

ENRIQUE LARRETA

VISION PANORAMICA DE SU OBRA

Enrique Larreta es ante todo el autor de *La gloria de don Ramiro*, novela que le dio fama dentro y fuera de su patria, dentro y fuera de su idioma. Es tal la dimensión de esta novela, su calidad, que todo lo que ha producido después, a pesar de su alto quilataje estético, ha quedado como en la sombra, como empalidecido por su novela máxima.

La iniciación literaria de Larreta no pudo ser más feliz: un bello cuento, *Artemis*, un cuento largo que por algo recibió el espaldarazo de Paul Groussac, el ilustre director de la Biblioteca Nacional, crítico severo, gruñón, difícil de contentar. Ese cuento denunciaba en el escritor primerizo lecturas de clásicos griegos y gusto por la evocación del pasado que cultivaría más tarde en su obra maestra y en algunas piezas de teatro.

Grecia estaba de nuevo en el cartel, estaba de moda, una Grecia pasada por Francia, la Grecia de los parnasianos, de los grandes poetas de esta escuela: Leconte de Lisle, el cubano José María de Heredia (el autor de *Les trophées*), la Grecia de Teófilo Gautier y la Grecia que José Enrique Rodó había exaltado, en los comienzos del siglo con *Ariel* —mensaje dirigido a la juventud americana—, Grecia que

llamó “primavera del espíritu humano, sonrisa de la historia”. No es entonces de extrañar que Larreta navegara por las mismas aguas. De paso se evadía de su época: gris, trivial, chabacana. Se sumergió en el pasado y buscó tema en la Grecia de Alcibíades, de Sócrates, de los juegos olímpicos, de las cortesanas divinizadas.

Nacido en 1875, le tocó respirar, en los años de su formación, un clima social, una “temperatura moral” — para usar el lenguaje de Taine— que se caracterizaba por el positivismo en filosofía (Spencer, Comte, Stuart Mill. . .), el realismo en estética (Flaubert, Maupassant, Zola, Pereda, Pérez Galdós, etc., etc.), el liberalismo en política (aquí sostenido por la generación del 80), y un escepticismo displicente en la clase culta, lectora de Renán y de Anatole France; y una religiosidad tibia, nada mística, puramente formal. Son años de paz burguesa, la *belle époque* que se recordaría con nostalgia después de las grandes guerras. La vida entre nosotros era barata y fácil y los barcos se llenaban de argentinos que iban, sin necesidad de ser potentados, a tomar su baño de Europa. La moneda muy valorizada permitía ese lujo.

Y bien: entre esos argentinos viaja Larreta, mozo rico y de apellido, pletórico de juventud y galvanizado por el buen éxito de *Artemis*. Viaja acariciando planes, proyectos y rodeado de sueños, de fantasmas literarios. Recaló en España, en la España materna y de glorioso pasado. Y en ella empezó la lenta gestación de su obra maestra.

De España le interesaron sobre todo dos viejas ciudades castellanas: Ávila y Toledo. Las recorrió morosamente, despaciosamente, no como turista, y se interesó por lo que tenían aún de medieval: callejas dormidas, venerables

palacios, plazuelas (como la toledana del Zacodover) cargadas de historia. Y tomó todo eso como escenario de la novela que estaba gestando. Y ubicó los hechos temporalmente en el reinado de Felipe II. Naturalmente, leyó mucho acerca de ese reinado para conocer su clima social, cómo era su gente y su lenguaje, el lenguaje familiar, el de Santa Teresa. Pero la novela no la escribió en España. En su libro *Tiempos iluminados*, archivo de recuerdos, da alguna información sobre el proceso gestativo de la novela. Refugiado en una estancia de Azul, dio comienzo a la ímproba labor, que duraría casi cinco años. Él lo dice: "este libro fue comenzado por el autor en diciembre de 1903 y entregado a la imprenta el 24 de julio de 1908".

La gloria de don Ramiro es una novela española por su atmósfera, sus personajes, sus hechos y su léxico. Y, sin embargo, obedece como ninguna otra del autor a las corrientes estéticas imperantes en la Argentina durante el primer decenio de este siglo: el realismo ochocentista y el despertar barroco que en nuestra lengua se llamó Modernismo.

La gloria de don Ramiro, aunque novela histórica y, por lo tanto, elaborada con elementos de observación indirecta, tomados de la fuente documental, es fundamentalmente realista, como es realista el *Quijote*, pese a que el héroe es personaje anacrónico, un hidalgo que vive la época de los libros de caballerías; y como lo es *Salambó*, la maravillosa resurrección flaubertiana de la legendaria Cartago; y es realista merced al aporte de observaciones directas, telúricas y psicológicas. Y es que el escritor realista cuando explota el pasado, en realidad está explotando el presente. Ahí está su secreto. El pasado en la literatura evocativa

es sólo barniz, paisaje de teatro con el que se quiere dar sensación de época.

En su reconstrucción de “una vida en tiempos de Felipe II”, como reza el subtítulo, Larreta ha reducido a un mínimo el material de observación indirecta y ha utilizado, siempre que ha podido, la propia experiencia. Él, por lo demás, lo confiesa: “¿Cómo no ha de recurrir el novelista, voluntaria o involuntariamente, a la mina de sus propios recuerdos?”. Y a otra mina, puede agregarse: a notas tomadas sobre el terreno.

Observemos el cañamazo de la obra: hay un estudio de época que descansa en una copiosa lectura de documentos y de obras literarias referidas al reinado de Felipe II, estudio indispensable para poder adentrarse en aquel clima social — costumbres, vestimentas, lengua viva —, adentrarse y ponerse en condiciones de reconstruirlo con la mayor fidelidad posible. Hay un estudio del medio físico que va a ser escenario de los hechos principales: una visión personal de Ávila y de Toledo. Vemos al forastero vagando por las estrechas rúas de Ávila, atisbando, como él dice, “los altivos palacios”. Sirvióle de Baedeker un libro de un señor Carramolino, descubierto providencialmente en una librería de viejo. Con esa llave pudo asomarse a lo entrañable de la ciudad, porque — él lo declara — “ninguna ciudad de España ha tenido cronista tan minucioso. Es su historia casa por casa, iglesia por iglesia, convento por convento”. Luego lo vemos haciendo lo mismo por las tortuosas callejas de Toledo, por los “cigarrales” o casas de recreo que la circundan, por las orillas del Tajo. Lo imaginamos sentado, como lo hará Ramiro, en un poyo, en un banco de piedra del Zocodover (plazuela elegida por

el Santo Oficio para quemadero de herejes), sitio donde se consumará el sacrificio de Aixa, la hermosa morisca de *La gloria*.

Estas dos ciudades, como apenas arañadas por el urbanismo moderno, podían considerarse como del siglo XVI. Gracias a esa contención en el tiempo, le daban al autor la atmósfera que él deseaba para su novela. Y agregó imágenes tomadas de la realidad, de hechos físicos o ambientales que el tiempo apenas modifica: montaña, río, campo, amaneceres, atardeceres, días caniculares... Todo eso hace cuatrocientos años era como hoy.

He aquí un paisaje avilense tan de hogaño como de antaño: "Vivo resplandor revelaba a trechos, entre fresnos y bardagueras, el curso del Adajo, esparcido sobre la arena como galón de plata que se deshila. En el fondo, la sierra de Avila levantaba sus picos más altos chapados de nieve. De ordinario, un bulto de nubes asomaba por detrás de la Serreta o del Zapatero (nombre de esos picos montañosos), como vapor de una olla, sombreando los picachos y suspendiendo sobre la falda largos vellones horizontales".

Hay en la novela un estudio de viejas casonas, de venerables palacios. En España abundan esas reliquias y para pintarlas o describirlas el novelista no tuvo que inventar nada, sino observarlas lápiz en mano. ¿Cómo era el caserón que habitaba Ramiro? No había necesidad de crearlo con la imaginación. Bastaba introducirse en uno de los existentes¹. Veamos su retrato: "Era una mole altanera

¹ La Academia Argentina de Letras procuró localizarlo y en el frontis del Palacio de Crescente hizo colocar una placa recordativa, siendo el académico don Atilio Dell'Oro Maini el encargado de esa honrosa misión.

y fosca, manchada a trechos de una costra rojiza, semejante a la herrumbre. Estrechas ventanas de prisión la agujereaban aquí y allí. . . El resto del caserón era ruín y semibárbaro. Grandes piedras irregulares, retostadas por el sol, asomaban entre la argamasa. Cerca del suelo, una oblicua saetera, semejante al ojo de enorme cerradura, había servido en otro tiempo para defender la puerta a flechazos". En las "claustrales galerías" el aire estaba como impregnado de "quietud monacal". En las estancias, recogido silencio y "polvorientas paredes donde los tapices flamencos despleaban oscuramente sus fábulas" y de las que pendían viejos retratos de familia. En esas estancias donde se hacían "polvo y telaraña" y había "lechos roídos por la carcoma", "las ventanas se abrían rara vez; pero ricos pebeteros de plata disimulaban el hedor hongoso y ratonil con incesante sahumero".

Hay un estudio de personajes. Para su presentación física pudo acudir en busca de modelo ya a gentes de su personal conocimiento o ya a viejos retratos de que están bien surtidos los museos, las iglesias, los edificios públicos, las casas hidalgas en toda España. Para ese fin le servirían sus apuntes sobre cuadros, pues antes de hacerse novelista pensó escribir un libro sobre pintores, examen que utilizaría como puente para el "estudio de los diferentes sectores de la vida de España en tiempos de los Austrias". Son sus palabras. Además, como complemento, bastaba con fijarse en los transeúntes de esas dormidas ciudades castellanas: ¡cuántos parecían escapados de uno de esos cuadros!

Cuando retrata no se detiene en minucias: cuatro pinceladas y adelante. Tratándose de hombres, las figuras suelen

ser de un realismo velazqueño, realismo ausente, en general, no siempre, en los retratos de mujeres.

Echemos un vistazo al aspecto físico de algunos personajes: el Ramiro de los 17 años tiene "aspecto recio y adulto", anchas las espaldas, altivo el ceño, aguileña la nariz, renegrido y lacio el cabello, el cutis "verdacho como una aceituna". El Canónigo es hombre de aventajada estatura, "ojos grandes y algo salientes, barba casi siempre a medio rapar". El señor Bracamonte es "largo y cenceño" y de "pajaresca armazón"; tiene el mostacho y el tusado cabello y la aguda barba cabría a medio encanecer, pero las cejas retintas como dos plumas de tordo". "Su pellejo es pálido, su mirada áspera, su gesto macho y soberbio". Don Enrique Dávila es de "estatura gigantesca", ojos pequeños y tez barrosa y trasnochada. Don Iñigo es de cuerpo menudo, rostro cetrino y "como hecho de raigambre", ojos vidriosos y tristes; el corto bigote, negro todavía, contrasta con su barbilla cenicienta. Medrano, el viejo escudero, tiene ojos grises de ave de presa, pupilas duras donde chispea la brasa del orgullo. Menos "visto" es el sarraceno, que resultó padre de Ramiro, de "barba limpia y blanca como la plata", de "rostro bellido como la luna en su catorceno día".

También realista es este retrato de Aldonza, la campañera: "Era un hembra casi hermosa; su piel tierna como las natas, su labio rojo como un pimientito de Candeleda; pero tanto su cabello bravío como su bozo de mancebo, denotaban un natural hombruno y procaz".

En la pintura de las otras mujeres domina el rasgo genérico y escasea el singularizante. Poco sabemos acerca del físico de Beatriz, la amada de Ramiro: apenas que tenía la-

cia y renegrada la cabellera, las manos “blancas como la luna”, el rostro pálido, las pupilas grandes y las “luengas pestañas como llorosas”. Poco sabemos del físico de Aixa. Se nos antoja una belleza oriental, tipo Sulamita: “abultadas caderas”, “fuertes pechos bruñidos y cuasi dorados como copas de ámbar”, “cabellera esponjada y enorme”, grandes pupilas, párpados dulces “orlados de sombra bajo las cejas alargadas por el kohl”.

En la creación de personajes lo que más importa es lo psíquico, no lo físico. El escritor los humaniza trasvasando a sus espíritus sentimientos primarios, elementales, que se encuentran hurgando un poco en su propia naturaleza. Así Ramiro, Gonzalo, Beatriz, Aixa —personajes claves de la novela— viven atormentados por el erotismo que padece en la juventud toda persona normal, y muchas mientras viven. Mas, era necesario dar a esos personajes aire de época. Y para ese propósito no bastaba con vestirlos a la usanza del siglo XVI y poner en sus labios una parla sabiamente arcaizada. Era menester meterles dentro sentimientos dominantes en esos años, en ese siglo XVI; sentimientos que llamaría Fouillé “ideas fuerzas”. Para ello se hacía indispensable documentarse, introducirse en la manera de sentir y de pensar de aquella época. Esos documentos le mostraron los enconos de raza y de religión entre berberiscos y cristianos, la intolerancia y el fanatismo de ambos, el “odio santo y homicida”, que dice Larreta, la lujuria exacerbada por el ascetismo y la penitencia y, como hecho común, esa antinomia afectiva que sufre Ramiro, ese vaivén constante entre la ambición de gloria y de mando — herencia del caballerismo— y el ansia de desasirse de las vanidades del siglo y hundirse en la paz profunda

de una celda ignorada: herencia del misticismo medieval.

Hay personajes cuyo origen conocemos por referencias del autor. Por ejemplo: el escudero Medrano parece extraído de la literatura: el "miles gloriosus" de Plauto, el soldado fanfarrón. Pero Larreta no lo tomó de tan ilustre fuente. Se inspiró en un turco que deslumbraba a las criadas de su casa, de su casa porteña, "con relatos de su vida en el Levante, o las hacía reír con letrillas de doble sentido, aprendidas quién sabe donde". Para componer otro de los personajes secundarios, don Alonso Blázquez Serrano, utilizó rasgos de un aristócrata que conoció en Madrid, "en una tertulia —dice— de hombres de estudio y de grandes señores de la nobleza, aficionados a la historia y a la arqueología". Y, preguntamos: ¿no habrá sacado también algo de sí mismo? ¿No será en parte autorretrato? Veamos: don Alonso es hombre de cultura italiana, un renacentista, un amigo del lujo refinado, un devoto de la literatura y del arte. Ahora bien: todo eso era Larreta, En uno de sus sonetos confiesa: "unas gotas de sangre florentina han entrado en mi composición".

Larreta no idealiza a los hombres, pero sí alguna vez a las mujeres. Con una delectación de amante va modelando a su Aixa, la morisca, y la presenta con perfecciones de arquetipo. Es muy hermosa, según se ha visto por su retrato físico, y moralmente superior a Ramiro. En su intimidad remansa, se agazapa, el fanatismo religioso de la época y de su raza. Y alentada por ese fanatismo, heroica y resignada, sacrifica su vida. Ha sido con Ramiro tierna, leal, apasionada. Y él le pagó esa dulce dádiva inmerecida con ingratitud y dureza de corazón.

La gloria de don Ramiro es una novela histórica y, por

lo tanto, hija del romanticismo escocés de Walter Scott; pero por la inserción de mucho material de observación directa, como se ha visto en la pintura de paisajes y de criaturas humanas, está penetrada del realismo dominante en la estética de sus días.

Todo este prolijo andamiaje pudo desembocar en una novela corriente y no en una novela de categoría superior. Pero no fue así porque se sumó un nuevo elemento que le dio esa jerarquía superior: el estilo.

Larreta no comulgó con el estilo clásico realista de la novela española del siglo anterior, cuyos exponentes más altos habían sido don Juan Valera, Pérez Galdós y Pereda. Tomó otra vía por la que ya transitaba doña Emilia Pardo Bazán, sin que esto signifique influencia de la ilustre gallega sobre el argentino. Se trataba de una nueva técnica que consistía en barroquizar discretamente la frase.

Esa coincidencia entre don Enrique y doña Emilia se explica porque a fines del siglo pasado se inició una renovación estilística, un neopreciosismo que en las letras de habla española se llamó Modernismo y al que rindieron pleitesía grandes figuras de ese momento. En poesía aparece Rubén Darío como epicentro y en prosa don Ramón del Valle Inclán.

Entremos en algunos pormenores de análisis escolar: La nueva retórica declara la guerra al lugar común, al "agua chirle" que diría Góngora, a la literatura "pómez" que diría Ortega; y busca en la tropología —sobre todo en la metáfora— el recurso más eficaz para llegar a la expresión artística. Se trata de un nuevo preciosismo, primo hermano del preciosismo del siglo XVII. En este neopre-

ciosismo el adjetivo está de parabienes. Además de su función natural, específica, la de calificar al sustantivo, adquiere otra: la de ser un adorno, un parásito de lujo, un trebejo ornamental. En síntesis, se elude en lo posible el lenguaje directo (al pan pan y al vino vino) del realismo. Y el resultado, en los estilistas de primera línea, es un estilo suntuoso, recamado, taraceado de escamas brillantes.

Larreta eligió para esta novela esa vestimenta verbal; empleó en ella esa guardarropía de lujo persa. Otros lo hacían en esos años: en Francia sus amigos Maurice Barrés y Edmundo Rostand, ambos enamorados, como él, de la España eterna. Rostand ya era el padre glorioso de *Cyrano*, y al inspirarse en el siglo XVII imitó el estilo de esa época haciendo amplio uso del lenguaje perifrástico de la escuela de las "preciosas". En Italia, otro amigo de Larreta, D'Annunzio, asombraba con los artificios de una retórica preñada de imágenes rutilantes, y apabullaba con la pedrería de un léxico millonario. En la Argentina sólo existía, en prosa, un antecedente de ese "stil nuovo": *Los Raros* de Rubén Darío. Su cofrade Lugones tomaría ese mismo rumbo y después, del otro lado del charco, Gabriel Miró y Ortega y Gasset.

Hay en *La gloria de don Ramiro* un estilo bellamente logrado, fruto de un largo estudio y de una dolorosa paciencia, vigilado por un instinto artístico seguro. Era un aporte nuevo a nuestra prosa, lo que explica el ruido que esta obra hizo, su difusión y su vitalidad. Como suele suceder, no faltó la pequeña crítica, la crítica valbuenesca, que busca grietas en el Paros.

La gloria de don Ramiro fue la revelación de un peregrino talento literario. Y fue otra cosa: una lección de pa-

ciencia y la mejor negación del repentismo, de la fácil literatura que malogra tantos esfuerzos. Señaló a los impacientes el verdadero rumbo. que no es la fecundidad redundante lo que importa, el repetirse en veinte libros, la parición anual de obras sietemesinas, sino la maduración plena de lo que ha sido elaborado sin prisa, en morosas vigiliias de concentración mental.

Groussac nos curó del floripondio, del tropicalismo, dando como ejemplo su estilo sobrio, limpio, medurado de clasicista francés. El liderazgo de Groussac debió pasar a Larreta, pero muy pocos lo siguieron. ¿Por qué? tal vez porque empezaban a soplar nuevos vientos. Él había heredado del modernismo su rica tropología, de la que fueron maestros en nuestras latitudes Darío, Lugones, Herrera y Reissig. Y era difícil ir más allá por esa vía. *La gloria*, pues, no dejó descendencia. Hubo una tentativa, la de un hombre que se destacó como funcionario y político de probidad indiscutida: Carlos Noel, autor de una novela, *Las bodas de don Juan*, de tema colonial y lenguaje arcaizado. Pero no dio en el blanco: no estaba en lo suyo. Otra tentativa fue más feliz: la de Manuel Mujica Lainez, con su novela de mocedad *Don Galaz de Buenos Aires*: ambiente también colonial, personajes de la época, parla enmohecida cuando discurren esos personajes. En esta novela primitiva ya está prefigurado el gran novelista que se revelaría después con *Los ídolos*, *La casa*, *Bomarzo* . . . y relatos tan ágiles y atrayentes como *Aquí vivieron*.

El mismo Larreta no continuó por el surco abierto con su novela histórica.

Después del impacto de este libro, nuestro autor fue nombrado por Sáenz Peña ministro plenipotenciario en

Francia, cargo que le venía a la medida: era el gran señor de cultura europea que, como don Juan Valera, como Ganimet, como Darío, como Nervo, como Alfonso Reyes, como tantos “claros varones” de la *belle époque* — diplomáticos *per accidens* —, avalaba ese nombramiento con una credencial entonces muy cotizada: el prestigio literario. Fueron años de vida agitada y fecunda, en los que se vinculó con lo más granado de París.

Pero en medio de ese refinamiento, de ese contacto con gentes de calidad, sintió (como años después Ricardo Güiraldes) la añoranza de su tierra y de su pampa que llamaría “anhelosa llanura desmaterializada”, y se propuso escribir una novela argentina que tuviera como escenario la pampa. Así nació *Zogoibi*. Y se propuso, además, presentar “la humillada agonía del gaucho”. Por eso la subtítulo “el dolor de la tierra”. Intención frustrada porque el gaucho en esta novela es lo de menos.

No era Larreta un hombre de campo en el sentido riguroso de la palabra, sino un hombre de refinada cultura ciudadana; pero sentía como artista de modo entrañable el embrujo de la pampa. Era, amén de otras cosas, estanciero; y de su estancia en el Tandil, “Azelain” — nombre del solar vascongado de donde provenía — hizo, según las mentas, una obra de arte.

En realidad, tal vez sin premeditarlo, ha novelado en *Zogoibi* la penetración de la ciudad en el campo, fenómeno social argentino de su época. En una estancia rica que tendría mucho de cabaña, se desarrolla la acción: casona confortable, parque, animales finos, potreros y, además, una reserva de campo bruto. Allí se encuentran, como en una prisión, como en una jaula, cargados de nostalgias ciuda-

danas, porteños de holgada posición económica y, en la vecindad, gentes forasteras. El criollo, el hombre de la tierra, elemento humano que domina en *Don Segundo Sombra* y abunda en la novelística de Lynch, es en *Zogoibi* casi un "extra". El criollo está representado por un gauchito, Jesús Benavídez, un árabe andaluz, como el gaucho de Sarmiento: flexible, cenceño —tez de bronce claro—, perfil moruno y ojos negros extraordinariamente vivaces. Es personaje de psicología elemental que interviene en el engranaje de la fábula como un simple tornillo.

Otros ni siquiera esta función secundaria desempeñan: son parásitos dentro de la fábula y podrían, por consiguiente, ser eliminados sin desmedro para su economía. Pero el autor no ha querido desperdiciar la ocasión de exhibirlos en su retablo.

Se trata de personas que él ha conocido, de personas adulteradas por la ciudad y enfermas de civilización. Una de ellas, Pepe Domínguez, es el mozo inteligente, culto, que vive de bienes heredados, que la ha corrido en el París de la anteguerra y que aguanta —esa es la palabra— la vida en el terruño, nostálgico y malhumorado. Su retrato físico es todo un acierto por el relieve que le da la adjetivación metafórica: "Tenía algún parecido con Federico —el protagonista— a pesar de su cabello ondulado y su gran nariz aguileña, su nariz *cesárea*, *numismática* y sus ojos oscuros".

Cecilio Maldonado es otro sujeto extraído de la colonia argentina que derrochaba en París rentas de campos que apenas conocía, sudor de gringos o de vascos. Mestizo repelente, en él se unían, dice el autor, "la doble herencia del negro y del indígena". y esa herencia "mantenía un

contraste diabólico de tristeza altanera y de risilla de esclavo" . . . 'En Biarritz, en Montecarlo, en Deauville, al salir de los casinos subía a su automóvil sin abrir la portezuela y como si montara en el pingo, con el encogimiento y la voltereta del gaucho'. Acababa de llegar de la Meca de los porteños platudos y tampoco él podía vivir en otra parte. Censuraba todo lo de su tierra y lo hacía "con una voz áspera, cavernosa, que *retumbaba como si hablase asomado a un aljibe.*"

Con Toñito sigue la galería de gente conocida. Muestra el novelista con trazos muy felices a un producto ambiguo de ciertos medios turbiamente refinados.

Toñito contrasta, en la estancia, en aquel marco de naturaleza fuerte y honrada, como algo enfermizo y antitético. He aquí su retrato: "Era bajo, regordete, barbudo, de pies muy pequeños y manos sin sexo" . . . "Hablabá poco y sólo conseguían sacarlo de su ensueño misterioso de afeminado, las conversaciones sobre música y heráldica. Vivía en un pabellón particular, alhajado con gusto celestinesco de actriz retirada". Enemigo del aire libre, del sol, del ejercicio, este hombrecillo gelatinoso no quería atezarse y entonces protegía con cremas las manos y la cara. Hubo, sin duda, modelo vivo.

Si hubo modelo vivo, como es probable, en la creación del Padre Torres, no faltó la reminiscencia literaria, pues el Padre Torres, como el Buenaventura de Payró, es el cura típico de la novela española: llano, decidor, buenazo, virtuoso. Estas cualidades se escondían en una catadura de bandido de Sierra Morena: era "alto, costilludo, pechisalido y tenía las cejas pobladas y los ojos pestañosos y saltones" . . .

Hay en la novela más personajes secundarios o de aflo-ramiento fugaz. Veamos, finalmente, a los principales: el protagonista es Federico Ahumada quien, en lo corporal, está presentado con esa maestría de pintor velazqueño que nadie puede retacearle a Larreta: "alto, enjuto, los ojos azulencos (ojos color de sierra lejana, dice en otro pasaje), el cabello lacio y muy rubio, la faz recia, quijaruda varonil, aunque con mucha bondad en el labio voluptuoso y doliente". A modo de complemento, agrega páginas más adelante: "Sus movimientos un tanto bruscos, desconcertados, *cachorriles*, hacíanle parecer más talludo de lo que era en verdad. Tenía la quijada larga y algo prominente, igual que muchos hidalgos castellanos. A la vez, las cejas en ojiva, con un poco de ceño, daban a su hermoso rostro enérgico esa expresión vagamente acongojada tan común en los vascos".

En lo moral es el personaje más ahondado. Federico se parece a Ramiro. En ambos alternan su influencia dos mujeres: una domina en la carne, la otra en el espíritu. Como a Ramiro, a Federico le flaquea la voluntad, a pesar de la quijada voluntariosa: razona, delibera, toma resoluciones, pero su "poder ejecutivo" es débil y no las cumple.

No podemos afirmar que Federico sea trasunto del autor, pues Larreta era lo bastante épico, impersonal, como para despejarse de sus entes de ficción; pero sí que es el más allegado, el más identificado con él. "Tout roman, a le bien prendre, est une autobiographie", ha escrito el padre de Sylvestre Bonnard. En toda novela, se quiera o no, hay un personaje, o varios, que contienen "vivencias" del autor. En *Zogoibi* ese personaje es Federico. Federico desciende de vascos como su creador. Como él es rico y ha viajado

por Europa y conocido bien de cerca a los compatriotas trashumantes. Es, además, muy probable que el novelista haya atribuido a su criatura su propia formación espiritual y le haya endosado algunas de sus *agitationes animi*. Por ser el personaje más sentido y vivido es el menos genérico, el más individualizado.

Lucía más que una mujer, es un ideal de mujer. Poco se nos informa acerca de su físico: "ojos enormes y asombrosos", cabello retinto como el de Beatriz de *La gloria*. Nada más o poco más. Diríase que el novelista hubiera deseado que el lector también la forjase conforme con su ideal de mujer. De sus atributos morales, paso a paso, nos vamos enterando: leal, sincera, generosa, sencilla, y por todo ello simpatiquísima. Sus largas temporadas en la estancia la han aficionado a sus costumbres y a sus pobladores. "Para ella no hay nada como la vida de campo. Se ata el pañuelito al pescuezo como los peones. Habla todo el tiempo de caballos. Un domador para ella es un semidiós. Al hombre que no es muy jinete lo desprecia". Reacción de muchacha sanota y sin complejos, provocada por los huéspedes, veraneantes de carnes palidecidas, de músculos flácidos, inficionados de literatura, cargantes con su snobismo y su pandertería.

Lucía, espejo de novias, tiene que vérselas con una rival poderosa, su reverso en lo físico y en lo moral, Mrs. Wilburns, mujer de origen indefinible, llevada a aquel desierto por el ímpetu de empresa de su marido, un americano a quien el autor, sin muchos miramientos, convierte en cornudo y en industrial fracasado.

Mrs. Wilburns, Zita, es una de esas rubias en las que no se distingue bien dónde termina lo natural y co-

mienza lo artificial, una de esas rubias llamativas que ornamentan los hoteles internacionales, los casinos y los transatlánticos de lujo. Larreta la coloca en un medio exótico para ella: la pampa. Y allí la encuentra Federico, quien se desvía de su novia, de su Lucía, belleza sin afeites, corazón sin trastienda, encandilado por la atracción misteriosa, hierática, de la forastera, beldad oliente a *maison de beauté* y posible maestra en amores quintaesenciados. En su retrato, junto a rasgos de la rubia común —ojos celestes, cabello dorado— se subrayan aliños y artificios de *toilette* estudiada: “sus cabellos de oro claro, muy ceñidos y alisados en torno de la cabeza, a manera de casco, le cubrían toda la frente y le sombreaban los ojos, sus grandes ojos celestes, rodeados de carbonoso contorno —como los que abren desmesuradamente las santas en los mosaicos antiguos y llenos al parecer de espirituales deslumbramientos”. La comparación de lo real con lo artificial artístico (los ojos del modelo vivo con estampas de mosaicos antiguos), era procedimiento caro a D’Annunzio.

Igual que en las *Sonatas* de Ramón del Valle Inclán, esta nieta de Ema Bovary, condimenta el pecado, lo hace más incitante con unos gramos de misticismo, de religiosidad; naturalmente, de un misticismo de pega, de una religiosidad teatral. Se presenta ante su futuro amante con los pies desnudos sobre sandalias de monja y un vestido blanco que la cubre como hábito monástico. Pero con un hábito que no es burdo sayal como el que gastan las religiosas sino dalmática preciosa de sirgo de seda. Es una mujer enigma. No sabe dónde ha nacido. Habla varios idiomas. Tiene esa pátina de cultura que dan los viajes. Le gusta el placer, el lujo, lo raro y el dinero que proporciona todo eso.

En fin, una aventurera que va pasando de un capricho a otro, sin que intervenga gran cosa el corazón, en amores transmigratorios.

Como se ve, la novela es, en esquema, un escaparate de gente de ciudad que veranea en un medio campesino que le es indiferente. Y es, además, una historia de amor, de un amor limpio que una advenediza enturbia y que termina en tragedia.

Era un desenlace de tragedia griega: Federico mataba a su novia confundiéndola con Jesús Benavidez, cuyas ropas vestía. Posteriormente, el autor cambió el final por otro menos truculento y también menos verosímil. Ahora, con el retoque, Lucía no muere: Federico, sorprendido en flagrante infidelidad, se suicida. ¿Es posible? ¿Hay hombres que llevan su pundonor hasta ese extremo? El anterior desenlace, sorpresivo, pero hábilmente preparado, era más natural. Federico se suicidaba, pero había una causa tremenda: había matado a la mujer que más quería por una trágica equivocación, que recuerda otra semejante de *La gloria de don Ramiro*.

En cuanto al estilo, es menos complicado que el de *La gloria*. Novela de clima contemporáneo, había menos campo para los alardes estilísticos. Larreta se complace en el empleo de la forma dialogada, y en el diálogo no cabe la exornación tropológica: debe ser natural, parecerse al lenguaje conversado, huir de la afectación. Esa exornación es admisible, en cambio, en el pasaje descriptivo. Pero en *Zogoibi* no hay descripciones extensas y prolijas a la manera romántica, sino brochazos sueltos aquí y allá, insertos en el tejido narrativo. En esos brochazos no falta el lenguaje metafórico, el epíteto buscado, el toque barroco que emparenta esta novela con la primogénita.

Todo ese barroquismo, de origen modernista --siempre discreto y medido-- que enjoyaba su prosa, lo fue abandonando en obras posteriores como lastre inútil. Tenía la inutilidad de la piedra preciosa. Y fue inclinándose hacia un estilo más ascético, más valdesiano, más clasicista. (Proceso parecido de desbarroquización podría señalarse en Ortega y Gosset).

A Larreta, como a Lugones, como a Valle Inclán, no le halagaba enquistarse en una fórmula estilística; y de ahí vienen los cambios, los tornasoleos: En *Las dos fundaciones* emplea, como suele Azorín, frases breves con frecuente elipsis de verbo; en *Tiempos iluminados* un estilo de tiesura y limpidez academicista; con *El linyera* se ensaya en el lenguaje rural; en *Santa María del Buen Aire* retorna a la lengua arcaizada de *La gloria de don Ramiro*; en *Jerónimo y su almohada* la lengua es literaria, "escrita" como en las obras de don Juan Valera: los personajes se expresan con la pulcritud del autor. Y lo mismo en *Tenía que suceder*.

Tenía que suceder es un intento de novela dramática, un poco al modo de *La Celestina*. El diálogo es la forma elocutiva dominante, un diálogo sin signación de personajes. El lector sabe quién habla por el contexto. Alguna pincelada descriptiva o algunas líneas narrativas sirven a modo de acotaciones. Es una novela representable. Bastaría para escenificarla desglosar esas líneas narrativas y esas pinceladas descriptivas.

Los hechos ocurren en una casa veraniega próxima al mar, cerca de Mar del Plata, edificada sobre el camino costanero, y los viven muy pocos personajes: se reducen a tres: Marga, Isabel y Eugenio. Marga es una rubia joven, casada y divorciada en los Estados Unidos, que cohabita

con Eugenio, un escritor. Isabel es una morena, una viuda algo mayor que Marga y que ha sido durante años la amiga íntima del mismo solterón. Ahora están juntos, los tres, pasando una temporada. Y sucede lo que "tenía que suceder": sonrisas, amabilidades, finezas, cortesías, pues son personas de clase. Pero detrás de esa paz aparente se agazapa una tormenta pasional. Las dos mujeres se estiman. Más aún: se tienen verdadera devoción, pero el corazón puede más que ellas. Isabel, la morena, piensa que las relaciones de Marga y Eugenio son una simple aventura y desea reconquistar al amado. Marga que lo aceptó como a un amigo encantador que se utiliza y se deja sin mayor desgarramiento sentimental, termina enamorándose de él. El escritor, entre dos fuegos, se deja amar. Abroquelado por su egoísmo, no se entrega del todo. Las dos le agradan. Ha dejado a la primera cansado de sus escenas de celos y descansa en la segunda, más emancipada, más hecha al modo de vivir de ciertos círculos norteamericanos.

Finalmente, esta situación de tormenta latente hace crisis: "tenía que suceder". Una de las dos mujeres se sacrifica y deja el campo a la otra. ¿Cuál? No se sabe hasta el fin. El autor es buen tramoyista y mantiene el suspenso. Y cuando creemos que será Isabel, la de los celos, pues el autor prepara los hilos como para autorizar esa suposición, resulta que es Marga. Marga se suicida arrojándose al mar. Esto no sabemos si "tenía que suceder", pues cabían otros desenlaces más corrientes, menos románticos, más de la época. Pero a Larreta le place la tragedia final como broche de sus obras. La novela, o lo que sea, está finalmente escrita y contiene un buceo de almas digno de los mejores escritores psicólogos.

En 1915 escribió en París *Pasión de Roma*, “ensayo — aclara — de drama pagano y cristiano”. Lo dedicó a Maurice Barrés. Es una pintura de pasiones en la Roma actual. Se desarrolla en un pequeño mundo de gente culta. En él viven un arqueólogo, su hija — Susana —, el esposo de ésta — Roberto —, una pupila — Soledad — y un pintor — Pablo —. Viven en un ambiente de arte pagano, renacentista.

A ese ambiente llega desde las catacumbas como un soplo de viejo cristianismo. Pablo y Soledad las han visitado como turistas, por simple curiosidad. Y Pablo, escéptico elegante, recibe de un fraile trapense, como obsequio, una lamparilla de barro (una *lampe d'argile*) de las que usaban los cristianos primitivos para guiarse en esas tinieblas. Y ven en el humilde objeto todo un símbolo: “cuerpo y alma, barro y llama”. Mas la llama que anima el barro de estas personas no es el Espíritu Santo, como podría creerse, sino el amor humano, un amor agriado por los celos y el rencor.

Roberto debió casarse con Soledad, una muchacha española, pero, ignoramos por qué, se casó con otra, con Susana. Y vive insatisfecho y en asedio permanente de la mujer no lograda. Susana odia y cela a esa rival que alberga como pupila en su propia casa. Pablo, hermano de Roberto, bajo su apariencia de hombre frívolo y donjuanesco, oculta una pasión frenada por Soledad. De ahí su encono hacia Roberto, su hermano, al ver que no cesa en sus pretensiones de conquista. Soledad y Pablo se tratan como enemigos, se hablan irritados como si no pudieran tolerarse. Pero ambos sufren las agonías de un amor recíproco que no confiesan por despecho o por orgullo.

En la escena final termina el desencuentro: el dique se rompe y las lágrimas unen a esos dos seres que se buscaban desesperados. Y así, con un *happy end* se cierra esta comedia finamente escrita, de personajes bien perfilados y en la que triunfa "la lógica de los sentimientos". Hubo versión francesa del mismo autor.

Con *El linyera* retorna a la patria. Se trata de la escenificación de las aventuras y desventuras de un tipo episódico de nuestra campaña, saldo miserable de la guerra europea. El autor en esta obra no está en lo suyo. Ha pergeñado un argumento de folletín y lo ha animado con personajes pensados más que extraídos de la vida misma.

El protagonista es un extranjero de nacionalidad indefinida, un hombre hábil en muchos menesteres. Ha ido a una estancia como "medidor de campos" y allí ha tenido relaciones con la hija del capataz, hombre violento. Un día, golpeado por éste, el forastero lo mata y desaparece del lugar. Retorna a Europa.

Ha estallado la guerra y lo arrastra en su vorágine. Sale con vida de la tremenda prueba... y otra vez a los caminos, a recorrer mundo. En España se entera — no se dice cómo — de que ha muerto la mujer de su aventura, a la que había querido de modo entrañable. Sin saber por qué ni para qué retorna a la Argentina y en ella, a pesar de su juventud y de sus aptitudes, se convierte en "linyera" y ambula por la campaña. Cae al lugar de su drama, y nadie lo reconoce, como a Ulises cuando volvió de Troya. Allí se asienta, se despoja de sus andrajos y en sociedad con el pulpero, un ave de presa, tiene en sus manos el destino de los humildes vecinos. Andando el tiempo, descubre que sus viejos amores habían dejado fruto. En el

rancho que le dio hospitalidad cuando llegó hambriento y andrajoso, había una muchacha — más casualidad imposible — que resultó ser su hija. Como en la tragedia griega hubo “reconocimiento” gracias a una señal indeleble de su cuerpo.

El hombre se porta bien, mantiene el secreto: que la mocita siga creyendo que sus padres adoptivos son los verdaderos. Y vuelve a los caminos, de nuevo con sus ropas de “linyera”.

Resalta lo artificioso de la trama. Por lo insólito no convence este “linyera” tan capaz, este náufrago tan bien dotado para la lucha, este sujeto sádico y sentimental; como no convencen los paisanos, ni el ambiente de pulpería donde se desarrollan algunas escenas. Todo parece visto desde lejos, con ojos de transeúnte, o a través de obras nativistas que proyectaron ambientes parecidos.

Pieza dramática es *Santa María del Buen Aire*. Su tema: la expedición de don Pedro de Mendoza, la vida hazañosa, azarosa y trágica de los expedicionarios, hombres alucinados, empujados a la empresa heroica por la ilusión, por la “quimera del oro”, como en la película de Chaplin; hombres erizados de individualismo y roídos por la apetencia de mando, y perturbados, en su soledad abstinentes, por la presencia de la mujer.

El mismo asunto desarrolló en un pequeño libro de estampas, *Las dos fundaciones*: la del andaluz y la del vizcaíno: Mendoza y Garay. Y como contraste, aparecen algunos brochazos de la Buenos Aires moderna.

Lo que buscaba don Juan es un “cuento romántico” — así lo califica el autor — estrenado en 1923 con el título de *La luciérnaga*. Es una veleidad de don Enrique,

quien vivía tocando diferentes teclas para no repetirse. Sitúa los hechos en la Buenos Aires de Rosas. Hay episodios de folletín, imaginados y a un paso de la inverosimilitud. Pero la intención del autor resalta nítida. Como en *El pájaro azul* de Maeterlinck, lo que el protagonista buscaba afuera lo tenía en su propia casa. “Lo que buscaba don Juan”, la mujer soñada, la tenía a su vera, en su propia esposa.

El protagonista es un poeta que ha conspirado contra el tirano. Está preso y en capilla. En la celda contigua — milagros de la fantasía — se halla una mujer. Ambos se han hablado con frecuencia, naturalmente sin verse; y palabra va y palabra viene, ha nacido entre ambos un amor “in extremis”. Están cerca y lejos, como los amantes en las escenas finales de “*Don Alvaro*”. Físicamente cerca, ¡pero qué montaña de obstáculos los separa)

El poeta, años antes, cansado de su compañera, la había abandonado. Y es que la vida doméstica, para estos románticos incurables, es fatal: les transforma en insulsa a la mujer embellecida por el ensueño. Nuevo don Juan, buscó en la “vasta femineidad”, como diría Ortega, a la mujer ideal y en cierto momento le pareció entreverla en Manuelita Rosas. Pero fue vana la búsqueda. Y he aquí que ahora, a un paso de la muerte, la encuentra en la cárcel, del otro lado de una pared de adobe. Se entera de que su vecina (ella se lo dice) lo ha seguido en secreto. La creyeron cómplice del conspirador “y ésta ha sido la causa de su prisión”.

Finalmente, horadado el muro, el hombre descubre que ese ángel que lo consolara en trance tan amargo es su propia mujer.

Así es: lo que persiguiera anhelante, lo había tenido en su propio hogar, pero no había reparado en ello, porque la buena mujer es como la luciérnaga “que al sol se apaga y necesita para brillar la noche”. No aparece a la luz de la bonanza sino en las tinieblas de las horas difíciles. Como moraleja, esta confesión de un don Juan desengañado:

Me enseñó muy tarde Amor que tener del todo a una era tenerlas a todas, y tener muchas, ninguna.

Manuelita salva a la pareja y todos contentos.

Insiste en el cultivo de la forma dramática en *Jerónimo y su almohada*, obra de clima argentino y también pretérito, pues los hechos acaecen hacia 1875. Es de lectura agradable, pero no se prende en el espíritu, como se prenden las que destilan humanidad. Ésta carece de esa sustancia. Es una rama seca en la vigorosa producción del autor.

Jerónimo es un misántropo. Años y años ha sido esclavo del deber. El legado de un pariente lo libera y quiere entonces vivir tranquilo, lejos del roce humano, como buen misántropo. Para ese fin se interna en la selva mesopotámica. Mas hasta ahí lo persigue la perfidia de los hombres que lo despoja de todo. En esa soledad echa de menos la compañía de una mujer que conociera poco antes. Y cuando esta mujer, Lavinia — ¡rara avis! — se manifiesta decidida a compartir su miserable refugio de ermitaño dejando todo: su popularidad de actriz y el bienestar material que otros le brindan, Jerónimo (delicado el hombre) la rechaza... porque no es doncella. Si no fuera un personaje “literario”, sería un majadero. ¡Pedir doncellas en la selva! Finalmente, termina su vida abandonado de todos. Y para justificar el extraño título de la obra, la termina recostando su cabeza en una almohada imaginaria.

También Larreta incursionó por el campo del ensayo, de la confesión autobiográfica, de la reflexión filosófica. Así, con fragmentos de vida, fue elaborando sus *Historiales* (discursos y conferencias a lo Jovellanos: fondo bien pensado, forma bien trabajada). A la misma cuerda pertenecen *Tiempos iluminados*, palabras dichas en el Jockey Club de Buenos Aires, y *La naranja*, ramillete de meditaciones que leyó con motivo de su incorporación a la Academia Argentina de Letras.

El verso lo tentó y en su estrofa más difícil: el soneto. Se acerca al centenar el número de sonetos que compuso. Llevan como título general: *La calle de la vida y de la muerte*, nombre cargado de sugestión y misterio de una calleja de la Ávila inmemorial. Muchos sintetizan temas desarrollados con amplitud en novelas y dramas: *Don Ramiro*, *Anochecer en Toledo*, *El linyera*, *Pedro de Mendoza*, *Riachuelo de los navíos*, *La almohada*. . . Son, la mayoría, versos de alto quilataje estético, algunos clásicamente diáfanos y otros de sentido velado, levemente teñidos de hermetismo simbolista.

Pero Larreta era sustantivamente novelista. Es en la novela donde se sentía más cómodo, pues la novela le permitía pintar, narrar, dialogar, filosofar y llevar al máximo su extraordinaria capacidad expresiva.

Sangre hispana circulaba por sus venas, por la rama de los Rodríguez y la rama de los Larreta. De ahí que sintiera a la patria de sus mayores como a su propia patria: Azelain en Guipúscoa, Azelain en la pampa. Ese amor lo llevó a penetrar hondo en la idiosincrasia de la nación española y en el genio de su idioma.

Con *Orillas del Ebro* (1949) Larreta vuelve, después de

muchos años, al “solar de la raza”, como dijera Gálvez. Sitúa la acción en tierras bañadas por el Ebro, “en la vetusta y poética ciudad de Laguardia” y, esporádicamente, en Segovia, Granada, Guadix, Madrid. La inicia cuando Alfonso XIII — que aparece en la novela como personaje transeúnte — se halla en la plenitud de su mocedad. Y nos da su retrato: “Alto y flaco, su velazqueña elegancia no defraudaba la ilusión que todos se hacen de lo que debe ser la facha de un rey. Su ojo era inteligente, alerta, observador y lleno de malicia, su boca sensual parecía sobrellevar con fastidio la reserva y la ceremonia”.

Reaparece el paisajista de *La gloria*, el pintor de callejas dormidas, de “poblachos pardos y polvorientos”, de “viejas casas nobles, ennegrecidas por el betún de los años”, de interiores apolillados, de vejeces ilustres, de jardines “desmedrados y embellecidos” por el abandono y la carcoma del tiempo.

Dentro de este marco tan caro al novelista, se desarrolla una historia de amor desgraciado. Lo que le acontece a la pareja protagonista (Máximo y Fernanda) nada tiene de insólito. Es un caso corriente de incompreensión, de recíproca intolerancia, de amor propio exacerbado. Hay celos, disputas, infierno, ruptura.

Jóvenes ambos se encuentran, se enamoran, se casan: Durante un par de años se aman con todos los sentidos. Es aquello una “devoción de goces”, una “compartida fiebre”. Son felices, pero, según suele ocurrir en la cofradía de los maridos felices, Máximo, el hidalgo labrador, busca pelos en la sopa. Como el “curioso impertinente” cervantino, quiere probar la firmeza de su esposa y la expone al peligro, la rodea de tentaciones. La saca de la vida plácida de

Laguardia y de Baños del Ebro, y la sumerge, caviloso, en la atmósfera equívoca de la Corte, en el Madrid de entonces: "gusanera de vanidades y rencores". Resultado, lo dicho: celos, disputas, infierno, ruptura.

Frente a un problema sentimental caben diversas soluciones: dependen de quienes lo vivan. No reaccionan lo mismo un sueco, un inglés, un yanqui, un español. En gentes de temperamento tranquilo, una ruptura sentimental termina en divorcio. Los divorciados, casi siempre, vuelven a casarse, cada uno por su lado, y la quiebra del primer amor queda en el recuerdo como un accidente pasajero. Mas un español de tierras alavesas siente y piensa de otro modo. Su alma configurada por lo sequizo del aire y lo fragoso del paisaje, es enteriza, sin pliegues, berroqueña. Anidan juntos en esa alma el orgullo y la honradez. En la de Máximo hay "conflicto de contrapuestos humores: dureza del norte, languideces de la tierra materna". Y vence el norte.

Máximo y Fernanda no se engañan, pero no ceden, y encanecen uno lejos del otro, transidos de melancolía. Son inútiles los esfuerzos del Padre Viana para reconciliarlos (un cura simpático y buenazo, muy parecido al Padre Torres de *Zogoibi*).

El autor juzgaría este choque de dos personalidades fuertes poco asunto para una novela y entonces lo complicó: De pronto aparece en escena un hijo de Máximo (Esteban), habido, lo suponemos, antes de su casamiento con Fernanda, pues no se aclaran las circunstancias que rodearon a esta oculta paternidad.

El zagal, criado y educado por un amigo íntimo, resulta, al cabo de los años, un guapo mozo. Y en esa tierra de

labradores y viticultores, le da por la mecánica. Fernanda, que vive sola, lo ocupa como técnico, y el trato frecuente hace su obra. Nueva Fedra, se enamora de su hijastro, ignorando tal parentesco y, seguramente, no piensa llegar al pecado. Es "incapaz de incurrir en una falta grave". Se lo impiden tal vez su fondo religioso, su honradez congénita. Pero, como tantas honradas, es una adúltera virtual.

Y ahora el final truculento que le placía a Larreta: en un horrible accidente el muchacho pierde la vida. Fernanda lo llora y guarda luto por él. Máximo, que había canalizado todo su caudal de ternura en este hijo clandestino, se siente agobiado y vencido por el dolor. Ella y él están sumidos en inmenso desconsuelo. Y he aquí: lo que no había logrado el raciocinio, el consejo, la buena voluntad del Padre Viana, lo consiguió el dolor. "Lo único que une totalmente es el dolor", había dicho el sacerdote. En el otoño de sus vidas, Máximo y Fernanda, reconciliados por un dolor común, van emparejados, camino del ocaso, "cenceños, erguidos, señoriles".

Para contar esta triste historia, Larreta se ha despojado de su manto de emperador, de ese manto cuajado de pedrería que vistiera en escribiendo *La gloria de don Ramiro*, y se puso un sayal de franciscano. Prosa austera, sobria, de limpieza clásica; olvido total del modernismo, de sus adjetivos lujosos, de su tropología barroca. Olvido total de sus primeros amores literarios.

He aquí, en rápida parábola, lo más saliente de la obra literaria de este ilustre argentino. Pudo, como tantos en su situación social y económica, entregarse a la vida regalada, al ocio conversado del club, a los placeres sensuales que facilita el dinero. Pero rechazó ese espejismo de felicidad

y, en lo mejor de su vida, se entregó a una "pasión superior", como él dijo, al placer agrisulce de la creación, al doloroso cultivo de la palabra en el encierro pensativo, a la persecución porfiada de la expresión feliz, pues era todo lo contrario de un repentista, de un improvisador, de un contentadizo. Vivió rodeado de obras de arte que coleccionó con amor y sabiduría, y vivió rodeado de árboles con los que embelleció un pedacito de la pampa, su Azelain tandilero, y su casona porteña. Pero su mejor obra de arte fue su propio espíritu que nutrió con las mejores esencias y le permitió realizarse plenamente y dar a su patria páginas literarias de segura perduración.

CARMELO M. BONET.