cada instante de recomienzo, de salvación."[41]

> De ahí que Sartre también dice: "el hombre está condenado a la libertad;" es un "obsequio terrible" dice Dostoievsky; y Martí al definir la libertad la considera de esta manera: "El niño, desde que puede pensar, debe pensar en todo lo que ve, debe padecer por todos los que no pueden vivir con honradez."[42]

La escritora considera que para hacer más fecundo y de mayor beneficio mirar hacia el pasado, debe hacerse desde la libertad, pudiendo llegar, de este modo, al fondo de la conciencia y de la historia. Pensando, comparando, reuniendo y filtrando de la totalidad pretérita la materia útil, se elige lo que sirve para libremente poder ser y seguir siendo, porque "el pasado vive en nosotros a través del presente, vive del libre y perenne recomienzo desde el cual lo miramos, lo continuamos, lo hacemos."[43]

Es evidente que a pesar de la crisis de conciencia que sufren actualmente todos los hombres --y todo hombre-- han emprendido un viaje hacia una meta. Pero quizás, vayan en su busca impulsados, solamente, por la fuerza incontenible de la vida; esta escritora le señala a la existencia un solo movimiento y un solo sentido en su papel como misión: el de un incesante aspirar hacia lo mejor y más perfecto; lo que ella llama la "fundamental verticalidad," o sus posibilidades de grandeza, su riesgo y por ende, su gloria.

Carmen Gándara considera la actual vida humana como sobrehumana, porque cada gesto, cada hecho y cada pensamiento que surge es producto de la complejidad y de la crisis;

por eso, no tiene dudas de que en medio del caos que ahoga a la humanidad se vive una época, que a la vez, es de lucidez y sinceridad porque el hombre crece, busca, mira e insiste en escuchar la casi inaudible voz de su conciencia.

> Yo diría que esta época crucial que estamos viviendo, no obstante la anarquía y la creciente desvalorización de los valores tradicionales es una época profundamente seria. Nos rodea y nos invade un torrente de estridencias y falsificaciones; más --no se engañen los dirigentes de la nadificación sistematizada-- el hombre que anda por las calles de las monstruosas ciudades modernas tiene todavía la conciencia despierta y, de algún modo --nocturno divinatorio-- progresa hacia sí mismo. El camino es agónico, pero es un camino ascendente. Todo lo que pasa es importante y esa importancia tiene una nueva dimensión.[44]

De este modo, Carmen Gándara deja suspendido un rayo de esperanza en sus preocupaciones filosóficas, porque cree, firmemente, que todo hombre y todos los hombres se salvarán, no en la medida en que duden, nieguen o rechacen, sino en la medida en que crean, acepten y continúen. El hombre, pues, tiene solamente dos caminos para llegar a la verdad: "la tradición y la Gracia,"[45] porque son los únicos que pueden llevarlo a un mundo de orden y paz.

B. Preocupaciones literarias.

En los momentos de crisis social y profunda, durante la cual tienen lugar la ruptura de los valores establecidos y el desquiciamiento de la sociedad, la vida literaria también es afectada directamente. Todos sus géneros reflejan el estado caótico de las cosas. En las obras de los escri-

tores más significativos de la época contemporánea como: Proust, Joyce, Kafka, Sartre, Camus, Faulkner, Mallea, Cortázar, Fuentes, Rulfo, García Márquez, Butor, Vargas Llosa, Unamuno y otros, se puede hallar un angustiado enfrentamiento con la realidad y los medios de expresión, es decir, que dichas obras son espejos de los pedazos inconexos de un mundo que ha perdido su significación. Esta literatura parece que surgió cuando el hombre creía que ese mundo había sido conquistado y por el contrario, descubrió que faltaba poquísimo para que todos perecieran bajo su peso. Sobre este tema Ernesto Sábato dice:

> Y en tales condiciones surgió la nueva literatura. Primero, como una ansiosa investigación del caos, como un examen de la condición del hombre en medio del desbarajuste. Luego, y a través de esa indagación, como un intento más o menos oscuro de ofrecernos también ese orden que necesitamos, un rumbo en medio de la tempestad.[46]

Efectivamente, es una literatura sin proporciones que parece ir hacia la nada, repleta de libros hechos de la misma materia que la angustia, la desesperación y la incoherencia que se padece. A Carmen Gándara le preocupa la literatura que reduce al hombre y que no añade algo de luz al alma humana, el apagamiento de la palabra alumbradora, y en especial, la incertidumbre que envuelve la vida y rumbo de la novela; también le inquietan esos escritores contemporáneos que no saben convertir su angustioso desamparo o caótica circunstancia en caudal fecundo que ofrezca interés perdurable y que "agregue un pedazo de territorio a la patria

humana."[47]

> La literatura que el público angustiado --en mayor o menor grado lo están hoy todos los hombres y mujeres del mundo-- anhela y necesita ha de ser una literatura abarcadora de los problemas fundamentales, ha de ser un espejo donde el hombre pueda mirarse entero y en todas sus dimensiones y complejidad.[48]

Carmen Gándara cree en esa literatura que aspira a satisfacer las necesidades espirituales y a iluminar los problemas morales que afectan el destino del hombre, "pués la dimensión moral es el eje de lo específicamente humano."[49] A través de ella el lector vive dentro de su propia alma y va comprendiendo, poco a poco, su hondura, sus sombras, sus sueños y la inconmensurabilidad de su esperanza. Se puede decir que va reconociendo o palpando la forma de su conciencia. Ernesto Sábato parece coincidir, en este aspecto, con el punto de vista de esta escritora y dice:

> Hoy, como cada vez que el ciclo platónico retorna al punto catastrófico, el hombre dirige su atención a su propio mundo interior. Y el gran tema de la literatura no es ya la aventura del hombre lanzado a la conquista del mundo externo sino la aventura del hombre que explora los abismos y cuevas de su propia alma.[50]

Esta es la literatura que asume en toda su complejidad el sentimiento trágico de la vida, porque se realiza con el corazón y el pensamiento y por esos caminos se llega a las fibras más íntimas del alma humana.

> La angustia de hoy es demasiado grande y verdadera. Y a la angustia hay que hablarle con pasión y con fe; a la perplejidad dolorosa hay que plantearle problemas dolorosos; a la razón cansada hay que llevarla hacia la fresca y fecunda sombra del misterio.[51]

La escritora argentina no cree en las obras que se

escriben con el único propósito de sostener o apoyar determinada posición política o filosófica, "será todo lo que se quiera, menos arte."[52] Considera absurdo que se proclame la necesidad de una literatura "engagée" o comprometida, porque sería absolutamente imposible comprometer una cosa que resulta "por su esencia, libre."[53] Rafael Conte, en su libro Lenguaje y violencia publicado en 1970, habla de este concepto:

> ... el arte no surge sin que, en su origen, esté presente la libertad. Libertad que no es arbitrariedad, que no es vacío, sino opción libremente elegida, posibilidad de elegir sin ninguna clase de alineación.[54]

Por eso, Carmen Gándara afirma en su ensayo "Tres libros verticales" publicado en La Nación en 1949: "No creo en la literatura dirigida, ni siquiera por su propio autor."[55] Así, insiste en subrayar que la principal misión de la literatura es la de enriquecer y perdurar, advirtiendo que cuando el hombre es proyectado en una obra como ente social, bien como redentor o como víctima de las luchas sociales, sin mirar frente a frente su tragedia interna, tal obra corre el peligro de caer pronto en el olvido porque no puede ofrecer interés universal y duradero.

> La literatura social pone el acento en la lucha de clases y, por consiguiente, reduce el drama humano a uno de sus aspectos menos interesantes. ¿Lucha de clases? ¿Por qué de clases solamente? Si todo es lucha ... ¿No es lucha la que libra cada hombre con su propia alma, con su pasado, con su esperanza, con el bien que sueña y con el mal que hace? ¿No es lucha la vida misma? ¿No es lucha nuestra relación, seamos o no conscientes de ella, con Dios?[56]

Sin embargo, no se puede afirmar que la señora Gándara llega al extremo de rechazar toda obra literaria de contenido social, solamente, por pertenecer a este tipo; ella siente que no es justo, si la intención del escritor ha sido proselitista, juzgarlas a la ligera, ya que estas obras "no deben ser catalogadas, sin más, en la no literatura."[57] La autora argentina reconoce que algunas de ellas sobresalen más que otras porque "arrastran el peso de una realidad fuerte y viva, muchas están cargadas de dolor y ese dolor, en alguna medida, las redime y levanta."[58] De este modo opina también Ernesto Sábato cuando dice:

> La tarea del escritor sería la de entrever los valores eternos que están implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar.
> .....
> ... no dudo de que las únicas obras que pasarán a nuestra historia literaria son aquellas que fueron creadas con sangre, sufriendo el drama de su época y de sus contemporáneos, y sus situaciones límites frente a la soledad y la muerte.[59]

Todo escritor sabe que para poder revelar el mundo y sus valores eternos necesita de la palabra porque con ella se puede iluminar el destino del hombre. Por eso, Carmen Gándara considera que lo más grave de cuanto ocurre en la literatura actual es "el apagamiento de la palabra;"[60] sin la luz que emana de ella, es imposible llegar a saber como es el hombre. Para lograrlo, es necesario fijarse en su lenguaje, su modo de utilizar las palabras y el vínculo que hay entre ellas y su conciencia.

La palabra es la medida del hombre porque es un poco

> más que el hombre, expresarse es alzarse a una instancia superior a nuestra naturaleza natural y sólo a través de la expresión hallamos continuidad, unidad y forma. Todo lo que sentimos --esa oscura trabazón submarina, tan ajena, tan desconocida, tan próxima a nosotros-- no tiene más vínculo con nuestra conciencia que la palabra.[61]

Esta escritora siente que las palabras no sólo son medios, sino que en sí mismas, son energía y vida; por eso, cuando se pronuncia una es como liberar un ilimitado caudal de luz que, por lo general, sobrepasa y extiende la realidad del mundo que describe, es decir, que son: "vida que se agrega a la vida, creación."[62] En su obra las palabras simbolizan descubrimiento, porque surgen al descubrir la realidad; nacen de un acto de amor y viven mientras se mantienen próximas al calor de la vida, lejos de cuya tibieza pierden siempre la expresión, se apagan y mueren.

El don sagrado de la palabra le fue entregado al hombre por voluntad de Dios y en amorosa entrega; así, la primera tarea de aquel ser creado a la imagen y semejanza de la Divinidad fue la de nombrar y distinguir las cosas creadas como se puede leer en el capítulo segundo del "Génesis."

> Y Yavé Dios trajo ante el hombre todos cuantos animales del campo y cuantas aves del cielo formó de la tierra para que viese como los llamaría y fuese el nombre de todos los vivientes el que él les diera. Y dió el hombre nombre a todos los ganados y a todas las aves del cielo, y a todas las bestias del campo ...[63]

El hombre, a través de la palabra, deja de ser tan sólo una criatura y se convierte, por la gracia de Dios, en creador; es decir, en colaborador de la creación porque in-

ventó y edificó el mundo de la palabra. Desde ese instante, y a medida que va nombrando las cosas, las proyecta en viva comunicación con la realidad eterna y una nueva dimensión o un nuevo sentido surge, al mismo tiempo, dentro de su propia alma. La voz del hombre se deja escuchar y después de inventar el universo de la palabra, ésta lo salva de no ser y lo humaniza.

> Sólo después de haber inventado el mundo de la palabra, de haber creado ese otro mundo paralelo al cosmos visible, entró el hombre en su verdadero reino, en su región, en tierra humana.

En el presente, Carmen Gándara se preocupa porque entre los hombres "algunos hacen trizas del lenguaje; otros del mundo. Desmenuzan, invierten, deforman. Se llenan artificialmente de olvido, de una improvisada barbarie, enferma y triste."[65] Es que ya las palabras no parecen palabras, no alumbran, no comunican, no nacen de un acto de amor, no colaboran en la creación de imágenes eternas; ahora parecen vibraciones sin ser, que emanan de un babelismo trágico, de un derrumbe humano sin lógica ni explicación, como el eco quejumbroso de multitudes alucinadas. De este modo, ella percibe el drama del que pudiera ser el "hombre natural, histórico, narrable,"[66] que acumulando febrilmente palabras, trata inútilmente de comunicar la incoherencia de su vida; el drama de una existencia azotada por el clima apocalíptico que amenaza ya con hacerla desaparecer.

> Si estuviéramos conversando se me diría aquí, casi automáticamente, ¿cómo no ha de estar en crisis el rela-

> to de la vida, si la vida misma se halla en plena transmutación, si todo está en trance de ir a ser otra cosa o de dejar, sencillamente, de ser? Y así, efectivamente, es; estando en crisis no sólo la relación del hombre con el mundo sino su relación con el cosmos, ¿no ha de ser perfectamente lógico qué toda obra se halle falseada, deformada y amenace romperse?[67]

En el marco literario hay otro aspecto que inquieta a Carmen Gándara y es que el hombre de hoy parece haberse quedado sin tiempo y sin memoria; se manifiesta obsesionado con la dinámica temporal que confunde presente, pasado y futuro en un solo fenómeno. Sus palabras, en vez de extender, completar y superar la realidad presente, se apagan en confusión caótica de pasado y futuro, a medida que trata de demostrar el fragmentarismo de la vida, su pobreza y artificio.

La situación en la América española le parece aun más grave a esta escritora, porque "si la historia de cada lenguaje es espejo de la historia de cada pueblo,"[68] es evidente que Hispanoamérica, sin historia y tradición propia, --tradición literaria y oral-- no tiene ninguno de los dos. Su confusión de la dinámica temporal es todavía más angustiosa, agravándose con el problema del lenguaje.

> Uno de los más arduos problemas que los americanos tenemos a cada paso que enfrentar y resolver es el problema del idioma, porque el idioma está hecho de pasado, de memoria, de historia, y se halla, por consiguiente, separado de nosotros; más también es verdad que ese pasado, hecho de organismo verbal, va recibiendo sangre del instante vivo y que una lengua sobrevive si es suficientemente fuerte para ir dejando caer lo que le sobra.[69]

Los hispanoamericanos recibieron de España un idioma

hecho, concluso y vigoroso; por medio de él se comunican expresando las diferencias que existen en la ya notable y aceptada personalidad americana. Poco a poco van tratando de que se adapte al modo de sentir y de pensar de los muchos y disímiles pueblos de la América. Carmen Gándara sabe que, a su vez, esto encierra un gran peligro, especialmente, si no se sabe obrar con prudencia; este peligro sería la pérdida del significado común de la lengua. Octavio Paz advierte el riesgo que se corre con una posición extrema hacia un individualismo ilimitado y dice que "si cada uno habla un lenguaje propio, el resultado es la incomunicación, y la muerte del lenguaje. Un diálogo entre equizofrénicos."[70] Ambos escritores saben que el lenguaje vive en la medida que se sepa hacerlo servir al modo de ser, de pensar y de sentir de cada uno, pero conservando siempre su fisonomía general. La escritora argentina acepta la adaptación y transformación de las palabras, pero arraigándolas al pasado del que proceden, es decir, buscando rastros y ecos que la vinculen con la estructura fundamental del idioma. De este modo, se puede dar forma a un lenguaje a la vez español, pero propio. Un novísimo lenguaje, una expresión que refleje el ruido, el calor y el aire de la existencia de la América española. Pero mientras el hispanoamericano no se apoye íntimamente en las palabras, mientras no dé fisonomía a ese lenguaje a la vez español pero muy suyo, seguirá experimentando la misma tragedia, la de haber recibido "una cantidad de vocablos

aislados que no traen consigo el calor de la vida de que nacieron."[71]

> El problema de la literatura argentina --y en general de la americana-- es un problema de lenguaje. Cuando yo estoy por escribir siento eso con una agudeza dolorosa, siento la angustia fundamental de no tener palabras. Sé unas palabras, las conozco, las recuerdo; pero no las tengo; no son mías. No pasan por mí, hechas río, como pasa por un español el río del idioma.[72]

Por eso la señora Gándara advierte que la tarea de hoy, en la América hispana, es la de incorporar los modos, los caminos nuevos de su realidad a la lengua que se habla en cada lugar, pero sin apartarse del bellísimo y reconocido idioma heredado. Que las palabras reflejen el gusto de cada tierra, su color, su ritmo y por encima de todo, el mismo humano afán de mirar al universo para abarcarlo totalmente y poder iluminar el destino del hombre.

> ... expresar nuestra disimilitud y hallar el modo de reflejar en ese espejo --sin romperlo-- una realidad subjetiva y objetiva, nueva y diferente. Y digo sin romperlo porque ahí reside la mayor dificultad, en salvar a un tiempo las dos realidades: la osatura del idioma, su lógica interna y nuestra incipiente y ya exigente personalidad.[73]

Jorge Luis Borges reconoce, al igual que la autora argentina, que la América hispana carece de lenguaje, y es uno de los primeros que se enfrenta a la lengua castellana para constituir un lenguaje hispanoamericano; pero un lenguaje que los lance al mundo, que los revele y que afirme, sin quedar disminuida, la personalidad de Hispanoamerica.

> Pues el sentido final de la prosa de Borges --sin la cuál no habría, simplemente, moderna novela hispanoamericana-- es atestiguar, primero, que Latinoamérica care-

> ce de lenguaje y, por ende, que debe constituirlo. Para hacerlo, Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual puede levantarse la ironía, el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por "lenguaje" entre nosotros.[74]

De este modo la escena del Génesis se repite, mediante un acto creador, porque, "los idiomas viven del pasado y viven del instante, del encuentro amoroso, inmediato y carnal del hombre con las cosas."[75] Todo tiene, pues, un valor infinito, cada recuerdo, cada gesto, cada momento, cada sílaba, cada palabra es luz que da vida. Carmen Gándara siente que todo es imprescindible para narrar la gran aventura del pensamiento, aquella que hace del hombre algo que va más allá, algo que lo sobrepasa infinitamente, algo que ilumina y engrandece el alma humana; ella sabe que la palabra es el mejor vehículo para revelarla porque es acción que arrastra la historia y viviendo, va cargada del impulso de la existencia.

> Toda literatura se funda, precisamente, en un respeto casi religioso por la palabra, en un reconocimiento implícito de su inefable origen, de su misterio. Yo llegaría a decir que en el plano de la expresión literaria toda palabra debe ser una palabra de honor.[76]

Esta escritora muestra una especial preocupación por la incertidumbre que envuelve la vida y rumbo de la novela. En cinco ensayos publicados desde 1949 a 1951 bajo el título general de "Vicisitudes de la novela," destaca algunos as-

pectos, que en su opinión, la amenazan. La novela no existe como abstracción para la autora argentina, por el contrario, la percibe como recreación de la vida, provista de ese íntimo sentido que ilumina la verdadera narración del drama humano. Esto es, precisamente, lo que le confiere grandeza y permanencia, además de la seguridad que, como género literario, necesita para atravesar "todas las modas y modos de la vida."[77]

> No hay género literario más próximo a la vida, más inmediato al vivir diario, al cotidiano afán humano. Una novela debe ser, ante todo, familiar, respirable, habitable; debe ser, como decía Ortega, una atmósfera, un pequeño cosmos. La novela vive del vivir diario; es el relato de la relación del hombre con su propia existencia.[78]

Carmen Gándara sabe que el hombre del siglo XX no contempla la vida como el cumplimiento de su destino, sino que la ve como una actitud existencial, rodeada de una atmósfera de libertad extrema. Sin embargo, a despecho de todo, esa nueva visión del mundo se hace cada vez más inestable, más compleja y sin sentido. El ambiente de libertad, que a lo primero prometía una existencia ideal, es ahora, reflejo desorbitado de la trágica percepción de la vida; por eso, la novela actual aparece como algo inconexo, como decepción y fracaso, como rota por dentro, es decir, un puro remedo del vivir diario.

> Todo esto se refleja profundamente en la novela contemporánea. No sólo en el argumento a las ideas que expone, sino en su misma estructura. El mundo aparece como algo esencialmente inquietante, inestable, en peligro. La novela no nos da una lección completa, sino un

> enigma. Hay en ella desorden, complejidad, caos, igual que lo hay en la conciencia de sus personajes.[79]

Ante esta situación es necesario, más que nunca, que el hombre sea reflejado en la novela, junto con sus estados del alma, sus visiones, sus sentimientos y sus ideas. Carmen Gándara quisiera verlo analizado e interpretado por una literatura inteligente y conciliadora. Le preocupan esos novelistas actuales que manejan la narrativa a través de una cámara fotográfica y en lugar de enriquecer su visión, empobrecen la imagen del hombre. En el cine hay que narrar con la cámara, por eso las cosas no se ven desde un solo plano, sino desde todas partes. Por lo tanto, esas cosas se miran en movimiento. Al aplicarse la técnica cinematográfica a la novela, la realidad se fragmenta y el mundo aparece como un conjunto variado de formas visibles, pero inconexas. No se revela lo que el hombre pueda sentir, sino que se muestra lo que él ve, pero con imágenes desprovistas de ilación o continuidad personal. "Son buenas fotos que aluden a lo que el hombre recuerda."[80]

> Es muy curioso y un poco aterrador observar como describen ciertos novelistas actuales; lo hacen como si fueran cámaras; son entes despersonalizados; componen con fragmentos, acumulan, "tomas," miran de aquí, luego de allí, suben, bajan, retroceden o se aproximan hasta darnos, sí, una sensación de realidad, pero ¿de qué realidad? Una realidad cinematográfica; es decir: una realidad espectral y sin centro: inhumana.[81]

Esta escritora advierte el peligro que se corre con esta despersonalización y fragmentarismo. Se tiene la impresión de que por ellos se puede llegar a niveles ignorados

de la realidad, que a pesar de haber existido siempre, no habían sido descubiertos; pero, inexplicablemente, el secreto que los envuelve se aleja, más y más, a medida que se avanza hacia ellos; entonces, la confusión es mayor y no se llega a nada. Quizás se deba a que cuando las cosas y hechos se presentan aislados, no parecen tener significación por sí mismos y careciendo de sentido, se pierde la noción de estabilidad. Por eso, Carmen Gándara prefiere que los novelistas capten el eco de las interrogaciones existenciales, pero haciendo de la angustia y el derrumbe material, algo fecundo y perdurable. Lo que sí no admite es que el relato novelesco pueda perder "el peso y acento humanos."[82]

> El relato novelesco es, de los géneros literarios aquel que recibe de modo más directo y completo el caudal de nuestra intimidad porque en su factura cooperan esas partes del ser que han estado en contacto continuo y secreto con la vida.[83]

Tal como acostumbra la escritora argentina termina con una nota de fe y optimismo; esta vez sobre el desconcierto y anarquismo de la novelística actual. Es como si se empeñara en iluminar con luz firme e intensa, las interrogaciones y dudas que acosan el mundo para conferirles una nueva dimensión. Nuevamente queda probado que el ser humano no está hecho, solamente, de desilusión y soledad, sino esencialmente, de fe y esperanza, de amor y ansias de vida. Por eso, ella siempre deposita su confianza en todos los hombres y en todo hombre, porque sabe que cuando éste "toca el fondo de sí mismo, su voz se carga de un vigor desconocido, de un

dolor fecundo, de una resonancia profética"[84] y puede llegar a cumbres insospechadas y a "reconstruir el sentido ascencional de la vida."[85] Entonces la novela "irá siendo cada vez más, comunicación, confesión, el diálogo del hombre con el misterio que lo envuelve,"[86] y nuevamente podrá resurgir la fe en el porvenir.

> ... de la honda angustia de esta hora vaya surgiendo, a través de las sombras, una literatura cuyo impulso extienda nuestros horizontes. Quizá comience la novela a ir buscando, indicando, dibujando los muros que faltan a su alrededor. Para ello tendrá que reconstruir el sentido ascencional de la vida. Entonces de su desamparo mismo podrán surgir nuevos impulsos hacia nuevas direcciones.[87]

Aproximadamente, ha pasado un cuarto de siglo, desde que Carmen Gándara intuyera la magnitud y profunda firmeza que hoy en día posee la novela contemporánea. No se equivocó al profetizar que por medio de las grandes aventuras novelísticas de esta época, en especial, las que reflejan la verdadera angustia del hombre, se descubrirían mundos insospechados y apenas imaginados; porque la novela contemporánea se ha convertido ya en una constante exploración de la enigmática condición humana. Escritores y críticos destacados de la literatura de hoy confirman lo que tan acertadamente percibiera la autora argentina desde hace varios años. Ernesto Sábato ve la novela como el género literario más promisorio "en ese intento de indagar y expresar el tremendo drama que nos ha tocado en suerte vivir,"[88] llegando a la conclusión de que:

> En suma, la novela del siglo XX no sólo da cuenta de una realidad más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquirieran su terrible y desnuda vigencia. ... en consecuencia, no sólo se ha lanzado a la exploración de territorios que aquellos novelistas ni sospechaban, sino que ha adquirido una grande dignidad filosófica y cognoscitiva.[89]

Andrés Amorós opina que hablar de la novela del siglo XX es hablar, no solamente del mundo contemporáneo sino también "del hombre de nuestro siglo, de nuestra propia vida."[90]

> La novela contemporánea ha profundizado en el realismo y la sicología. Ha descubierto en el hombre mundos interiores apenas entrevistos antes. Se ha planteado con rigor los problemas del tiempo y la perspectiva personal. Nos ha ofrecido una concepción del mundo inquietante, en la que juegan papeles decisivos la limitación humana y el misterio. Ha adquirido un carácter total, enfocando desde los más diversos puntos de vista el problema de la condición humana.[91]

Y precisamente, el enigma de la condición humana es la constante preocupación de Carmen Gándara. De ahí, que ha sabido penetrar en la insondable soledad del hombre contemporáneo, perdido en el tiempo, confundido en el caos y prisionero del automatismo destructor. En su narrativa se puede ver con cuanta insistencia trata de analizar la causa de su sufrimiento, de iluminar su camino y confortar su alma. Luis Harss percibe también esta perspectiva como tarea de la narrativa actual y dice:

> ... en eso consiste precisamente la tarea de nuestra narrativa actual: en ser índice, imagen y presentimien-

> to de transformaciones profundas que están reestructurando los fundamentos de nuestra sociedad. Porque la narrativa es un arte impuro, arraigado tanto en la realidad social como en la vida interior, puede tal vez dar mejor que ningún otro la síntesis de esta experiencia en un lenguaje íntimo y universal.[92]

El pensamiento de la escritora argentina revela su gran preocupación por el destino humano y por la necesidad de una literatura que lo abarque totalmente, para proporcionarle esa dimensión olvidada: la fe, la tradición y la gracia y por ende, la salvación. Su mensaje es, en cierto modo, profético, porque supo anticipar los males, las causas y las repercusiones que lamentablemente se sufren en el presente; por eso, siempre se enfrenta a la tragedia del hombre contemporáneo para escuchar, con atención, el rumor de la vida. Su vocación es la palabra iluminadora, su esencia surge de una dimensión vertical, su raíz se alimenta de la tradición y la gracia y su fundamentalidad es la salvación del hombre a punto de perecer en el drama de la existencia. Carmen Gándara busca luz en medio de las tinieblas y tierra firme en medio del lodazal, porque tiene esperanza, porque su palabra y su pensamiento son alimentos de una fe profunda, porque sabe que "la palabra dice más de lo que dice, que el hombre es más que el hombre y que la vida está iluminada por la muerte,"[93] por eso no puede ni quiere desesperar. "Porque de ellos es el Reino de los Cielos."[94]

NOTAS

CAPÍTULO II

EL PENSAMIENTO DE CARMEN GÁNDARA

[1]Carmen Gándara, El mundo del narrador (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968), p. 81.

[2]Ibid., p. 82.

[3]Carmen R. L. de Gándara, Kafka o el pájaro y la jaula (Buenos Aires: Librería y Editorial "El Ateneo," 1943), p. 7.

[4]Ibid., p. 8.

[5]Gándara, El mundo del narrador, p. 92.

[6]Eugenio Guasta, Carmen Gándara (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963), p. 10.

[7]Gándara, El mundo del narrador, pp. 7-8.

[8]Basilio Uribe, "Carmen Gándara: El mundo del narrador," Sur, núm. 315 (nov./dic., 1968), pp. 110-111.

[9]Gándara, El mundo del narrador, p. 93.

[10]Ibid., p. 118.

[11]Ibid., p. 34.

[12]Ibid.

[13]Ibid., p. 74.

[14]Ibid., p. 160.

[15]José Ortega y Gasset, El tema de nuestro tiempo (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1968), p. 16.

[16]Ibid.

[17]Gándara, El mundo del narrador, p. 160.

[18]Ibid.

[19]Ibid., p. 85.

[20]Ibid.

[21]Leopoldo Zea, Dos etapas del pensamiento hispanoamericano (México: Fondo de Cultura, 1949), pp. 24-25.

[22]Gándara, El mundo del narrador, p. 172.

[23]Ibid., p. 170.

[24]Carmen Gándara, "La habitada," El lugar del diablo (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948), p. 112.

[25]Gándara, El mundo del narrador, p. 170.

[26]Ibid., p. 74.

[27]Ibid., p. 73.

[28]Ibid., p. 159.

[29]Ibid., p. 75.

[30]Ibid., p. 78.

[31]Ibid.

[32]Ibid., p. 202.

[33]Ibid., p. 207.

[34]Ibid., p. 44.

[35]Ibid.

[36]Zea, p. 29.

[37]Ibid.

[38]Gándara, El mundo del narrador, p. 43.

[39]Ibid., p. 98.

[40]Carmen Gándara, "Libertad," Sur, núm. 237 (nov./dic., 1955). p. 28.

[41]Ibid., p. 29.

[42]Antonio Sacoto, "Aspectos culturales de nuestra América en el siglo XX," Cuadernos Americanos, núm. 173, (1970), p. 25.

[43]Gándara, "Libertad," p. 30.

[44]Carmen Gándara, "Lolita," Sur, núm. 260 (sep./oct., 1959), p. 54.

[45]Gándara, El mundo del narrador, p. 50.

[46]Ernesto Sábato, El escritor y sus fantasmas (Buenos Aires: Editorial M. Aguilar, 1964), p. 179.

[47]Gándara, El mundo del narrador, p. 94.

[48]Ibid., p. 93.

[49]Ibid., p. 90.

[50]Sábato, p. 103.

[51]Gándara, El mundo del narrador, p. 93.

[52]Ibid., p. 90.

[53]Ibid., p. 89.

[54]Rafael Conte, Lenguaje y violencia (Madrid: Al-Borak, S.A., 1972), p. 43.

[55]Gándara, El mundo del narrador, p. 90.

[56]Ibid., p. 92.

[57]Ibid., p. 91.

[58]Ibid.

[59]Sábato, pp. 44-45.

[60]Gándara, El mundo del narrador, p. 9.

[61]Ibid., p. 54.

[62]Ibid., p. 67.

[63]"Génesis," 2:19-20, Sagrada Biblia, Versión de Nácar-Colunga (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964).

[64]Gándara, El mundo del narrador, p. 55.

[65]Ibid., p. 9.

[66]Ibid., p. 10.

[67]Ibid., p. 14.

[68]Ibid., p. 63.

[69]Ibid., p. 66.

[70]Octavio Paz, Corriente alterna (México: Siglo XXI Editores, S.A., 1968), p. 9.

[71]Gándara, El mundo del narrador, p. 59.

[72]Hugo Ezequiel Lezama, "El problema de la literatura argentina es un problema de lenguaje," Criterio, núm. 1217 (12 de agosto, 1954), p. 574.

[73]Gándara, El mundo del narrador, p. 63.

[74]Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana (México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1969), p. 26.

[75]Gándara, El mundo del narrador, p. 69.

[76]Gándara, "Lolita," p. 54.

[77]Hugo Ezequiel Lezama, p. 573.

[78]Gándara, El mundo del narrador, p. 13.

[79]Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea (Madrid: Ediciones Anaya, S.A., 1971), p. 71.

[80]Gándara, El mundo del narrador, p. 19.

[81]Ibid., p. 18.

[82]Ibid., p. 23.

[83]Ibid., p. 34.

[84]Carmen Gándara, "Vicisitudes de la novela. La novela en busca de un orden," La Nación, Buenos Aires, 3 de abril, 1949, p. 3.

[85]Ibid.

[86]Ibid.

[87]Ibid.

[88]Sábato, p. 89.

[89]Ibid.

[90]Amorós, p. 327.

[91]Ibid., p. 324.

[92]Luis Harss, Los nuestros (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966), p. 45.

[93]Gándara, El mundo del narrador, p. 11.

[94]Ibid., p. 234.

CAPÍTULO III

LA TEMÁTICA DE SU OBRA NARRATIVA

La temática de la obra narrativa de Carmen Gándara revela el anhelo de la escritora por comunicar su íntima visión del proceso angustioso que envuelve el drama humano en el universo. Entre los temas fundamentales que han inspirado su novela Los espejos (1951) y las colecciones de cuentos El lugar del diablo (1948) y La figura del mundo (1958) se puede reconocer que la muerte es el principal. No obstante, junto a éste aparecen otros dignos de ser tomados en consideración y que contribuyen a hacer más compleja la temática del mundo creado por ella en su narrativa.

> No es uno de los menores méritos de la autora haber logrado que el lector sienta como uno y único el misterio de la vida y de la muerte. Ha narrado con mesura y dignidad tales como no son comunes en nuestro medio. Tan poco comunes como la limpieza de fondo y de procedimiento de cada uno de sus relatos.[1]

Efectivamente, en la obra de esta escritora se retrata su vivo afán por abarcar, desde dentro, la condición humana para tratar de iluminar la existencia del hombre, acorralado en un rincón insignificante del espacio y el tiempo, rodeado de la angustiosa certeza del infinito y la muerte. Talmente parece que estuviera obsesionada con el tema del mal, la muerte, la soledad, la incomunicación, el tiempo, el paisaje, el sentido de culpa, el rechazo a la vi-

da; en fin, todos presentes en la trama de la existencia humana y que pueden considerarse como los temas trascendentales de la obra narrativa de Carmen Gándara.

A. El mal: ausencia y presencia.

El tema del mal parece ser la idea central de la colección de seis cuentos escritos por la escritora argentina titulada El lugar del diablo. El primero de ellos da nombre al libro y desde el principio sugiere el mal como tema dominante de la obra; pero, poco a poco, se puede notar que más bien es el camino por donde se penetra a otros más hondos y complejos que agudizan el misterio de la vida y la muerte.

El mal es concebido como una ausencia, como una privación del bien o un vacío. En su "Prólogo a la obra de Péguy" dice esta autora: "el mal es una ausencia en la que uno no se encuentra ni con uno mismo."[2] De tal manera comienza a sentirse en el cocktail de Isabel Ituarte como algo o alguien que no está, como el invitado ausente, como un no ser que es y no es.

> En el ángulo más remoto de la sala el sofá de raso blanco recogía sobre la superficie tersa y brillante de la seda la poca claridad que había en el cuarto. El hombre que no estaba allí sentado, el invitado ausente, ¿era ahora, podía ser ahora esa mancha negra, ese agujero abierto en el respaldo reluciente?[3]

Ese invitado ausente es el mal, "porque en el vacío sólo puede vivir el mal,"[4] en un vacío sin fondo, como un

abismo que atrae todo lo que existe y se mueve en torno a él, para poseerlo. Pero inesperadamente Carmen Gándara comienza a hablar del mal como presencia. "Desde ese hueco, desde ese agujero, desde ese no ser que él era, el hombre que no estaba, el invitado ausente, veía, observaba, medía cuanto en ese cuarto iba aconteciendo."[5] La contradicción es obvia, porque el "no ser del invitado ausente" se convierte en obstinada ausencia sensible, que mide, mira, piensa y finalmente se deja oír cuando dice: "Todos están muertos,"[6] y moviéndose más tarde "la mancha pareció extenderse, agrandarse sobre el respaldo lustroso."[7] La escritora parece sugerir que alguien es cómplice del mal; como si ese alguien tratara de extenderlo por medio de espejismos para que creciera y ahondara la región del bien --simbolizada en el sofá blanco-- con una presencia sin forma, una ausencia, un vacío, un no ser aniquilador.

> "Nadie." Sin embargo, en la palabra misma, adentro de la palabra, estaba alguien; en el centro de la palabra estaba alguien; y era la misma forma --la misma forma ausente-- la que estaba en el centro de la palabra vacía.[8]

La misteriosa figura ausente es Nadie y Alguien, porque en el vacío, en el abismo sin fondo, nadie y alguien son una misma cosa. Es como lo absoluto negándose a sí mismo; como el sentido infinito del universo, o como la desesperación inútil que asumen desde la nada la vida y la muerte. El mal es ausencia y se puede reconocer como tal, pero la idea de la escritora argentina sugiere que si es ausencia

de ser, hay alguien que personifica el mal y por consiguiente es un ser creado. Quizás, de este modo trate la escritora de afirmar la existencia de lo diabólico, una presencia sin forma o un poder maligno que a veces se naturaliza y apodera del hombre. Ese ser creado, esa ausencia de ser que puede reconocerse como una intangible realidad, es lo que Isabel Ituarte llama "Nadie" en el cuento.

> "Nadie." Todo, todas las palabras se habían resuelto en esa palabra: nadie. ¿Nadie? ¿Era posible? Entonces, ¿todo era posible? "Nadie." La palabra iba repitiéndose, reproduciéndose ella sóla, como si tuviera vida propia; parecía reflejarse simultáneamente en incontables espejos y extenderse a lo lejos; era como una cinta sin fin que la envolvía.[9]

En su novela Los espejos el tema del mal aparece también. Los personajes dialogan comentando las posibilidades de que se manifieste como presencia o ausencia, pero reconociendo siempre su existencia como elemento natural y necesario de la naturaleza humana.

> --Eso que llaman el mal está en todas partes; está en la chiquilina de delantal blanco que sale del colegio con tinta en los dedos, como en Remón, como en mí. A veces toma forma, se hace acto, se hace cosa visible; a veces no. Y cuando no, queda en uno, está en uno, pensando, respirando, esperando.
> --El otro día dijiste "no me interesa el mal porque no creo en él."
> --En lo que no creo es en ese fantasma con cuernos y cola con que se asusta a los niños. Creo que es un elemento natural, necesario ...
> --¿No crees en el principio de aquello cuya existencia compruebas todos los días?[10]

Las palabras de Cecilia y Gonzalo concretan la presencia del mal como acción o el maligno poder que acecha, que está latente y listo para manifestarse en cualquier momento.

Los personajes anónimos del cuento "La fiesta infantil" perteneciente a otra colección de Carmen Gándara titulada La figura del mundo repiten la misma idea mencionada anteriormente, recalcando la necesidad de reconocer la presencia del mal como una constante entre los humanos. "No sé si se debe juzgar; pero sí reconocer en los actos ajenos, como en los propios, la presencia del mal."[11] En este cuento, cambia algo la perspectiva del tema; pero no se puede afirmar que está completamente desvinculada de la anterior porque la idea del mal, presente en la vida del hombre desde la infancia, es el nexo temático de ambas proyecciones.

El personaje anónimo de "La fiesta infantil" parece continuar la idea de Gonzalo en Los espejos. Éste dice que el mal también está en "la chiquilina del delantal blanco" pero el personaje anónimo va más allá; le cuenta a su amigo su propia experiencia de la maldad en sus años infantiles. Un acto del más puro y concreto mal: el mal gratuito.

> Conocí el Mal, el mal desinteresado, el mal en estado puro, antes de haberse vestido con nuestras ideas y enredado en nuestros sentimientos, el Mal; lo vi, lo toqué, lo sentí. Pero esto no es lo más importante; lo más importante es que en esa ocasión comprobé, supe, que el mal es ajeno a nosotros; nos habita, sí, habita nuestra voluntad, pero es --de un modo misterioso y sutilísimo-- ajeno a ella.[12]

De este modo se subraya la idea de que ni la niñez está excluida de la presencia del mal, poder tenebroso que la transforma y despoja de su inocencia original. El personaje anónimo del cuento pierde la suya en el instante en que per-

cibe su acción malvada. La experiencia que recibe con el reconocimiento del mal se convierte en el hecho central de su vida, hecho que adquiere mayor trascendencia con el correr del tiempo.

> En "La fiesta infantil" cuento desarrollado en el ambiguo territorio de la niñez, la muerte abre la posibilidad de un retorno a una experiencia infantil. Y el testigo, ahora muerto, tiene el poder de reiterar una constante de remordimiento frente a la realización antigua de un acto del más puro y concreto mal: el mal porque sí, el mal sin sentido y sin finalidad, porque tal vez una de las condiciones más tremendas del mal es la de ser frecuentemente gratuito.[13]

La señora Gándara afirma esta idea de la trascendencia del mal y el reconocimiento del mismo con el hecho de que aquellos que tienen conciencia de la caída, no pueden librarse con el decursar del tiempo, del padecimiento agónico de su condición negativa; esto se demuestra con la vivencia increíble que revela el relato del protagonista de "La fiesta infantil" al describir lo que sintió.

> Pero no sólo veo la escena; veo, con una nitidez que me abisma, lo que yo sentía en ese momento: el fuerte sabor del mal, un sabor desconocido, penetrante, una delicia oscura que me llenaba la sangre y, al mismo tiempo, un poder, un extraño, vertiginoso poder que me habitaba, que me empujaba, que me había sustituido a mí.[14]

Eugenio Guasta halla la única respuesta posible a este dilema en la solución que José Luis Aranguren da a la interpretación del pensamiento de Xavier Zubiri y dice:

> El mal es mera privación, no se da razón formal positiva de él, por tanto no puede ser una potencia. Pero puede convertirse en poder --poder maléfico-- si se acepta la negación en que consiste, si se da poder a la posibilidad -esto es, si se aplica la energía psicofísica a la posibilidad de negación, si se naturaliza o encarna

> así, psicofísicamente, esa posibilidad. Sólo de este modo, como posibilidad aceptada y decidida --pecado, vicio-- adquiere una entidad real, se apodera del hombre que empezó por darle poder y le hace "malo."[15]

El reconocimiento de la existencia del mal hace que éste aparezca como algo total, que para admitirlo exige una completa transformación del individuo. Al aceptar la negación del bien se le da poder a la posibilidad misma de la maldad, que a su vez se apodera de la persona y la transfigura. "Para admitir la existencia del Mal, como tú dices, tengo que violentarme, tengo que contrariar mi modo natural, espontáneo, sano, de mirar, de estar en el mundo ..."[16] Todavía el personaje anónimo de "La fiesta infantil" no está totalmente poseido, porque se da cuenta que para admitirlo tiene que cambiar su manera de ser. Sin embargo, en el caso de Tío Pablito, personaje de "La pelota de papel" Carmen Gándara presenta el mal como algo imperceptible para el que lo ha reconocido; en este caso, la posesión del ser es total, es decir, ha sido completamente sustituido. Silverio Mantas, el niño protagonista de este cuento, puede captar la maldad que se esconde detrás de la cara "tranquila, lisa, fría"[17] de su tío, porque como niño al fin, "vive mirando, no lo que ve, sino ese misterioso habitante de lo que ve, ese fantasma que todo lo anima, mueve y colora: lo que es."[18] Silverio, con la sinceridad que caracteriza a la infancia, cuenta el miedo que le inspira su tío y describe lo que siente al mirarle la cara.

> Para mí en la cara de Tío Pablito está una cosa que es como un color o como un aire que da ganas de llorar y nunca más de ver nada; porque hace mal, mal, de veras; es algo como una enfermedad o un castigo. Si los castigos tuvieran cara serían como Tío Pablito ... Tío Pablito odia el mundo ... Sólo se ríe cuando alguien le ha ido mal, o algo se ha perdido, o ha habido un accidente. Las desgracias le dan risa ... Cuando pasa algo horrible es como si él se encontrara con un viejo amigo que él conociera muy bien y que los demás no supieran como se llama.[19]

Tanto el Tío Pablito como los personajes de "El lugar del diablo" son símbolos del inexpugnable encierro del hombre que rechaza el bien y se niega a permitir la posibilidad de salvación, de vida o de ser. Carmen Gándara sugiere la caída inevitable del hombre, a pesar de que quisiera actuar bien, porque su débil naturaleza le impide luchar y por lo general lo omite o comete el mal. Pero la escritora también advierte que repetidas negaciones implican el peligro de una maldad definitiva y refinada, es decir, el mal desde el vacío con todo su poder; así sucede en el caso de Tío Pablito para quien el bien ha muerto y el mal es motivo de gozo. "Pablito es un demonio. Finísimo. Un demonio en baño de azúcar."[20]

Los invitados al cocktail de Isabel Ituarte, --sin excluirla a ella-- son descritos por la presencia invisible del sofá como negaciones, como ausencias de vida, son "cáscaras vacías que deja trás de sí la vida. Son muñecos macabros."[21] Con varios trazos se retrata el aspecto físico de ellos y se describe la cara de Aurora Oromí de este modo: "era una cáscara hueca, un estuche vacío ... se le es-

taba convirtiendo en corteza opaca, en tiesa envoltura del vacío que encerraba."[22] Otra invitada, Irma Santander con "la cara exangue y empolvada,"[23] y "vio que en esa cara y ese cuerpo no estaba la vida, que el alma de esa mujer estaba encerrada en los límites de una crispación; la crispación del odio."[24] Cuando la mirada del invitado ausente se detuvo en Isabel, ésta vio lo que esta mirada veía, "vio la imagen de su propia vida, el espectro atroz de su vida muerta."[25]

Isabel Ituarte y sus invitados proceden como si estuvieran vivos pero todos llevan el vacío de la muerte dentro de sí mismos. "Todos están muertos. Es un cocktail de muertos."[26] En esa fiesta todo queda en el aire; la atmósfera se reduce a alusiones, elusiones y sobreentendidos que apenas rozan la realidad, y lo único que se percibe es la angustia y desesperación de los que llevan la muerte aferrada al alma.

> La vida ha quedado fuera; la descalza, terrible, maravillosa vida de todos los días, de todas las horas, de todas las calles; ha quedado fuera porque no suele ser invitada a esas reuniones.[27]

Parece natural establecer aquí un paralelo entre la descripción y situación de los personajes de "El lugar del diablo" y los de Pedro Páramo, la novela de Juan Rulfo; pero especialmente, en lo que se refiere a la apariencia externa como símbolo de la condición espiritual de los espectrales habitantes de "Comala de los muertos." Eduviges

Dyada es descrita como que "su voz estaba hecha de hebras humanas, su boca no tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra,"[28] o como Juan Preciado dice de ella: "su cara se transparentaba como si no tuviera sangre, y sus manos estaban marchitas; marchitas y apretadas de arrugas. No se le veían los ojos."[29] Lo espectral se deja ver con mayor fuerza al describirse la mujer incestuosa, "el cuerpo de aquella mujer hecho de tierra, envuelto en costras de tierra, se desbarataba como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo."[30] Estos personajes son tan macabros como los descritos por Carmen Gándara en la fiesta de Isabel Ituarte y tanto ella como Rulfo logran su propósito. Sin embargo, hay una contradicción obvia en la proyección de esos espectros vivientes. Los de "El lugar del diablo" están vivos, pero llevan la muerte adentro, están sepultados en el vacío, segregados de la vida, rodeados de crispación y ausencia. Los de Pedro Páramo están muertos. Hablan, actúan y razonan como si estuvieran vivos o como si la angustia de la vida continuara el mismo sufrimiento más allá de la muerte. Esta contradicción en el enfoque de los personajes, dentro de una descripción de gran semejanza, sugiere una sola idea, de que la muerte metafísica no está señalada por un momento o suceso determinado, ni limitada por el tiempo o el espacio de la realidad física. La muerte simboliza en ambas obras un estado diabólico e infernal, la

desesperación, la presencia del mal vagando en el vacío, donde nadie puede estar seguro si está vivo o está muerto, o ambas cosas a la vez.

En "El lugar del diablo" la presencia, que es nadie y alguien, demuestra que en aquel vacío lo que está ausente es la vida. Eugenio Guasta descubre la realidad que aterra a los personajes y que a pesar de que se niegan a reconocerla, los ahoga sin remedio. "La vida huyó porque bien y vida son manifestaciones de un mismo existir; y los invitados del cocktail eligieron negar el bien y se internaron en la ausencia."[31] Y la ausencia o negación del bien constituye para Carmen Gándara la presencia del mal.

El cocktail de Isabel Ituarte, más la atmósfera y situación en que se colocan los invitados sugiere también un paralelo entre esta escena y las danzas de la muerte medievales. La situación esencial de ambas es muy parecida. En éstas, personajes muertos o a veces la propia muerte aparecía súbitamente en medio de la fiesta del mundo, para comunicarle a los invitados que el término de su vida estaba cumplido.

> Aquí comienza la danza general, en la cual trata como la muerte dice aviso a todas las criaturas que parenmientras la brevedad de su vida e que de ella merece. E asimismo les dice e requiere que vean e oigan bien lo que los sabios predicadores les dicen e amonestan de cada dia, dandoles bueno e sano consejo que pugnen en facer buenas obras por que hayan cumplido perdón de sus pecados. E luego siguiente mostrando por experiencia lo que dice, llama e requiere a todos los estados del mundo que vengan de su buen grado o contra su voluntad; Comenzando dice así:[32]

Entonces la muerte se identifica y comienza a llamar a todas las criaturas diciéndoles así:

> DICE LA MUERTE:
> A la danza mortal venid los nacidos
> que en el mundo sois de cualquier estado,
> el que non quisiere a fuerza e amidos
> facerle he venir muy toste priado.[33]

En la alegoría medieval la muerte parece venir desde fuera, es algo extraño o ajeno que domina al hombre indefenso. "Pues non hay tan fuerte nin recio gigante/que desde mi arco se puede amparar."[34] Sin embargo, lo característico de los personajes trazados por Carmen Gándara en "El lugar del diablo" es que la muerte está adentro, porque todos los de la fiesta poseen la interioridad de ella. Nadie se acerca a los invitados para arrebatarles la vida porque cada uno de ellos la ha negado de antemano, llevando consigo su propia muerte. La ausencia sensible o el invitado ausente se limita a describir la inutilidad de esas existencias espectrales para dejar que cada una reconozca y sienta la presencia de la muerte.

> Y todos sintieron que la palabra "muertos" les entraba en el cuerpo, se acomodaba en ellos, se enroscaba en la realidad de cada uno, suave y precisa como una víbora. Durante unos diez minutos --¿minutos o años-- cada uno de los invitados de Isabel Ituarte miró, en la oscuridad del cuarto, la imagen de la propia muerte.[35]

La señora Gándara traza aquí un trágico aguafuerte utilizando el ácido del mal y las múltiples formas de su inexistencia sin olvidar "ese obsesionante lugar vacío en el lujoso sofá es el propio lugar del diablo, todo él negación

y obstinada ausencia."[36] Por eso los personajes de "El lugar del diablo" no viven, no creen, ahondan el vacío, siguen repitiendo, por inercia, ademanes exteriores o remedos de vivir, porque todos llevan consigo la ausencia de la vida, "la sensación fría de su contacto, enroscada en el alma como una víbora."[37]

De este modo se observa que mediante la negación y ausencia del bien y la vida, el mal se hace presencia; de ella se vale la escritora argentina para introducir la muerte, tema constante o "leit-motiv" de su obra narrativa.

> La muerte, lo único que el hombre sabe con certeza que poseerá, es la clave de la obra de Carmen Gándara. Pero como Carmen Gándara se sienta a mirar contemplativamente el acercamiento inevitable de esa mutua posesión final, su muerte tiene un suave y acariciante valor estético. No es terrible y atroz, sino que conforma en su torno un clima de enervante maravilla.[38]

Quizás, Carmen Gándara haya sabido capturar la verdadera forma de la muerte en las páginas de sus libros para esclarecer el misterio que tanto teme afrontar el hombre. Contemplando la muerte es reflejado en su pequeñez, desamparo e impotencia; pero la escritora le muestra, además, la paz de la esperanza y la fe en la gloria eterna.

B. La muerte como retorno.

La existencia encierra al hombre en una continuidad constante que lo va llevando inexorablemente hacia el declive de la vida. Al quedar atrás su niñez y perder la juventud se da cuenta que el tiempo no lo sigue, porque ahora es-

tá en él. "Todos van, todos están yendo, siempre. No saben que están siendo llevados o no quieren saber, pero van."[39] Sin apenas percibirlo ha llegado la vejez y aquello que parecía tan lejano y ajeno es su propia realidad, es la espera última, es el acercamiento al punto de partida. A veces la vida se aproxima y lo mira "como si no quisiera extraños en su tierra,"[40] pero no es posible ya retar esa mirada, es preferible dejarla pasar. En la etapa final hay que respirar calma porque la placidez es necesaria para no desesperar. En esta hora, los recuerdos del pasado y la visión esperanzada de la eternidad son los únicos consuelos que tiene el hombre que teme y espera lo desconocido: la muerte.

> El descubrimiento de la muerte deriva de una experiencia profunda. Siempre se produce de un modo enceguecedor, cuando el hombre comprende su limitación en el tiempo, la fatal medida de su duración. La muerte lejana, la muerte ajena se trueca desde ese momento en algo personal y cercano que se interioriza en el yo mezclado con la propia vida, en lucha con ella, ganándole palmo a palmo el futuro. Cuando esto sucede, cuando descubrimos, de un modo casi visceral, la indeclinable y personal relación que nos liga con la muerte, es porque la cancelación del tiempo recorrido se nos muestra definitiva y entonces sabemos que las sucesivas etapas conducirán irrestañables al término que ha de llegar. El saber ingenuo es ahora conocimiento agónico.[41]

Durante la juventud no se cree en la muerte. Se desprecia, además, parece algo que jamás llegará. Desde la infancia se ha visto pasar por los cuentos, las conversaciones de los mayores, por las calles, pero siempre lejana o como algo de lo que se está excluido. Carmen Gándara en su ensayo "El rostro desconocido" describe la reacción infantil an-

te el descubrimiento de la muerte.

> Aquel desfile funerario presenciado desde unos balcones llenos de caras compungidas y solemnes, aquel acontecimiento cuya significación quisieron explicarme sólo me dejó en la memoria la figura de unos caballos pesados y danzantes que parecían ir escribiendo en el asfalto las letras de la muerte. Del espectáculo insólito mi memoria guardó eso: la negación, el repudio ante esa primera, absurda noticia de la muerte, rechazada desde el fondo de mi ser y mezclada en el recuerdo a la impresión de circo, de unas crines relucientes y unas altas notas de clarín resonando en el frío azul de un cielo levemente inverosímil.[42]

Sin embargo, cuando un anciano o alguien que está próximo a ella contempla la muerte, el efecto de este encuentro es completamente distinto; se siente que ya se le pertenece, que es algo familiar, como el camino por donde se regresa al lugar de origen o el tránsito de una forma de existencia a otra. Por consiguiente, se mira el mundo desde una dimensión distinta, captando el sentido más profundo de las cosas.

> En quien se acerca la muerte hay una mayor intimidad con las cosas. Todo nos es dado y vemos el mundo con una transparencia, como una gota brillando en la luz. Todo es una sola cosa inconmesurable y natural.[43]

Carmen Gándara presenta a la anciana Tía Fermina conversando sobre la muerte con el niño Silverio, personaje central de "La pelota de papel," pero lo hace refiriéndose a ella con serena familiaridad: "Yo ya debía estar muerta mi hijito. Todas las mañanas me despierto preguntando: ¿todavía estoy aquí?"[44] La anciana se sorprende de su presencia en el mundo de los vivos y la inminencia de la muerte le obliga a contemplarlo desde una perspectiva distinta. "Poco

tiempo estaré en este mundo, Silverio. Yo me voy de aquí cualquier día de estos. Y no lo siento. Los hombres han echado a perder el mundo de Dios."[45] El cercano paso de un estado de existencia a otra le da a la anciana como una clarividencia especial para poder penetrar a lo más íntimo de la vida. El diálogo entre el niño y la anciana le sirve a la escritora para establecer la relación que tantas veces subraya en su obra y que pone de relieve la proximidad que existe entre la niñez y la ancianidad con respecto al mundo original. El itinerario del hombre es su paso por la vida y por lo tanto, está sujeto al tiempo y al espacio. Carmen Gándara simboliza con el niño el comienzo de la duración temporal y espacial, mientras que la anciana representa el término de la ruta porque está a punto de abandonarla.

El diálogo entre la Tía Fermina y Silverio presenta por primera vez, en estos relatos, la versión de la muerte como retorno y la infancia como recuerdo; a través de la obra de la escritora argentina se llegan a convertir en una de las constantes de su pensamiento. Eugenio Guasta define la idea de esta contraposición y acercamiento:

> La muerte es un retorno. La muerte tránsito es un regreso al mundo original, del que proviene el hombre que partió al nacer y hacia el que vuelve a través del itinerario de la existencia contingente. El niño, por una cercanía interior, hecha de inocencia, conserva intacto, sin saberlo, sin conciencia de ello, el recuerdo inefable del origen. Tiene memoria de un pasado, pero no sabe decirlo. Reconoce en las personas y las cosas la esencialidad que las sustenta, ve en ellas la señal ígnea del ser.[46]

La señora Gándara percibe la infancia como el inicio de un camino que se aparta, que conserva recuerdos y la memoria de algo que la vida va borrando con todas sus fatigas y ansias; entonces, cuando esa memoria tiene instantes de lucidez, o cuando una mirada clarividente brilla con intensidad, el niño es capaz de ver también lo más recóndito de las cosas, la verdad del ser, como le sucede al que está próximo a morir. La muerte "es un cumplimiento, el comienzo de un cumplimiento."[47] Por eso, ella la concibe como el acercamiento al punto de partida y dice:

> La muerte no continúa la vida, continúa la infancia. La muerte es la continuación de nuestra infancia. Cuando nos acercamos al umbral oscuro y resplandeciente, todo cae en torno a nuestra soledad: las ropas y las palabras. Quien agoniza es siempre un niño solitario. La vida adulta había interrumpido el diálogo con la verdad, el diálogo de nuestra soledad con el silencio, de nuestros ojos con la luz, de nuestro asombro con las cosas.
> .....
> Esa simplicidad, esa pobreza de todo, salvo de la ley primera, salvo de Dios, era entonces la vida y esa pobreza de todo salvo de Dios, será cuando llegue su hora, la muerte.[48]

En la obra de Carmen Gándara siempre se halla la muerte. No se trata de que sea la solución a una tragedia como las que a veces se ven en la vida de todos los días, ni simplemente para eliminar a un personaje que sobra o que no cae bien, sino porque la realización total de la narración le da sentido pleno, es decir, que la muerte es la culminación necesaria. Pero para poder penetrar en esta proyección es conveniente analizar las diferentes actitudes con que esta escritora contempla la muerte.

1. Presencia, encuentro y reencuentro.

En el transcurso de la existencia hay un momento determinado en que se descubre la muerte como si hasta ese instante se hubiera estado fuera de ella. Este incidente diario que forma parte de la enorme variedad de los que existen en la vida, por ciertos motivos, cobra un nuevo relieve. La muerte no puede señalarse como un accidente más o simplemente algo que ocurre dentro de una sucesión de hechos que permiten ser continuados después. La muerte es una súbita y definitiva interrupción de esa misma cadena de sucesos, o sea, que es imposible contemplarla como mera pausa momentánea, sino como el término de la existencia visible de un ser, ante los ojos de los otros. Julián Marías dice de la muerte: "Se dirá que existe la experiencia de la muerte ajena. Es cierto, y ella es quien nos hace tropezar con la muerte y sentir su misterio."[49]

Cuando la evidencia de la muerte se impone, comprobándose la interrupción definitiva de una vida que ya no existe, entonces, por primera vez, se percibe su magnitud. Aun así, es la muerte ajena, otro es el que ha dejado de existir, porque "la realidad positiva de la muerte es para el que muere."[50] Una meditación más profunda o quizás, una mirada más aguda advierte inmediatamente la trágica realidad de que puede sucederle a cualquiera, "porque la muerte es siempre muerte de algo que vive y no por accidente, sino jus-

tamente en cuanto vive."[51] Al descubrir este hecho, esas muertes de todos los días adquieren significado pleno en la conciencia y se descubre trágicamente que Ella y la Vida, forman una esencial unidad.

Carmen Gándara presenta a Fabián Clavero, el protagonista de "Luz mala" como un peoncito de la estancia Cangrejales, obsesionado por el recuerdo de la caída de un árbol de eucalipto, próximo a las casas, durante una noche de huracán. "Él quería a ese árbol; ese árbol era amigo suyo."[52] Al cabo de los años se acuerda todavía, "como si fuera esa la única vez que hubiera visto la muerte, como si aquella hubiera sido la primera y única vez. ¿Por qué si estaba harto de verla?"[53] Fabián quería el árbol, y lo vio "morir" sin poder hacer nada.

> La caída del árbol, inseparable de sus primeras emociones, símbolo incluso de vigor y de compañía protectora, repercute en el ámbito subjetivo del muchacho como un derrumbe de la fe en sí mismo hasta transformarse a lo largo de los años en una pesadilla habitual.[54]

Fabián identifica el árbol caído con la muerte: es la misma muerte. Por eso dice Unamuno que "cuando llega la muerte, allí se detiene la convivencia del testigo y sólo queda la gran presencia muda de ella."[55] En fin, algo que existía deja de existir sin poderlo evitar nadie.

> Pero nunca había pensado bien, con horror, pensando de veras, en que significaba la muerte hasta que vio morir ese árbol, hasta que ese árbol fue identificándose con ella, en su recuerdo. Después, sí. Empezó a ver la muerte en todas partes; sentía que todo se estaba muriendo todos los días, todas las noches, todo el tiempo.[56]

Por eso, a través de los años, la presencia del árbol caído e inerte vuelve como imagen de la muerte. Mientras Fabián Clavero duerme, mientras se halla en ese estado parecido a ella o cuando el subconsciente penetra en el misterio de las cosas y llega a su realidad interior, puede ver claramente que el árbol se transforma en hombre, pero en un hombre muerto. Carmen Gándara concede suma importancia al modo en que se perciben las cosas en los sueños y dice:

> Sentimos la presencia de las cosas antes de verlas u oírlas; sabemos con quién estamos, con quién soñamos, pero no lo sabemos porque veamos un rostro determinado u oigamos una voz, sino porque sentimos una presencia cuya irradiación particular certifica su identidad.[57]

O cuando en la novela Los espejos Cecilia exclama:

> Qué horror; es casi peor dormir, entonces; tiene más fuerza lo que uno ve dormida, como si fuera la verdadera verdad; y no se puede dirigir ni las imágenes ni tampoco las palabras ... [58]

En el caso de Fabián Clavero el sueño es una total revelación. Allí siente la muerte como algo tangible o "la extraña admonición en la que la piel de la muerte perdura en el recuerdo del contacto con el árbol yacente."[59] Es más que una presencia, se diría que es el contacto directo que pertenece a Fabián Clavero. "Todas las cosas, después se le hicieron más simples. ¿Qué misterios podía esconder la vida para quién llevaba la muerte adentro?"[60] A Fabián no le queda otro camino que mirar la vida desde Ella y esperar el momento del reencuentro. Él comprueba que cada día es la repetición del mismo hecho que contempló la noche de tormenta;

la noche en que pudo aislar la realidad del significado de la muerte, "porque la vida toda iba siendo, cada día más, el indispensable comentario de lo que un sueño le había revelado definitivamente."[61] Como dice también Miguel Prados en "La luz de aquel verano," al hablar de la muerte que se acerca:

> La muerte irradia su luz antes de acercarse a nosotros. Sus rayos nos alcanzan cuando todavía estamos fuera de su órbita. O mejor, hay una sola órbita: la Vida, y no tenemos comunicación con ella hasta que la muerte se aproxima.[62]

Carmen Gándara comunica, sin lugar a dudas, la certeza de la muerte con todo su poder y trascendencia, al mirarla desde la vida. Pero no solamente la contempla como retorno o cumplimiento, sino también como término a las múltiples vicisitudes de la existencia o como sombra que la dirige y manda. Gaspar Tormo está viendo llegar su propia muerte. En el hospital, su vecino de cama la ha convertido, al mismo tiempo, en imagen y mensaje. "La vida es linda porque es más que vida,"[63] repiten sus palabras, que llegan a Gaspar Tormo como una revelación.

> La vida no es la vida. Todo viene de un sol que no se ve. De Ella. Comunicamos con Ella por nuestras vísceras y por los secretos que nunca supimos, por el olvido, por el sueño. Es el imán de todo.[64]

Fabián Clavero, Miguel Prados y Gaspar Tormo han descubierto la presencia de la muerte, se han encontrado con Ella porque reconocen el dramatismo de una realidad que no se puede rechazar. Esta escritora hace que los tres perciban su presencia como algo tangible o cercano; algo que les

pertenece y a quien pertenecen. La han conocido, se han encontrado con ella y la llevan consigo hasta el momento final del reencuentro.

La escritora argentina insiste en este tema presentando una figura paralela a Fabián Clavero. Otro peoncito de estancia es el protagonista de "El ruido de las ruedas." Rómulo Barrios, al igual que Fabián Clavero, está solo. "Él era el menor de cinco hermanos, pero siempre andaba solo."[65] Se halla también en la edad en que la niñez empieza a notar las cosas, no por lo que se ve, sino por lo que son. Durante la emoción de los diarios descubrimientos y el reconocimiento de un mundo que se agranda, un ruido sordo lo hiere. Rómulo escucha "ese ruido de las altas ruedas veloces sobre el camino de tierra dura."[66] Quizás le pareciera solamente un ruido molesto pero lo percibe como una vibración premonitora de la tragedia. Es el anuncio de la presencia visible de acontecimientos que cambiarán para siempre su visión de la vida. Rómulo tiene la impresión de que algo va a suceder. "Tenía miedo de ese ruido."[67] El niño, con especial clarividencia, intuye la tragedia pero teme de aquello que no sabe todavía con certeza que pueda ser. El ruido se lleva a su madre enferma y jamás la vuelve a ver. Carmen Gándara hace que Rómulo descubra la muerte a la que identifica con el ruido de las ruedas, porque "le arrebata todo lo que más ama y lo arrastra por fin hasta la muerte."[68]

Transcurre la vida y el ruido crece, se extiende y

se repite día a día, como el sueño de Fabián Clavero o las palabras del vecino de cama de Gaspar Tormo. "Otra vez, la aguda sensación de extrañeza se le metió en el cuerpo."[69] Rómulo y Fabián hallan la muerte en todas partes, sienten su presencia, la intuyen porque ya se han encontrado con Ella. Al final y dentro de su órbita, como fuerza que manda inexorablemente el destino de los seres y las cosas, otra vez, Rómulo va a su encuentro, cuya presencia le fue anunciada por el ruido de las ruedas.

> El ruido de las ruedas rápidas sobre el camino se hacía más fuerte a medida que aumentaba la velocidad de la carrera. El caballo, sin gobierno, desvió su camino. Una rueda dio contra un poste y el carro se volcó. Rómulo cayó con el carro y su cuerpo quedó bajo el anca del animal. La rueda le aplastó el cráneo.[70]

En la obra de Carmen Gándara el personaje que retrata con mayor fidelidad el encuentro y reencuentro con la muerte es Fabián Clavero porque la escritora hace que se sature de su presencia por diferentes caminos. Primero, con la muerte del árbol, la constante pesadilla, la repetición diaria del hecho en el ambiente que lo rodea y más tarde, el funesto idilio con Delicia Leiva, para terminar cayendo dentro del vértigo de la tragedia, que lo lleva a la destrucción de su propia vida. Cuando el amor alienta su existencia el joven se transforma. Vive ensimismado, gozando a plenitud del sabor de la vida. Pero tal parece que Fabián Clavero se empeña en buscar la muerte después que ha reconocido su presencia. Trágicamente descubre que la imagen que había

visto se encuentra allí. Es su pesadilla hecha de nuevo realidad. "La mujer del vestido encendido tenía en las manos la piel de la muerte,"[71] porque era la misma presencia que ya él había descubierto y que encontraba en todas las cosas.

Carmen Gándara hace que Fabián perciba la muerte desde la vida. Así, la incompleta escena de amor junto al río sugiere lo fugaz del amor carnal y la convicción de que todos los seres, sujetos a la muerte, no pueden posponer el término señalado. Lo efímero y pasional del amor físico no hace más que anticipar el encuentro con la última realidad, la muerte. "Porque la muerte vendrá como ladrón nocturno y no la oíremos llegar. Porque corto es el tiempo y el tiempo no existe, pero huye. Porque lo que pasa marca para siempre."[72]

La escritora parece también simbolizar en las aguas del río la brevedad del paso de la existencia; porque ellas no se detienen y corren sin ruido --como la vida misma-- hacia la desembocadura de lo ineludible. "No estaba acaso la muerte, no estaba muriéndose la vida, la vida que no es sino muerte que se mira morir."[73]

La muerte, su presencia, encuentro y reencuentro impregnan de sombríos matices la existencia de los personajes, y en algunos casos, como Fabián, la llena de mórbidas visiones e incontenible angustia.

La muerte es vista como un misterio, en el alcance

> cristiano del término, es decir, como algo no explicable racionalmente, pero que no contradice la razón. Resulta tratada entonces, con infinito respeto, pero no con terror, advirtiéndose de continuo su presencia, que se filtra y penetra cada fracción de lo narrado y constituye el ámbito en que los relatos transcurren.[74]

En estos relatos se muestra, una y otra vez, la preocupación de la autora por la relación entre la vida y la muerte, más que por la muerte misma. A ésta la percibe como un misterio pero nunca truculento, lo que la impulsa a tratarla con profundo respeto, es decir, en toda su magnitud y trascendencia.

2. Rechazo y diferentes perspectivas de la muerte.

En los cuentos de Carmen Gándara se impone el tema de la muerte. A través de los ejemplos anteriores se advierte como crece, sobresale y se apodera de la idea central, opacando los otros temas. Estos comentarios señalan, con mayor o menor intensidad, su presencia o descubrimiento. La trágica percepción de la realidad ineludible se apodera de la conciencia como hecho palpable: un ser ha dejado de existir. Ha llegado ahora el momento de reflexionar la muerte; de tratar de imaginar, de comprender cómo es esa realidad y su significación. Es necesario que la razón predomine aunque subsista la preocupación ante la dramática experiencia. Cuando la juventud ha dado paso a la edad adulta se usa entonces la inteligencia para reflexionar sobre esa verdad existencial; a pesar de que a veces está marcada por un trazo de lo absur-

do e incomprensible. Albert Camus dice: "L'Absurde n'est pas dans l'homme (si une pareille métaphore pouvait avoir un sens), ni dans le monde, mais dans leur présence commune."[75] De este modo hay que plantear la reflexión sobre la muerte, contando también con el absurdo como una presencia común; no obstante, al meditarlo se siente y se vive esa constante intuición del que sabe que tampoco puede escapar.

Carmen Gándara presenta la muerte desde esta perspectiva, pero sin prescindir de su capital importancia, va introduciendo cambios y modificaciones en el tema a medida que lo va analizando en su narrativa. En ella la muerte participa siempre de esos otros problemas que captan la atención del hombre que, afanosamente, busca la razón de su efímera y angustiosa existencia. Pero al mismo tiempo, se va haciendo algo más apremiante como preocupación.

En los cuentos de esta escritora la presencia e integración de la muerte, así como de otras inquietudes del hombre, adquieren la categoría simbólica de un solo signo o cifra. En la entrevista que le hiciera Hugo Ezequiel Lezama la señora Gándara dice del cuento:

> ... el cuento se mira desde fuera. Está hecho de alusiones de sugestiones; se lenguaje es necesariamente, en mayor o menor medida, de naturaleza simbólica. En un buen cuento el aire no es respirable porque todo ha sido llevado a la categoría de signo, de cifra.[76]

Por eso es que en sus cuentos la preocupación representada a través de lo simbólico adquiere una dimensión total, es decir, que una sola imagen lo abarca todo; en la no-

vela no sucede así, como más adelante explica en la misma entrevista:

> Una novela es un pequeño cosmos en el que se entra; en el que se entra a convivir con los seres y las cosas que allí se hallan. Es un mundo donde el lector es casi un personaje más, un personaje escondido. Si está ausente esa calidad --respirable-- de la atmósfera habría fallado lo fundamental, lo primero.[77]

En efecto, la novela es un pequeño cosmos creado por analogía del otro, es decir, que "cada época, cada hombre, cada caso propone una novela distinta."[78] En ella pueden integrarse temas diferentes, así como también las distintas proyecciones del autor, semejantes todas a las diversas partes que forman el universo que están representando.

En la novela de Carmen Gándara Los espejos la muerte quizás, no sea la preocupación fundamental de la obra, pero puede considerarse como parte de un todo mucho más complejo. La autora se la dedica al lago Nauel-Huapi --"ojo del tigre en araucano,"[79]-- al que llama "ojo del abismo en cuyas sombras he creído ver alguna vez --brillo oculto, pez de hondura-- el fuego de la muerte."[80] Es como si la escritora, contemplando el lago, se hallara ante la imagen visible de su idea de la muerte, cuya perspectiva se ahonda en un abismo de sombras que sugieren la eternidad.

Cecilia y Gonzalo Aguiar son los personajes centrales de Los espejos para los que la preocupación de la muerte tampoco es extraña. En un diálogo que sostienen frente al lago sureño, las palabras que pronuncian reflejan la concepción adulta de la muerte.

> --El mundo toma un curioso aspecto-- dijo Gonzalo--, si se piensa que es un mundo de condenados a muerte. El condenado a muerte es un ser que impresiona singularmente, como si fuera algo monstruoso. Casi no se puede pensar en el pobre tipo. Y sin embargo, nosotros, todos, todos los hombres ¿qué otra cosa somos? ¿No somos acaso condenados a muerte que se afanan, van y vienen, hablan, gritan y hasta matan, para olvidarlo?[81]

De este modo se afirma la trascendente universalidad que a todos iguala en el instante final. La sociedad humana está formada por condenados a muerte que se empeñan en olvidar la certeza de su sentencia. El hombre trata de borrarla luchando contra el tormento que pesa en su conciencia y la vida se convierte entonces, por medio de la lucha, en un intento de olvido. Gonzalo insiste en la necesidad de concentrarse en numerosas acciones para tratar de apartar de la mente las dos posibilidades que se le presentan: la nada o la eternidad. Como dice Unamuno:

> Ese pensamiento de que me tengo que morir y el enigma de lo que habrá después, es el latir mismo de mi conciencia. Contemplando el sereno campo verde o contemplando unos ojos claros, a que se asome un alma hermana de la mía, se me hinche la conciencia, siento la diástole del alma y me empapa en vida ambiente y creo en mi porvenir; pero al punto la voz del misterio me susurra ¡dejarás de ser! me roza con el ala el Angel de la muerte, y la sístole del alma me inunda las entrañas espirituales en sangre de divinidad.[82]

Existe en el hombre una congoja natural, una espontánea repulsión a desaparecer con la muerte. La palabra <u>nada</u> causa terror. Pero cuando se vislumbra el sentido de la otra palabra <u>eternidad</u>, --per saécula saeculórum-- una sensación de recogimiento y pequeñez parece aniquilar la conciencia del hombre. Es el temor al misterio de lo eterno.

Gonzalo y Cecilia continúan su conversación junto al lago, ahondando este tema:

> --Es que en el fondo --dijo Cecilia--, nadie cree en la muerte, en la propia muerte.
> --Y yo diría que es la única cosa, la única, en la que uno cree. Es el centro, el eje, el vórtice de la existencia. No se piensa en ello, es cierto; pero no se piensa en ella a fuerza de ser ella todo. Nuestra vida está regida con ese hilo: la conciencia de que moriremos.
> --Me parece que hay un mal entendido --dijo suavemente Cecilia--. Yo digo que nadie cree en la propia muerte; admitimos fácilmente que todo lo demás termine. Pero yo, yo, ¿cómo voy a creer que terminaré, si ser es ser para siempre?
> --Eso de "siempre" --dijo Gonzalo, duro, malhumorado-- ni se entiende.
> --No se entiende, pero se sabe, se sabe con el corazón --dijo Cecilia, con voz ausente--. Además --agregó--, tampoco se entiende "nunca."
> --¿No han pensado ustedes en que si suprimiéramos la muerte y hasta su posibilidad, la vida se convertiría en una maldición, en una inacabable calle sin sombras, en una forma de muerte? --Puso el diario doblado sobre la mesa-- ¿Han pensado en ese horror? ¿Una vida, acá, en este mundo, de la que no pudiera uno escapar? Ese sólo hecho --no poder morir-- convertiría la vida en muerte. Se puso de pie y se acercó al precipicio. Mirando hacia la isla encendida rodeada de sombras azules, verdes, violetas, prosiguió:
> --Se acabarían la invención, el capricho, el deseo, el amor, la venganza y el odio. Se acabaría la vida. ¿Qué podría subsistir? ¿Si todo, todo está sostenido, animado por la muerte?[83]

A Gonzalo le horroriza el pensamiento de una vida sin interrupción. En esta actitud hay un rechazo o negación total, sugiriendo la idea de que vivir sin muerte es una sentencia peor. Carmen Gándara parece contemplarla como mitigadora de la pena de vivir, sin embargo, las palabras de Gonzalo dan la impresión de corresponder a un hombre sin esperanza. A Eugenio Guasta le hacen recordar las de Benedetto

Croce, conservadas por Fausto Nocilini en su Biografía del pensador napolitano: "Sono troppo filosofo per non vedere chiaramente che il terribile sarebbe se l'uomo non potesse morire mai, chiuso nel carcere che è la vita, a ripetere sempre lo stesso ritmo vitale ..."[84]

Cecilia, por el contrario, parece poseer una gran fe, una creencia profunda sostenida por la esperanza. "Ser es ser para siempre."[85] Como dice Unamuno: ¡Ser, ser siempre, ser sin término, sed de ser, sed de ser más! ... ¡ser siempre!"[86] Y en estas palabras se encierra a la vez la agonía y la esperanza del hombre. Cuando Cecilia las pronuncia no se da cuenta del alcance que tienen, porque al final de la novela, serán la salvación de Gonzalo. En el diálogo, aparentemente se contraponen las opiniones de Cecilia y Gonzalo dando la sensación de que abrigan ideas opuestas. Pero lo que la escritora desea destacar es la verdad encontrada en la vida trazada por la angustia de la propia muerte. Las dudas, la incertidumbre de las respuestas y el temor son los que todo ser humano lleva dentro, especialmente, cuendo tiene que enfrentarse a la realidad de morir: la nada o el ser para siempre.

En Los espejos hay una escena muy simbólica que reafirma lo que parece ser la imagen visible que de la muerte tiene Carmen Gándara. El lago es el escenario preferido de sus inquietudes existenciales y siempre se siente atraída por la profundidad insondable de sus aguas, "donde hasta el

azul moría en una negra inmovilidad de hielo."[87] Ella describe el paisaje circundante como "hecho de frío y silencio,"[88] y el lago lo ve como "un vacío sin fondo,"[89] representando el conjunto total "otro mundo, el mundo muerto, el mundo sin vida."[90] Sobre esa imagen de muerte y desolación, un pequeño bote "ponía su leve sombra viva"[91] con los personajes adentro. El simbolismo es obvio. El bote lleva su carga de vida sostenida sobre el abismo de la muerte. Gonzalo también se siente atraido por la profundidad insondable del lago y se pregunta: "¿Será así el otro mundo, el mundo de los muertos?"[92] Pero súbitamente fluyen sobre la superficie del lago la luz y el aire iluminando las sombras, porque esta escritora siempre alienta la esperanza para borrar las sombras del espíritu. Por eso en el lago no todo es negrura y a veces nace en él una "quieta claridad,"[93] como si cambiara de tono, como si en él "se hubieran abierto ventanas y desplegado banderas, como si la noche se hubiera hecho más amplia y más vasta y más libre."[94] La señora Gándara parece comunicar la idea de que la muerte no es solamente vacío y destrucción, sino un algo desconocido e invisible que se abre hacia lo más inmenso y prometedor, especialmente, cuando se apoya en la esperanza.

Cecilia, siempre distante y borrosa, participa en la lucha que ensombrece el alma de Gonzalo y sin estar dentro de ella, es la víctima inmolada. Gonzalo la ve nada más que como un medio, un puente o un camino, pero jamás como un va-

lor en sí misma. Cecilia tiene miedo y como Rómulo Barrios y Fabián Clavero el peligro le acecha y lo siente. "Todo me da miedo --pensó Cecilia--; hasta el ladrido de esos perros me parece tener un sonido malo y triste,"[95] porque Cecilia también experimenta el mismo sobrecogimiento que invade a Gonzalo al contemplar el lago y dice: "Sí ... a veces parece un paisaje de muerte."[96] Es como si todo dijera una misma cosa y que fuera enemiga; aun así, ella va al encuentro de su destino y a pesar de que se pregunta "¿no será que me está persiguiendo la muerte?"[97] cumple con el acto fundamental de su existencia. La muerte de Cecilia es creada y anticipada por Gonzalo que la usa como instrumento de su egoísmo teniendo como cómplice el absurdo de la vida.

> La escena que él había visto, previsto, en su imaginación, tenía una luz así, dorada y fría. Miró el acantilado y vio otra vez --exacta-- la escena fatal; oyó el grito agudo, lleno de temor, inútil. La escena estaba ahí, desde siempre, para siempre. Era tan idéntica a sí misma ... Gonzalo permaneció en el cuarto silencioso, esperando.[98]

El monstruo que Gonzalo tiene adentro lleva conscientemente a Cecilia hacia la muerte. La imagen que lleva fija en el pensamiento cobra vida por obra del azar.

> Será porque, al fin y al cabo, pienso, nosotros no somos otra cosa: somos espejos (espejos con memoria), guardamos imágenes y vivimos o morimos de ellas. Aunque a veces conviene ponerles encima una sábana blanca, una mortaja. Hay imágenes que deben estar amortajadas.[99]

De este modo, Carmen Gándara reafirma su idea de que pasado, presente y porvenir son un solo instante, es decir, un instante vivo. Talmente parece que Gonzalo ha visto ante

sus ojos una fotografía de lo que va a pasar y al recrear la escena percibe no sólo el pasado sino la imagen del futuro de ese pasado. Pero la devoción y la esperanza van más allá del espacio y del tiempo. "Ser es ser para siempre" dijo Cecilia, quien con su muerte se transforma en algo más poderoso que un recuerdo; es una presencia inmensa, por encima de la propia realidad.

> Y esa noche miró de frente la realidad que era más fuerte que él: el claro rostro de Cecilia era ahora un país sin límites y dentro de ese ilimitado país él estaba encerrado, contenido para siempre. Buscó entonces, como perdido de él mismo, de su mente desorientada, la razón de esa permanencia viva, más fuerte que todo, la razón de esa vida que dejan trás de sí los muertos, pensaba en las sombras: "Dejan eso que son, la esencia que está en el centro de todo gesto, de toda palabra, la gota temblorosa de forma única, de brillo único, que cada uno esconde y olvida pero que cada uno es, ¿el alma?[100]

Todavía Gonzalo no acepta esa palabra. Es como si quisiera huir de ella para escapar de su propia angustia. La muerte de Cecilia logra que la aprenda y que la sienta.

> Hay algo más. Los muertos pasan, en nuestra memoria, a una vida cuyo color y cuyo tejido el tiempo no toca; pasan a ser --en nosotros-- algo que está fuera del tiempo. Son, en nosotros, lo único permanente, lo único vivo el único punto eterno, la única ventana hacia la eternidad.[101]

Otra vez la muerte cambia de perspectiva. Es la luz que ilumina lo eterno, la ventana que da paso a la esperanza y a la fe. La señora Gándara asocia siempre la luz con lo divino. La ventana es un lugar por donde entra el aire o la luz, ambos, elementos de vida. La "ventana hacia la eternidad" es para ella, camino, vía, medio de comunicación con

aquellas regiones que escapan de lo natural; esas que están situadas como fronteras fuera del tiempo.

La desinteresada y gratuita donación que Cecilia hace de su vida, ha bastado para que Gonzalo se sienta humano, un hombre más entre los hombres. Ahora, la presencia de Cecilia es cada vez más fuerte. Si antes escuchaba el rumor de sus pasos en el cuarto contiguo, cuando era materia, después de muerta, la percibe dentro de su corazón simbolizando la eternidad.

> Ahora tenía el tamaño del mundo. Y estaba próxima a él, unida a él. Gonzalo escuchó con todas las fibras de su ser el fondo del silencio. Su corazón no se animaba a llamarla; sólo podía estar ahí, atento, profundamente atento a la calma viva. De pronto supo, supo con el cuerpo y con la sangre, que la presencia que lo rodeaba tenía la forma de consuelo, la forma alta y dulce del perdón. Faltaba eso. Eso era lo que necesitaba. Una infinita paz cayó sobre sus párpados cerrados. Sonrió apenas, seguro, sobre la almohada fría.[102]

Con la muerte de Cecilia desaparecen la venganza, el odio, el capricho y el egoísmo que se encontraban en Gonzalo. Todos los sentimientos que afirman la vida cercada por el tiempo y el espacio, y que no tienen cabida en el país sin límites. La lección de la muerte de Cecilia lo sitúa ante perspectivas ignoradas: el perdón, el consuelo, la fidelidad y otras, que inmutables, se proyectan en lo eterno.

Un constante encuentro con el misterio de la muerte, ofreciendo más que un final, es la continua obsesión de Carmen Gándara. Ella quiere destacar que la muerte es un tránsito hacia algo, que a pesar de saberlo, no se sabe, porque

es necesaria la experiencia para poder sentir ese conocimiento liberador. Gonzalo piensa en la muerte como todos los hombres, pero por lo que de ella se dice, como algo mecánico que tanto se oye y a lo que no se presta atención. Cuando por fin se enfrenta a la realidad acepta la posibilidad de creer en lo invisible, es decir, en el misterio. "A través de la muerte de Cecilia había descubierto otro mundo, el mundo de las fuerzas altas e invisibles."[103] Carmen Gándara hace que Gonzalo recorra laberintos de sí mismo, tratando de hallar la salida o la ventana abierta que le permita cruzar y comprender la otra jornada, la final. La muerte es la frontera de lo inconmensurable, que todavía Gonzalo no ha traspuesto, pero donde ya sabe que Cecilia lo espera.

En todos estos relatos siempre muere alguien, con la excepción de "La fiesta infantil" donde la muerte se ha producido antes de empezar la narración. La desaparición del amigo de los dos personajes, "el pobre Paco," provoca en ellos "ese íntimo desconcierto, esa como interrupción de la confianza física en la propia vida que pone en nosotros el espectáculo de la muerte."[104] Mediante este acontecimiento, la señora Gándara insiste en el hecho de la muerte como descubrimiento. Esencialmente, es la repetición del encuentro con la muerte, pero las circunstancias son distintas, es algo familiar, pero a la vez nuevo. La renovación de tal escena revive en ellos la agonía de la brevedad de la existencia. Como se sabe, toda muerte hace imaginar, hace vivir

con anticipación la propia, aquella de la que no se puede tener memoria, la que no se puede ver. Julián Marías dice:

> La muerte, en efecto, no puede repetirse; se muere sólo una vez, y no cabe reiteración; esto le da al hecho o al acto de la muerte una significación esencialmente distinta a todo lo demás, emparejándolo sólo con el nacimiento; pero éste no es un acto, y ni siquiera un hecho que exista por el nacido; por eso queda la muerte como algo absolutamente único, impar.[105]

Carmen Gándara contempla el nacimiento y la muerte como acontecimientos decisivos que llegan súbitamente a la vida del hombre. "Principio y fin, abriendo y clausurando un fragmento de vida --la nuestra-- sin que nosotros veamos esos dos hechos capitales."[106] Indudablemente, es muy difícil imaginar la propia muerte, pensar en ella sí es posible, pero figurar como se desaparece del mundo, no se puede. Tampoco es posible ver el propio nacimiento, mientras que hasta cierto punto, cada cual se ve vivir. "Nuestro nacimiento, --dijo una vez Ortega-- es un cuento que nos han contado; y nuestra muerte, un cuento que ni siquiera nos van a contar."[107] Nadie es dueño ni testigo de su propia muerte, parece decir también la escritora argentina, pero haciendo destacar el hecho vital de que ésta, por ajena que sea, es imagen de la propia. De este modo hace recordar las palabras del poeta y teólogo inglés, John Donne, que sirvieran de inspiración al novelista norteamericano Ernest Hemingway para su novela <u>For Whom the Bell Tolls</u> y que dicen: "Any man's <u>death</u> diminishes <u>me</u>, because I am involved in Mankinde; And therefore never send to know for whom the <u>bell</u> tolls; It tolls for

thee."[108] Quizás, éste sea el motivo por el cual surge ese temor reverente ante el tránsito de otro, como anticipación al encuentro con el rostro desconocido. "El hecho de estar ahí, en una casa llena de gente,"[109] como ese muerto, "el pobre Paco."[110]

En el caso de Gaspar Tormo la muerte es un sosiego, es la única manera de descansar. El cumplimiento del destino llega desde el desamparo de su vida. Gaspar Tormo aparece "sintiendo que algo extraordinario estaba pasando, algo final."[111] Este hombre, extenuado por la angustia, sabe que algo se acerca, un sentido agudo le avisa el fin. Lo notable de este relato es que la muerte adquiere un aire nuevo, protector. Ahora se mira como una meta "algo extraordinario, algo final."[112]

La vida de Gaspar Tormo ha sido una derrota, "muy poco a poco había ido alejándose de todo, hasta de él mismo."[113] En el límite de la vida, Carmen Gándara sabe que, esas derrotas siempre causan ansias de descanso. La enfermedad del hospital lo prepara para el reposo en una dimensión diferente. "Una semiconciencia suavemente dormida, en la olvidada oscuridad anterior a la vida."[114] Las palabras de su vecino de cama, lo iluminan interiormente y proyectan una nueva luz sobre su memoria.

> Todos vamos, vamos llevándonos, vamos yendo, dormidos. Las palabras y las imágenes nos distraen apenas, debajo de ellas estamos llenos de secretos, de noche, de sueño. Adentro, llevamos una memoria que no conocemos. Es una memoria muda. Es la verdadera memoria. La san-

> gre se acuerda de todo, no descansa; y se acuerdan los nervios y la carne de adentro. Se acuerdan del vientre donde estuvimos, siguen comunicando con ese vientre. Lo único que no tiene memoria es la cabeza, el pensamiento. El cuerpo sabe, sabe todo desde adentro, desde adentro de su sueño. Cuando dos cuerpos se buscan, lo que buscan es que la noche que llevan adentro se haga luz. Pero no. No se hace luz hasta que llega Ella.[115]

Ella ... ¿Pero, por qué Ella? ¿Por qué la muerte es una mujer? Guillermo Díaz-Plaja, haciéndose la misma pregunta, dice:

> ¿Qué idea radical, hondísima, visceral, une la hermosura a la destrucción? ¿Qué hay de recóndito y de misterioso, en la feminidad como Regreso al Origen, al abismo, al Infierno, a la Nada?[116]

No es posible dar una razón exacta para definir la idea conjunta de feminidad y muerte. Carmen Gándara diría, quizás, que sí es posible, de la misma manera que se define la idea de feminidad y vida. El sexo de la mujer puede en la muerte augurar trance final o tumba abierta del mismo modo que augura en la vida el comienzo de un ser o cuna de tibieza. ¿Pero no es la muerte, en esencia, el nacimiento a la eternidad, el recomienzo del origen, el inicio al infinito? ¿No son convergencias nacimiento y muerte? Pues bien, entonces es muy natural que la muerte sea una mujer. ¡El símbolo de Ella!

Gaspar Tormo percibe la presencia de lo inefable que se acerca, porque contempla la muerte más allá que el detenimiento de una vida; para él es el tránsito hacia la existencia infinita, presentado en toda su magnitud y trascendencia. "Llega así. Es como si llegara una reina. Es

Ella."[117]

Gaspar Tormo tiene ya conciencia de las cosas que por lo general se quieren ignorar. Carmen Gándara es la voz de su vecino de cama, que describe la figura del hombre perdido en medio de los acontecimientos de la vida y que en cierto modo repite y reafirma lo dicho antes por Gonzalo Aguiar en Los espejos; Gaspar Tormo escucha el mensaje que encierran esas palabras y que dicen así: "La vida es linda porque es más que la vida."[118] Es decir, que su belleza y valor radican verdaderamente en su precariedad, por ser una promesa, por ser imagen y representación de un modo de existir que exige como precio el paso de la muerte. "Todos saben. Por eso se agitan y hablan, para que de adentro del cuerpo no les llegue la verdad."[119] Carmen Gándara sugiere que los objetos y actividades que rodean al hombre son motivos de distracción y olvido; porque la marcha hacia el desenlace es incontenible y cada día que pasa se va haciendo más dramática. Aquí se muestra también la doble noción del temor y la esperanza, como anunciando que el destino del hombre se cumple y por eso, la lucha de la vida y la muerte tiene sentido.

Nuevamente, la escritora argentina usa la luz como símbolo. Una luz que derramada sobre todas las cosas, las descubre y esclarece mostrando la clave de todas ellas. "Porque la noche que llevamos adentro de Ella, es de Ella."[120] Esa noche de sombra, exige la luz, es decir, la que ilumina el tránsito hacia la otra existencia; porque la muerte no es

un fin en sí misma y mucho menos la vida.

Anteriormente la muerte había sido para los personajes una sentencia dolorosa y trágica, unida a la vida, pero a una vida con límite, agotable. Gaspar Tormo recibe en la voz del desconocido la revelación que lo transforma, que une el pasado y el futuro; la autora la proyecta como instante vivo, es decir, lo que fue es el comienzo de lo que vendrá y nuevamente el pasado se vuelve a convertir en futuro.

Carmen Gándara, una vez más, repite su idea de la visión aguda del ser humano en el umbral de la muerte y la presenta como algo que va más allá de los límites humanos. Tres mujeres lo ejemplifican en su obra y por su cercanía a la eternidad ya pertenecen al futuro. Es como si la muerte les hubiera concedido una mirada de videntes. La Tía Fermina sabe que nada ni nadie podrá dañar la inocencia de Siverio. "Los Mantas no te harán daño."[121] La madre de Gonzalo halla en Cecilia el ser que lo salvará, cuya redención comenzará más allá de la muerte. "En cambio, que tranquilidad tendría, con que tranquilidad me iría de este mundo si quedaras casado con una chica buena, con una mujer ... como Cecilia, Cecilia Hurtado."[122] La abuela de Felipe Reyna, en "La habitada" sabe que el llamado de la tierra llegará al alma de su nieto. "Tú te fuiste al extranjero para huir de tí mismo. Pero eso que tú eres, que no puedes dejar de ser, mi querido, quedó en La Habitada."[123]

En los cuentos anteriores la escritora hace aparecer

la muerte como una intuición o experiencia de la que se ha sido testigo. En "La Reina" la muerte, alegóricamente, adquiere una entidad. Se hace tangible, prácticamente se puede contemplar; de la misma manera que hizo la escritora con el mal en "El lugar del diablo." Gaspar Tormo percibe junto a los demás, la presencia de la muerte, la magnitud de lo desconocido.

> Entonces todo cambió: el aire, el color de la luz, el peso del silencio. Todos sintieron lo mismo al mismo tiempo: sintieron la presencia de algo que era inconmesurablemente más que una presencia. Un infinito respeto o un infinito pavor o un infinito amor los paralizó, los unió. Mientras tanto, en forma apenas audible, la voz del vecino de Gaspar Tormo, decía: --Llega así. Es como si llegara una reina. Es Ella.[124]

Para Fabián Clavero, Rómulo Barrios y Gonzalo Aguiar la muerte es un misterio, una sentencia ineludible, el más solitario de los combates. Para Cecilia es un deber. Sale al encuentro de ella consciente de su sacrificio y empujada por el azar o el absurdo, cumple el deber fundamental de su existencia. Su muerte consuela, perdona y redime a Gonzalo. Solamente las tres ancianas miran a la muerte con calma, con esa creencia esperanzada que las salva de la desesperación. Sin embargo, Gaspar Tormo es el primero en mirarla cara a cara. La ve como descanso, como luz de una vida de tinieblas. Va hacia ella con lucidez,y sin rechazarla a ella se entrega. Gaspar Tormo la oye llegar y se le ilumina el espíritu. "Entonces Gaspar Tormo cerró los ojos para quedarse solo con la luz que tenía dentro,"[125] porque llegó a la meta traspasando

la frontera hacia la eternidad.

3. Entrega y realidad de la muerte.

Se ha mencionado anteriormente que en la obra de Carmen Gándara la muerte es luz. Ambas se identifican porque ésta se halla en ella como un trance iluminado o rayo revelador cuando el alma se prepara para el paso final. La muerte es otro nacimiento. Todo parece decírselo a Miguel Prados como "una larga frase confidencial, insistida."[126] Miguel Prados asciende hacia la muerte porque "no se baja hacia la muerte, se sube, se asciende hacia ella."[127] Él va hacia el principio porque la muerte es retorno, "cubierto de paz como si hubiera vuelto a ser, tras de tanta vida amarga, tras de tanta impura vida, un niño feliz."[128]

En el umbral de la muerte, Miguel Prados recobra la integridad de su ser. Entra al mar como quien se sumerge en las aguas del bautismo para que le devuelvan la pureza infantil, es decir, el sabor de un mundo perdido. Es como si el agua y la sal lo transformaran a una vida nueva. "El frío del agua me cubría de niñez, de pureza, de sal. Salí del mar, y otra vez, al tenderme sobre la arena tibia, me sentí fuertemente, profundamente, yo mismo."[129] Carmen Gándara simboliza en la orilla del mar la frontera de la existencia "infinitamente creíble y natural,"[130] desde donde él la mira y desde donde se interna hacia la alta mar, donde "nadando al favor de las olas,"[131] se sumergirá en las aguas sin ori-

llas. Miguel Prados percibe la realidad de la muerte y se entrega a ella.

De este modo, la escritora sugiere que cuando el hombre se ha entregado por un acto puro de conciencia es como si se recuperara antes de iniciar el ascenso de la existencia eterna, es decir, que se despoja de todas sus amarguras e impurezas. Miguel Prados ha llegado al momento de la verdad, la conciencia de ser quien es, la visión de sí mismo captada en un instante, "y toda mi anterior existencia se ordenaba en torno a esa sensación de ser yo, el mismo yo."[132] Todo está cumplido, siempre se llega al fin y se termina.

Carmen Gándara destaca también la inmensa pobreza que rodea al hombre a punto de partir. Pero este auto-despojo que se observa en la actitud que ejemplifica Miguel Prados tiene un alcance más profundo y penetrante en la explicación que ella le da:

> Muchas veces se ha querido explicar la sensación de la muerte comparándola con un creciente alejamiento de la realidad viva. No es así. No hay alejamiento: los otros son los que se alejan.[133]

La escritora insiste en la idea de que todo regresa al lugar que debe estar, dentro del orden dado. Las cosas resplandecen por lo que son; por eso el hombre, desprendido de ellas, puede penetrar fácilmente en el valor intrínseco que tienen. Es como si quisiera destacar la muerte como medio de recuperación de la visión perdida, regresando con ella a lo primitivo, al origen que se llegó a olvidar. Desde esta

perspectiva se ve la muerte como cumplimiento. Miguel Prados también lo descubre y dice: "Se acercaba ese fin, el fin de mi existencia, ese fin que es un comienzo. No; un comienzo no es: es un cumplimiento, el comienzo de un cumplimiento."[134]

Miguel Prados, igual que Gaspar Tormos, espera la muerte con sosiego. "Era la paz, era la consumación."[135] Una calma invisible lo envuelve, por eso, se reincorpora al lugar del comienzo, "siento que la muerte es la continuación, no de la vida, sino del sentido de la vida, es decir, de la infancia, del amor. ... Es la luz que está en la luz."[136] A Miguel Prados se le concede la plenitud de su destino, porque al aceptar la realidad de la muerte ha dado cumplimiento de sí mismo.

En casi todos los relatos de Carmen Gándara la muerte aparece considerada como un tránsito, es decir, el umbral por donde la vida desemboca hacia la inmortalidad. Hasta este momento no se ha subrayado la magnitud existencial que lleva consigo la muerte. Desprovista de esa dimensión, se sugiere como una cierta disposición para ir al encuentro de la nueva existencia, casi con gozo y con alivio.

La escritora insiste, repetidas veces, en la semejanza o relación que se puede hallar entre el principio y el fin del ser humano. Este paralelismo tan acentuado e íntimo trae a la mente la imagen del dolor como una atmósfera común. Una criatura viene al mundo en medio del dolor, y los gemidos son

la señal con que avisa su inicio a la vida mortal. Así se prueba el esfuerzo del recién nacido para adaptarse al nuevo medio. La muerte, un nuevo nacimiento, como le dice la autora argentina, es también un tránsito doloroso. En "La reina" y "La luz de aquel verano" se ignora este aspecto mencionado aquí, pero puede considerarse incluido en los personajes de Los espejos, "Luz mala," y "El ruido de las ruedas," por la angustia que la muerte provoca en ellos.

"Sosandra" es el cuento que finaliza la colección La figura del mundo (1958) y en el que Carmen Gándara agrega el terrible dolor que ésta puede causar. Aunque es imposible apreciar la magnitud de la angustia que sufre el que está por abandonar la existencia corporal, es posible captar el sufrimiento, también agónico, que experimentan los que están ligados profundamente al que muere; es como el eco de ese dolor, el peso del desconsuelo que queda como única realidad ante la repentina ausencia.

En este cuento también está presente la súbita aparición de lo absurdo, casi como el compañero habitual del instante final. "En medio del patio hay un aljibe. Allí es donde el cuerpo de Iñaki desaparece tragado en las profundas aguas del misterio."[137] Sosandra quiere a Iñaki y sufre el dolor de ser testigo de su muerte. Su amor es brutalmente tronchado. Para ella la muerte representa destrucción y ausencia. La escritora está consciente de que Sosandra no puede ignorar la gravedad existencial de la muerte, mucho menos

negarla o destruir su esperanza creyéndola absurda.

> Entonces la vi a Sosandra. Parecía de mármol. Tenía el rostro, los labios, los brazos del color del vestido. No se había movido. Cuando escuchó el silencio que venía del fondo del pozo y midió su tiempo, alzó los brazos. Sabía: era como si hubiera presenciado el cumplimiento de una ley fatal. Con los brazos levantados y las dos manos abiertas en alto, cerrando los ojos, dijo, con una gravedad que le venía desde el fondo de los siglos: "--Dios, Dios que me oyes. Tómalo.-- Las palmas abiertas lo tendían, lo ofrecían a las otras dos manos invisibles.[138]

La autora traza aquí una visión plena de la muerte. Sosandra presiente la muerte de Iñaki, "yo sabía que iba a morir,"[139] la contempla, "quedó ahí, mirando, sin gestos, sin palabras,"[140] con un padecimiento agónico ante el irremediable fin. Iñaki hace sus ejercicios encima del aljibe abierto, suspendido sobre la altura del misterio. De nuevo se repite la misma idea de Los espejos, la vida suspendida sobre el ojo del abismo insondable, la muerte; Iñaki, al igual que Cecilia, cumple con su destino. Esta escena adquiere su sentido definitivo con la imagen y las palabras de Sosandra, quien con los brazos en alto, ofrece su dolor al cielo. "Supe que iba a morir como ahora sé que vive."[141]

> Si muriésemos ante nadie, la muerte en efecto, sería absurda, porque nadie podría darle sentido. Si muriésemos solamente ante los hombres también sería absurda, porque éstos dispondrían, abusivamente, de algo que no conocieron más que en su exterioridad; dispondrían de una vida muerta. Pero San Pablo dijo: "Ninguno muere para sí mismo, morimos para el Señor." Dios nos tiene ante sí enteros, como nadie, ni nosotros mismos, dando el salto de sobrevivirnos a nosotros mismos, podríamos tenernos. Y porque morimos ante Dios y hacia Dios, la muerte tiene sentido.[142]

C. Recuerdo, niñez y ansia de regreso.

Carmen Gándara insiste en presentar la muerte como un regreso. Casi pudiera describirse como la nostalgia que provoca el ansia del mismo. Esa añoranza sugiere un recuerdo y los recuerdos permanecen siempre como imágenes en la memoria.

Silverio Mantas, el niño que escribe sus recuerdos en "La pelota de papel" dice: "Pero los recuerdos hacen que todo sea diferente. Si no existiera la memoria no valdría la pena vivir."[143] Efectivamente, si el hombre no tuviera memoria dejaría de ser él mismo, porque "en la memoria las personas se ven como deberían ser."[144] En ella, están prendidas las raíces del ser, que alimentan su conciencia a lo largo de la vida, afirmando y dándole permanencia en el invisible fluir de su propia historia.

De momento parece que se estableciera una contradicción o paradoja entre la idea de lo que es un niño y la memoria. Se supone que un niño no puede tener recuerdos del pasado porque no lo posee. Pero la escritora argentina lo coloca dentro de una perspectiva diferente porque él si tiene memoria, pero de algo que no sabe o no puede explicar. Ella ve la infancia como la edad más próxima y más relacionada al punto de origen, hacia el que se regresa con la muerte.

> El aire que en los días intemporales de la infancia respirábamos es el aire que el alma no encuentra luego en sus inútiles viajes por el mundo, y cuyo gusto se va pareciendo cada vez más, a medida que vamos viviendo, a

> la meta última de nuestros sueños. Los recuerdos de nuestra infancia --que son los recuerdos por antonomasia-- son una realidad perfectamente aislada, aislable, dentro de la totalidad de nuestras experiencias, y el mundo que forman es algo hacia lo cual tendemos, aspiramos, vamos. Está delante de nosotros, vamos hacia él. Nuestra infancia es algo que esperamos.[145]

Carmen Gándara destaca que el niño guarda para sí una memoria aparte, secreta y muda del orden misterioso de donde proviene. A medida que se va adentrando en los afanes de la existencia, talmente parece que la memoria superficial se va olvidando de todo, pero no pasa así con la vida profunda; ésta la atesora. Es como una "Memoria muda, ... se acuerdan los nervios y la carne de adentro ... lo único que no tiene memoria es la cabeza, es el pensamiento."[146] Esta memoria o vida profunda sirve de guía al hombre en su viaje de regreso, es decir, en la hora en que la luz se hace más intensa y empieza a desnudarse el postrer sentido de todas las cosas.

De alguna manera, aunque inconscientemente, los ojos de un niño están vueltos hacia ese pasado inmediato. Sin darse cuenta existe en él una gran familiaridad con el origen y posee una actitud de clarividencia muy por encima de los seres que están a su alrededor, como la de "quien vive en una región anterior a la luna,"[147] o estuvo presente cuando las cosas empezaron a ser.

La escritora desarrolla esta misma idea con otro personaje de su obra, Isabel Ituarte en "El lugar del diablo." Cuando el invitado ausente o presencia sensible le deja ver

su vida inútil, el impacto de esta certeza la empuja fuera del tiempo. Su memoria evoca un recuerdo, trata de acordarse de algo que casi no existe.

> Una ilusión bajó sobre ella: le pareció que entraba en un bosque y que ese bosque era su infancia. Casi sonriente, avanzó, cautelosa, por los senderos sinuosos: había hojas lustrosas de un verde clarísimo y musgo en el suelo y el aire tenía gusto a Dios.148

Isabel ha recobrado el recuerdo de un recuerdo. Es como el sabor de la imagen de lo trascendente, del paraíso perdido. En la temática de la obra de Carmen Gándara, la infancia está relacionada siempre con el origen, como si el niño "hubiera estado antes en algún punto desde el cuál se podía abarcar ese mecanismo que ahora lo envuelve."[149] y con la proximidad a Dios.

Es sabido que la mayor felicidad para un niño es la rutina o la diaria repetición de las cosas. Esto lo afianza equilibradamente desde el principio proporcionándole seguridad y confianza; además, desde ella, puede descubrir sin temor las nuevas realidades que le impone la vida. Esa criatura que comienza se siente todavía extraña, porque todo es diferente a lo que ella conoce, no sabe "como acomodarse en ese extraño lugar, el mundo, ese lugar tan diferente de ... Pero tan diferente ¿de qué? Él no lo sabe --ni yo tampoco lo sé--."[150] La visión que estaba tan próxima ha pasado al olvido, pero a pesar de todo, el niño conserva aun la aguda visión como parte del inefable secreto; por medio de ella, descubre en las cosas todo lo que refleje y le haga recordar el

mundo anterior. Por eso es que ellos buscan en todo, lo esencial de las cosas, "porque el objeto natural y permanente de su sistema perceptivo es el fulgor primero, la llama originaria de toda vida."[151]

En el cuento "Luz mala" se dice de Fabián Clavero que "siempre estaba mirando todo como si detrás del vidrio de las cosas fuera a aparecérsele una revelación maravillosa."[152] Todo niño contempla la realidad y puede ver lo que hay en ella de profundo porque se halla muy cerca de la dimensión invisible donde lo fundamental es ser; por eso, los niños buscan siempre en las cosas esa luz que hay en ellas.

A través de las palabras de Silverio Mantas, la señora Gándara destaca la imposibilidad que tiene el adulto para lograr esa visión. Silverio dice: "Pero los grandes no saben mirar, porque hablan demasiado."[153] Es como si el ruido de las palabras y el clamor del mundo rompiera el íntimo silencio que hay en ellas; así se destruye la oportunidad de ver más allá de lo que se mira en el exterior de las cosas. La escritora está consciente de que el niño no se fija en la apariencia de los objetos o las personas, porque a él lo que le interesa es la presencia invisible que hay en ellos. Su mirada conserva, por un tiempo, la penetración propia del lugar de donde vienen, esa que alcanza a lo que realmente es.

> La música se abrió de golpe, como una cortina. Y yo vi algo que era como una luz, en el fondo. Y era como para dormir o quedarse siempre mirándola, esa luz; era más, mucho más que dormir, estar mirando esa luz; era como morirse en el fondo de un mar. Había <u>alguien</u> en esa

puerta. Yo lo miré.[154]

El niño Silverio Mantas puede ver como sucede en los sueños o con la mirada que tienen los que están cerca de la muerte; Miguel Prados es uno de ellos, cerca de la muerte ve su realidad, "nadie la veía más que yo."[155] El niño y el hombre, ante el umbral de lo eterno, son los únicos que pueden ver más allá del sueño y de la muerte. Silverio ve a un ser diferente, un ángel "y el Ángel sonrió,"[156] también ve el existir de ese ser, "yo soy un chico que ha visto rezar a un Ángel;"[157] y por último ve mucho más: la presencia invisible que hay en el ser que sólo existe para él, porque "es terrible haber visto un Ángel. Un Ángel es algo que cambia todo. Todo se pone distinto."[158] La mirada de Silverio es capaz de captar la pureza del mundo de luz y penetrar en ese otro que han cambiado los hombres. "Pero no crea que yo tengo miedo del mundo; el mundo me parece una maravilla."[159] Así se demuestra la pureza y sinceridad que posee la infancia cuando no ha sido todavía contaminada, al igual que más adelante se muestra la evolución que va sufriendo hasta que acaba por perderlas; al terminarse la niñez, la visión del mundo cambia totalmente. "Mi cuarto me da miedo. Parece mentira que sea un cuarto donde hubo una vez un Ángel. Un Ángel rezando. Como ha cambiado todo."[160] El Ángel es símbolo del pasado, un testigo del recuerdo, el ser que Silverio Mantas descubrió cuando veía el secreto de las cosas. Ahora todo es distinto desde que no puede ver el ángel.

"¿Por qué se ha ido tan lejos? ¡Ah! si el Ángel volviera. Todo sería otra vez como era, raro y lindo, y la alegría estaría en mi cuarto ..."[161]

De este modo se hace casi palpable la nostalgia de la infancia perdida, la añoranza del instante que viene del comienzo, de fuera del tiempo. Es fácil notar que Silverio anhela el pasado cuando todo era "raro y lindo" y espera recuperarlo. Ahora surge una nueva perspectiva y este pasado comienza a convertirse en futuro, porque "el pasado no se añora, sino que se espera."[162] Y hay que esperar también para cruzar el umbral de la muerte.

> Toda vida es una carrera inmóvil y todo recuerdo --del corazón-- un recuerdo del paraíso. El jardín de nuestros primeros juegos es siempre aquel jardín en cuya puerta se halla desde el comienzo del tiempo un ángel armado de una espada de fuego. Y del recuerdo olvidado de ese jardín está hecha la esperanza.[163]

Miguel Prados está listo para cruzar el umbral. Después de haber renacido en la pureza de la luz, del mar y de la sal, después de haber recobrado la inocencia de la niñez, sale al encuentro de sus amigos que se extrañan del cambio operado en él.

> Uno de los vociferantes desde lo alto de una discusión me miró fijamente, sorprendido, extrañado de la ausencia de mi habitual beligerancia, de mi característico extremismo. Y yo le sonreí, mirándolo casi con ternura, pensando que lo quería a pesar de todo, que lo que dijera poco importaba, que lo que importaba era él, aquel niño que yo recordaba y que seguía viviendo en sus ofuscaciones.[164]

Carmen Gándara quiere demostrar con Miguel Prados la reacción del hombre que regresa a la vida anterior, que pre-

fiere respirar calma para no desesperar. Su visión de la existencia es penetrante y la contempla con amor infinito; se sumerge dentro del espectáculo del mundo con el mismo poder que lo hacen Silverio Mantas, Fabián Clavero y todos los otros que, como ellos, miran las cosas con ojos infantiles. En esos días del retorno Miguel Prados percibe las cosas como Silverio. "Lo más parecido a la vida anterior fueron esos días, el regreso en la media tarde, a la pequeña casa vacía."[165] Ahora solamente importa la presencia invisible que está presente en todo. "Lo que hallé cada día al volver a la casa quieta y oscurecida era tu presencia, tu presencia eterna, la que tú no me podías quitar."[166] Miguel Prados percibe la presencia de Lía como algo que se agiganta a través de la distancia. Es un ser que se encuentra cerca del tránsito listo para adentrarse en el misterio que comunica con lo eterno.

Silverio Mantas y Miguel Prados son dos figuras que se presentan como ejemplos de pasado y futuro para simbolizar el lazo de unión con el punto de origen y también, para demostrar que la memoria profunda conserva el secreto de ambos extremos. La niñez y el recuerdo, el nacimiento y la muerte suscitan siempre, en esta escritora, la idea del recuerdo del paraíso y de la eternidad. Ella lo concibe como lo original y temporalmente perdido, pero a lo que se regresa inexorablemente.

D. La incomunicación.

Los personajes de la obra de Carmen Gándara suelen desenvolverse dentro de una atmósfera de total incomunicación o desencuentro. Tal parece que no pueden lograr establecer una relación humana y real, como si nadie pudiera coincidir con sus deseos e intereses.

Esta incomunicación se puede encontrar reflejada desde la niñez en la obra de la escritora argentina. Esto lo ejemplifica con un grupo de niños en una fiesta infantil. En ellos se percibe un estado de sonambulismo total. El cuento lleva por título "La fiesta infantil," un hecho de importancia que interrumpe la rutina diaria de los niños, capaz de llenarlos de pavor. En estas fiestas lo mismo pueden reír que llorar.

> Como los han sacado de su rutina, se hallan todos perdidos, despojados de lo único que les da seguridad y calma; ...
> .....
> Todos se miran sin verse, caminan sin saber por que caminan, preguntan sin que nadie les conteste y si alguien les contesta, no oyen, no pueden oír, porque se hallan más enajenados que nunca y están como separados de su propio ser.[167]

El cocktail de Isabel Ituarte continúa, en la escala humana, otros ejemplos de la incomunicación. En algunos aspectos existe un cierto paralelo entre la actitud de los niños en la fiesta infantil y la de los mayores en el cocktail, pero la diferencia principal se encuentra en que la incomunicación de los niños se debe al desconcierto, mientras que

la de los adultos, a pesar de que se desenvuelven dentro de un mismo ambiente social al que están acostumbrados, proviene de la insatisfacción y la falta de interés en el prójimo. Todos parecen tener la mirada fija en otras cosas, más allá de las respuestas que puedan recibir de los presentes.

> Todo queda ahí, en el aire, sobre porcelanas y cristales, intocado, sugerido, mantenido a prudente distancia de quienes hablan, y la ceremonia se desenvuelve en una atmósfera perfumada donde hasta los colores parecen estar cansados de ser colores.[168]

La apariencia de este cocktail es casi grotesca. La escritora lo presenta como la caricatura de una situación dolorosa, en un escenario de frivolidades; esto lo hace mucho más trágico que la fiesta de los pobres niños, a pesar de haber sido lanzados tan de sorpresa en la sociedad. El cocktail de Isabel Ituarte retrata el desencuentro de la vida.

> Ninguna frase esperaba respuesta. Nadie contestaba a nadie. Y si alguna incurría en la insensatez de exigir contestación se veía sometido a la penitencia de presenciar como las palabras con que había formulado su pregunta quedaban en el aire, sueltas, inmiradas, peregrinas, sin más razón de ser que ellas mismas.[169]

La incomunicación también está presente en Cecilia y Gonzalo. "Entre ellos se habían metido lenguas de frío y de silencio y ya no eran el uno para el otro, sino fantasmas que se miran sin verse ..."[170] Igual sucede con la distancia que separa a Lía y Miguel Prados, a pesar del "misterio de la promesa hecha ante un altar."[171] Lo que puede unirlos está más allá de la existencia. También hay desencuentro o incomunicación en la brusca separación de Fabián y Delicia Leiva

cuando la joven se convierte con la muerte en un recuerdo, el cual une a la pesadilla del árbol. "Hacía su trabajo silencioso y maquinal como un sonámbulo."[172] A pesar de ser un niño Silverio Mantas también muestra signos de alejamiento e incomunicación. Cuando Silverio empieza a querer a alguien con ese primer amor puro y desinteresado no encuentra la respuesta que espera negándosele una oportunidad de salvación. "Al bajar del tren, la muchacha estrujó las páginas leídas, riendo, y arrojó la pelota de papel al suelo."[173]

En el amor también tiene cabida la incomunicación y precisamente en el amor es donde la ausencia de respuesta causa un dolor más profundo. En la raíz amorosa de los personajes de Carmen Gándara siempre se encuentra una falta de convergencia y comprensión. Es como si no encontraran suficiente atracción para saciar el deseo que impulsa sus voluntades. En el caso de Gonzalo Aguiar el amor correspondido a plenitud por Cecilia, en entrega total, se convierte en prisión de su libertad individual y a la vez le impide continuar la búsqueda de ese inalcansable algo que lo pueda llenar de satisfacción.

En la relación Cecilia-Gonzalo, Lía-Miguel, Delicia-Fabián, el amor como el imposible de una realización refleja sus relaciones. En el caso de Sosandra e Iñaki, al menos en los comienzos, el amor les sonríe como una promesa de esperanza. En este cuento se sustituye la incomunicación, como destructora del amor, por la fatalidad absurda y la muerte,

demostrando así que ellos tampoco pueden ser felices porque la fatalidad los persigue. La unión amorosa debe posponerse hasta después de la muerte.

Esta escritora presenta el tema de la incomunicación bajo un doble aspecto: como la ausencia de respuesta de quien es amado a quien ama --Gonzalo y Cecilia o Lía y Miguel son ejemplos de esto-- y la falta de correspondencia entre lo que se ama y la capacidad del que ama. Éstas parecen ser condiciones inseparables cuando se desarrolla el tema del amor humano en los personajes de El lugar del diablo, Los espejos y La figura del mundo. "Pero a pesar de ser una encrucijada a la que todos ellos llegan alguna vez, el conflicto que se plantea no tiene solución explícita en los textos, quizás, también, porque parecería que el tema se aleja velado por el respeto y el silencio."[174]

E. Negación de vivir y el concepto de responsabilidad.

En las obras de Carmen Gándara la existencia del hombre es considerada próxima al instante de la muerte. Los personajes se desenvuelven, por lo general, durante esa transición del cruce hacia lo infinito. Casi siempre suele presentarlos como ejemplos de la interpretación humana del sentido de la muerte. Entre ellos, muy pocos pueden ser ejemplos del trabajo de vivir y las angustias que esta lucha implica. Así, Gaspar Tormo y Miguel Prados son presentados en la última fase de la existencia. Fabián Clavero, obsesiona-

do con la presencia de la muerte, es como si permaneciera estático ante la vida. Silverio Mantas no vive la existencia, es como un espejo de ella. Se limita a retratar la actitud de todos los que están a su alrededor. En sus recuerdos escritos refleja los conflictos de sus mayores a pesar de ser incomprensibles para él. Rómulo Barrios muere siendo un niño todavía pero la vida siempre estuvo alejada de su ser. Andaba solo. Los amigos de Paco van a su velorio. La muerte ajena provoca un recuerdo infantil, es decir, un fragmento de vida escondido en el tiempo. En Sosandra, la patrona huye de la vida y se enclaustra en la soledad. Ella decide "abandonar toda vida de relación con los semejantes."[175] y refugiarse en sí misma.

Entre los pocos personajes de Carmen Gándara que se pueden ver vivir, el aspecto más sobresaliente de su conducta es el modo con que se niegan a correr el riesgo que encierra la lucha de la vida. En el caso de Isabel Ituarte se ve que trata de esconder toda su debilidad entre gestos y actitudes estudiadas. Tras una máscara superficial de seguridad insiste en esconder el vacío de su existencia.

> ... de pie, erecta, con el cuello erguido y la espalda rígida, la dueña de la casa sonreía, saludaba, contestaba apenas y vigilaba de tanto en tanto con la mirada las bandejas que iban y venían por entre los grupos de parlantes hombres y mujeres.[176]

Así va Isabel Ituarte por el mundo, en todas partes como si no estuviera, la cabeza en alto y los hombros dignos para esconder la nada de su ausencia. En la vorágine del

mundo halla "la imagen de su propia vida, el espectro atroz de su vida muerta."[177] Isabel ha descubierto el vacío y la omisión de una existencia porque no ha tenido el valor de ser. Cuando la certidumbre del desperdicio de su vida la sobrecoge, queda paralizada "y sus manos, las manos sin vida, las manos que nunca habían agarrado nada, las manos de omisión, estaban como acusándola por su cobarde inercia."[178] La angustia de Isabel Ituarte es producto de la negligencia, de la omisión de no haber hecho lo que le correspondía por su condición de ser.

Hay otro personaje que refleja una angustia paralela a la de Isabel Ituarte y no es otro que el protagonista de "La botella," el emigrante italiano Giovanni, más conocido por don Magari. Cuando abandona su patria buscando un mejor futuro en América, trae grabada las palabras de su madre: "Giovanni, nella tua vita, bisogna fare al meno una buona azione; al meno una, ma buona veramente, falta col cuore."[179] La escritora vislumbra una buena acción como consecuencia y a la vez impulso de la energía del ser. Don Magari no cumple con su destino y por desilusión y apatía se deja dominar por los otros convirtiéndose, poco a poco, en algo ajeno a sí mismo.

> Se sentía lanzado, inerte como un proyectil, hacia lo desconocido y, con el corazón encogido y los ojos muy abiertos, presenciaba tratando de disimular ante sí mismo el miedo que sentía, el desarrollo fatal de su propio destino.[180]

La vida es dura para Giovanni y se deja arrastrar dó-

cilmente por ella. Llega al extremo que parece que no tomara parte en ella. Para el viejo emigrante es más fácil ceder a lo que venga que enfrentarse al riesgo de un compromiso. Giovanni, junto a Isabel Ituarte, pertenece al grupo de los que prefieren omitir antes que luchar.

> Siempre estuvo un poco fuera de sí mismo, como al lado de sus actos, como viéndose obrar y vivir, como si él --el que miraba-- no tuviera del todo la culpa de lo que el otro hacía. Nunca supo como podría hacerse uno con ese que vivía, que actuaba; uno con su propia voluntad.[181]

Carmen Gándara demuestra que la falta de responsabilidad y determinación se reflejan en la vida despojándola de significación. "Giovanni se levantó a observar, un poco sorprendido, el cambio de itinerario de su vida."[182] Pero con el paso del tiempo la existencia se contempla desde diferente perspectiva. Como ya no es joven el vacío se hace más profundo y el peso de la responsabilidad se deja sentir de otra manera; Giovanni no ha cumplido el consejo de su madre. Cada vez puede medir mejor el alcance de las múltiples omisiones cometidas.

> ... cuando la dichosa vaguedad de la primera juventud fue desapareciendo y, ya hombre, comenzó a encararse con las cosas, a mirarlas de otro modo, fue concretándose en él un escrúpulo cada vez más tenaz que le oprimía el pecho llenándolo de angustia como si llevara un nudo atado en el centro de la conciencia.[183]

Giovanni tiene por fin el valor de verse a sí mismo y como Isabel Ituarte, comprueba la inercia de su vivir. Todo lo que debió construir y realizar, desapareció en el vacío de lo omitido. La conciencia de Giovanni se convierte en una

acusación viva. "Le parecía que cada día era una nueva traición."[184] Giovanni e Isabel Ituarte han probado la condena angustiosa que sufren los que omiten el cumplimiento del deber. Carmen Gándara subraya la omisión y la falta de vida, además de indicar la gravedad de consecuencias al no hacer el bien y dar lugar al mal. Por eso la escritora los describe como cáscaras o cortezas agrietadas, envolturas de un vacío causado por la negación de vivir.

> Ese cuerpo que ahí yacía era el cuerpo de un hombre que no había hecho nunca, en toda su vida, una buena acción. Nunca. Ni siquiera una. Y el cadáver de un hombre que no ha hecho nunca una buena acción es una cosa atroz.[185]

Gonzalo Aguiar es otro de los personajes que comparte las mismas características que se han señalado en los anteriores, quizás, más agudizadas aun. Para describirlo la escritora dice que se deja "llevar insensiblemente por el conjunto de circunstancias y por su poca voluntad, en ese momento más débil que nunca."[186] Cuando las circunstancias de la vida demandan de él una firme actuación, se entrega débilmente y evita enfrentarse a la lucha. Pero si la misma situación le impone asumir las responsabilidades originadas por sus actos, todo le parece una pesadilla, "pero un sueño de otro, un sueño absurdo, desprovisto de sentido, ajeno, horriblemente ajeno a él."[187] Los ademanes y gestos superficiales que animan la personalidad de Gonzalo Aguiar no corresponden a lo que él es interiormente, o sea, que no hay comunicación entre su yo verdadero y lo que muestra en el ex-

terîor. Isabel Ituarte y él saben muy bien esconder lo que llevan dentro tapándolo con falsas aparîencîas. De este modo Carmen Gándara desea îndicar que no es posible que exista comunicación o responsabilidad en una voluntad que no quiera o en una inteligencia que ignore.

> Y ya grande, ya casi hombre, su paciente asesinato de todas las palabras que podían incomodarlo: respeto (¿respeto a qué, si nada es respetable?); deber (¿deber?, si no sabemos ni qué somos ni hacia qué vamos?); pecado (¿dónde está la balanza para pesar un acto humano?); remordimiento (¿remordimiento de lo que hizo quién, si yo era otro cuando hice aquello?); ¿Dios? (Dios, sí, una imagen, imagen-suma de todas las otras, un concepto necesario, una esperanza útil a los enfermos y moribundos). Y vio cómo, así, se había formado, robustecido, establecido en el mundo su libertad.[188]

Gonzalo Aguiar es un extraño, se desconoce a sí mismo y sin embargo es él. "¿Quién es ese ser que comenzaba ahora a vivir convencionalmente una vida cuyo orden y cuyo principio, él --el hombre que él era-- no comprendía ni respetaba?"[189] Gonzalo se conduce como si él no fuera él. "Para Gonzalo la vida se había convertido en una perpetua evasión, en un juego de postergaciones y escamoteos."[190] Postergar y escamotear son formas de eludir la realidad; la escritora destaca la verdad escondida detrás de tal actitud, es decir, la de una conciencia que se niega a reconocerse tal y como es. Gonzalo representa un caso de omisión extrema, pues no llega a comunicarse ni con su propia angustia; jamás puede saber en que consiste, de donde proviene y cuales son sus razones o sus límites.

Cuando surge el momento en que Gonzalo se ve envuel-

to en un escándalo del que es el mismo centro, "no lograba sentirse culpable,"[191] porque él es incapaz de aceptar las consecuencias de sus acciones y prefiere permanecer totalmente ajeno a las responsabilidades de la vida. No quiere descubrir la verdadera "relación entre el hombre y sus actos, entre un pobre desgraciado y las cosas que hace."[192]

Gonzalo Aguiar da la impresión de que a medida que va viviendo va desprendiéndose de lo que hace. Tiene la tendencia de absolverse a sí mismo y se resiste a calificarlo o asumir la magnitud de su culpa. Así es como Carmen Gándara traza el desprendimiento vital entre él y sus actos. En tal sentido, la escritora ve a Gonzalo como un hombre sin memoria y por lo tanto sin historia. Tener memoria representa tener conciencia y responsabilidad de cuanto se hace. Gonzalo no la tiene. Se halla perdido en su propia realidad porque no la reconoce.

> La realidad, la realidad humana, se divide en dos grandes planos: el primero, está constituído por el presente, el puro instante, el acto; el segundo plano, es el que abarca el pasado y el porvenir, es aquel al que sólo llegamos por la memoria y el ensueño.[193]

Entre Gonzalo Aguiar y sus acciones se interpone esa perspectiva de la distancia y el tiempo. La escritora contempla el acto como puro presente, eso sí, puro presente que se hace pasado instantáneamente. Cada acto, al cometerse, deja trás de sí una actitud y por esa actitud es que se puede unir lo que se hizo a lo que se hará. Esa cadena o posición ante la realidad es la que crea o deshace la personali-

dad del individuo. Gonzalo Aguiar parece incapaz de comprender esta perspectiva en el tiempo y la distancia. "A mi siempre me preocupó, me hizo pensar y hasta sufrir, esa distancia, esa separación que existe entre un hombre y sus actos."[194]

Carmen Gándara resume en Gonzalo Aguiar las consecuencias de una vida inútil porque lo dibuja dominado por la inercia, la omisión y la debilidad. Éstas se reflejan en el modo que se vislumbra con los espejismos de nuevas ilusiones. Por eso, los que son como él, pasan la vida buscando nuevas metas que después de logradas pierden todo interés. Al no poder identificarse con lo obtenido, lo más fácil es evadir toda responsabilidad que pueda resultar en compromiso. La presencia de Cecilia en la vida de Gonzalo es como la voz de una conciencia acusadora. "Está condenado a vivir con una mujer que no era ya para él sino un obstáculo, una prisión insoportable."[195] Casi se ha convertido en espejo de sus acciones. Precisamente allí está la causa de que la repudie, porque su presencia es una constante recordación de lo que él no quiere aceptar. Cecilia es la memoria viva que debe ser eliminada. Este deseo crece con tanta fuerza, que sin matarla directamente, la empuja hacia la muerte. "Cecilia, a quien él, el monstruo que tenía él adentro, había llevado <u>conscientemente</u> hacia la muerte."[196]

El impulso incontenible de destruir lo que estorbe, el ansia irrefrenable de huir de sí mismo y una total irres-

ponsabilidad son los ingredientes usados por la escritora para trazar la personalidad de Gonzalo Aguiar que sugiere el caso típico de la insatisfacción. Es uno de esos que busca lo más fácil para lograr sus propósitos. "Siempre había vivido a flor de horas y minutos, liviano, impulsivo, libre."[197] Al morir Cecilia, Gonzalo despierta. "Voy a ver si sirvo, Remón, si sirvo alguna vez para algo."[198] Y esa muerte adquiere significado con el arrepentimiento y decisión de ser útil en la vida. Por fin "miró uno por uno, sus actos y los móviles de esos actos."[199] Carmen Gándara hace que Gonzalo llegue al fondo de su conciencia y que desde allí resurja. Hasta ese momento no se había sentido responsable de ninguna de sus acciones, pero la muerte de Cecilia lo transforma totalmente. "Sí, es verdad. Yo llevé mi mujer a la muerte."[200]

La escritora se vale de la tormenta que sorprende a Gonzalo en el lago Nahuel Huapi para simbolizar la otra tormenta: la que se debate dentro de Gonzalo y de la que sale, por propio esfuerzo, redimido.

> Súbitamente, pensó que no quería morir. Si bien el peligro le era indiferente, no deseaba la muerte. Sin embargo, ahora, en ese mismo instante la muerte estaba cerca, frente a él, mirándolo. Imágenes, palabras, sensaciones giraban en torno a su ánimo. Lo que si deseaba pensó, comprobó, lo que deseaba con alguna parte todavía sin voz de su conciencia, era asesinar los viejos, pertinaces, astutos impulsos hacia la facilidad, hacia la antigua complacencia. Había dormido con ese deseo oscuro y la confusa aspiración se hizo en ese momento realidad. A través de la muerte de Cecilia había descubierto otro mundo, el mundo de las fuerzas altas e invisibles. Sabía ahora que para entrar en contacto con ellas había

> que acabar con el viejo animal, el animal sabio y sonriente que llevaba adentro. Todo ello tomaba cuerpo ante él como si la circunstancia tremenda en que se encontraba desvistiera sus fantasmas interiores y los iluminara brutalmente.[201]

Gonzalo nunca había luchado en la vida. La desvinculación es una de las características que la señora Gándara subraya en su personalidad. No obstante, al final de la novela, se decide a substituir aquella voluntad que hasta el instante de la muerte de Cecilia lo había substituido a él.

> ... él nunca había usado su voluntad, sino a la inversa, barranca abajo; ésta sería la muerte de aquél hombre, la muerte que merecía aquél hombre abúlico que él no quería seguir siendo. El lento trabajo subterráneo operado en su intimidad durante los últimos días, la minuciosa recapitulación emprendida, a pesar de él, por su conciencia, dio en ese instante, repentinamente, su fruto. No. No quería morir así, sin razón, sin sentido, sin haber tenido siquiera la voluntad de morir. Le dio asco su propia debilidad. Un resorte se movió en lo más hondo de su ser. Con manos firmes tomó los remos. No sintió el dolor de las heridas en los dedos entumecidos. Vigilando sus movimientos, como si hubiera nacido en él una vida nueva, comenzó a remar con tensa energía para desviar la proa de los acantilados próximos.[202]

Entonces surge la idea reivindicadora en el pensamiento de Gonzalo. "Tengo que pagar mi deuda antes de morir."[203] El reconocimiento de que existe una deuda que pagar, por parte de Gonzalo, significa mucho más que lo que aparentemente demuestra. No es solamente el arrepentimiento, sino el reconocimiento de su falta y la aceptación de las consecuencias de sus actos. Es como si tratara de llenar el vacío de sus omisiones. La muerte de Cecilia le descubre otro mundo, el de las fuerzas, que a pesar de ser invisibles, impulsan la existencia. "Sobre la frágil embarcación azota-

da por las aguas acababa de nacer una conciencia humana."[204]

> En el alma humana no caben sino dos movimientos; el que da la vida y el que da la muerte; el unitivo y el disgregador, el que cree y el que niega. Pero como el alma tiene la forma del amor, como su movimiento natural es hacia arriba, hacia la unidad, cuando se entrega a la negación su capacidad destructora es incalculable; dirige una potencia, literalmente infinita, hacia eso que es tan fácil: destruir. Todo esto no es teología. ¡Me libre Dios! Es vida diaria. Yo lo he aprendido con estas manos.[205]

En Gonzalo nace el incontenible deseo de justicia. En prisión voluntaria se retira a la Patagonia y a pesar de llevar con él sus recuerdos, le rodea una sensación precisa, casi tangible de totalidad, de universo, de lo absoluto. "¿Prisión? Sí. Quizá. Todo es prisión. Pero en ésta en que estoy ahora cabe todo, cabe hasta ... Su voz se detuvo indecisa."[206] Gonzalo se encierra en la última espera, "acercándose dócilmente hacia quien estableció las leyes que ordenan y rigen los diversos caminos de los hombres."[207] Carmen Gándara introduce, implícita o declaradamente la idea de Dios en la redención y perdón de Gonzalo, pero por encima de todo, el nacimiento de la esperanza y la fe. Por eso, Gonzalo no pronuncia la palabra que lleva adentro, la palabra hacia la que iba. "¿Para qué? La palabra estaba ahí, pronunciándose a sí misma, en los dibujos del agua, en el rostro del cielo, en el corazón del aire; estaba en ellos y fuera de ellos, repetida en el cristal del tiempo."[208]

Aunque la escritora no diga de manera explícita el alcance de sus creencias religiosas, en la redención de Gon-

zalo se halla presente su profesión de fe. Además, no se puede vivir y esperar, morir y renacer sin admitir a Dios. Esta autora da siempre albergue a la esperanza porque solamente con la paz de ella y la fuerza de la fe se puede dar, a la vida y a la muerte, sentido cristiano de victoria. Otro nacimiento está aguardando y en él, "la figura de Dios, inmóvil, está frente al hombre. Sólo queda a éste cobrar su definitiva estatura y amar."[209]

F. Sentido de soledad y presencia del paisaje.

Los personajes de Carmen Gándara pertenecen al extenso litoral del país. Son de Buenos Aires, o de la pampa vecina al río o al mar. Todos ellos han nacido entre la infinita llanura de la tierra y la otra llanura, la del río que desemboca en el océano. La ciudad es un paisaje desmesurado; el río no tiene orilla visible y la llanura no tiene límites. Los personajes viven en un territorio circunscrito por dos soledades inmensas, con las que misteriosamente comunican. La soledad física del territorio determina la soledad en que se mueven los personajes, hecha de ausencia, de vacío, de silencio. Es una soledad adusta y esperanzada.[210]

Esta escritora presenta en su obra dos ejemplos de actitudes diferentes bajo el mismo paisaje de la Pampa. Una como descubrimiento y la otra como reencuentro. Cuando Giovanni ve por primera vez "la distancia, la distancia sin límites,"[211] y aquel "paisaje hecho de distancia,"[212] un estre-

mecimiento de alegría recorre su alma. "La inmensidad verde de la pampa. Tenía el mismo color y aire de sus sueños."[213] La pampa era reflejo de lo que siempre buscaba, "una lejanía que no tuviera fin, algo que los ojos pudieran mirar sin que nada los detuviera o los fijara, algo que fuera como la meta invisible que persiguen los sueños."[214] Don Magari, como decían a Giovanni, contempla en el reflejo del vidrio verde su sueño, el de ir más y más lejos, "un ansioso ir más allá, siempre más allá."[215] La extensión del paisaje, o quizás, la ausencia del mismo, se convierten para Giovanni en símbolo de su realidad.

Con Felipe Reyna se destaca el reencuentro con el paisaje. El joven ha regresado de Nueva York hacia la Pampa. Como si un llamado misterioso lo empujara a la llanura. "Los ojos de Felipe Reyna miraron por fin, a lo lejos, el ámbito desnudo de la pampa. Clavó la mirada en ella; clavó la mirada absorta en eso que no es sino vacío, luminosidad."[216] Carmen Gándara coloca a Felipe en el paisaje como escenario del retorno. Sin embargo, para Giovanni la infinita vastedad es la tierra de promesas, aunque más tarde sea el reflejo del vacío que se apodera de su vida. "Eso fue su vida: un no servir, un no hacer."[217] Con Felipe Reyna pasa todo lo contrario. Recobra la responsabilidad de su destino en la tierra de sus antepasados. Allí se encuentra consigo mismo. En la voz de su abuela, perpetuada en un cuaderno de notas, resurgen para el joven las memorias del pasado. "Las

mujeres estamos para eso: para guardar la semilla de cada cosa."[218] Es como si la abuela, previendo su destino, hubiera sembrado en el recuerdo la semilla del futuro. Las palabras de la anciana se proyectan desde un pasado que no existe pero que alimenta el presente y da vida eterna.

> El pasado no existe, Felipe; el pasado tiene ojos de vidrio. En el presente está el secreto del pasado y del futuro, el secreto de la eternidad. El pasado y el futuro no son sino defectos de nuestra vista. Esto lo he aprendido aquí, en la pampa, porque la pampa es, como la eternidad, toda presente.[219]

Carmen Gándara reafirma aquí la actitud de clarividencia entre los seres que se acercan a la muerte. La abuela de Felipe puede percibir, en medio del inmenso silencio del paisaje, el secreto del tiempo y dice: "el tiempo no es un camino hacia adelante; es circular como la laguna, como la pampa. No avanza, gira y, muchas veces desanda."[220] Ella narra los hechos del pasado, pero el momento de lo narrado puede ser cualquier instante; porque en el tiempo circular nada antecede ni sucede, todo se percibe como una totalidad.

De este modo, el hombre se sitúa en una trayectoria de circunferencia, en la que la muerte cierra el círculo perfecto al constituir el regreso hacia el mundo del que se partió al nacer. En esta dimensión siempre existe el retorno, por eso, tiempo, duración y espacio están contenidos en lo trascendente del misterio. La pampa y la laguna, con su estructura circular, son figuras-símbolos de la presencia de ese mismo misterio, de lo que no tiene principio ni fin.

> ... más aun que todo lo demás, la proximidad muda, la presencia central y silenciosa de la laguna cuyas aguas --o grises o pardas o verdes, ¿de qué color eran?-- estaban ahí, inmóviles como una fatalidad, estremecidas apenas como el lomo de un animal domado, tendido al pie de la casa a unos pasos del corredor.[221]

En la distancia el brillo del agua de la laguna es mucho más significativo que el contorno circular de algo que "brillaba, circular, como una inmensa gota de agua caída en el medio de la pampa."[222] El agua de la laguna refleja la existencia del hombre en el tiempo que a su vez es una mínima partícula dentro del tiempo sin medida, el del regreso eterno. Hay una imagen muy expresiva que sugiere la única salida del tiempo.

> En ese instante alzaron vuelo repentinamente, cerca de la margen opuesta de la laguna, unas cuantas garzas blancas. Felipe interrumpió su marcha para observarlas bien. Las alas relucían en el aire encendido del ocaso. Despaciosas, livianas, las garzas, con los largos cuellos interrogantes y los cuerpos tendidos hacia arriba, ascendían en el silencio como si realizaran un rito secreto, inmemorial. Felipe las miró subir desde el agua hacia el cielo, puras.[223]

Una vez más, Carmen Gándara demuestra "que no se baja hacia la muerte, sino que se sube, se asciende hacia ella."[224] Las garzas blancas simbolizan el espíritu purificado del hombre que, abandonando la existencia, parte al encuentro del misterio, ascendiendo interrogante para buscar la respuesta que se halla escrita en la eternidad.

La presencia de la laguna y la voz del pasado en el mensaje póstumo de la abuela, hacen renacer en Felipe el vínculo con la tierra y la tradición viva. "El pasado se incor-

pora al presente gracias al desarrollo del espíritu que intensifica la vida y dota de transparencia simbólica a las cosas que guardan intacta su intimidad a través del tiempo."[225]

La autora logra establecer un sentido de comunicación íntima entre las voces que hablan desde la lejanía del recuerdo, aunque no se puedan ver. Los símbolos externos, como la laguna, la pampa, la casa, los muebles, las cartas y otros, hallan profunda resonancia en el corazón de Felipe, son señales misteriosas de indestructible permanencia. Por medio de ellas se llega a la verdad. Carmen Gándara piensa que detrás de todo existe una presencia, algo inconmensurable que no se puede decir como es, porque "todas las cosas de Dios son secretas."[226] Lo que rodea al hombre está continuamente callando algo y ese silencio es el que contiene la respuesta. Así, en la distancia final, Giovanni y Felipe Reyna descubren el mensaje de las cosas en estado puro, porque en la Pampa, en la soledad ilimitada "vive la paciencia de Dios."[227] Ambos sienten allí el magnetismo de la realidad invisible que dirige sus pasos y que a pesar del olvido, de la negación, de la libertad, de la distancia y del silencio, todo está cerca, porque en la pampa "estamos a mitad de camino."[228]

Después de haber recorrido el itinerario de los temas principales de la obra narrativa de esta escritora se comprueba su preocupación por el misterio de la vida y de la muerte. Su constante obsesión es la de iluminar las angus-

tias que ensombrecen las profundidades de la conciencia humana.

> El arte de Carmen Gándara descuella por igual en la pintura de los paisajes interiores, infinitamente matizados y cambiantes, y en la descripción, ya vigorosa, ya delicada, de nuestro campo, de la urbe inmensa o del escondido aposento donde languidece un destino.[229]

Carmen Gándara sabe calar hasta lo más hondo de los seres y las cosas para hallar la verdad que encierran en medio de su crisis con el destino. Ella contempla al hombre hecho de fe y esperanza, sentimientos que prevalecen en él por encima de la tragedia de su existencia para redimirlo, y por ende, asegurarle su salvación.

NOTAS

CAPÍTULO III

LA TEMÁTICA DE SU OBRA NARRATIVA

[1]Basilio Uribe, "Carmen Gándara: La figura del mundo," Sur, núm. 262 (ene./feb., 1960), p. 59.

[2]Carmen Gándara, El mundo del narrador (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S. A., 1968), p. 105.

[3]Carmen Gándara, El lugar del diablo (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S. A., 1948), p. 22.

[4]Gándara, El mundo del narrador, p. 49.

[5]Gándara, El lugar del diablo, p. 22.

[6]Ibid., p. 24.

[7]Ibid.

[8]Ibid., p. 35.

[9]Ibid.

[10]Carmen Gándara, Los espejos (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S. A., 1951), pp. 148-149.

[11]Carmen Gándara, La figura del mundo (Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1958), p. 15.

[12]Ibid., p. 17.

[13]David Almirón, "Carmen Gándara: La figura del mundo," Ficción, núm. 19 (may./jun., 1959), p. 149.

[14]Gándara, La figura del mundo, p. 27.

[15]Eugenio Guasta, Carmen Gándara (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963), p. 15.

[16]Gándara, La figura del mundo, p. 15.

[17]Gándara, El lugar del diablo, p. 42.

[18]Gándara, El mundo del narrador, p. 199.

[19]Gándara, El lugar del diablo, p. 42.

[20]Ibid., p. 75.

[21]Ibid., p. 24.

[22]Ibid., p. 23.

[23]Ibid.

[24]Ibid.

[25]Ibid.

[26]Ibid., p. 25.

[27]Carmen Gándara, "El caso Lolita," Sur, núm. 260 (sep./oct., 1959), p. 53.

[28]Juan Rulfo, Pedro Páramo (México: Fondo de Cultura Económica, 1971), p. 12.

[29]Ibid., p. 20.

[30]Ibid., p. 61.

[31]Gándara, El lugar del diablo, p. 16.

[32]Angel del Río, Literatura española, I (New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1960), p. 100.

[33]Ibid.

[34]Ibid.

[35]Gándara, El lugar del diablo, p. 24.

[36]Eduardo González Lanuza, "Carmen Gándara: El lugar del diablo," Realidad, núm. 15 (may./jun., 1949), p. 367.

[37]Gándara, El lugar del diablo, p. 24.

[38]Almirón, p. 149.

[39]Gándara, La figura del mundo, p. 39.

[40]Gándara, El mundo del narrador, p. 233.

[41]Guasta, p. 19.

[42]Gándara, El mundo del narrador, p. 229.

[43]Gándara, La figura del mundo, p. 72.

[44]Gándara, El lugar del diablo, p. 74.

[45]Ibid., p. 76.

[46]Guasta, p. 20.

[47]Gándara, La figura del mundo, p. 75.

[48]Guasta, p. 69.

[49]Julián Marías, Miguel de Unamuno (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1971), p. 60.

[50]Ibid., p. 61.

[51]Ibid., p. 25.

[52]Gándara, El lugar del diablo, p. 124.

[53]Ibid.

[54]Luis Emilio Soto, "Carmen Gándara: El lugar del diablo," Sur, núm. 174 (abril, 1949), p. 99.

[55]Marías, p. 61.

[56]Gándara, El lugar del diablo, p. 125.

[57]Gándara, El mundo del narrador, p. 213.

[58]Gándara, Los espejos, p. 190.

[59]Gándara, El lugar del diablo, p. 137.

[60]Ibid., p. 134.

[61]Ibid., p. 135.

[62]Gándara, La figura del mundo, p. 74.

[63]Ibid., p. 44.

[64]Ibid., p. 45.

[65]Ibid., p. 49.

[66]Ibid.

[67]Ibid., p. 52.

[68]Almirón, p. 150.

[69]Gándara, La figura del mundo, p. 63.

[70]Ibid., p. 64.

[71]Gándara, El lugar del diablo, p. 145.

[72]Almirón, p. 149.

[73]Gándara, El lugar del diablo, p. 144.

[74]Uribe, p. 58.

[75]Oreste F. Pucciani, The French Theater Since 1930 (Toronto: Xerox College Publishing, 1954), p. 270.

[76]Hugo Ezequiel Lezama, "El problema de la literatura argentina es un problema de lenguaje," Criterio, núm. 1217 (12 de agosto, 1954), p. 574.

[77]Ibid.

[78]Ibid., p. 573.

[79]David L. Blanck, "Bariloche," Américas, 26, núm. 5 (mayo, 1974), p. 10.

[80]Gándara, Los espejos, p. 7.

[81]Ibid., p. 128.

[82]Miguel de Unamuno, El sentimiento trágico de la vida (Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1967), p. 38.

[83]Gándara, Los espejos, pp. 128-130.

[84]Guasta, p. 31.

[85]Gándara, Los espejos, p. 128.

[86]Unamuno, p. 37.

[87]Gándara, Los espejos, p. 133.

[88]Ibid.

[89]Ibid.

[90]Ibid.

[91]Ibid.

[92]Ibid., p. 134.

[93]Ibid., p. 141.

[94]Ibid.

[95]Ibid., p. 177.

[96]Ibid., p. 189.

[97]Ibid., p. 188.

[98]Ibid., p. 200.

[99]Ibid., p. 164.

[100]Ibid., p. 233.

[101]Ibid.

[102]Ibid., p. 234.

[103]Ibid., pp. 237-238.

[104]Gándara, La figura del mundo, pp. 13-14.

[105]Marías, p. 59.

[106]Guasta, p. 35.

[107]Carmen Gándara, "Irrealidad," Realidad (Buenos Aires, mar./abr., 1948), p. 284.

[108]Ernest Hemingway, For Whom the Bell Tolls (New York: Charles Scribner's Sons, 1940), p. 2.

[109]Gándara, La figura del mundo, p. 30.

[110]Ibid.

[111]Ibid., p. 33.

[112]Ibid.

[113]Ibid., p. 38.

[114]Ibid., p. 35.

[115]*Ibid.*, p. 42.

[116]Guillermo Díaz-Plaja, "La muerte es una mujer," *A B C de las Américas*, núm. 60 (1 de diciembre, 1973), p. 32.

[117]Gándara, *La figura del mundo*, p. 46.

[118]*Ibid.*, p. 44.

[119]*Ibid.*, p. 40.

[120]*Ibid.*, p. 43.

[121]Gándara, *El lugar del diablo*, p. 75.

[122]Gándara, *Los espejos*, p. 19.

[123]Gándara, *El lugar del diablo*, p. 174.

[124]Gándara, *La figura del mundo*, p. 46.

[125]*Ibid.*

[126]*Ibid.*, p. 66.

[127]Gándara, *El mundo del narrador*, p. 233.

[128]Gándara, *La figura del mundo*, p. 70.

[129]*Ibid.*, p. 71.

[130]*Ibid.*

[131]*Ibid.*

[132]*Ibid.*, p. 70.

[133]*Ibid.*, p. 72.

[134]*Ibid.*

[135]*Ibid.*

[136]*Ibid.*, p. 76.

[137]*Ibid.*, p. 81.

[138]*Ibid.*, pp. 93-94.

[139]*Ibid.*, p. 100.

[140]*Ibid.*, p. 93.

[141]*Ibid.*, p. 100.

[142]Guasta, p. 46.

[143]Gándara, *El lugar del diablo*, p. 64.

[144]*Ibid.*

[145]Gándara, *El mundo del narrador*, p. 208.

[146]Gándara, *La figura del mundo*, p. 42.

[147]Gándara, *El mundo del narrador*, p. 162.

[148]Gándara, *El lugar del diablo*, p. 148.

[149]Gándara, *El mundo del narrador*, p. 41.

[150]Gándara, *La figura del mundo*, p. 21.

[151]Gándara, *El mundo del narrador*, p. 200.

[152]Gándara, *El lugar del diablo*, p. 214.

[153]*Ibid.*, p. 51.

[154]*Ibid.*, pp. 60-61.

[155]Gándara, *La figura del mundo*, p. 71.

[156]Gándara, *El lugar del diablo*, p. 61.

[157]*Ibid.*

[158]*Ibid.*

[159]*Ibid.*, p. 66.

[160]*Ibid.*, p. 81.

[161]*Ibid.*

[162]Gándara, *El mundo del narrador*, p. 208.

[163]*Ibid.*, p. 209.

[164]Gándara, *La figura del mundo*, p. 73.

[165]*Ibid.*, p. 73.

[166]*Ibid.*, pp. 73-74.

[167]*Ibid.*, p. 23.

[168]Gándara, "El caso *Lolita*," p. 53.

[169]Gándara, *El lugar del diablo*, p. 9.

[170]Gándara, *Los espejos*, p. 48.

[171]Gándara, *La figura del mundo*, p. 72.

[172]Gándara, *El lugar del diablo*, p. 146.

[173]*Ibid.*, p. 84.

[174]Guasta, p. 58.

[175]Gándara, *La figura del mundo*, p. 96.

[176]Gándara, *El lugar del diablo*, p. 8.

[177]*Ibid.*, p. 25.

[178]*Ibid.*, p. 26.

[179]*Ibid.*, p. 92.

[180]*Ibid.*, p. 93.

[181]*Ibid.*

[182]*Ibid.*, p. 95.

[183]*Ibid.*, p. 98.

[184]*Ibid.*, p. 99.

[185]*Ibid.*, p. 102.

[186]Gándara, *Los espejos*, pp. 17-18.

[187]*Ibid.*, p. 38.

[188]*Ibid.*, p. 230.

[189]*Ibid.*, p. 43.

[190]*Ibid.*, p. 46.

[191]*Ibid.*, p. 51.

[192]Ibid., p. 52.

[193]Gándara, El mundo del narrador, p. 83.

[194]Gándara, Los espejos, p. 75.

[195]Ibid., p. 195.

[196]Ibid., p. 232.

[197]Ibid., p. 43.

[198]Ibid., p. 263.

[199]Ibid., p. 228.

[200]Ibid., p. 247.

[201]Ibid., pp. 237-238.

[202]Ibid., pp. 238-239.

[203]Ibid., p. 234.

[204]Ibid., p. 240.

[205]Ibid., pp. 246-247.

[206]Ibid., p. 263.

[207]Guasta, p. 56.

[208]Gándara, Los espejos, p. 264.

[209]Federico Peltzer, "Carmen Gándara: Imaginación con Dios," La Nación (15 de marzo, 1959), p. 4.

[210]Guasta, p. 59.

[211]Gándara, El lugar del diablo, p. 7.

[212]Ibid.

[213]Ibid.

[214]Ibid.

[215]Ibid.

[216]Ibid., p. 157.

[217]Ibid., p. 104.

[218]Ibid., p. 171.

[219]Ibid., p. 170.

[220]Ibid., p. 164.

[221]Ibid.

[222]Ibid., p. 165.

[223]Ibid., p. 175.

[224]Gándara, El mundo del narrador, p. 237.

[225]Soto, p. 101.

[226]Gándara, El lugar del diablo, p. 49.

[227]Ibid., p. 179.

[228]Ibid., p. 180.

[229]Gándara, La figura del mundo, (contracubierta).

CAPÍTULO IV

EL ESTILO

En toda obra literaria hay siempre algo que trasciende al signo impreso, que se capta visualmente a través de sus páginas. La palabra escrita parece ocultar el mundo subjetivo del autor, todas sus intenciones, sus emociones y vivencias; por consiguiente, para comprender y analizar una obra es necesario percibir ese universo que se encuentra tras las letras, revivirlo y descubrir como cada autor les imprime un giro peculiar o un nuevo matiz.

A todo creador literario le es dado un poder ilimitado para producir e insinuar. El que pretenda comprender y analizar la obra creada debe intentar reproducir los sentimientos y razones que la animan, es decir, tratar de penetrar en su sentido total, porque en ese sentido o ritmo misterioso está la clave del autor. Sobre esto Azorín expresa con exactitud: "Cada escritor tiene un ritmo misterioso; captado ese ritmo está comprendido y sentido todo el libro."[1]

El análisis estilístico revela la relación de la obra y el espíritu creador como razón de vida; la presencia consciente o subconsciente del autor en su creación; la insistencia en el uso de las vías sensoriales por medio de las cuales se trata de captar la realidad interna o externa; la

visión concreta o abstracta, específica o genérica del mundo y de la vida; la intensidad de los matices que traducen el estado afectivo del escritor y que señalan, verdaderamente, su personalidad; el uso de las palabras, de las oraciones y de las imágenes, bien sea al nivel coloquial o en el de la más elevada intención estética, en fin, que hay que indagar en esa parte estrictamente individual que identifica al escritor en toda creación literaria.

> En el análisis estilístico se intenta la comprensión desde dentro, poniendo la obra en relación con su creador a través de la expresión, del estilo. La indagación va en busca del misterioso amalgamar que ha fundido fondo y forma; de las razones psicológicas individuales, visibles u ocultas en el estilo, que ponen en contacto con la determinante profunda, origen de la obra.[2]

En este capítulo se intenta analizar los procedimientos estilísticos que Carmen Gándara emplea a través de su obra literaria y que sin lugar a dudas, responden a la arquitectura de su ser, su pensamiento y su sensibilidad.

A. Aspecto general del estilo de Carmen Gándara.

A lo largo de la obra de esta escritora argentina, bien como novelista, cuentista o ensayista, se observa que interpreta la vida y la muerte en forma delicada y artística. A pesar de que se adentra en las sombras de un mundo irracional, caótico y tenebroso --en eficaz contraste-- lo revela con un lenguaje nítido y coherente. Ella escribe con claridad pero dejando siempre que se manifieste su fina sensibilidad y la habilidad que tiene para expresarse por medio de

frescas imágenes que embellecen, simbólicamente, la cruda realidad.

> Su estilo tenso, al ir directamente a lo suyo con la rectitud de la flecha en procura del blanco, no excluye la frase feliz o la metáfora alada, que no sólo no disminuye ni desvía su eficacia, sino que la afina y mantiene, como la pluma, adorno y guía de la saeta.[3]

Carmen Gándara sabe captar la belleza que le rodea pero nunca la comunica mediante la ornamentación exagerada que pueda borrar el verdadero sentido de la frase. Se puede decir que en ella se acentúa el tono tradicional del castellano, pero sin llegar al barroquismo académico. Su prosa es clara y elocuente, hallándose concentrada esa elocuencia en la exactitud del término. En algunas descripciones sobresale la parquedad estilística lograda por la economía de medios expresivos; de este modo, ella puede crear el laconismo o ensimismamiento propios de una atmósfera ambigua y borrosa.

> Una mañana mientras iba amaneciendo él estaba viendo como subía el sol del agua detrás de los talas. Había blancura entre los hilos del alambrado; todo se movía sin moverse, despacito, como si no se moviera.[4]

Sin embargo, como contraste a lo expuesto anteriormente, esta escritora se complace en presentar, con suma frecuencia, acabadas pinturas del paisaje, donde lo plástico y lo pictórico se funden en perfecto equilibrio estético, expresándolas con fluidez inagotable.

> Debajo, el lago ardía en azules y oros, era un milagro detenido, era una inmóvil llamarada azul. Sobre el lienzo rutilante de la superficie, el aire era visible estremecimiento, gasa irisada, temblorosa, suspendida. Un silencio musical, un silencio de pájaros callados o de remotos inaudibles violines llenaba el ámbito inmenso,

> inmensamente quieto. En el bosque próximo movíanse apenas sobre el suelo húmedo, los juegos claros de la sombra.[5]

En toda la obra de esta escritora se puede hallar un rico caudal de metáforas, símiles, comparaciones y analogías que a la vez, refuerzan el fondo sicológico y filosófico de la misma; ellas no se limitan a ser simplemente adorno o derroche verbal, sino que tienen como propósito esencial subrayar lo que se halla escondido tras la existencia cotidiana.

> Su prosa es limpia, clara, prosa de cauce ancho, como de agua sin piedras que no se ha gastado aún en la llanura. Aquí y allá asoman la frase galana, la observación aguda, la poesía. Y junto a ello, esa penetración psicológica que desnuda el alma para sacarle, sin complacencia, por lo vil o lo rastrero, su inmensa contradicción de barro y angel.[6]

Sin adentrarse en exhaustivos análisis sicológicos, la autora argentina sabe dar una intuición convincente del carácter de sus personajes. Hay que observar que nunca calla lo esencial, aunque tampoco olvida el más mínimo detalle, especialmente, si subraya con adecuado énfasis el sentido de los hechos en conjunto.

> Gonzalo era muy poco racional. Todos los movimientos de su vida brotaban de su naturaleza profunda; habiendo vivido siempre sin pensar, sin ajustar las cosas al nivel de su razón, al encontrarse ahora con un sufrimiento que lo afectaba en sus partes más instintivas, su razón se veía más que nunca perdida, inoperante. Dentro de él no había nada; había sólo ese estupor, esa sorpresa, ese no entender, ese no asimilar lo que le estaba sucediendo.[7]

Casi toda la obra de Carmen Gándara es narrada pero de vez en cuando aparecen intercalados breves diálogos como algo maquinal o inconcluso, sin que realmente establezcan una

firme comunicación entre los que hablan. Dan la impresión de que no discurren, sino que responden automáticamente por decir algo.

> --¿Qué decís?-- Rómulo callaba, mirándolo. Era inútil explicarle. Sin embargo ...
> --¿Si sabés arrepentirte?-- insistió.
> --¿De qué?
> --De vos.
> --Personas se arrepienten en confesionarios-- dijo el muchacho rubio, tranquilo.
> --¿No te viene de repente?
> Demetrio se encogió de hombros y con la rienda del caballo en el brazo se dirigió hacia su casa.
> --Sos loco-- dijo, como despedida. Rómulo lo miró alejarse por entre los frutales nuevos de la quinta del polaco.[8]

Tanto en las colecciones de cuentos como en la novela de la señora Gándara no aparece la más leve insinuación de erotismo y mucho menos, el uso de palabras soeces o frases de mal gusto, tan comunmente incluídas en la literatura actual. Por el contrario, en los libros de esta escritora todo se expresa dentro de la más estricta pureza de pensamiento y delicadeza de lenguaje, lo que demuestra su sensibilidad y refinamiento. Refiriéndose a una escena íntima entre Gonzalo y Cecilia, después de haber tenido ambos otra de gran tensión y angustia, era lógico que la escritora se recreara, como atenuante, en la descripción de la entrega apasionada de los esposos. Ella prefiere insinuarla y reflejar, simbólicamente, en la descripción del paisaje, la consumación del acto sexual.

> Gonzalo oprimió con su mano fuerte el brazo de Cecilia.
> --¿Te parece que estamos vivos, que estamos aquí, que

> estamos juntos?— dijo en voz baja sonriendo. Cuando dijo la palabra "juntos," Cecilia lo miró; algo en ella temblaba, algo que estaba ahí esperando, algo que tenía miedo de nacer.
>
> Esa noche, Gonzalo se quedó en el cuarto de Cecilia. A través de los vidrios, los carámbanos brillaban en la luna. Los dos miraron durante largo rato, en silencio, los finos cuchillos de hielo azul. A eso de media noche había pocas nubes en el cielo ... La luna resplandecía intermitentemente pero cada vez con más fuerza, y el fleco del hielo que pendía del techo, largo, desigual, ininterrumpido, se iluminaba, refulgía en la noche, como si fuera de diamantes, milagroso. ... Tarde ya, muy tarde, Gonzalo cerró los ojos; tenía el brazo de Cecilia bajo la nuca, tibio.[9]

Cuando se describe la infidelidad de Gonzalo tampoco se puede leer una frase fuera de tono en la escena con la aventurera Irene Ruíz. Uno de los ilícitos encuentros es sugerido de este modo.

> Irene Ruíz y Gonzalo quedaron solos en la salita de damasco rosa, donde había un gran florero con cardos teñidos. El cuarto estaba traspasado a ese perfume de ella, pegajoso, equívoco, caliente.
>
> Esa noche Gonzalo salió de la casa de la calle Charcas a las cinco de la madrugada.[10]

Carmen Gándara posee un amplio conocimiento de la naturaleza. En su estilo aparecen incluidas múltiples referencias de árboles y plantas características de la flora sudamericana. Entre los que menciona con mayor frecuencia, casi constantemente, se encuentran estos: plantas de aljaba, bosques de ñires, retamas, el michay, lupinos azules, retoños de arrayán, mirto, flecos de coligüe, la lobelia, la madreselva, eucalipto, bignonias, barracanes amarillos, plantas de aster, plantas de calceolaria, flores de mutitias, ligustro, araucarias, fresnos, grevileas, jacarandá, espadañas, cedros azules,

naranjos, cinacinas, el yuyal, cedros dorados y otros. De esta copiosa lista de los espécimes que componen la vegetación circundante y de la presencia constante del paisaje como realidad próxima, se puede deducir que la escritora conoce la naturaleza desde la naturaleza. En la mayor parte de sus imágenes y descripciones se respira aire campesino.

En el estilo de esta autora argentina también se refleja su elevada formación intelectual y su cosmopolitismo. Se manifiesta no solamente cuando se refiere a filósofos y escritores, figuras sobresalientes de la literatura de todos los tiempos, sino que sabe expresarlo en su lenguaje, en las citas y en el conocimiento que demuestra poseer de las obras escritas por ellos. Entre los que menciona con mayor frecuencia se encuentran: Sócrates, Aristóteles, Dostoiewski, Shakespeare, Nietzeche, Heidegger, Husserl, Scheler, Bergson, Kafka, Péguy, Ortega y Gasset, Faulkner, Melville, Hawthorne, Camus, Sartre, Greene, Wolfe, Moravia, Anderson, Proust, Robbe-Grillet, Butor, Beckett, Montesquieu, Goethe, Zubiri, Pascal, Joyce, Unamuno, Valle-Inclán, Gide, Mauriac y otros. La señora Gándara incluye también citas en latín, italiano, inglés y francés. En El lugar del diablo, "La botella" y Los espejos, intercala diálogos breves escritos en los tres últimos idiomas mencionados; esto parece indicar el dominio que tiene de los mismos.

Pero lo que sobresale principalmente como un elemento constante del estilo de esta escritora es la tendencia que

demuestra a la acumulación de adjetivos. Parece que uno no le basta para acercar al lector a la emoción que desea comunicar; siguiendo este procedimiento estilístico, los amontona, como si quisiera enlazar ciertas palabras destinadas a provocar sensaciones complementarias, o quizás, a despertar sentimientos convergentes. Por lo tanto, se puede decir que esta escritora no elige, sino que agrega y acumula para acortar la distancia entre la palabra, lo que siente y lo que intenta expresar.

> ... que es su substancia previa, opaca, seria, pasiva. (El mundo del narrador, p. 35)

> Estaba estirado, herido, ignorado, afrentado, perdido, solo. (La figura del mundo, p. 75)

> ... que las altas notas sacudidas, temblorosas, redondas, ... (El lugar del diablo, p. 135)

> Estaba, más que nunca, en los días luminosos de esa primavera, perpleja, ansiosa, desamparada. (Los espejos, p. 117)

La señora Gándara parece sugerir que una palabra no trae realmente consigo un sentido concreto o limitado, sino que lleva también en sí misma, recuerdos, vínculos y quizás, hasta emociones. Al acumularlas, el subconsciente se agita por la avalancha de símbolos, despertando así un enjambre de ideas. Por eso, el estilo de la escritora argentina se identifica, no tan sólo con el que se usa cuando se escribe como se habla o se razona, sino con aquél que refleja la pluma que trabaja pensando con emoción; es decir, que ella insiste en hacer que las palabras sirvan de acercamiento y mediante el

procedimiento acumulativo, logra obtener de ellas sentido y belleza; además, puede comunicar esa verdad que generalmente está por encima de toda palabra humana.

B. Aspectos específicos de su estilo.

En esta subdivisión del capítulo se usará el vocablo imagen como un término genérico que abarca toda clase de traslación o transferencia de pensamiento; no obstante, en ciertos casos, se mencionarán los términos metáfora, símil o analogía, cuando sea necesaria alguna especificación.

Los procedimientos estilísticos más usados por Carmen Gándara constituyen la clave que identifica su estilo. De él sobresale su marcada tendencia a crear imágenes que logran la fusión del carácter humano y el medio físico, para dar impulso al conflicto que sostienen.

> Desde hacía un instante, sí, desde hacía sólo un instante, el mundo tenía otro color para él y el aire otro gusto. Su respiración era honda y acompasada. Miró el cielo. Había cesado de llover. (Los espejos, p. 62)

> Quise dormir un poco la siesta, pero no pude. Era el tercer día del temporal. Tenía los nervios desechos. (La figura del mundo, p. 107)

> Pero a partir de ese día Cecilia empezó a observar en Gonzalo estados de ánimo diferentes, como si esa monotonía del tiempo afectara su sensibilidad y rompiera su equilibrio nervioso. (Los espejos, p. 72)

> El comienzo del otoño venía siendo lluvioso, y estaba verde, muy verde la llanura. Sintió la frescura del color nuevo en los ojos; miró con atención la mancha más intensa de los bañados, el ganado inmóvil, las islas azules de los montes, en la lejanía. Sintió una gran dulzura adentro, muy adentro. (El lugar del diablo, p. 157)

A través de toda su obra se manifiesta gran insistencia en el uso de la prosopopeya. Por eso, se vale de imágenes que se aproximan a la personificación de los elementos de la naturaleza a los que confiere ciertos atributos --emocionales y mentales-- propios de los seres humanos.

> Un golpe de viento hizo crujir, hizo gemir como de dolor el alto coihué. (Los espejos, p. 74)
>
> El lago arrugaba su ceño hacia la Última Esperanza. (Los espejos, p. 147)
>
> El plátano crujió de nuevo, áspero; calló luego, repitió insistente, su queja dura; prolongada. (El lugar del diablo, p. 35)
>
> En el comedor, el fuego ardía, cantando. (Los espejos, p. 181)
>
> La luna depositaba una quietud eterna en los caminos. ... (La figura del mundo, p. 14)

En múltiples ocasiones las imágenes creadas por esta escritora ceden rasgos físicos o actitudes humanas a la descripción que se hace de la naturaleza, además, tienden a intensificar el enfoque del complejo temático.

> La nieve tiene manos de monja. (Los espejos, p. 222)
>
> La forma inmensa de la ciudad acostada junto al agua oscura. (Los espejos, p. 42)
>
> La noche brillaba vestida de agua. (La figura del mundo, p. 110)
>
> Envejecida la luna, el italiano de la huerta se disponía a podar los jóvenes durazneros. (El lugar del diablo, p. 144)
>
> Y pensé que este silencio nuestro respira, palpita, es cosa viviente. (El lugar del diablo, p. 178)

Es interesante notar en el estilo de Carmen Gándara

como son manejadas las cualidades humanas que, en sentido general, personifican la naturaleza o las cosas.

> El viento del Pacífico cayó sobre él con violencia de látigo implacable. (Los espejos, p. 235)

> El silencio y la soledad lo rodearon, se acercaron a él, tocaron su frente, dulces como pájaros del alba. (Los espejos, p. 242)

> Buenos Aires entraba despacio en el túnel amplio de sus noches de invierno más claras y más altas. (El lugar del diablo, p. 120)

> Era como si, a su alrededor, en la soledad ilimitada, estuviera acostada la muerte del mundo. (El lugar del diablo, p. 147)

Otra variante expresiva que demuestra la diversidad de las imágenes es la frecuencia con que aparecen la naturaleza, las personas y las cosas en correspondencia con los animales.

> El calor era como un inmenso animal que se hubiera echado sobre la ciudad y sus alrededores aplastándolos bajo su vientre sudoroso. (Los espejos, p. 41)

> El lomo gris de la ciudad extendida hacia el oeste. (Los espejos, p. 44)

> La voz de Natalie Worms se arrastraba como un gusano blanco. (Los espejos, p. 253)

> La atención un tanto bovina de Aurora Oromí. (El lugar del diablo, p. 20)

> Su nuca, su ancha nuca taurina. (El lugar del diablo, p. 11)

> Miraba el perfil duro de pájaro dibujado contra la sábana de la cama siguiente. (La figura del mundo, p. 40)

> Su inmovilidad le daba aspecto de bicho o de pájaro en trance de saltar sobre una presa para devorarla. (La figura del mundo, p. 104)

También se subraya la tendencia de esta escritora a

usar la naturaleza para suplir la falta de contacto y comunicación entre los humanos, participándoles, de este modo, sus más íntimas emociones. A veces se nota una franca intención de conmover pero que encaja perfectamente dentro del carácter lírico de la descripción.

> La dulzura silenciosa de la nieve le hacía bien, le ponía una paz inocente en el ánimo, la consolaba. (Los espejos, p. 103)

> A ratos escuchaba, para distraer su atención de sí mismo, el arrullo remoto, insistido, ansioso de las torcazas o el subir y bajar por las escaleras de la tarde de la voz dulce y secreta de los zorzales invisibles. (Los espejos, p. 41)

> Sobre el recto camino que desemboca en la costa corría el coche entre montes y jardínes nocturnos y en el murmullo sordo estaba todo, todo me llegaba como trasmitido secretamente por él. (La figura del mundo, p. 69)

> Aquí vivo en comunicación con la naturaleza; sólo ella me ayuda a olvidar. (La figura del mundo, p. 96)

> A él, sin que pudiera explicarse por qué, le gustaba sorprenderlas en ese momento, inmóviles, irreales, como si sólo en ese instante pudiera descubrirse la verdad de su naturaleza. Salía todas las mañanas a esa hora; miraba la penumbra pálida y nebulosa y escuchaba la quietud extraña. (El lugar del diablo, p. 136)

A lo largo de la obra de la autora argentina hay una abundancia de imágenes que sugieren lo irreal o espectral como fondo del escenario circundante, quizás, con el propósito de acentuar la borrosidad de los personajes.

> Gonzalo, sentado en un alto banco, junto a Lemos, miraba silencioso la danza espectral de los copos en la luz del atardecer otoñal. En ese instante le pareció, tuvo la sensación de no estar vivo, de estar viéndose vivir desde otra parte. Sintió una aguda impresión de irrealidad, de delirio desprendido de toda tierra. (Los espejos, p. 90)

> La nieve se detenía en sus hombros, en su pelo, en sus espaldas. Tenía la sensación de estar caminando en un sueño. (Los espejos, p. 98)

> El poniente encendía el aire que la rodeaba y la convertía en una extraña figura no del todo real. (La figura del mundo, p. 92)

> Reliquia entró en la sala como de costumbre, deslizada, casi sin cuerpo. (La figura del mundo, p. 102)

> Isabel Ituarte, con la cabeza echada atrás y los hombros rectos, escudriñaba el cielo remoto, incoloro; su irrealidad parecía haberse acentuado aun más, como si hubieran perdido contacto con su propio cuerpo. (El lugar del diablo, p. 32)

En los ejemplos que a continuación se incluyen quedan expuestas algunas de las imágenes que sugieren la marcha inexorable del tiempo a través del decursar de los días, meses y años.

> Todo seguía mansamente su curso; la vida seguía eslabonando sus días y sus noches, sus soles y sus lunas, seguía desplegando su largo ritmo, lógica, continua, misteriosa. (Los espejos, p. 211)

> Le gustaba ver los días, ver como se hacía después de la noche cada vez, un día nuevo y mirar como aparecían los árboles en la luz y como se movía todo en el color de las mañanas y de las tardes. (La figura del mundo, p. 51)

> Pasaron varios años. Varios años iguales, parejos; años redondos como frutas colgantes, lisos. (El lugar del diablo, p. 27)

> El día iba bajando lentamente su escalera invariada hacia la tarde, hacia la noche. Cada escalón tenía en el cielo un poco más de sombra que el anterior. (El lugar del diablo, p. 115)

Las abstracciones o divagaciones que se encuentran ponen en evidencia el valor subjetivo y la intención impresiva con que Carmen Gándara desea revestir el significado que tienen. Sus referencias metafóricas sostienen y embellecen

la narración contribuyendo también, a acentuar el valor estético.

> La palabra está ahí, pronunciándose a sí misma, en los dibujos del agua, en el rostro del cielo, en el corazón del aire; estaba en ellos y fuera de ellos, repetida en el cristal del tiempo. (Los espejos, p. 264)

> Cuando el resplandor de la muerte me alcanzó, al llegar a la costa del mar en la noche de aquel sábado, comencé a ver y oír de una manera distinta, nueva, y esa manera era la humildad; yo estaba solo con las cosas,sin las armazones del orgullo, sin las pequeñas seguridades con que nos protegemos del vacío que llevamos dentro. Estaba solo junto a ese mar nocturno y miraba todo desde una desnudez absoluta, y esa desnudez me había sido dada como un vestido nupcial. Era la humildad. La humildad última. (La figura del mundo, p. 76)

> Cecilia, con la cabeza echada atrás, observó sus hojas: en cada una estaba el dibujo fino, minucioso, tenaz del amor; siguió con los ojos el contorno del leve encaje; las hojas estaban como escritas en el aire. "¿Están escritas para siempre? --pensó--; lo que escribe el amor está escrito para siempre." (Los espejos, p. 85)

En estos otros ejemplos que siguen, la comparación forma la base de la imagen mental y puede encerrar, además, toda una filosofía de la vida, reflejando a su vez, la personalidad de la escritora.

> La pureza es como un llanto, un llanto que nadie ha escuchado jamás. (Los espejos, p. 104)

> Dicen que el amor es fuerte como la muerte y los celos implacables como la tumba. (La figura del mundo, p. 101)

> Es triste ser en la vida como un aljibe, oscuro y solo. (El lugar del diablo, p. 53)

> Gonzalo continuaba ahora la vida asido al mecanismo de su existencia como un niño a la mano que lo conduce. (Los espejos, p. 209)

Carmen Gándara demuestra un talento especial para

crear extrañas analogías a base de cualquier objeto, emoción o rasgo físico encontrado en el transcurso de la narración.

> La cara del indio era roca, dura roca milenaria. (Los espejos, p. 251)

> Pero adentro de Rómulo había como un aljibe que no tenía fondo. (La figura del mundo, p. 60)

> La noche estaba ahí, abierta como una flor negra, quieta y fría bajo el cielo tormentoso. (Los espejos, p. 90)

> La estancia se recogía, plegando velas, para entrar como un barco en la larga noche de invierno. (El lugar del diablo, p. 142)

> Es como si se hubiera perdido y anduviera ella misma buscándose por las calles, por los cuartos, por las modistas, por los hombres. (El lugar del diablo, p. 12)

Sin embargo, se nota una marcada insistencia en el conjunto de imágenes que sirven, directamente, de expresión a la ideología de esta escritora y que retratan su perspectiva ante la existencia.

> El olvido está hecho de nieve y la nieve está hecha de olvido, cada copo es un recuerdo dormido que se oye y no se oye, que pesa y no pesa, que está y no está. (Los espejos, p. 105)

> El tiempo no existe. No es sino la pulsación o el ritmo o el sucesivo color de lo que no cambia. (La figura del mundo, p. 97)

> Las cosas que importan, las que tocan el agua profunda, no deben decirse. (El lugar del diablo, p. 176)

> Toda vida es una carrera inmóvil y todo recuerdo -- del corazón-- un recuerdo del paraíso. (El mundo del narrador, p. 209)

> En el alma humana no caben sino dos movimientos; el que da la vida y el que da la muerte; el unitivo y el disgregador, el que cree y el que niega. (Los espejos, p. 246)

> Yo recogí la semilla de aquel día. (Las mujeres estamos para eso: para guardar la semilla de cada cosa.) (El lugar del diablo, p. 171)

A pesar del derroche lírico que en la mayoría de los casos utiliza Carmen Gándara para adornar las descripciones del paisaje, se encuentran otras situaciones en que la escritora aprovecha para hacerlo con sobriedad y perfección técnicas. Bajo estas circunstancias aparecen totalmente desprovistas de pinceladas poéticas.

> Hay seis naranjos en el patio, tres de un lado y tres del otro. El piso es de piedra gris. Un rosal se enreda en uno de los pilares del arco de hierro del aljibe. Contra los muros crecen unas bignoneas rojas y en los ángulos macizos de acanto. (La figura del mundo, p. 81)

> El terreno formaba allí una plataforma natural sobre el acantilado, la escarpa era abrupta, de casi cuarenta metros de altura, y su base rocosa entraba en el agua, vertical. A un lado y otro se extendía la selva espesa de coihués y cipreses, huraña, oscura; detrás, en inclinación, los bosques de ñires bajaban hacia el mallín, que en años lluviosos tomaba proporciones de laguna. (Los espejos, p. 63)

> Al llegar a Adrogué sus ojos se detuvieron en un naranjo cuya copa cargada de fruta sobresalía tras una vieja tapia; luego observó las semillas doradas en los paraísos de una quinta cercana, el caserón y los crisantemos rosados apretujados en la penumbra del antiguo jardín. (El lugar del diablo, p. 156)

Tanto en los cuentos como en la novela de esta autora se observa el uso frecuente de la antítesis, especialmente, al crear imágenes donde ella contrasta la luz y las sombras.

> En el bosque próximo movíanse apenas sobre el suelo húmedo, los juegos claros de la sombra. (Los espejos, p. 127)

> Él la miraba con mil luces en la mirada oscura. (La figura del mundo, p. 53)

> Se puso a observar los hilos de agua que la luz del cuarto hacía brillar contra la negrura de la noche. (Los espejos, p. 221)

> La sombra estaba salpicada de cigarrillos encendidos y el humo, en nube cada vez más tupida, pesaba sobre las cabezas. (El lugar del diablo, p. 26)

> La sombra volvió a cubrirlo todo, blanca, luminosa. (Los espejos, p. 100)

Al estudiar el estilo de esta escritora sobresale la frecuencia con que emplea descripciones esquemáticas así como su habilidad para en pocas pinceladas trazar el retrato o describir lo que quiere mostrar.

> Tauber era un alemán prepotente, hecho a medida para entrar en chaqueta prusiana, grueso de abdomen, de ideas y de voz. (Los espejos, p. 135)

> En ese momento la enfermera corrió, la caba miró al médico; éste se inclinó sobre el enfermo. La respiración, que no era ya sino un estertor irregular, dejó de oírse. Entonces todo cambió: el aire, el color de la luz, el peso del silencio. (La figura del mundo, p. 46)

> Era un muchacho alto, fornido, con la frente cruzada por una cicatriz, acicalado. El pelo ondulado y grasoso le caía sobre la oreja derecha. (El lugar del diablo, p. 106)

A lo largo de toda la obra de Carmen Gándara se encuentran múltiples analogías que expresa especialmente mediante el uso del verbo parecer.

> La tricota azul parecía una mancha de tinta en el aire casi celeste del mediodía. (Los espejos, p. 167)

> Los ojos de Cecilia parecían ojos de estatua, vacíos, blancos. (Los espejos, p. 174)

> Los faroles amarillos en el río de barro, anocheciendo, parecían monedas de oro que un loco hubiera tirado allí. (La figura del mundo, p. 43)

Entonces vi a Sosandra. Parecía de mármol. (La figura del mundo, p. 93)

Y hay un biombo lleno de ramas de palmeras pintadas que parece un bosque de cuento. (El lugar del diablo, p. 46)

Ella me decía, y la voz también parecía una sombra blanca, así como si fuera una casa llena de nubes y campanas sonando. (El lugar del diablo, p. 46)

La triple adjetivación que acompaña al sustantivo es una constante en el estilo de la autora argentina haciendo que de ella se derive el vigor de la imagen creada.

El lago era una sábana blanca, opaca, quieta. (Los espejos, p. 69)

Era una voz usada, manoseada, pisada. (Los espejos, p. 158)

Lía, estabas nacida, creada, indestructible. (La figura del mundo, p. 72)

Es humilde, muy humilde, más no sé que remota realeza o primacía le dan una calma interior, anterior, inalcanzable. (La figura del mundo, p. 103)

De repente se oyó la risa frenética, prolongada, sexual, de Aurora Oromí. (El lugar del diablo, p. 32)

Era una romanza lacrimosa, monótona, conmovedora. Lloré. (El lugar del diablo, p. 103)

Otro aspecto que sobresale es su tendencia a incluir frecuentemente imágenes con sabor criollo y que además le sirve para ambientar la fisonomía de las zonas campestres bonaerenses.

Él, con las palabras se enredaba mucho. Se quedaba tieso mirándolas como animal preso en el lazo. (La figura del mundo, p. 59)

El día era manso como un caballo agachado comiendo. (La figura del mundo, p. 141)

El mugido remoto de un toro resonó, ansioso, como si buscara un eco en el aire. (El lugar del diablo, p. 62)

Me cercaba un círculo de oscuridad que se movía como una tropilla de potros negros. (La figura del mundo, p. 105)

El sonido del cencerro agitaba sus dedos melódicos en la distancia. (El lugar del diablo, p. 180)

Era en esa última hora, cuando el sol poniente no penetra ya en el parque pero tiende sobre la pampa su fulgor final, como una sábana de fuego. (La figura del mundo, p. 87)

Las imágenes impresionistas aparecen con gran abundancia, especialmente, aquellas en que los hechos exteriores son captados por una percepción inmediata, pero sin un acomodamiento lógico, es decir, sin referirlos a causa o efecto.

El violín subía y bajaba en el patio del conventillo; era una serpentina blanda y azucarada que daba vueltas en el aire verdoso. El viejo miraba las vueltas que daba el violín bajo el vidrio verde. (El lugar del diablo, p. 106)

A las doce menos cinco sucedió que el sombrero de plumas claras de Aurora Oromí se acercó al sombrero negro de Irma Santander. Los dos sombreros se dirigieron despacio hacia el vestíbulo. Otros sombreros se fueron agregando a ellos. (El lugar del diablo, p. 29)

El canto ascendía, ascendía resbalando hacia arriba, claro, delirante, feliz, en el silencio mortal del alba próxima. (La figura del mundo, p. 29)

Semihundido ya en el horizonte, el sol se iba en sangre. (Los espejos, p. 174)

El galope acelerado de un caballo cruzó, violento, el sosiego de la tarde. (El lugar del diablo, p. 168)

Sobre la columna del corredor la luna ponía una luz quieta y azul. (La figura del mundo, p. 62)

En el lago se abrían serenos caminos de plata, estelas, rastros; las piedras, semihundidas en el agua, se iban oscureciendo ya, crepusculares. (Los espejos, p. 200)

Se puede decir que el uso abundante de símiles es uno de los procedimientos estilísticos que más cautiva a la escritora. El vocablo como es el nexo que con mayor frecuencia utiliza para ligar las dos partes que forman la comparación.

> Un ciprés gigantesco se hundía recto como una flecha —delirante— en el cielo. (Los espejos, p. 88)

> Sintió los ojos de él como un arma lanzada contra ella, brillando afilada. (Los espejos, p. 145)

> Las cortinas blancas como tejidas de niebla. (La figura del mundo, p. 74)

> Las ideas están siempre agarradas al tiempo como parásitos, enredadas en el tiempo como moscas en una telaraña. (El lugar del diablo, p. 113)

> Las palabras volaron sobre el cadáver como si fueran moscas, moscas azules, zumbonas, pesadas. (El lugar del diablo, p. 102)

> ¿Se iba a arrepentir de ser feo, de ser "feo como el diablo a media noche"? (La figura del mundo, p. 59)

> Cada mañana, como si su voluntad fuera la cuerda de un reloj, daba vuelta a su ánimo. (El lugar del diablo, p. 93)

Esta escritora se vale muchas veces del uso de un verbo para introducir una comparación, porque lleva implícita la idea de un parecido o analogía, pero sin señalar correspondencia absoluta.

> Y esa desnudez absoluta me había sido dada como un vestido nupcial. (Los espejos, p. 76)

> En torno, como si el canto fuera su centro y su sostén, la noche se abría como una inmensa rosa blanca. (La figura del mundo, p. 30)

> Durante medio minuto sólo se oyó, en arpegio descendente, sonar, límpida, la risa de Isabel Ituarte, mientras caía desparramándose como un collar cortado sobre la alfombra espesa. (El lugar del diablo, p. 22)

> Era como si se hubiera secado el manantial fresco y visible que antes brillaba y se renovaba continuamente en su mirada, en su voz, en su modo de moverse y andar. (Los espejos, p. 213)

A pesar de que por el tema y los conflictos que desarrolla Carmen Gándara se proyecta en la literatura contemporánea existen reflejadas en su estilo ciertas reminicencias modernistas. La idealización y uso repetido del color azul, así como de los vocablos oro y plata la identifican dentro de esta tendencia; sin embargo, a despecho de ser instrumentos antiguos para un escritor del presente ella tiene la habilidad de usarlos con nueva pericia.

1. Los vocablos oro y plata.

> Luego levantó muy lentamente los ojos y miró la curva menguante de la luna de oro sobre el oscuro mar. (La figura del mundo, p. 78)

> El balde, durante un momento parece de oro. (La figura del mundo, p. 81)

> Miró un grupo de álamos plateados que cruzó, veloz, por el cuadrado abierto. (El lugar del diablo, p. 158)

> Una luz de oro cubrió la laguna haciéndola reverberar como si fuera un espejo vuelto hacia el sol. (El lugar del diablo, p. 174)

> Sobre él, el bote ponía su leve sombra viva; de pronto, un pez de plata cruzó esa sombra. (Los espejos, p. 133)

> De una orilla a otra del lago un camino de oro cruzaba la superficie quieta del agua, centelleante, fabuloso. (Los espejos, p. 182)

2. Uso del color azul.

> Le siguió con los ojos hasta que desapareció en el fuego azul del cielo. (Los espejos, p. 128)
>
> El lago era una hoguera azul, ardía bajo el sol, casi vertical, ahondándose en azules violáceos y verdosos hacia las costas sombreadas. (Los espejos, p. 87)
>
> En los ojos claros de Isabel Ituarte se habían metido leguas y leguas de distancia azul. (El lugar del diablo, p. 13)
>
> El viejo miró el abismo y lentamente fue viendo que el abismo era azul. ¡Azul! (El lugar del diablo, p. 90)
>
> Veo el color del mar que estaba ahí, a poca distancia de nosotros, luminoso y azul, y las playas de oro pálido. (La figura del mundo, p. 27)
>
> Sobre ellos, la luna ponía breves chispas azules en las hojas inmóviles de los árboles. (La figura del mundo, p. 13)

La mezcla de repetición y aliteración es otra de las técnicas que se usa en estas obras para obtener el efecto de monotonía que tanto contribuye a realzar el propósito o finalidad temática.

> El lago se estaba vistiendo, despacio, de blanco. "Blanco, blanco, blanco," pensaba Gonzalo maquinalmente, nerviosamente, mirando la luz. "El aire se ha puesto su vestido blanco." Parece verso de colegio, de escuela, de escuelita conmovedora. El lago es un espejo ante un vestido blanco. "Rió por dentro, para él, con rabia, aburrido: "Mi vida también se ha puesto un vestido blanco." (Los espejos, p. 119)
>
> Leía palabras. Palabras. Y hasta las palabras no eran sino letras contadas; cajas de letras, cajas redondas, cajas cuadradas, cajas de todas las formas, cajas de sílabas, cajas de sonidos, todos previstos, conocidos, repetidos, matemáticos. (El lugar del diablo, p. 113)
>
> Pensaba, pensaba sin animarse a mirar las palabras, pensaba como de reojo. (La figura del mundo, p. 55)
>
> Y no sufría. Por primera vez no sufría mirándote, recordándote. En el oro rojo de mis párpados ardientes te veía ir, mirar, reír; te veía ser tú misma. Tú Lía;

esa fuga, ese olvido, tú; esa ausencia de tí misma, tú. (El lugar del diablo, p. 71)

Carmen Gándara tiene la tendencia de escribir párrafos prefigurativos que anticipan la tragedia que sucederá más adelante durante el transcurso de la narración.

> Cecilia se dirigió hacia la costa para recorrerla lentamente. Desde lo más elevado de la escarpa, de pie sobre los cantiles de roca, estuvo mirando hacia abajo como si el abismo luminoso la retuviera, la fascinara, la atrajera. (Los espejos, p. 87)

> Fabián tocó los pliegues húmedos, viscosos. ¿A qué se parecía esa sensación, ese contacto a la vez dulce y horrible?... Fabián estaba tocando, despierto, con manos lúcidas, la piel de la muerte. (El lugar del diablo, p. 137)

> El aljibe refulgía contra el cielo lechoso, el arco de hierro trazaba una línea negra y el dibujo, semejante a una letra china, me hizo pensar en uno de esos signos extraños cuyo significado cabalístico no hubiera deseado conocer. (La figura del mundo, p. 90)

> El cuerpo estaba tendido en la botella. Era el cadáver de Giovanni Neri. El viejo la miró: miró su propio cuerpo extendido bajo las ramas lacias de los sauces musicales. (El lugar del diablo, p. 102)

> Había soñado que Gonzalo estaba mirando un cuadro, un cuadro colgado en la pared; la pared era blanca y lisa y ella estaba parada detrás de él y le suplicaba: "¡No lo mires, no lo mires!" y él decía: "¿Por qué no, si me gusta mirarlo?" Y en el cuadro estaba ella, ella, Cecilia, cayendo del acantilado. (Los espejos, p. 190)

El uso frecuente de la antítesis mencionado anteriormente, en especial, en los contrastes de luz y sombra, parece que se extiende al referirse al carácter de las personas, a situaciones y a las cosas.

> Panchito Valdéz era tan limitado como suficiente. (Los espejos, p. 138)

> Casi no se hablaban; casi no se miraban, era un diá-

logo de silencios. (El lugar del diablo, p. 139)

Un silencio musical, un silencio de pájaros callados, o de remotos inaudibles violines llenaba el ámbito inmenso. (Los espejos, p. 127)

Su voz entró en el silencio como si el silencio la estuviera esperando, como si perteneciera a él. (La figura del mundo, p. 27)

Supe que iba a morir como ahora sé que vive. (La figura del mundo, p. 100)

Esta escritora usa con insistencia el color gris, no solamente como símbolo de lo fantasmal y borroso sino también, en la mayoría de los casos, para reflejar lo trágico.

Entreabrió los párpados y miró los vidrios: una semiluz gris y opaca ocupaba ahora el lugar de la noche. (Los espejos, p. 152)

El aire tenía un color de ceniza en las alturas. (Los espejos, p. 178)

Dio dos pasos más y se detuvo en la primera fila de piedras grises, junto a los pensamientos negros. (La figura del mundo, p. 93)

La luz del farol de la esquina tocaba las ramas y el resplandor mortecino las destacaba, en espectral anatomía, contra el espacio gris ... (El lugar del diablo, p. 32)

La botella volvió a llenarse, ante las pupilas opacas del viejo de olas espesas, grises. (El lugar del diablo, p. 95)

Y sin comunicarse entre ellos sino lo indispensable, tomaron los dos en parecido estado de ánimo, un día gris, de mediados de marzo, en el aeroparque neblinoso, el avión para Bariloche. (Los espejos, p. 62)

Una marcada tendencia al uso de palabras-símbolos es parte del estilo de la autora argentina porque llegan a convertirse, a través de su obra, en clave constante del mismo.

1. El silencio.

Gonzalo escuchó con todas las fibras de su ser el fondo del silencio. (Los espejos, p. 234)

El silencio lo seguía como un perro acostumbrado. (El lugar del diablo, p. 144)

Era como si una parte del silencio se hubiera puesto a formar palabras, palabras que no iban dirigidas a nadie, palabras del silencio, para el silencio. (La figura del mundo, p. 41)

El silencio tenía la forma de lago y el golpe de los remos resonaba, repitiéndose hasta las remotas orillas, escalonado, sucesivo. (Los espejos, p. 132)

A ella siguió un silencio aún más contraído, un silencio en el que fue haciéndose cada vez más evidente el malestar colectivo. (El lugar del diablo, p. 25)

Y sus cuatro caballos salpicando barro y tristeza en el gran silencio sin fin. (La figura del mundo, p. 107)

2. La lluvia.

Recomenzarían las lluvias, las largas lluvias que incidían malignamente sobre los nervios de Gonzalo. (Los espejos, p. 90)

El rumor de la lluvia era como una persecución. (La figura del mundo, p. 106)

La lluvia, ahora más densa, cubría todo de humedad, insistida tristeza, como si una monótona desesperación se hubiera instalado sobre esa casa, una gris, porfiada desesperación que no quisiera dejar de desesperar, jamás. (Los espejos, p. 157)

Fría, fina infinitamente suave, la lluvia caía sobre su frente transpirada. (El lugar del diablo, p. 109)

Comenzó a oscurecer. La lluvia no había cesado un momento. Sentada en mi sillón, escuchaba el ruido del agua cayendo a chorros ... (La figura del mundo, p. 107)

Durante todo el mes de junio y varios días de julio llovió insistentemente sobre la cordillera dormida.

Cuando cesaba de llover, estallaba como un grito de luz, un breve día de sol y luego recomenzaba a llover. (Los espejos, p. 102)

3. La luz.

La muerte irradia su luz antes de acercarse a nosotros. (La figura del mundo, p. 74)

Este silencio hecho de luz debe parecerse al silencio último, a ese que estará rodeando a Dios. (Los espejos, p. 87)

La calma, la luz, la grandeza del conjunto eran realmente sobrehumanas. (Los espejos, p. 197)

El sofá brilló, blanco, en la luz resucitada. (El lugar del diablo, p. 26)

El día llegaba al fin abismal de su escalera de luz. (El lugar del diablo, p. 117)

La luna inundaba el patio; era como si toda la luz del cielo se hubiera volcado allí. (La figura del mundo, p. 90)

4. El aljibe.

El silencio es un vacío sin fondo, un vacío de aljibe. (Los espejos, p. 133)

Pero dentro de Rómulo había un aljibe que no tenía fondo. (La figura del mundo, p. 60)

Pensó lleno de un vértigo feliz, que esa mujer era honda y fresca como un aljibe. (El lugar del diablo, p. 145)

Y pienso que yo soy como un aljibe, como un pozo, y que toda la gente camina alrededor y nadie quiere asomarse porque es un agujero negro y sólo da miedo. A mí me tratan como un aljibe. Yo soy un aljibe. (El lugar del diablo, p. 53)

... era su hueca voz de aljibe, honda. (Los espejos, p. 141)

Desde el fondo del aljibe, del pozo, no venía sino silencio. (La figura del mundo, p. 93)

5. La soledad.

Estuve siempre solo. Elegí la soledad. Preferí la soledad. (La figura del mundo, p. 74)

Mi soledad sigue siendo la de siempre. Desde temprano comienza mi diálogo con ella, con ese silencio dentro del cual hallo mis caminos y los contornos de mi mundo. (La figura del mundo, p. 84)

Cuando Cecilia quedaba sola por dos o tres días en la casa del acantilado ... Su ser entero entraba en la soledad como en el propio país; estaba hecha para interiores solitarios, hecha para cuartos vacíos. (Los espejos, p. 83)

Era como si, a su alrededor, en la soledad ilimitada, estuviera acostada la muerte del mundo. (El lugar del diablo, p. 143)

"Nadie habrá sentido nunca una soledad parecida. Más sola que yo, ¿quién habrá estado nunca en el mundo?" (Los espejos, p. 189)

Su figura era la estampa de la soledad y del cansancio. (El lugar del diablo, p. 88)

Carmen Gándara se vale del sonido que hacen los animales, unas veces para augurar el mal y otras como anuncio o celebración de lo bueno.

Pero el aire estaba todavía encendido por el último resplandor del sol. Una huala lloraba en la distancia. (Los espejos, p. 200)

De pronto, de entre las hojas más altas de un gomero, surgió, tímido, insinuado, dulcísimo, el canto de un zorzal. (La figura del mundo, p. 29)

El indio puso otra caña en la pila; una huala lloró, del otro lado de la isla, tras los acantilados. (Los espejos, p. 253)

Las ranas cantaban en el bañado debajo del puente y

una pareja de chajás gritaba en el cielo volando con las alas quietas al sol. (La figura del mundo, p. 52)

En ese momento, un carpintero lanzó al aire su carcajada monótona. (El lugar del diablo, p. 138)

Una gran oscuridad cubría el patio. Un grillo insistente cantaba entre los naranjos. (La figura del mundo, p. 97)

En el transcurso de la narrativa de esta escritora es obvia una marcada tendencia al uso de sensaciones termales en las que siempre predominan aquellas que reflejan el frío.

Tenía los labios y las manos yertas. Sosandra se arrodilló junto al cuerpo ya frío y puso su mano derecha sobre la mano derecha del muerto. (La figura del mundo, p. 94)

La oscuridad fría los envolvía aislándolos y apagando en ellos gestos y palabras. (El lugar del diablo, p. 31)

Sentado en el piso tibio, junto al fogón, sin que ninguno casi advirtiera su presencia silenciosa. (El lugar del diablo, p. 132)

Cuando el frío comenzó a estremecer sus espaldas ... (Los espejos, p. 89)

Los dos seguían mirando hacia adelante. Una humedad fría bajaba de los árboles. (La figura del mundo, p. 29)

Tenía frío. Tenía frío en la carne y en la sangre. (Los espejos, p. 187)

Estiró los dedos, como en los primeros días, sobre las sábanas tibias y escuchó el silencio. (La figura del mundo, p. 42)

Sintió frío, un mar de hielo que subiera hasta sus pies. (Los espejos, p. 58)

Por medio de la sinestesia Carmen Gándara demuestra su habilidad para expresarse y crear múltiples imágenes que traducen las sensaciones pero a través de la percepción y la

deducción.

> Y ese silencio, en la memoria de Gonzalo, tenía dentro un tenue olor a fresias y estaba cruzado por remotas voces de pájaros que cantaban en los confines del monte. (Los espejos, p. 19)

> Los rumores también son transparentes. (Los espejos, p. 188)

> Se quedó mirando el ruido con el cuerpo tembloroso. (La figura del mundo, p. 49)

> Casi podría decirse que resplandeció, como un color puro repentinamente iluminado, la voz de Isabel Ituarte. (El lugar del diablo, p. 28)

> Los dos hombres, largamente, miraron el canto. (La figura del mundo, p. 30)

> La mano tenía un perfume áspero a hierbas secas. (Los espejos, p. 226)

> La voz parecía una sombra blanca. (El lugar del diablo, p. 46)

A lo largo de toda la obra de esta escritora fluyen, en superabundancia, las imágenes que apelan a los cinco sentidos, lo que se puede comprobar con algunos de los ejemplos que se presentan a continuación.

1. La vista

> Fueron días y días de mirar aquel mar sin límites. (El lugar del diablo, p. 93)

> De la alta ventana de su cuarto la mujer veía, al este, en el horizonte de agua, el resplandor de una luna inminente. (El lugar del diablo, p. 117)

> Miró hacia la isla rodeada de agua verde y límpida en cuya hondura se adivinaban los naúfragos troncos sumergidos. (Los espejos, p. 187)

> Otras veces, quedaba horas sin hacer nada, mirando los colores del lago o buscando y siguiendo durante lar-

gos ratos el vuelo de algún alto pájaro sobre el agua lejana. (Los espejos, p. 83)

Los dos tenían los ojos puestos en las ramas espectrales de una araucauria enorme cuya silueta se recortaba, dramática, contra el cielo luminoso. (La figura del mundo, p. 16)

Miré las paredes pintadas con los colores que te gustan. Miré el vacío que se hace en torno a un hombre abandonado. (La figura del mundo, p. 74)

2. El oído.

De pronto Gonzalo oyó un sonido remoto; tendió el oído. Sólo el silencio respondió. (Los espejos, p. 99)

Aguzando el oído percibió el rumor de las gotas sobre el alero de alerce. (Los espejos, p. 216)

En la sala comenzó a oírse la cadenciosa respiración de los más pacíficos interrumpida por algún inconsciente gemido, por ronquidos aislados. (La figura del mundo, p. 45)

Le pareció oír bajo el coro de ranas y grillos que cubría el campo dormido, un ruido creciente de ruedas rápidas que se acercaban a él. (La figura del mundo, p. 53)

El tintineo musical duró unos segundos, triste, pueril. (El lugar del diablo, p. 27)

Mi cuarto es un ruido de tren. (El lugar del diablo, p. 37)

3. El tacto.

Puso las manos con los dedos extendidos sobre las sedosas pieles de cabra. (Los espejos, p. 90)

Le gustaba mirarla y tocar la madera áspera cuando trepaba por ellas. (La figura del mundo, p. 50)

Estaba ahí, recibiendo el jugo de oro del sol en la cara levantada; le gustaba el baño de calor dorado tocándole la piel. (Los espejos, p. 127)

Tocó la copa del árbol con sus manos, tímido, lleno de asombro. (El lugar del diablo, p. 126)

Fabián tocó los pliegues húmedos, viscosos ... (El lugar del diablo, p. 137)

Al levantarse, tenía todavía su rosario, su viejo rosario de cuentas de madera, enroscado en la muñeca, entre los dedos. Le hacía bien su contacto, la consolaba. (Los espejos, p. 184)

4. El olfato.

La voz de ella, rota, nublada, sobre el hilo fresco que olía a alhucemas, de la almohada. (Los espejos, p. 217)

Qué bueno es el olor a tierra removida. Es un olor secreto. (El lugar del diablo, p. 55)

En vísperas del arribo de Pablo la casa brilla y tiene olor a espliego y a cedrón. (La figura del mundo, p. 88)

Aquel olor a hinojo, a cal y a humo. (La figura del mundo, p. 18)

En la casa hay olor a terciopelo y a alfombra y a rincón. (El lugar del diablo, p. 73)

5. El gusto.

Tenía en la boca el gusto seco de la angustia. (Los espejos, p. 90)

Y gustaba con el alma el sabor del pescado fresco. (La figura del mundo, p. 73)

Sintió una sensación como de náusea en el estómago. (Los espejos, p. 207)

... y el aire ese gusto a vacío y a comienzo que le hacía entreabrir los labios con deleite. (El lugar del diablo, p. 136)

La incorporación de extranjerismos, es decir, de an-

glicismos y galicismos es otra marcada tendencia del estilo que se analiza en este estudio.

> Mais oui. Quand vous voudrez. (Los espejos, p. 35)

> Send a word to my friend Natalie Worms, and I will come. I have beautiful, beautiful things for you. (Los espejos, p. 224)

> Comte! Comte! Est-ce-possible? On me dit que les ponts, les merveilleux ponts de Florence ont été détruits ... (El lugar del diablo, p. 11)

> Bisogna fare una buona azione, al meno una, sai? (El lugar del diablo, p. 93)

> "Bella roba!" Guarda che faccia sporca. Magari ... Magari ... (El lugar del diablo, p. 91)

> Ego non baptiso te in nomine ... (El mundo del narrador, p. 50)

Esporádicamente, esta escritora incluye en su narración los siguientes vocablos extranjeros: hall, vodka, old-fashioned, reel, cocktail, madame, diavolo, tapis-roulant, film, fenestra, phaos, finestra, fenêtre, angine de poitrine, jeep, personne, beautiful.

También incorpora, en otras ocasiones, el lenguaje coloquial que incluye el voceo, característico del habla argentina. No obstante, es usado muy pocas veces y solamente en diálogos breves entre los peones y la servidumbre.

> Pa que vía hablar, si no hace falta. (La figura del mundo, p. 54)

> Sos chúcaro --dijo ella. (La figura del mundo, p. 53)

> Dios haí de querer que no venga otra desgracia. (La figura del mundo, p. 103)

> ¿LLoverá? preguntó Felipe. El muchacho volvió ape-

nas la cabeza. "Ta con ganas." (El lugar del diablo, p. 161)

¿Te volvés al puesto o te quedás por acá? (La figura del mundo, p. 103)

En estos cuentos y novela se hace referencia constante del adjetivo alto, la escritora lo usa mostrando a veces una intención de altura, otras, de profundidad o para describir un dinamismo ascendente o descendente.

La larga noche austral estaba todavía ahí cuando despertaban, pasadas las ocho, alta, sobre el lago invisible. (Los espejos, p. 13)

Ella lo escuchó todo, inmóvil y pálida, sin que su rostro descendiera de esa altura en que vivía. (Los espejos, p. 54)

Un alto silencio cubría la ciudad. (La figura del mundo, p. 3)

Era un sonido alto, largo, magnificado y extrañamente deformado por las resonancias de la selva. (Los espejos, p. 177)

La música llenaba el cuarto oscuro. Era una música alta, alta, como una noche sin viento. La música subía, subía; era cada vez más alta. (El lugar del diablo, p. 60)

La noche cerró sobre ella sus altas puertas. (El lugar del diablo, p. 36)

... y el cielo alto de verano. (El lugar del diablo, p. 51)

... allá en las nubes el alto navegar de las cigüeñas. (El lugar del diablo, p. 162)

A ratos escuchaba para distraer su atención ... el subir y bajar por las escaleras de la tarde, la voz dulce y secreta de los zorzales invisibles. (Los espejos, p. 41)

El día iba bajando lentamente su escalera invariada hacia la tarde. (El lugar del diablo, p. 115)

> A través de la muerte de Cecilia había descubierto otro mundo, el de las fuerzas altas e invisibles. (Los espejos, p. 237)

> Desde el peldaño de la tercera campanada sintió la armonía de la sucesión de escalones. (El lugar del diablo, p. 120)

Otra característica que se observa en el estilo de la autora argentina es la marcada insistencia que muestra cortando la oración principal con paréntesis muy detallados.

> Cuando Gonzalo quiso detener la horrenda, desatada publicidad, ya era tarde; su nombre --el viejo nombre Aguiar, tan cuidado por varias generaciones de hombres y mujeres, descendientes del primer Aguiar americano, venido al Río de la Plata a comienzos del siglo XVIII; cuyo nieto, abuelo de Gonzalo, tuviera tan heróica actuación en las luchas por la Independencia-- era ya, ante toda la ciudad, ante todo el país, centro de un episodio policial ignominioso, incalificable. (Los espejos, p. 50)

> Esa serenidad, esa exactitud, esa expresión de su rostro, no eran para mí. Iban a ella. (Me reí de mí misma, cuando lo descubrí: que final de vida; la única persona que habla conmigo no me dirige a mí sus palabras sino a la persona que me sirve) Terminamos de comer. (La figura del mundo, p. 89)

> Tan distinto que empieza a dar miedo estar en el mundo; porque las cosas, después, son menos naturales. (Pero no un miedo feo como el que da la oscuridad, sino un miedo que es una alegría que está asustada porque no estaba acostumbrada a estar contenta, contenta de esa manera). Todo, la mañana, la ventana abierta ... (El lugar del diablo, p. 61)

También es obvia la predilección de esta escritora por el uso de oraciones en las que siempre incluye frases con tendencia explicativa.

> Entrado el otoño, cuando los días comenzaron a ser más cortos y frescos, Gonzalo se dispuso a reiniciar sus tareas en el escritorio de la familia. (Los espejos, p. 43)

Cecilia, que era tan finamente sensible a toda emo-

> ción, se sintió en ese instante como suspendida sobre la realidad ... (Los espejos, p. 87)
>
> Él, haciendo un grandísimo esfuerzo, murmuró pronunciando apenas las palabras como si no quisiera tocarlas. (La figura del mundo, p. 54)
>
> Las personas con quienes convivimos, en el caso de que pueda haber convivencia feliz, no nos dan sino imágenes. (La figura del mundo, p. 83)
>
> Luego se alejó, charlando ruidosamente con el joven que le acompañaba, por el sendero verde que desemboca en la esquina de Freire. (El lugar del diablo, p. 84)
>
> El mozo, sin pronunciar sílaba, cruzó la fonda y salió a la calle. (El lugar del diablo, p. 108)

Se puede llegar a la conclusión que el estilo de Carmen Gándara es pictórico-impresionista hallándose su clave en las imágenes metafóricas y múltiples símiles que con tanta frecuencia emplea. Sobresalen entre todas, por su uso constante y fuerza de expresión, las que acentúan el aspecto visual y auditivo, contribuyendo a su vez, a realzar las numerosas descripciones de la naturaleza. Insistiendo en el uso de las vías sensoriales la escritora puede captar y comunicar, con mayor facilidad, la realidad externa e interna, es decir, la visión total del mundo, la vida y la muerte.

Algunos de los procedimientos estilísticos empleados como la parquedad dialogal, la naturaleza como reflejo anímico y el uso de vocablos-símbolos como: lluvia, sombra, silencio, soledad, miedo, muerte, aljibe, llanto, incomunicación, desencuentro y otros, tienen un propósito funcional; todos están destinados a contribuir al desarrollo del tema principal que se trata en sus obras y que no es otro que el

proceso angustioso que envuelve el drama humano en el universo. Una prueba de esto es la ausencia total de alegría en las páginas de sus libros. En ellos no hay un solo vocablo que insinúe algo chistoso, ni aun, el más leve simulacro de humor.

Es posible afirmar que el adjetivo es uno de los elementos individualizadores en el estilo. Generalmente se opina que el abuso de él puede hacer caer la obra en lo afectado o artificioso. Vicente Huidobro en el poema "Arte poética" lo reafirma cuando dice: "Inventa nuevos mundos y cuida tu palabra/el adjetivo, cuando no da vida, mata."[11] El verdadero creador literario sabe revestirlo con su personalidad para hacer que salga de su pluma recreado. Carmen Gándara, por su estilo pictórico-impresionista, propende al uso y la acumulación adjetival, sobre todo, en las descripciones de los matices emocionales y las del paisaje circundante; ella es una prueba palpable de como la adjetivación puede convertirse en una clave del estilo sin que la obra sufra o quede disminuída. Por lo tanto, una singular resonancia estética se percibe en los procedimientos estilísticos de esta escritora, en la manifiesta tendencia a acumular adjetivos dentro de cualquier modalidad en que se puedan situar, especialmente, en el cruce de órdenes diversos: sinestesias, aproximación de lo interno a lo externo, de lo animado a lo inanimado, de lo concreto a lo abstracto, del medio campesino a lo culto, literario y poético.

> En su estilo se aúnan la concisión, la mesura, la espontaneidad y un ímpetu que a cada instante se remonta con un fácil y poderoso golpe de alas hasta el mundo cristalino de lo poético.[12]

El estilo de un escritor es reconocido como algo muy individual. En él se funden la inteligencia, los sentimientos y las vivencias, quedando colocado en forma muy personal dentro del marco de cada idiosincracia. Según Buffon, escribir bien es pensar, sentir y saber expresarlo, pero teniendo a la vez agudeza, alma, sentimiento, sensibilidad y gusto, es decir, que el estilo supone integralmente al ser, porque: "Le style est l'homme même."[13]

> Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité: la quantité des connaissances, la singularité des faits, la nouveauté même des découvertes ne sont pas de sûrs garants de l'immortalité; si les ouvrages qui les cintiennent ne roulent que sur de petits objets, s'ils sont écrits sans goût, sans noblesse et sans génie, ils périront, parce que les connaissances, les faits et les découvertes s'enlèvent aisément, se transportent et gagnent même à être mis en oeuvre par des mains plus habiles. Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même.[14]

Carmen Gándara produce en conjunto una prosa bella y moderna. Su lenguaje es límpido y elocuente, prestándose para hacer comprender las implicaciones simbólicas en forma clara y directa. En resumen, el estilo de esta escritora argentina contemporánea es integral porque abarca, simultáneamente, lo coloquial, lo sicológico, lo emocional y lo estético. En él se refleja ella misma, porque su estilo es el espejo de su época, su medio y su personalidad.

NOTAS

CAPÍTULO IV

EL ESTILO

[1]Azorín, El artista y el estilo (Madrid: M. Aguilar, Editor, 1942). p. 264.

[2]Raúl H. Castagnino, El análisis literario (Buenos Aires: Editorial Nova, 1971), p. 200.

[3]Eduardo González Lanuza, "Carmen Gándara: El lugar del diablo," Realidad, núm. 15 (may./jun., 1949), p. 366.

[4]Carmen Gándara, La figura del mundo (Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1950), p. 52.

[5]Gándara, Los espejos (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S. A., 1951), p. 126.

[6]Federico Peltzer, "Carmen Gándara: Imaginación con Dios," La Nación (15 de marzo, 1959), p. 4.

[7]Gándara, Los espejos, p. 25.

[8]Gándara, La figura del mundo, p. 60.

[9]Gándara, Los espejos, pp. 110-111.

[10]Ibid.

[11]Eugenio Florit y José Olivio Jiménez, La poesía hispanoamericana (New York: Appleton-Century-Crafts, 1968), p. 254.

[12]Gándara, La figura del mundo, contracubierta.

[13]Morris Bishop, French Literature, I (New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1965), p. 449.

[14]Ibid.

CAPÍTULO V

CONCLUSIÓN

Carmen Gándara, como escritora, se enfrenta a la realidad contemporánea y trata de desentrañarla insistiendo en descubrir lo que hay de misterioso en la vida y en las acciones humanas. En sus ensayos, cuentos y novela se puede hallar una interpretación total del hombre, con la que intenta iluminar la angustiosa relación que existe entre él y su circunstancia. Unas veces se le contempla perdido en el tiempo y otras, asfixiado en la atmósfera caótica de una vida desprovista de sentido, que lo persigue sin cesar. Como dice Gonzalo en Los espejos: "Lo más terrible de la vida es que no se para un momento; lo persigue a uno hasta cuando uno duerme. Si se pudiera sacar la cabeza afuera y descansar..."[1]

Al estudiar el pensamiento de la escritora argentina sobresale su constante preocupación por la humanidad; además, explorando el laberinto de la conciencia ha podido analizar la dialéctica de la angustia, de la adversidad, de la soledad y del azar. Cuando ella penetra en ese recinto lo percibe como un lugar callado, donde no se debe hablar, sino tan sólo escuchar; pero lo único que llega a sus oídos es el silencio. Ya no se oye la voz de antes porque ahora están ausentes la espiritualidad, los vínculos con el pasado común y

la tradición. Por consiguiente, ella opina que el conflicto del hombre contemporáneo se origina en el rechazo que voluntariamente hace del apoyo y la seguridad de una base pretérita y de la falta de continuidad; de esta manera, con un presente hecho de rebeldía y egoísmo, se lanza al encuentro de un futuro incierto, producto del fragmentarismo de la época tan crucial que se vive.

Pero todo no es pesimismo en la obra de la señora Gándara. Ella está segura de que en medio de la angustia y el caos que oprime a la humanidad, se abre la perspectiva de un camino ascendente, porque el hombre jamás se conforma a sufrir pasivamente; él busca, crece insiste en alcanzar lo mejor y más perfecto. Por eso, considera un deber captar el eco de las interrogaciones existenciales en las páginas de sus libros, pero tratando siempre de obtener de la atmósfera apocalíptica que se respira, algo positivo y con sentido eterno. También opina que toda literatura debe tener como propósito principal, satisfacer las necesidades espirituales e iluminar los problemas morales que afectan el destino del hombre. A través de esta perspectiva se manifiestan su fe y su esperanza y en ellas, esta escritora, ha depositado la salvación de la humanidad.

El análisis de la temática de su obra narrativa revela la angustiosa certeza del infinito y la muerte, así como la necesidad de reconocer la presencia del mal como algo inevitable en la naturaleza humana. Por estos temas se llega a

a otros que van haciendo cada vez más complejo el misterio que rodea la existencia.

La escritora argentina insiste en destacar la aguda sensibilidad que poseen aquellos que están próximos a la muerte. Ellos ven el mundo de otro modo, desde una perspectiva diferente, es decir, que pueden captar el sentido más profundo de las cosas, porque la muerte es luz que ilumina lo eterno. Existe todavía otra posibilidad en el papel que le ha adjudicado a la muerte; la presenta como retorno al punto de origen, temporalmente perdido, pero al que inexorablemente se regresa. Esto hace que el hombre quede situado en una trayectoria circular, donde la muerte cierra el círculo perfecto, es decir, que es la vía por donde todos tienen que volver al mundo del que se parte al nacer. Bajo este enfoque, vida, tiempo, duración, espacio y muerte forman un todo que, además de estar contenido en el misterio trascendental que envuelve al hombre en el cosmos, es el origen y creación de dicho misterio.

La variedad de temas, el planteo de situaciones que existen más allá de la experiencia cotidiana, la mezcla de temor y fascinación ante lo desconocido y el drama de la humanidad debatiéndose torturada por las interrogaciones de la vida, tienen como propósito en la obra narrativa de Carmen Gándara suscitar el estremecimiento de ese misterio que acedia al hombre, iluminar sus sombras y aliviar el peso insoportable de todo aquello que carece de sentido en la exis-

tencia actual.

Los procedimientos estilísticos empleados por Carmen Gándara a lo largo de su obra reflejan su pensamiento y su sensibilidad. Su fecunda imaginación forja constantemente imágenes inesperadas, a base de cualquier objeto, emoción o rasgo físico encontrado en la narración. Cuando describe la llegada de Cecilia al salón de baile, con su pesado vestido de raso blanco, dice para destacar la falta de brillo y vivacidad de su carácter: "Lástima. Se han olvidado de prenderla. Es una magnífica araña de cristales apagada."[2]

Es posible afirmar que la escritora argentina está plenamente consciente de su estilo artístico porque se complace en utilizar, al grado máximo, todas las posibilidades del lenguaje figurado. No obstante, su alcance no se limita a la pura delectación que pueda experimentar el artista. No es cuestión, pues, del arte por el arte, sino del arte usado para captar más a fondo y con una mayor comprensión la interpretación de la vida y de la muerte. Ésta es precisamente su verdadera función, porque la belleza poética que se desprende de las múltiples y variadas imágenes de la obra de esta escritora, están ligadas a la profunda significación de la misma.

Las descripciones o referencias constantes del paisaje circundante constituyen la clave de la tendencia pictórico-impresionista del estilo de la señora Gándara. Todas ellas sitúan plásticamente la acción narrativa, elevando su

calidad estética, sin que se pueda percibir la mecánica de este procedimiento.

Pasajes destacados por sus rasgos sobrios y enérgicos se alternan con extensas y emocionadas ráfagas de lirismo; de estos se vale la autora para exteriorizar los estados subjetivos, con frecuencia complejos, del mundo sobrenatural o metafísico que se encuentra tras la diaria existencia.

Entre los vocablos-símbolos que con mayor frecuencia usa la escritora argentina, impartiéndole a su estilo un sello personal, se halla la palabra luz y que parece resultarle más grata. Quizás ésta, por algún motivo personal, tenga en su espíritu una particular resonancia; o puede ser que esté asociada a un estado de ánimo especial en la autora o simplemente posea para ella un encantamiento casi mágico. También cabe la posibilidad de que el hallarse aferrada a esa palabra sea un acto espontáneo, inconsciente o deliberado. De todos modos, a través de ella se pueden interpretar los rasgos de su personalidad creadora.

Mediante el uso continuado de la palabra luz, bajo el simbólico resplandor que emana de ella, parece que Carmen Gándara puede contemplar la vida y la muerte dentro de un marco más amplio de valor estético, además, en otras ocasiones parece haber sido para la autora fuente de inspiración. Así lo expresa ella misma al referirse a su novela Los espejos, en la entrevista que le concediera a Lezama.

Sí. Vi el libro entero o más precisamente la escena

> central, la de la muerte, y todo lo que necesariamente debía conducir a ella. Estaba caminando, una tarde de invierno, junto al lago Nahuel Huapi. Había una luz alta y fría, inhumana. De esa luz nació el libro. A la mañana siguiente, comencé a escribir.[3]

El puro placer de narrar, la creación libre y la fluidez del estilo, apreciado con un fin en sí mismo, dan forma y pulcritud a la cosmovisión de esta escritora, especialmente, a su sustancialismo lleno de implicaciones metafísicas.

Carmen Gándara ha sabido trasponer con éxito las fronteras literarias. Su misión de escritora ha sido cumplida, porque las páginas de sus libros, bien sean ensayos, cuentos o novela, agregan algo al haber humano, lo enriquecen y lo prolongan con el decursar del tiempo. A través de su pensamiento, temática y estilo, se analiza e interpreta, en toda su complejidad, el trágico sentimiento que alienta la vida y se ve reflejada esa misteriosa orientación que lleva en la angustia y la soledad el rumbo incierto del drama humano contemporáneo.

NOTAS

CAPÍTULO V

CONCLUSIÓN

[1]Carmen Gándara, Los espejos (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S. A., 1951). p. 258.

[2]Ibid., p. 23.

[3]Hugo Ezequiel Lezama, "El problema de la literatura argentina es un problema de lenguaje," Criterio, núm. 1217 (12 de agosto, 1954), p. 574.

BIBLIOGRAFÍA

PUBLICACIONES DE CARMEN GÁNDARA

Gándara, Carmen. Kafka o el pájaro y la jaula. Buenos Aires: Librería y Editorial "El Ateneo," 1943.

_____. "Refugiados." Cuadernos Americanos (México), IV, Núm. 4 (julio/agosto, 1945), 34-36.

_____. El lugar del diablo. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S. A., 1948.

_____. "La otra libertad." Realidad (Buenos Aires), vol. 3, Núm. 8 (marzo/abril, 1948), 251-253.

_____. "Vándalos y dudadores." Realidad (Buenos Aires), vol. 12, Núm. 12 (noviembre/diciembre, 1948), 333-337.

_____. "Vicisitudes de la novela. La novela en busca de un orden." La Nación (Buenos Aires, 22 de mayo de 1949), 3.

_____. Los espejos. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S. A., 1951.

_____. "Libertad." Sur (Buenos Aires), Núm. 237 (noviembre/diciembre, 1955), 27-30.

_____. "La cabeza fraternal." Crítica (Buenos Aires, 28 de diciembre de 1956).

_____. La figura del mundo. Buenos Aires: Emecé Editores, S. A., 1958.

_____. "El caso Lolita." Sur (Buenos Aires), Núm. 260 (septiembre/octubre, 1959), 53-57.

_____. El mundo del narrador. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, S. A., 1968.

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE CARMEN GÁNDARA

Almirón, David. "Carmen Gándara: La figura del mundo." Ficción (Buenos Aires), Núm. 19 (mayo/junio, 1959), 149-150.

Bancroft, Robert L. "La Habitada." Revista Hispánica Moderna, vol. 14, Núms. 1-2 (enero/febrero, 1948), 105.

Gigli, Adelaida. "Unos libros, algunas mujeres." Contorno, Núms. 5-6 (Buenos Aires, septiembre de 1955), 45-48.

González Lanuza, Eduardo. "Carmen Gándara: El lugar del diablo." Realidad (Buenos Aires), vol. 5, Núm. 15 (mayo/junio, 1949), 366-369.

Guasta, Eugenio. Carmen Gándara. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

Guillén Castro, Luis. "Reportaje sobre la mujer y la Constitución." El Hogar (Buenos Aires, junio de 1957).

Lezama, Hugo Ezequiel. "El problema de la literatura argentina es un problema de lenguaje." Criterio (Buenos Aires), Núm. 1217 (12 de agosto de 1954), 573-574.

Martínez Estrada, Ezequiel. "El pájaro y la jaula." Correo Literario (Buenos Aires), II, Núm. 12 (1 de mayo de 1944), 6.

Miguel, María Esther de. "Carmen Gándara: La figura del mundo." Señales (Buenos Aires), Núm. 107 (marzo de 1959).

Mitre, Adolfo. "Los libros y las horas: El lugar del diablo." Galas (Buenos Aires, 1947), 116-117.

Mundo Argentino. "¿Cree usted en Dios?" (Reportaje). Mundo Argentino (Buenos Aires, 18 de junio de 1955).

Peltzer, Federico. "Imaginación con Dios." La Nación (Buenos Aires, 15 de marzo de 1959), 4.

Soto, Luis Emilio. "Carmen Gándara: El lugar del diablo." Sur (Buenos Aires), Núm. 174 (abril de 1949), 94-103.

Torre, Guillermo de. "La Habitada." Realidad (Buenos Aires), II, Núm. 6 (noviembre/diciembre, 1947), 445-446.

Vázquez, Juan Adolfo. "Carmen Gándara: La figura del mundo." La Gaceta (San Miguel de Tucumán, 12 de julio

de 1959).

Vocos Lescano, Jorge. "Carmen Gándara: Los espejos." Sur (Buenos Aires), Núm. 203 (septiembre de 1951), 64-67.

Uribe, Basilio. "Carmen Gándara: La figura del mundo." Sur (Buenos Aires), Núm. 262 (enero/febrero, 1960), 56-60.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Libros

Amorós, Andrés. Introducción a la novela contemporánea. Madrid: Ediciones Anaya, 1971.

Anderson-Imbert, Enrique. ¿Qué es la prosa? Buenos Aires: Editorial Columba, 1963.

Arrieta, Rafael Alberto. Historia de la literatura argentina, Tomo IV. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1959.

Azorín. El artista y el estilo. Madrid: M. Aguilar, Editor, 1942.

Balza, José. Narrativa instrumental y observaciones. Caracas: Imprenta Universitaria, 1969.

Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Editorial Planeta, 1970.

Barret, William. What is Existencialism? New York: Grove Press Inc., 1964.

_____. Irrational Man. New York: Doubleday and Company Inc., 1962.

Becco, Jorge Horacio. Cuentistas argentinos. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Bishop, Morris. French Literature, I. New York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1965.

Burgum, Edwin Berry. The novel and The World's Dilemma. New York: Oxford University Press, 1947.

Castagnino, Raúl H. El análisis literario. Buenos Aires: Editorial Nova, 1971.

Conte, Rafael. Lenguaje y violencia. Madrid: Al-Borak, S. A. de Ediciones, 1972.

Florit, Eugenio y José Olivio Jiménez. La poesía hispanoamericana. New York: Appleton-Century-Crafts, 1968.

Forster, E. M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Brace and World Inc., 1955.

Franco, Jean. An Introduction to Spanish-American Literature. London: Cambridge University Press, 1969.

Frye, Northrop. The Educated Imagination. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Editorial Joaquín Mortíz, S. A., 1969.

Gallagher, D. P. Modern Latin American Literature. New York: Oxford University Press, 1973.

Gertel, Zunilda. La novela hispanoamericana contemporánea. Buenos Aires: Editorial Columba, 1970.

Heinemann, F. H. Existencialism and the Modern Predicament. New York: Harper and Brothers, 1958.

Hemingway, Ernest. For Whom the Bell Tolls. New York: Charles Scribner's Sons, 1940.

Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: University of California Press, 1968.

James, Henry. The Art of the Novel. New York: Charles Scribner's Sons, 1934.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Editorial Gredos, 1961.

Loveluck, Juan. La novela hispanoamericana. Chile: Editorial Universitaria, S. A., 1969.

Lubbock, Percy. The Craft of Fiction. London: Bradford and Dickens, 1957.

Lukacs, Georg. The Theory of the Novel. Massachusetts: The M.I.T. Press Edition, 1971.

Marías, Julián. Ensayos de convivencia. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1955.

Marías, Julián. El existencialismo en España. Bogotá: Ediciones Universidad Nacional de Colombia, 1957.

_____. "Casas de cristal." Los Estados Unidos en escorzo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1964.

_____. Miguel de Unamuno. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1971.

_____. Sobre Hispanoamérica. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1973.

Menton, Seymour. El cuento hispanoamericano. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Miller Jr., James E. Theory of Fiction: Henry James. Lincoln: University of Nebraska Press, 1972.

Orgambide, Pedro y Roberto Yahni. Enciclopedia de la literatura argentina. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1970.

Ortega y Gasset, José. Ideas sobre la novela. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S. A., 1964.

_____. "Meditación de la criolla." Meditación del pueblo joven. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1964.

_____. "Velázquez." Obras Completas, VIII. Madrid: Revista de Occidente, 1965.

_____. El tema de nuestro tiempo. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1968.

Paz, Octavio. Corriente Alterna. México: Siglo XXI Editores, S. A., 1968.

Perriaux, Jaime. Las generaciones argentinas. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.

Petsch, Robert. El análisis de la obra literaria. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

Pinto, Juan. Breviario de la literatura argentina contemporánea. Buenos Aires: Editorial "La Madrágora," 1958.

Portantierro, Juan Carlos. Realismo y realidad en la narrativa argentina. Buenos Aires: Ediciones Procyón, 1961.

Pucciani, Oreste F. The French Theater Since 1930. Toronto:

Xerox College Publishing, 1954.

Río, Ángel del. Literatura Española, I. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1960.

Rodríguez Monegal, Emir. El arte de narrar. Caracas: Editorial Arte, 1968.

Rulfo, Juan. Pedro Páramo. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires: M. Aguilar, Compañía Impresora Argentina, 1964.

Sagrada Biblia. Versión de Nácar-Colunga. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.

Sartre, Jean Paul. What is Literature? New York: Philosophical Library, 1949.

Scholes, Robert. Elements of Fiction. New York: Oxford University Press, 1968.

Sosa López, Emilio. Mito y realidad. Buenos Aires: Ediciones Troquel, 1965.

Torre, Guillermo de. Tres conceptos de la literatura hispanoamericana. Buenos Aires: Editorial Losada, S. A., 1963.

Torres-Rioseco, Arturo. La novela iberoamericana. New Mexico: The University of New Mexico Press, 1952.

Unamuno, Miguel de. El sentimiento trágico de la vida. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1967.

Viñas, David. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, S. A., 1971.

Zea, Leopoldo. Dos etapas del pensamiento hispanoamericano. México: Fondo de Cultura, 1949.

Zum-Felde, Alberto. Índice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa. Tomo II. México: Editorial Guaranía, 1959.

Revistas

Black, David L. "Bariloche." Américas, 26, Núm. 5 (mayo de 1974), 10-15.

Brughetti, Romualdo. "Una nueva generación literaria argentina 1940-1950." Cuadernos Americanos, Núm. 63 (1952), 261-281.

Caballero Calderón, Eduardo. "La novela y la soledad." Cuadernos, Núm. 70 (París, 1963), 26-28.

Díaz-Plaja, Guillermo. "La muerte es una mujer." ABC de las Américas, 2, Núm. 60 (1 de diciembre de 1973), 32.

Earle, Peter G. "Espacio y soledad en la literatura argentina." Sur, Núm. 279 (Buenos Aires), 30-40.

Ghiano, Juan Carlos. "Riesgos de la novela argentina." Ficción, Núm. 6 (1957), 117-123.

Jofre Barroso, Haydee M. "Un casi reportaje al escritor argentino." Mundo Nuevo, Núm. 49 (1970), 45-52.

Lewald, H. Ernest. "Argentine Literature: National or European?" Books Abroad, vol. 45, Núm. 2 (Spring, 1971), 217-225.

Lázaro Carreter, Fernando. "Estilística y crítica literaria." Ínsula, Núm. 59 (Madrid, 15 de noviembre de 1950).

Peltzer, Federico J. "Panorama de la última novelística argentina." Cuadernos del idioma, 2, Núm. 7 (1967).

Pesante, Edgardo. "El cuento en la literatura argentina." Universidad, Núm. 76 (Santa Fe, Argentina, 1968), 195-218.

Revol, Enrique Luis. "La tradición fantástica en la literatura argentina." Cuadernos Hispanoamericanos (Madrid), Núm. 233 (mayo de 1969), 423-439.

Sacoto, Antonio. "Aspectos culturales de nuestra América en el siglo XX." Cuadernos Americanos, Núm. 173 (1970), 25.