

material a la deshumanización del negro, es decir, de la raza humana. La liberación, independencia, tiene que ser, en primer término, económico-social y, en segundo lugar, psíquico-espiritual. Más que un retorno del negro al mundo del instinto, *Poeta en Nueva York* es un grito contra el inhumanismo¹⁶ instaurado en 1929 por la decadente burguesía capitalista.—JOSE ORTEGA (*The University of Wisconsin. Parkside. KENOSHA, WIS. 53140, EE. UU.*).

ESTRUCTURA Y EFECTO EN “LA MIGALA”, DE JUAN JOSE ARREOLA

Al maestro Luis Leal

Con razón afirma Luis Leal¹ que «el desarrollo del cuento mexicano contemporáneo puede dividirse en dos etapas: antes y después de Arreola y Rulfo»; del primero de estos dos importantes autores señala en otro lugar² que sus cuentos son «producto de una rica invención, buen gusto y alta sensibilidad poética». En varios lugares de su extensa obra crítica, el distinguido hombre de letras mexicano señala su preferencia por las composiciones de Juan José Arreola contenidas en *Confabulario* (1952)³, libro «escrito en estilo sutil, efectivo, rico en imágenes poéticas»⁴.

¹⁶ En numerosas ocasiones el propio Lorca se expresó contra el deshumanizante efecto que la materialista civilización norteamericana ha tenido sobre el negro: «Los nietos de la carga negra del barco sin nombre, ni pabellón, ni rol, ni patente tienen reyes también. Reyes de sangre de reyes. Ahora son, como antes, esclavos de los hombres blancos. Y el rey de Harlem lleva un levitón de conserje y unos guantes blancos de algodón barato. Este no se suicidará. Le empaparán los benditos y evangélicos cuáqueros de nafta y le prenderán fuego colgado de un tilo» (pág. 1663). «Nueva York es terrible. Algo monstruoso. A mí me gusta andar por las calles, perdido; pero reconozco que Nueva York es la gran mentira del mundo. Nueva York es el Senegal con máquinas. Los ingleses han llevado allí una civilización sin raíces. Han levantado casas y casas; pero no han ahondado en la tierra» (pág. 1759). «Arquitectura extrahumana, ritmo furioso, geometría y angustia. Sin embargo, no hay alegría, pese al ritmo. Hombre y máquina viven la esclavitud del momento. Las aristas suben al cielo sin voluntad de nube ni voluntad de gloria.» «Iré a Santiago...» (página 1673).

¹ *Panorama de la literatura mexicana actual*, Washington, Unión Panamericana, 1968, pág. 140.

² *El cuento hispanoamericano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, pág. 45.

³ *Confabulario*, libro originariamente publicado bajo ese nombre en 1952, aparece como una sección en el volumen de ARREOLA titulado *Confabulario total*, que primero figuró en la serie «Letras mexicanas» del Fondo de Cultura Económica y luego en la «Colección popular» de la misma editorial mexicana (núm. 80), nuevamente con el título abreviado en *Confabulario*. Seguimos este último texto, cuarta edición, 1966.

⁴ *Historia del cuento hispanoamericano*, México, De Andrea, 1966, pág. 121.

Similares conceptos aparecen en su *Breve historia de la literatura hispanoamericana*, New York, Alfred A. Knopf, 1971, págs. 294-295.

En plena coincidencia con esta autorizada opinión, nos proponemos examinar uno de los más sugestivos cuentos de Arreola contenidos en la colección mencionada: «La migala»⁵. En particular, trataremos de identificar aquellos aspectos estructurales que pueden ayudar a explicar el efecto que esas dos densas páginas de narración producen en el ánimo del lector.

BREVEDAD

La relación que tratamos de establecer entre *estructura* y *efecto* (por impresionista que pueda considerarse este último término) encuentra apoyo, ante todo, en el primer rasgo que se hace aparente en el contacto con esa estructura narrativa: su brevedad. Esa brevedad (uno de los rasgos que el ilustre fabulador mexicano comparte con Borges)⁶, por lo demás nada desusada en su obra⁷, no puede ser sino deliberada: como la extensión de un poema, la de uno de estos cuentos se relaciona directamente con ciertas sensaciones que el autor busca transmitir al lector, sensaciones que quizá se perderían o diluirían en un tratamiento más extenso. En este caso, nos arriesgaríamos a decir que el carácter enigmático de la narración, su presentación como un objeto sobrecogedor, tienen mucho que ver con la deliberada, abrupta brevedad con que se nos entrega la materia narrativa.

En lo que podríamos llamar el relato como tal, considerado en su desarrollo lineal, reviste interés el hecho de que el cuento entero aparece recogido en la primera frase, que ocupa por sí misma un párrafo:

La migala discurre libremente por la casa, pero mi capacidad de horror no disminuye.

El comienzo del cuento es a la vez su final (en el sentido de que el acontecimiento o situación que presenta es, según luego se verá, el último en orden cronológico) y la proposición de un enigma: ¿Qué es una migala? ¿Por qué discurre «libremente» por la casa? ¿Por qué produce o debe producir horror? ¿Qué es lo que ha dado origen a tal situación, la del narrador enfrentado, dentro de la casa, con una migala? Ninguna de estas preguntas queda—por lo menos, en algún sentido—sin respuesta: los ocho párrafos restantes, todos ellos algo más extensos que el inicial, son una ampliación y explicación de esta frase. Como en un

⁵ Ed. cit., págs. 78-79. La extrema brevedad de la composición hace innecesaria la identificación de la página de cada cita.

⁶ «Los dos reyes y los dos laberintos» (en *El Aleph*) y las composiciones en prosa de *El bacedor* (entre ellas la estupenda página «Borges y yo») son ejemplos de similar brevedad.

⁷ En su mayor parte, los cuentos de *Confabulario* (con conocidas excepciones, tales como «El guardaguasas», «El prodigioso miligramo» y «De balística») son bastante breves. Esa brevedad se acentúa en el caso de las composiciones incluidas en *Bestiario*, *Prosodia* y *Cuentos de mal dolor*.

cuento de Julio Cortázar, «Axolotl»⁸—cuento que, por coincidencia, también gira en torno de las relaciones entre un hombre y un animal—, se ha desconocido lo que parecía ser una ley intrínseca del género, a saber, la reserva de la «solución» o «desenlace» para el final. Compárese la apertura, ya transcrita, del cuento de Arreola con el párrafo inicial del mencionado cuento de Cortázar:

Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardín des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.

Tanto en el caso de Arreola como en el de Cortázar, la narración que se va a presentar podría haberse desarrollado de varias maneras; la más convencional, según ya se ha insinuado, sería la de reservar para el final la mayor carga significativa, sorpresiva o no, como lo manda una tradición cuentística, cuyo mejor exponente, tanto teórico como práctico, puede encontrarse en Horacio Quiroga⁹. Los dos grandes cuentistas que en este momento comparamos eluden tal organización de la materia narrativa: en el caso de Cortázar, posiblemente ello destaca desde el comienzo el tema del enfrentamiento, el doble—aunque de otra especie—que mira al protagonista desde el otro lado del vidrio del acuario; en el de Arreola, el develamiento inicial cumple la doble función de crear un ambiente psicológico extraordinario y, a la vez, de subordinar definitivamente todo lo que es relato a aquello que constituye ese ambiente.

La creación de una determinada atmósfera psicológica constituye el *modus operandi* del cuento: funciona para dar vida y significado al relato y está presente desde la primera frase hasta la última.

ESTRUCTURA Y TEMPORALIDAD

Esto dicho, sin embargo, no debemos ceder a la tentación de ver en el resto del cuento simplemente una serie de pinceladas encaminadas a afirmar la aludida atmósfera psicológica. Por el contrario, el breve relato está cuidadosamente estructurado, párrafo a párrafo, por

⁸ Incluido en *Final del juego* (1964). En la 12.ª ed. (Buenos Aires, Sudamericana, 1971), páginas 161-168. Un análisis de este cuento: ANTONIO PAGÉS LARRAYA, «Perspectivas de 'Axolotl', cuento de Julio Cortázar», en HELMY F. GIACOMAN, comp., *Homenaje a Julio Cortázar; variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York, Las Américas, 1972, págs. 457-480.

⁹ «Toma los personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste», dice QUIROGA en el numeral VIII de su conocido *Decálogo del perfecto cuentista*. Citamos el texto, muchas veces reproducido, según aparece en EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2.ª ed., 1969, págs. 142-144.

medio de una serie de menciones temporales—adverbios o expresiones adverbiales—combinadas con precisas referencias verbales—formas conjugadas—que, como se verá, conducen certeramente a la anulación del tiempo cronológico ¹⁰.

El segundo párrafo comienza el recuento de los hechos que condujeron a la situación presente. Hay un punto de partida preciso en el tiempo: es «*El día* en que Beatriz y yo entramos en aquella barraca inmunda de la feria callejera». Aquí, aparte de ofrecerse la primera de las dos menciones—ambas sin mayor explicación—del nombre de Beatriz, se produce el encuentro con la «repulsiva alimaña» (¿un animal real?; ¿una ficción?; ¿un ser real, que la obsesión convierte luego en una especie de perverso verdugo?), con la migala. Nótese la fijeza conferida a la acción por los perfectivos ¹¹: «entramos», «me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino».

A esta visita sigue, en el tercer párrafo, otra: «*Unos días más tarde* volví para comprar la migala», «el sorprendido saltimbanqui me dio algunos informes», «comprendí que tenía en las manos [...] la máxima dosis de terror»; al transportar el animal a la casa, en una caja de madera, el protagonista «sentía el peso leve y denso de la araña» y pensaba que «dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres». Los perfectivos «volví», «dio», «comprendí», parecen alternar transitoriamente con los imperfectivos que, más adecuadamente, indican la falta de límites temporales estrictos con que ciertas nociones se presentan a la conciencia del hablante: «sentía», «podía descontar», «llevaba», «tiraba», «iba», «instalaría».

En el cuarto párrafo no falta tampoco la nota temporal bien delimitada: «*La noche memorable* en que solté a la migala en mi departamento»; pero por lo demás continúa el contrapunto entre las menciones verbales puntuales o perfectivas, que aluden a acciones realizadas, y aquellas que, en competencia con las anteriores, van empujando la narración en la dirección de un estado de permanencia (y latencia), de un angustiante presente. A ese «solté» sigue «la vi correr como un cangrejo y ocultarse bajo un mueble», pero también una expresión bastante sorprendente desde el punto de vista gramatical: «ha sido el principio de una vida indescriptible» (¿por qué «ha sido»?; ¿tal vez porque este tiempo compuesto ofrece la posibilidad de señalar una

¹⁰ En el resto de esta sección adoptaremos las siguientes convenciones tipográficas: bastardilla para los complementos temporales que deseamos destacar, y comillas para las formas verbales a que nos referimos.

¹¹ La terminología gramatical que usamos es la que adoptan ROBERT P. STOCKWELL, J. DONALD BOWEN y JOHN W. MARTIN, *The Grammatical Structures of English and Spanish*, Chicago, The University of Chicago Press, 1965.

mayor proximidad temporal, algo que todavía se siente como reciente?). De todos modos, aquí se opera el cambio de dirección del cuento, tanto en lo que hace al carácter de las referencias temporales como a la selección de las formas verbales: «Desde entonces, cada uno de los instantes de que dispongo ha sido recorrido por los pasos de la araña, que llena la casa con su presencia invisible.»

En efecto, en los párrafos quinto, sexto y séptimo, para describir la vida del prisionero por decisión propia en la celda ocupada por su monstruoso posible verdugo, las referencias temporales son claramente iterativas: «Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal», «Muchas veces despierto con el cuerpo helado», «siempre amanece» (párrafo 5); «Hay días en que pienso que la migala ha desaparecido», «Dejo siempre que el azar me vuelva a poner frente a ella», «A veces el silencio de la noche me trae el eco» (párrafo 6); «Muchos días encuentro intacto el alimento» (párrafo 7). Por su parte, las formas verbales utilizadas insisten, todas ellas, en la dirección del presente: «tiemblo», «despierto», «amanece», «estoy vivo», «pienso», «no hago nada para comprobarlo», «el silencio de la noche me trae el eco de sus pasos», «acaso estoy siendo víctima», y otras semejantes.

Por último, en los párrafos octavo y noveno, los elementos adverbiales de tiempo disminuyen hasta desvanecerse, porque se confunden con una especie de presente no cronológico, completamente interiorizado; ahora, lo permanente de la situación presentada anula por completo el contraste, tanto con la estricta sucesión temporal de los párrafos 2-4, como con las nociones de reiteración y recurrencia que aparecen en los párrafos 5-7. He aquí el final del cuento:

Pero en realidad esto no tiene importancia, porque yo he consagrado a la migala con la certeza de mi muerte aplazada. En las horas más agudas del insomnio, cuando me pierdo en conjeturas y nada me tranquiliza, suele visitarme la migala. Se pasea embrolladamente por el cuarto y trata de subir con torpeza a las paredes. Se detiene, levanta su cabeza y mueve los palpos. Parece husmear, agitada, un invisible compañero.

Entonces, estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible.

Leído el cuento de esta manera, su estructura (que llamaríamos «de superficie» si esa terminología pudiera despojarse de connotaciones extrañas) aparece más claramente, porque se divide en tres momentos bien claros, perfectamente identificables con referencia al tiempo narrativo. El primer párrafo, resumen del cuento, como ya se ha dicho, es un presente indefinido, totalmente en suspensión, que va a reflejarse

espejísticamente en el presente de las mismas características presentado en los párrafos 8-9. En medio de esas dos secciones, el sector intermedio de la narración mantiene una clara marcha temporal, en dos subsecciones: la de los párrafos 2-4, consagrada a referir una sucesión de acontecimientos puntuales (el «argumento» propiamente dicho), y la de los párrafos 5-7, en donde la sucesión de datos iterativos constituye la transición indispensable para volver al «presente» del comienzo y del final. Este «presente», por otra parte, no es rigurosamente tal, sino que—como hemos insinuado—se trata de una suspensión total del tiempo. El cuento no tiene clímax ni al comienzo ni al final (y por ello ese comienzo y ese final guardan poca relación con los comienzos y finales convencionales de narraciones menos complejas); el cuento ni va hacia una culminación ni deriva de ella. Antes bien, el experimento narrativo que aquí realiza Arreola puede comprenderse mejor si lo visualizamos como una marcha en la que se va del tiempo al no-tiempo, del fluir del tiempo cronológico a la instauración de un presente perpetuo, del transcurrir a la congelación del tiempo.

HORROR Y TERROR

Arreola dice «horror» primero («mi capacidad de horror no disminuye», párr. 1) y luego «terror» («la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar», párr. 3): lo último caracteriza mejor el ambiente. La semejanza con la atmósfera de la «novela gótica» de lengua inglesa (poco conocida en Hispanoamérica, con la excepción de las narraciones de Poe que se aproximan a este género) es bastante marcada. Hay elementos de horror: el primer encuentro del protagonista con la migala («me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino») y su relación con ella mientras la tiene en la jaula («dentro de aquella caja iba el infierno personal»), y también la impresión que el lector va sintiendo frente a esa situación, que se intensifica cuando el protagonista libera la alimaña. La «máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar» está latente en la migala y se transforma en terror una vez suelta la araña (sí, en efecto, la migala es una araña, cosa que no podemos verdaderamente establecer). El horror viene de la confrontación; el terror se arraiga más en la contemplación y la expectación («Todas las noches tiemblo en espera de la picadura mortal»). Por llevar en sí la certeza de la destrucción del ser humano, la migala, igual que la muerte, puede crear el terror en la espera inacabable de su concreción. Espera que también

se mezcla con la irrealidad siempre posible en un acontecimiento no experimentado; el lector, lo mismo que el protagonista-narrador ¹², vacila entre creer que la migala no es más que una ilusión y que él se ha dejado engañar y, por otra parte, la noción—diríase la familiaridad—que el sueño ha creado: la de ese «paso cosquilleante de la araña sobre mi piel, su peso indefinible, su consistencia de entraña». (Anotemos aquí al pasar que esta última imagen—«consistencia de entraña»—, aunque explicable, parece también haber sido disparada por un mecanismo asociativo, el mismo que hace recurrir las voces «araña» y «alimaña» como identificaciones—¿o quizá sólo aproximaciones?—de la misteriosa migala.)

BEATRIZ

El ambiente de terror—que puede tener diversas modulaciones: el hombre frente a una araña ponzoñosa, frente a la muerte inevitable, frente al destino temible como una enloquecida ruleta rusa—es lo único que tenemos para llenar el enorme vacío que existe entre las menciones de Beatriz, al principio y al final del texto. El misterio de la migala nos conduce al otro misterio, la historia de Beatriz y su relación con el narrador. Beatriz se identifica primero con «el desprecio y la conmiseración brillando de pronto en una clara mirada»: eso es lo que le hace arrojarse al constante horror de la migala. Al final, cuando la alimaña ha transformado la vida del solitario, sólo queda recordar que en otro tiempo «soñaba en Beatriz y en su compañía imposible».

Alguien puede creer que Beatriz sea una personificación de la muerte. Yo no lo creo; antes bien, me parece encontrar en el cuento como un eco de aquellas líneas de Quasimodo («Imitazione della gioia») ¹³: «La belleza/que hoy resplandece en otros rostros/duele como la muerte.» En Beatriz (uno de los nombres universales de la amada) duele lo inalcanzable, que es una forma de muerte; la migala la sustituye con una muerte acechante, omnipresente e invisible, pero a la vez mucho más próxima. Eso lo dice explícitamente el narrador cuando, mientras lleva la migala dentro de su caja, la describe como «el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres». Esta yuxtapo-

¹² O narrador-protagonista, según la terminología establecida por ENRIQUE ANDERSON IMBERT, «Formas en la novela contemporánea», en *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1961, págs. 261-279.

¹³ SALVATORE QUASIMODO, «Imitazione della gioia», en la sección «Nuove poesie» de *Tutte le poesie*, Verona, Mondadori, 1960, págs. 186-187. El original del trozo citado dice: «Addolora / come la morte, bellezza ormai / in altri volti fulminea». Una traducción castellana está incluida en nuestro libro de poemas *Ocasiones*, Tucumán, Ediciones Jano, 1962, pág. 59.

sición de extremos aparece también en otro nivel, «cuando de regreso a la casa sentía el peso leve y denso de la araña, ese peso del cual podía descontar con seguridad el de la caja de madera en que la llevaba, como si fueran dos pesos totalmente diferentes: el de la madera inocente y el del impuro y ponzoñoso animal que tiraba de mí como un lastre definitivo». En un extremo, la pureza de la mirada de Beatriz, sin embargo, inalcanzable; en el otro, el animal «impuro y ponzoñoso», que pese a su carácter atroz representa un desesperado mínimo de elección personal. Por último, la migala a veces «parece husmear, agitada, un invisible compañero», como en un monstruoso contrapunto con la historia sentimental del protagonista.

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

El denso cuento que consideramos (como en la vibración «por simpatía» que conocen los músicos) evoca algunas otras construcciones cuentísticas contemporáneas: por ejemplo, el ya citado «Axolotl», incluido en *Final del juego*, de Cortázar, y del mismo autor, «Cefalea», perteneciente a *Bestiario*¹⁴. Por último, aunque «La migala» no pertenece al *Bestiario*, de Arreola—y aunque este libro es posterior a *Confabulario*—, tampoco debe desecharse su existencia, como indicio de una preocupación por ciertos temas en los que el mundo animal adquiere preponderancia.

La identifiquemos o no con una araña mortalmente ponzoñosa, la migala es un animal inventado: nada extraño en el autor de un bestiario y de otras varias fantasías zoomórficas o que, sin serlo, rozan este tema sobrecogedor: el de los límites, o la falta de límites, entre el mundo que convencionalmente llamamos humano y el que con igual uso de la convención consideramos como el «reino animal». Aquí es donde las similitudes con «Axolotl» se hacen más evidentes: ambos cuentos presentan la relación de un ser a otro, es decir, estrictamente entre solitarios (la del hombre y el ajolote, la del hombre y la migala) y la intuición de que, más que frente a una fatalidad (la transformación o la muerte) estamos frente a un inexplicable y terrible caso de comunión. En cuanto a «Cefalea», algo que nos evoca una atmósfera similar es la creación de esos animales fantásticos (e indefinibles, tan indefinibles como la migala), las mancupías: esos animales valiosos que comen avena malteada y también suelen beber leche con vino blanco, que mudan el pelaje del lomo, son sagaces y malevolentes

¹⁴ JULIO CORTÁZAR, *Bestiario* (1951); citamos por la 5.ª ed., Buenos Aires, Sudamericana, 1966, donde «Cefalea» aparece en las págs. 69-90.

y malolientes, tienen indistintamente «pichones» o «crías», pueden pelear ferozmente entre sí arrancándose pedazos de lomo y de cuello y dejan escuchar un aullido afilado (las hembras) o un ulular más bronco (los machos). También la migala tiene una «alimentación extraña», y de ella se sabe que «se pasea embrolladamente por el cuarto y trata de subir con torpeza a las paredes», con torpeza de mancuspia quizá...

Un rasgo general comparten estos tres cuentos: el de postular una función del mundo animal que difiere marcadamente, tanto de la que reviste en la narración realista como en el mundo maravilloso de la fábula. Así, en «Cefalea», las inventadas mancuspias funcionan en un contrapunto con las sensaciones interiores de los seres humanos, que el texto indica explícitamente¹⁵, mientras que en «Axolotl» se desarrolla una noción de identidad que va mucho más allá¹⁶. Por último, en el cuento que constituye el tema principal de este trabajo, un aspecto del orden de la realidad animal objetiva (definida así por el autor, sin compromiso evidente con la realidad objetiva «científica») está usado como un elemento productor de horror debido a su inserción en el mundo humano; aun así, sin embargo, resta la impresión de una aproximación mayor, que no podemos definir del todo, pero que agrega su parte al efecto total. Quiero decir, en definitiva, que tanto en Arreola como en Cortázar asistimos a veces a la creación de una «nueva fábula» que, antes que transferir—como la antigua—al reino animal nuestras características humanas, nos hace cobrar conciencia de los límites de nuestra humanidad o instauro en nosotros la duda sobre cuáles sean, en definitiva, esos límites.

CONCLUSIÓN

Además del carácter fabulístico—con la observación notada—de la narración, apuntemos también, para terminar con una recapitulación, su condición enigmática. La palabra del título es enigmática; lo son también el significado de la alimaña, la función de Beatriz y su real naturaleza, la historia previa que ofrece el marco de la narración presente y, en última instancia, los hechos mismos del cuento, pues no sabemos si realmente acontecen; en cambio, subsisten de él, después de la lectura, la creación de una atmósfera de terror de singular intensidad y la conformación, por un sistema de alusiones, de este inquietante

¹⁵ Por ejemplo: «Quisiéramos consultar los manuales para precavernos de un nuevo *Apis*, o del otro animal todavía peor; dejamos la cena y leemos en voz alta, casi sin oír. Algunas frases suben sobre las otras, y *afuera es igual*, algunas mancuspias aúllan más alto que el resto, perduran y repiten un ulular lacinante (págs. 88-89; el segundo subrayado es nuestro).

¹⁶ «Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa» (pág. 168).

tante miembro de una fauna fantástica, la migala. El cuento contemporáneo puede ser a veces desvelación de un enigma; muchas otras, sin embargo—como en el caso de esta eficiente construcción de Juan José Arreola—, consiste en la revelación de la existencia de ese enigma. Y por ello cuentos como éste, a pesar de su aparente (¡nada más que aparente!) simplicidad, son revolucionarios con respecto al cuento clásico, tanto en supuestos estéticos como en la resultante estructura; por ello es preciso leerlos con una óptica distinta de la que requieren, por ejemplo, los cuentos de Poe y Maupassant, asimilados perfectamente por escritores hispanoamericanos tan importantes como el igualmente grande Horacio Quiroga. — DAVID LAGMANOVICH (*The Catholic University of America. WASHINGTON DC 20017, EE. UU.*).

LA POLEMICA ENTRE SARMIENTO Y ALBERDI (1852-1853) *

Como en toda polémica, en ésta de Sarmiento y Alberdi ocurren tres enfrentamientos: el ideológico, el de personalidades y el de estilos. El primero se inscribe en el marco de la reflexión sobre la situación, origen y destino de la Argentina, que la presencia catalizadora de Rosas promovió tan honda y apasionadamente. El segundo encara a un ser poderosamente vital, apasionado, impulsivo, repentista, desbordado, henchido de vanidad personal, con otro sereno, reflexivo, poseedor de un espíritu crítico en constante actividad, con gran capacidad de perfeccionamiento intelectual, calma. Esto se refleja en el tercero: ambos estilos expresan cabalmente aquellas diferencias. *Las Cartas Quillotanas* son un ejemplo maestro de reflexión, medida, inquisición lúcida, claridad de concepción, orden expositivo, raciocinio impecable. *Las Ciento y Una*, en cambio, apenas pasan de una colección de insultos y agravios personales; la razón se embota, se escuda en la pasión, se disfraza tras los juegos de palabras, los falsos silogismos y aun la mentira. Por eso resulta injusto contraponer ambos textos. La verdadera, la auténtica polémica se plantea entre, por un lado, las tesis del *Facundo*, la *Cam-*

* Advertencia: Este trabajo fue realizado a mediados de 1972 para el Curso de Profesor Agregado de Literatura Iberoamericana y Rioplatense en el Instituto de Profesores «Artigas», de Montevideo. Iba a ser publicado en la *Revista Iberoamericana de Literatura de la Facultad de Humanidades y Ciencias* de la misma ciudad. Las azarosas circunstancias de nuestra vida universitaria me obligaron a rehacerlo a partir de anotaciones dispersas. Sirva esto como explicación por la escasa precisión en algunas de las notas finales y por la ausencia de cita de alguna fuente utilizada.