

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES
LETRAS

EL TIEMPO Y LA NATURALEZA EN LA OBRA
DE RICARDO E. MOLINARI

por

HECTOR DANTE CINCOTTA

TESIS PRESENTADA EN CUMPLIMIENTO
DE LOS REQUISITOS PARA LA OBTENCION
DEL GRADO DE
DOCTOR EN LETRAS
LA PLATA
PROVINCIA DE BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA
OCTUBRE DE 1984

EL TIEMPO Y LA NATURALEZA EN LA
OBRA DE RICARDO E. MOLINARI

HECTOR DANTE CINCOTTA

1984

ANOTACIONES
MARGINALES
EN ROJO :

CORRECCIONES DEL
PROF. AMÍCOLA

ENERO/FEBRERO 87.

Abreviaturas de obras citadas de Molinari

- AM Arboles muertos (1960)
- CAG El cielo de las alondras y las gaviotas (1963)
- CB Casida de la bailarina (1937)
- CCA Cinco canciones de amigo (1939)
- COR La corona (1939)
- CPV Cancionero de Príncipe de Vergara (1933)
- D Delta (1932)
- DS Dos sonetos (1939)
- DTN Un día, el tiempo, las nubes (1964)
- DTP Días donde la tarde es un pájaro (1954)
- DVD El desierto viento delante (1982)
- EA El alejado (1943). Cito por la primera edición: Ed. Francisco A. Colombo, 1943.
- EAT Elegía de las altas torres (1937)
- ED El desdichado (1934)
- EI El imaginero (1927)
- ELD El desentendido (1967)
- ERO Esta rosa obscura del aire (1949)
- ES Epístola satisfactoria (1935)
- ET El tabernáculo (1934)

HyM El huésped y la melancolía (1946)
HRC Hostería de la rosa y el clavel (1933)
HT La hoguera transparente (1975)
LC La cornisa (1977)
LE La escudilla (1973)
LSP Libro de las soledades del poniente (1939)
LTH La tierra y el héroe. (1936)
MEL La muerte en la llanura (1937)
MM Mundos de la madrugada (1943)
N Nunca (1933)
NA Nada (1937)
COVR Odas a orillas de un viejo río (1930)
PyM El pez y la manzana (1929)
PSL Panegfrico de nuestra señora de Luján (1930)
PTP Poemas para un ramo de la tierra purpurea (1957)
RPL Romance de las palmas y los laureles (1955)
SAC Una sombra antigua canta (1966)
SCC Sonetos a una camelia cortada (1949)
SCM Seis cantares de la memoria (1941)
SP Sonetos portugueses (1953)
SPT Las sombras del pájaro tostado (1975)
UN Unida noche (1957)

Una mediana vida yo posea
un estilo común y moderado,
que no lo note nadie que lo vea

Andrés Fernández de Andrada

(Epístola moral a Fabio)

Agradecimiento

Quiero agradecer a todos los que de alguna manera ayudaron a la realización de este trabajo. Fueron ellos: Arístides, Julio; Badii, Libero; Ballina, Osvaldo Enrique; Barbato, Martha; Battistessa, Angel J.; Bayón, Carlos Damián; Beardsell, Reginald Peter; Bernardo, Mané; Borello, Rodolfo A.; Borges, Jorge Luis; Borges, Norah; Cincotta, Magdalena de; Cincotta de Moccero, Susana Silvia; Cincotta de Savino, Patricia Beatriz; Citanovic, Dinko; Colombo, Osvaldo F.; Corbatta, María Teresa; Cuatromano, Carlos; Di Lernia, Mirta; Dorn, Georgette; Furt de Rodriguez, Etelvina; Grau, Armando; Grothey, Mina Jane; Harris, Derek; Jeskiewicz, Guillermo F.M.; Krupkin, Ilka; Leoní Pinto, Ramón A.; Litter, Roberto; Millán de Cincotta, María Luisa; Molinari, Ricardo E.; Muñoz, Carlos Adolfo, Nason, Marshall Rutherford; Oteriño, Rafael Felipe; Padeletti, Hugo N.; Pagés Larraya, Antonio; Sabat Ercasty, Carlos; Szent-Miklosy, Teresa; Veroni, Raoul; Vocos Lescano, Jorge y Vogelius, Federico. Dejé para el final el nombre de David Lagmanovich, a quién expreso mi agradecimiento por su guía durante la elaboración de esta tesis.

29 de Septiembre de 1984

H.D.C.

A Federico Miguel Amadeo Cincotta
que rodeó estas páginas y que nació
en la semana del 9 de Julio, quizá
la más importante para la Patria.

Introducción

PRIMERA PARTE

CAPITULO I. EL DESARROLLO HISTORICO

1.1. El marco de la vanguardia

La poesía argentina entre 1910 y 1927

La contribución de Huidobro

1920: Albores del movimiento de vanguardia en Argentina

Rechazo del arte viejo

Cambio de rumbo

1927: El imaginero

1.2. Períodos en la poesía de Molinari

Consideraciones generales

1927-1929

1930-1933

1934-1949

1950-1983

1.3. Conclusiones

Notas

CAPITULO II. CARACTERIZACION DE UNA POESIA

2.1. Temas e influencias

El juego como actitud

El juego como actividad libre
El juego como ocio creador
Relación con el lector
Carácter sinfrónico
Creación de una orden
Azar y juego creador
La belleza, ingrediente del juego
Lo penoso del juego
La escritura como compañía y recuerdo
El tema del canto
La influencia de Góngora
El lusitanismo
Otras influencias

2.2. La construcción del poema

La palabra
Algunas imágenes
Los símbolos
Construcción del poema

2.3. Conclusiones

Notas

SEGUNDA PARTE

CAPITULO III. LA NATURALEZA

3.1. La visión de la llanura

El Sur: destino y emoción

Análisis del poema "No sé si cantando se seca el viento"

El Sur: hemisferio para después de su muerte

La pampa

Las odas a la pampa

La patria

3.2. Los elementos del mundo natural

La noche

El árbol

Los pájaros

El río

Análisis de la "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de
La Plata"

Visión de la realidad y su transmutación poética

La humanización de la realidad objetiva

Memoria

Nostalgia

Olvido

Agentes

Los pájaros

Las flores

Animales terrestres y marinos

Tiempo y espacio de la oda

Estrato indicial

Función del río

El viento

Análisis de la "Oda del Aire y de las Tormentas"

El viento: imagen y realidad cosmogónica

El cielo

3.3. Conclusiones

Notas

CAPITULO IV. EL TIEMPO

4.1. La dimensión temporal

El tiempo como parte del universo molinariano

Pasado y presente: formas del tiempo

Análisis de la oda "Cuando pasan las grandes bandadas por
los cielos del sur"

Los nombres del tiempo

Tiempo y muerte: dos formas de la desesperación

Díos: la otra forma del tiempo

4.2. Molinari, poeta del tiempo

Pasado y futuro

Análisis de la oda "El tiempo llama unas nubes en el cielo"

El tiempo: fundamento de su lirismo

La poesía: única forma de perdurar en el tiempo

La soledad, símbolo del tiempo huyente

4.3. Conclusiones

Notas

CAPITULO V. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA GENERAL

APENDICES

1. Registro de formas poéticas en la poesía de Molinari

Formas poéticas

El soneto

La oda

El romance

La jarcha

El zéjel

La glosa

El villancico

La canción

Otras formas antiguas

Las citas

Notas

II. Trabajos de Molinari no recogidos en volumen

OBRAS DE RICARDO E. MOLINARI

I. De Ricardo E. Molinari

Libros

Plaquettes

II. Sobre Ricardo E. Molinari

INDICE DE TITULOS Y PRIMEROS VERSOS

Introducción

En 1975 la editorial El Mangrullo publicó en Buenos Aires la obra poética de Ricardo E. Molinari titulada Las sombras del pájaro tostado, obra poética (1923-1973), compilada por Federico Vogelius. Por circunstancias extraliterarias, la obra no circuló en Buenos Aires. Lo importante de su publicación consiste no sólo en un homenaje al autor, sino que contiene casi todas las plaquettes que se editaron y que son de difícil obtención, por haberse impreso en tirajes muy reducidos.

El propósito de este trabajo es el de realizar un análisis de la obra de Ricardo E. Molinari tratando de esclarecer los códigos de naturaleza y temporalidad que en ella se encuentran.

Si llevamos a cabo un estudio/crítico pormenor de todos los poetas del grupo "Martín Fierro", el que más trabajo de erudición poética reclama es Ricardo E. Molinari. Su obra es una tensa y apasionada experiencia donde el tiempo y la naturaleza son los elementos que más cobran sentido. El poeta ha incursionado en los más diversos campos de la lírica universal: desde los haiku y casidas, clásicos españoles y portugueses, hasta los poetas de hoy.

El deseo de profundizar en estos dos temas-que son los más defini-

torios- nos llevó también a otras consideraciones.

Para llegar a los resultados obtenidos que se ofrecen como conclusiones en cada uno de los capítulos fue necesario ofrecer un plan sistematizado. En el capítulo I estudiamos el desarrollo histórico de la poesía argentina de 1910 hasta 1927 -fecha de la publicación del primer libro de poemas de Ricardo E. Molinari, El imaginero- y los albores del movimiento de vanguardia en la Argentina. Dentro de esta primera parte del trabajo figuran los cuatro períodos en que hemos dividido su poesía: 1927-1929, 1930-1933, 1934-1949 y 1950-1983. En ellos surge el Molinari de distintos estilos y formas.

En el segundo capítulo consideramos la caracterización de una poesía, el juego en sus diversas manifestaciones, la influencia de Góngora y el lusitanismo. Fue preciso ordenar materiales y pasar por diversas etapas de lecturas, que arrancan desde la impresión que pueda causar un pequeño poema hasta el análisis crítico y objetivo. Así es que tratamos la construcción del poema, sus imágenes y la palabra.

En el capítulo III estudiamos la naturaleza, sus elementos constitutivos, la visión que tiene de la llanura argentina, el Sur, la patria, la pampa, sus Odas y el análisis del poema "No sé si cantando se seca el viento" . En la segunda parte vemos la función de la noche, el árbol, los pájaros, el río, el viento y el cielo. Su cosmovisión y su estilo es-

tán claramente expresados en la "Oda al mes de Noviembre junto al Rio de La Plata" y en la "Oda del aire y de las tormentas".

El capítulo IV se refiere fundamentalmente el tiempo como parte de su universo y al pasado y al presente como formas del mismo. La oda "Cuando pasan las grandes bandadas por los cielos del sur", conjuntamente con "El tiempo llama unas nubes en el cielo", forman un ciclo bien definido, donde se presenta el tiempo como el único elemento que el hombre no puede enfrentar. En ambas composiciones la dimensión temporal está unida al mundo de los grandes espacios y al Sur. Por último, en el capítulo V, "Conclusiones", procuramos expresar en forma sencilla y concisa los resultados de nuestra investigación.

Hemos agregado a este trabajo dos apéndices para mayor documentación del lector. El primero de ellos se titula "Registro de formas poéticas en la poesía de Molinari". En él estudiamos las formas más usadas por el escritor. Ellas son: el soneto, la oda, el romance, la jarcha, la glosa, el villancico y la canción. También presentamos las citas y otras formas antiguas.

El segundo de ellos lo constituye los "Trabajos de Molinari no recogidos en volumen". Los incluimos por creer que ellos tienen un valor literario y documental apreciable, los que ayudan a conocer mejor a un Molinari casi desconocido hasta hoy. el escritor de prosa.

Capítulo I. EL DESARROLLO HISTORICO

En el presente capítulo se analiza la poesía argentina entre 1910 y 1927, la contribución de Huidobro, el desarrollo histórico del vanguardismo, su influencia en los escritores de la época, el rechazo del arte viejo y el anhelo renovador de los integrantes de la nueva generación. Señalamos el año 1927 por tratarse de la aparición del primer libro de poemas de Ricardo E. Molinari, El imaginero.

En la segunda sección se estudian los períodos de la poesía molinariana que abarcan desde los años 1927 a 1983, los que están divididos en la siguiente forma: primer período, 1927-1929; segundo período, 1930-1933; tercer período, 1934-1949, y cuarto período 1950-1983.

1.1. El marco de la vanguardia

La poesía argentina entre 1910 y 1927

Hacia 1910 empezaba a dar sus frutos la lección de Rubén Darío en 1896: "No imitar a nadie, sobre todo a mí". La producción inicial de los modernistas suscitaba ya reparos. Es por eso que el poeta mexicano Enrique González Martínez ¹ (1871-1951), escribe en 1911 el famo-

so soneto: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje..." La poesía sensual y lujosa tampoco se arraigará en nuestra lírica y en nombre de una nueva actitud meditativa e inquisitoria, la evolución podrá advertirse con distintos acordes.

Este grupo que abarca una etapa intermedia de sedimentación y refinamiento -más que de superación- fue conocido por el nombre de la generación del Centenario de la Independencia (1910) o "Generación de Nosotros"² por encontrarse todos sus componentes, ya sea por colaboración o afinidad de expresión, en la revista mensual de aquel nombre.

Es preciso señalar que esta generación no representa una doctrina poética definida, ni siquiera un cenáculo homogéno³, sino que cada escritor buscará su fórmula personal.

El modernismo empezó así a diluirse con la aparición de estas nuevas voces que modificarían el rubendarismo agonizante, culminado en 1905 con Los crepúsculos del jardín de Leopoldo Lugones y la iniciación de la polémica surgirá con la publicación de Lunario sentimental (1909). Por otro lado, la muerte, en riguroso turno, ya había hecho soltar la pluma a muchos modernistas, y de

este flanco saltarán entonces diversas tendencias.

Algunos buscaron la sencillez lírica, abandonando las imágenes que se habían vuelto convencionales, como Rafael Alberto Arrieta y Francisco López Merino. Otros volvieron a la imitación de los clásicos, como Enrique Banchs. Otros extremaron cualidades románticas aun no extinguidas, como Ricardo Rojas. Evaristo Carriego incorpora el barrio porteño, sus humildes moradores cantados con una ternura que desconcierta. Baldomero Fernández Moreno hace desaparecer las acrisoladas imágenes rubendarianas para llevar al poema a su más escueta y limpia desnudez.

En cuanto a Alfonsina Storni (1892-1938), si bien podría ser incluida dentro de este grupo por la motivación ciudadana y sensibilidad estilística, supera, sin embargo, estos límites. Refinada e irónica se vuelve su poesía por la problemática social que la rodea. Por eso las reformas métricas la hallarán entre sus más fervientes seguidoras, donde su labor ya adquiere rasgos evidentemente vanguardistas.

Por último, los llamados extravagantes, farambulescos o simplemente los "raros". En este grupo estaba Oliverio Girondo, cuyo librito editado en París Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922), trajo aires audaces por sus metáforas ingeniosas, irreverentes, que seguirán un itinerario grotesco también con Calcomanías (1925) y más adelante con Espantapájaros (1933). El desprecio de los valores consagrados, incluye también un cambio profundo tanto en los temas tratados como en las formas adoptadas por Girondo. Con él partimos de un irracionalismo que allentan preguntas como estas: "¿ Por qué no ser pueriles ya que sentimos el cansancio de repetir los gestos de los que hace 70 siglos están bajo la tierra?". Esta concepción primaria del universo por querer rescatarlo o poseerlo, es lo que hará devolver al hombre una visión ingenua del mismo.

?
farambulesco

Ya pasado el año 1910, comienzan a surgir acentos insólitos, aunque parciales, que van a provocar las renovaciones que sobrevendrán después. Emilio de Lescano Tegui (1887-1967) con sus dos libros La sombra de la empusa (1910) y El árbol que canta (1911) respectivamente, A la luz de una sombra (1911) de Andrés de Chabillon y Tomás Allende Irigorri con De todo corazón (1910) y Como un grito en la noche (1913) trasuntan las últimas orientaciones postsimbolistas. Cierra este ciclo de precursores en 1915 El cencerro de cristal de Ricardo Güiraldes. El mismo en el prólogo de la Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927), lo ha caracterizado de la manera siguiente: "No creo en formas prefijadas, llámeselas como se las llame. El cencerro es un libro que quiere respirar a su antojo y no puede aguantar fajaduras ni aparatos de ortopedia por más perfeccionados que sean"⁴. Y más adelante nos dice:

En él me he llevado las cosas por delante, dando prioridad a lo que es vital, sobre lo que es académico. No he tenido miedo a lo grotesco. Me he reído, sobre todo de mí mismo, y a la fe que me ha hecho bien"⁵.

Con resabios lugonianos y simbolistas, el libro obtiene nada más que burlas. Güiraldes se convierte, sin saberlo, en precursor de la llamada nueva generación. Es para los jóvenes el poeta que, como ellos, luchó por la imposición de una obra nueva y que, igual que ellos, no fue comprendida. Formó parte activa del núcleo de gente joven y basta recordar su Homenaje a Jules Supervielle⁶, y su saludo⁷ a Ramón Gómez de la Serna. En 1926 publica Don Segundo Sombra, abundante en imágenes ultraístas.

El caso de Macedonio Fernández guarda un significado distinto. Si Güiraldes lucha por renovar el ámbito literario con miras a que su obra pueda ser aceptada, Macedonio Fernández publica su obra a instancias de sus amigos y sin

cuidado al afán renovador. Son los jóvenes los que se acercan a él en busca de nuevas formas.

En 1904 publica el poema "Suave encantamiento"⁸. Este verso libre, dedeñoso de la rima pero ampliamente eufórico, ausente casi de puntuación, limpio de todo academismo, lo convierte en un precursor sin querer serlo.

El disparate aparente de su universo por el uso del juego antitético de lo lógico e ilógico, el fingir que una misma cosa puede ser de mil maneras, la intromisión de elementos de la vida común y corriente, la presencia de lo arbitrario, juegos de conceptos contrastados, sirvieron de apoyatura a la "nueva sensibilidad".

Su humor, extremadamente personal, era diametralmente opuesto al de los jóvenes poetas; en éstos importaba la ocurrencia, no la manera. Fernández hizo una simbiosis entre el disparate aparentemente lógico con el disparate gramatical⁹.

Güiraldes y Fernández jugaron, sin proponérselo, un papel de precursores.

La contribución de Huidobro

El símbolo -llegado a su madurez como elemento artístico-, ya no servía a la finalidad de la invención como estructura específica del arte. Poniéndonos entonces a enmarcar los orígenes de los llamados movimientos vanguardistas, veremos que será un poeta chileno el que llevará a España vientos de transformación.

Vicente Huidobro había residido en París desde 1916. Llegó a Madrid en el verano de 1918 como un portador de nuevas ideas.

Aquí da a conocer un conjunto de poemas escritos en francés Horizon Carré (1917) y dice expresamente: "Nada de anecdótico, ni descriptivo" pues el poema debe ser "creado en todas sus piezas como un objeto nuevo". El mismo amplía estos conceptos al explicar la razón del título de sus Manifiestos ¹⁰, y agrega: Horizonte cuadrado. "Un hecho nuevo inventado por mí, creado por mí". Y más adelante: "Los creacionistas han sido los primeros poetas que han aportado al arte el poema inventado en todas las piezas por su autor". En otras palabras la imagen válida por sí misma en desmedro de la realidad circundante.

También en Madrid imprime cuatro breves y singulares libros poéticos Poemas árticos (1918), Ecuatorial (1918), más dos cuadernos en francés Hallali (1918) y Tour Eiffel (1917). Huidobro con estas obras marca ya una personalidad diferente. Altazor (1931), será su más ambicioso plan de Intenciones renovadas.

Hasta que punto -se pregunta Guillermo de Torre ¹¹ - este movimiento nuevo llamado creacionismo es cabalmente un movimiento literario. Los ecos -señala el autor- aparecen apenas visibles pues las ediciones circulaban en forma escasa. El mismo poeta pagaba y él mismo las distribuía ¹². El revuelo fue más por la polémica desatada alrededor de los conceptos que por transferencia directa que dejaba.

¿En qué consistió concretamente el creacionismo? Huidobro trató, no de ocultar el objeto con su equivalencia por medio de la sugerencia, sino de crear el mismo en forma directa. Crear era inventar, tener conciencia de todos los elementos que concurren en el proceso estético. Era pasar del objeto real al objeto estético.

Según esta concepción, el poeta debe inventar, crear hechos nuevos. ¿Cómo? despojando las cosas de su ser real y fundándolas con otro ser, en medio de la imaginación. En el fondo era una forma de metaforizar: suprimía la comparación, el enlace lógico entre fantasía y realidad. Al mundo que nuestra inteligencia acepta y ordena, Huidobro oponía un mundo inventado. Muchos poetas habían creado antes que él, pero él asombró con enumeraciones caóticas, neologismos, imágenes disparatadas y balbuceos.

El ha reclamado para sí el honor de ser el iniciador del creacionismo ¹³ y de haberlo llevado a España, antes que Pierre Réverdy en París, que también se adjudica la paternidad. Como quiera que sea, con Huidobro se salta a un nuevo ciclo: del rellano clasíicista en que se había aposentado el modernismo, se va a la creación de imágenes que han de valer por sí mismas como "hecho nuevo". Esto es lo que dará lugar a la liquidación del verso finisecular.

1920: albores del movimiento de vanguardia en Argentina

Hablar del movimiento de vanguardia y centralizarlo específicamente en la década de 1920 es precisarlo con un dato temporal, que no parece del todo exacto, por lo menos al principio. Siempre, de manera constante y persistente, el hombre ha pugnado por buscar nuevas salidas, nuevos derroteros. En todos los países existieron autores vanguardistas. Por eso esta expresión "vanguardia" es más que nada atemporal y no valdría para señalar únicamente el período anteriormente mencionado, sino que se le podría otorgar sucesivas fechas.

Existe un acuerdo tácito en aceptar dicha denominación por la crítica literaria.

Sabido es que las evoluciones estéticas se fueron dando en la historia porque éstas han sabido absorber la confluencia de múltiples factores que operan en una sociedad. Uno de los eventos que contribuyeron a cambiar en forma drástica la sensibilidad colectiva fue la primera guerra mundial, cataclismo que trastocó todo originando una neurosis que el arte de posguerra supo registrar. La transformación estética se encaminó hacia el huidizo porvenir.

Brotó sincrónicamente casi en distintos países: Italia, Suiza, Francia, Alemania y España. Recibió diferentes nombres tales como futurismo, dadaísmo, cubismo, creacionismo, superrealismo, expresionismo, ultraísmo. Muchos ismos, pero un fondo común con fobias comunes.

El pintor futurista Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944), publicó su manifiesto en Le Figaro el 20 de Febrero de 1909. No tardó la naciente escuela en tener sus prosélitos, haciéndose extensiva, no sólo a la literatura, a la que en un principio hubo de limitarse, sino también a todas las artes.

El esplendor del mundo se enriquece con una belleza nueva: la velocidad. Un automóvil de carrera será más bello que la Victoria de Samotracia. Así se termina con la adoración del pasado, con la imitación de los clásicos.

Existen en todas las escuelas vanguardistas un tácito desafío a la doctrina aristotélica de la mimesis, según la cual el arte es siempre imitación. Para este movimiento el arte no debe ser copia de la vida, espejo, sino evasión de la realidad objetiva. Para hacer una obra de arte es preciso crear, no copiar. Buscar la verdad en la realidad pensada y no en la realidad aparente. El artista no debe zafarse de la realidad, pero debe crear una realidad superior, independiente de la objetiva que le proporcionan los sentidos. Esa crea-

ción es en última instancia transformación, es una invención ad libitum, un imaginar sin ataduras, un solar desasido de toda lógica y de todo determinismo. El arte nuevo en lugar de partir de la realidad debe hacerlo comenzando con la idea de la realidad.

Superado el problema de la guerra se reinicia el quebrantado aislamiento cultural que habían forzado esos años. Las nuevas convicciones estéticas aparecen pero no con el vigor y la energía que las mismas llevan intrínsecamente.

En la Argentina la desolación informativa se ejemplifica en la única revista humanística de aparición periódica Nosotros¹⁴ que comenta irónicamente el manifiesto futurista de Marinetti y en otro número transcribe un artículo de Alfonso Reyes¹⁵ "Ramón Gomez de la Serna", aparecido en una revista mexicana donde en un tono marcadamente vanguardista, habla de las proclamas y reuniones revolucionarias, dirigidas por este escritor español.

Borges¹⁶ se apena por el contraste entre la realidad europea y Buenos Aires:

¡Qué taciturno estaba Buenos Aires entonces! De su dura grandeza, dos veces millonaria de almas posibles, no se elevaba el surtidor piadoso de una sola estrofa veraz...

En enero de 1920, Bartolomé Galindez director y fundador de Los Raros, revista de orientación futurista, afirma casi el total desconocimiento que Buenos Aires tenía de Marinetti.

Los conocimientos sobre el futurismo que manifiesta Galíndez provienen de las obras que Marinetti mismo le había enviado desde Italia. El no alcanza a comprender la ruptura que el movimiento lleva en sí, cree que el mismo es una suave evolución del simbolismo. De la misma forma procede con el ultraísmo y el cubismo.

En 1921 Borges ¹⁷ publica en Nosotros su artículo "Ultraísmo" denunciando la postura renovadora. En diciembre de ese año nace la revista mural Prisma ¹⁸ de escasas dos salidas. En Prisma Borges redacta información teórica y poesías ultraístas.

Los nombres de Jorge Luis Borges, F. Piñero, Norah Lange, Clotilde Luisi, Elena Martínez, Roberto A. Ortelli, Guillermo Juan y Eduardo González Lanuza ¹⁹ son los testimonios que perduran del primer gesto renovador ensayado por el pequeño grupo. Proa la revista de renovación literaria se suma a la joven poesía argentina y publica la prosa de Macedonio Fernández.

Aquí apuntamos las formulaciones teóricas fundamentales de esta "nueva sensibilidad" ²⁰

Rechazo del arte viejo

El propósito de esta nueva generación fue desprestigiar el tatuaje azul rubeniano, de los cachivaches ornamentales y del anecdotismo garrulo. Su arte quería superar esas martingalas de siempre y descubrir facetas insospechadas al mundo. La poesía de esta época posee una vida individual y representa una visión inédita. En resumen "el ultraísmo propende a la formación de una mitología emocional y variable" ²¹ .

Borges ²² en 1921 señala en Nosotros las diferencias entre el ultraísmo y la poesía argentina:

La desemejanza raigal que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue: En la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta y se desarrolla; en la segunda, se anota levemente.

Estas nuevas ideas estéticas que se proponían un decidido sacudimiento en el ámbito cultural, comenzaron a aparecer primero tíbilmente, pero luego con verdadero ímpetu.

Tuvieron que asumir la difícil responsabilidad de luchar contra algo pasivamente aceptado como lo único concebible.

El estudio de la escuela vanguardista requiere dos enfoques: a) el de las revistas, ya que en un principio los escritores se propusieron no existir como literatura y b) los libros. En las revistas se halla más una historia de la vida literaria de entonces que de literatura en sí.

Tampoco podemos dejar de lado las conferencias, exposiciones, recitales poéticos (radiales) y hasta el proyecto de formar un frente único de la nueva generación que aunara en un hondo propósito americanista, las revistas argentinas con las de todo nuestro continente.

Estos esfuerzos inusitados se diluyeron entre el disconformismo o el cansancio de sus propios iniciadores.

Cambio de rumbo

Hacia mediados de 1923 -difundido y expresado el ultraísmo- comienza

hablarse en voz cada vez más alta de una "nueva sensibilidad". Las nuevas ideas se difundieron ruidosamente y la ciudad pronto se hallará agitada. Durante seis o siete años nacerán superponiéndose, sucediéndose las revistas de vanguardia e irrumpirán los libros de los nuevos autores.

Si Los raros manifestaba una simpatía por el movimiento futurista, si Prisma y Proa se adherían al ultraísmo; Inicial, Valoraciones, Martín Fierro, Proa (segunda época) y Síntesis no se deciden por ningún movimiento o ecuménicamente están con todos.

Las revistas publican artículos mas bien ilustrativos sobre estos nuevos movimientos, pero ninguno de ellos implica una adhesión.

Profusa y divertidamente trata el futurismo Martín Fierro con motivo de la llegada de Marinetti a la Argentina en junio de 1926. Un artículo que es termómetro de época es el escrito por Leopoldo Marechal²³ "Saludo a Marinetti".

El expresionismo, fuera de breves comentarios, no influye en forma directa. Tampoco se insiste en el dadaísmo. En Martín Fierro aparece en forma solitaria la traducción del poema dadaísta de Alberto Savino²⁴ "Vómito musical".

El surrealismo tendrá eco más auspicioso con posteridad a la década del 30. Cabe preguntarse entonces si es factible hablar precisamente de elementos innovadores en estas revistas -salvo el caso de Prisma y Proa, revolucionarias hasta por su presentación tipográfica- pues amalgamaban en sus páginas colaboraciones de las mas diversas e indefinibles tenden-

cias. ¿Puede calificarse de verdadera búsqueda a los poetas que militaron en ellas? Pasado el fervor, retomaron el cauce de las formas tradicionales.

De esta tarea quedan por supuesto innumerables esfuerzos intelectuales y económicos, como testimonio lúcido de querer socavar viejas estructuras e inaugurar una manera nueva de decir y de ver. Dice Marta Scrimaglio ²⁵ :

Pero aunque no adhieren colectivamente a ninguna escuela algo, algo más que el elemental propósito de ruptura, debe unirlos, puesto que todos se sienten partícipes de una "nueva generación". Y los unen aquellos dos o tres principios fundamentales que constituyen la base compartida de las nuevas corrientes europeas; sobre ellos edificarán su estética, y serán estos principios los que verán brillar inconfundibles en cada una de las personalidades europeas que descubren. Exaltan todos, entusiasmados, el meollo del cual parten las nuevas postulaciones: rechazo del intelectualismo esquematizador, amplia y gozosa acetación del vivir total.

La aceptación gozosa del vivir trae aparejado una nueva clave: el cosmopolitismo, el sobresalir del pintoresquino lugareño, poder gustar otras culturas y pensar en el hombre extranjero.

Los componentes de la nueva sensibilidad atacan a Lugones por el uso de la rima y porque el verso no es música, sino simplemente verso. Lugones proponía aparte de la sonoridad, el color y el despliegue decorativo de las formas. Este uso repugna a la "nueva sensibilidad", entonces los escritores deberán renovar la palabra, pero cada autor le dará una distinta solución.

Se plantea ¿qué es el arte? contestación unívoca: el saber hacer frente al sentir. Lugones por ser el abanderado más visible del modernismo en nuestro país se convierte para los martinfierristas en un baluarte del pasado

contra el cual es preciso reaccionar.

Lugones defiende la rima "donde no hay verso no hay poesía". En respuesta, los martinfierristas no le escatimaron réplicas pero sobre todo burlas. A poco andar, la tensión polémica no impidió sostener que toda la imaginería ultraísta ya había pre-existido en el Lunario sentimental (1909).

Lugones ²⁶ sostenía: "la poesía es música". Este esqueleto es un pretexto para desplegar formas, sonidos y colores. La falta de descripción y desarrollo argumental contrasta con la magia instantánea de la metáfora. Todo verso debe ser vehículo de una sorpresa.

Lugones ²⁷ en el prólogo de Lunario habla de la utilidad social del verso. Este principio le es totalmente ajeno a la nueva sensibilidad. La obra halla su razón de ser en sí misma.

Lugones reacciona contra el sentimentalismo y busca una perfección formal, trabajosa, intelectualmente conseguida. La nueva sensibilidad también reacciona por lo mismo. ¿Cuál es el matiz que los diferencia? Los dos se acusan de reducir la poesía a ideas abstractas.

Por su parte, Marechal ²⁸ sentencia que Lugones es "un frío arquitecto de la palabra; construye albergues inhabitables para la emoción y sus versos tienen el olor malsano de las casas vacías". Pablo Rojas Paz ²⁹ nota que su metáfora es puramente mental y afirma que: "es un deleite intelectual cuando una palabra oportuna nos evoca un mundo de sabiduría". Borges ³⁰ a través de una nota de Inicial comenta la gravedad de los ripios lugonianos y afirma que el martinfierrismo repite a Lugones, especialmente en lo que respecta al uso de la metáfora. Como consecuencia Lugones resulta

ser una suerte de padre combatido pero finalmente heredado. Las metáforas de uno y otro eran meras composiciones que se explicaban en tono racional por el hecho que decían lo que las palabras significaban y nada más, nada sutil. Se reducían a cuadros pintorescos que comenzaban y se acababan en si mismos, con evidente desprecio de la totalidad del poema.

1927: El imaginero

En 1927 aparece El imaginero, iniciación de una larga carrera literaria comenzada por Ricardo Molinari. Hasta qué punto el primer libro responderá a los gustos de la generación? En el cuidado minucioso de la forma, en el abandono de la musicalidad del verso, el repudio a lo anecdótico, el tener plena conciencia de que el concepto racional es ajeno a la poesía, en la descripción eternizada de un instante, el apartamiento entre el mundo del arte y la existencia real.

1.2. Períodos en la poesía de Molinari

Consideraciones generales

En la poesía argentina de este siglo pocas son las obras relevantes: entre ellas están las de Lugones, Fernández Moreno, Borges, Bernárdez y Molinari. De ellas, quizás sólo dos se impongan ya en la memorabilidad fecunda: una por no haber colmado las posibilidades de que disponía, la otra por la distinción individual que impone como experiencia, no como lenguaje.

La primera, la múltiple elaboración retórica de Leopoldo Lugones y la segunda corresponde a la incitación en profundidad de las odas de Ricardo E. Moli-

nari. El ahondar en el ser motiva el yo y el otro del poeta; así la obra se forma y forja a base de experiencia, invocando elementos naturales del paisaje -llanura, océano, río- objetivando la nostalgia y el recuerdo.

Estos discursos perpetuos los escuchamos por ejemplo en "El lamento de toda mi existencia, lo que a mí sólo me interesa" (HRC, 29).

Molinari lo hizo como motivo de eternidad, lo ahonda para hacerlo delicioso, para viscerar el tiempo para más tarde perderlo. Esta es su fórmula, aquí está su juego.

La poesía es una quemada e inconstante cultura histórica que no se comunica del todo con los libros ni manuscritos, sino por una larga percepción infinita. Es la aventura del sentimiento, del oído, la piel, la lengua y la insoslayable soledad de la tierra. ³¹

Desde joven fue formando una particular concepción poética que lo acompañará en toda su obra. No se dejó tentar por lo popular ni moda literaria alguna. Alfonso Reyes expresa sobre su producción:

Qué certidumbre de expresión y delicadeza de sentimiento. Ha escrito todos sus versos con la seguridad y sabiduría de lo que mañana valdrá y será devoción de lectores. ³²

En Molinari no sólo encontramos la búsqueda de una concepción propia y típicamente suya presente desde sus primeras obras, sino el interés y la elección del término preciso, musical y el empleo de la metáfora. Todos estos elementos caracterizarán su producción hasta nuestros días.

Su obra se inscribe en una tradición literaria de la que nunca quiso des-

ligarse; al contrario, se sintió necesariamente unido a ella. De allí rescató elementos valiosos como punto de partida de su carrera literaria. Sin ese pasado no se podría explicar su poética. En Molinari no encontramos, como en otros escritores, una ruptura con ciertas escuelas literarias, sino continuidad, o mejor una selección de la literatura anterior.

En los cuatro períodos que se analizan a continuación veremos el cambio de lenguaje, sentimiento y actitudes del poeta.

1927-1929

Marcaremos en la exposición del presente capítulo los elementos necesarios para la comprensión del desarrollo de su obra. Períodos, variedades, significaciones, recurrencias e imágenes molinarianas son las que trataremos de descifrar.

El imaginero (1927), el primer libro de Molinari responde a los gustos de su generación. Los siguientes van formando e integrando la imagen de un poeta denso y hermético. Abundan los símbolos. Su poesía se instala en un clima de irrealidad, de fulguraciones oníricas con un contenido de tono elegíaco y un procurado estatismo.

En El imaginero, figuran romances de fácil metro referidos a motivos populares y también se deslizan claras rememoraciones gongorinas. En contraposición con los alardes imaginativos nos encontramos con su propia declaración indigente y humilde: "Mi palabra queda tan miserable".

Esta dualidad no sólo se observa en Molinari sino en muchos poetas de His-

panoamérica de esta generación. Evar Méndez afirma:

Volverla a su origen, restarle excesiva sabiduría, sería el anhelo de algunos que quisieran reencontrar el camino de la primitiva fuente. Otros, en cambio, aspirarían a seguir una línea, una tendencia, que pareció descubrir ya la orientación mejor, y que encargaría en el cultivo de una poesía puramente intelectual, especulación de la inteligencia, del conocimiento ³³

Molinari construye los poemas con escasos recursos, con una técnica austera y evasiva, la que en varios casos hace que el verso cobre un tono misterioso. En contraposición, hay momentos donde se muestran casi Incomprensibles, no claros. Se percibe la música, la pauta y el sentido del verso. Su primer libro es característico de su generación y es por ello que abundan las imágenes enigmáticas. Cansinos-Assens al referirse a la técnica que emplea el escritor, afirma:

Y musicalmente están contruidos estos poemas, en que el tema melódico y sugeridor se desenvuelve en una serie de variaciones alusivas que no tienen entre sí un nexo lógico, aparente, y que devanan sus intermitencias en torno a un estado de alma que renuncia a explicarse de otro modo que por sus musicales imágenes. ³⁴

Molinari se declara por medio de sugerencias. Un ejemplo de esto es su "Oda descalza", donde el tema se repite a intervalos. Es en el tema esencialmente "Íntimo" donde el poema toma autonomía. Utiliza en éste, como en otros poemas, elementos que les hace jugar un valor folklórico. Otro ejemplo de esto es el poema "Veleta".

A veces las composiciones menores nos sirven de peldaño para la comprensión de sus grandes odas. El "Poema de almacén" también nos sugiere un folklorismo. Acá las imágenes están acumuladas barrocamemente y en varios versos nos

resulta difícil. Molinari llega de una manera clara y abierta, pero hay ocasiones en que, por el contrario, es oscuro y complejo pero siempre cargado de sugestión.

El libro El imaginero es una sucesión de imágenes musicales y evoca un tiempo pasado. En él debemos encontrar solamente "el sentido", lo que Cansinos-Assens denominó "el espíritu del tema".

Cansinos-Assens elogia el arte del poeta argentino para conciliar la sencillez del verso popular con "el hermetismo de una técnica mallarmeana".³⁵ El primer libro de Molinari, El imaginero, concluye con una cita de Mallarmé casi escondida. (Une sonore, vaine et monotone ligne) (El, 96), verso que califica a la lírica molinariana. En un soneto dedicado al mismo poeta francés confiesa su predilección por él en forma abierta: "A nadie quise tanto y tan amado". (SAC, 99).

Su primer libro contiene un tono de ingenuidad creadora. La obra es doblemente significativa. El imaginero presenta: 1) un nuevo cauce expresivo que influirá en poetas de generaciones posteriores y 2) relación de la obra con el autor, ya que en Molinari encontramos elementos que desarrollará y que constituirán lo más significativo de su labor poética. Es reconocido rápidamente por sus contemporáneos debido a su originalidad temática y su formalidad de expresión la que está basada en la reformulación de la tradición literaria hispánica. Por 1927 para Evar Méndez, con solamente un libro publicado, Molinari era:

Dueño ya de su expresión propia, con una voz y acento característicos, ofrece su nota nueva -aparte imaginismo, verso libre, línea de la composición, concepción particular de la forma poemática-, pero con un timbre clásico, con sabor a fruta madura.³⁶

Por otra parte en El imaginero encontramos los dos líneas que caracterizarán casi toda su obra: 1) el verso de arte menor con o sin rima que recuerda los ritmos de poesía popular y 2) el de arte mayor, tales los casos de los poemas y las elegías donde la flexibilidad del verso libre le permite un mayor ahondamiento de temas. La rima y el verso libre coexisten en su obra sin oponerse: son los ejes de tensión que se mantienen en un perfecto equilibrio. Encontramos entonces esa fórmula integrada por dos vectores simétricos: tiempo y naturaleza. Veamos un ejemplo del primer caso:

Si el viento sur
moja la cola
de la veleta,
la mañana
se quedará húmeda
y la noche
templada. (El, 19)

Del segundo tomamos estos versos:

Ah, si el pueblo fuera tan pequeño
que todas sus calles pasaran por mi puerta. (El,27)

Miguel A. Virasoro al hablar sobre El imaginero señala:

Molinari ha logrado enriquecer nuestra poesía con el más entrañable de los dones, al dar nuevos contenidos al sentimiento. 37

Encontramos en El imaginero huellas del ultraísmo, sobre todo en la audacia de algunas imágenes, las que habrá de eliminar en sus futuras obras, así como ciertas características tipográficas que no figuran en ediciones posteriores p.e. " y 2" que antecede a su segundo poema "Veleta".

El imaginero se puede definir como un libro de emoción y humildad, donde con un tono muy suave se siente latir la presencia de Dios. La unidad de tono y de inspiración caracteriza al libro. Aparecen tres partes, a saber: 1) la de los poemas anteriores a 1926. Molinari se busca a sí mismo a través de lecturas, sin haber ahondado aún en su propia intimidad. 2) Comprende los poemas que podríamos llamar de carácter metafísico "Hostería" y "El imaginero", su poesía se eleva a un grado de idealidad y abstracción. Denominamos esta etapa de transición e indecisión. 3) Abarca los poemas que fueron escritos en los seis meses anteriores a la publicación del libro.

En ellos, Molinari se siente vivir en el centro de su propia intimidad, con una emotividad sobria y atenta, distinguida y solemne. En esta tercera faz el poeta se revela como un escritor que sabe orquestar a través de sus poemas un sentimiento absolutamente inédito. La progresiva independencia con respecto a sus lecturas hace que se incline por el verso libre. Molinari se irá desligando de la perspectiva martinflerrista para ingresar en una visión mucho más original.

En el año 1929 edita El pez y la manzana. Se lo podrá denominar el libro más gongorino de Molinari. En él notamos el uso constante del hipérbaton, procedimiento al que acude con asiduidad. Este es el ejemplo:

XX

Secreto mundo, acechado
mar en olas ofrecido;
álamos de perseguida
espuma pintan el agua. (PyM, 35)

El poemario consta de veinticuatro estrofas en octosílabos. No hay rima.

Su estructura se caracteriza por la abundancia de sustantivos sin artículo acompañados por adjetivos o participios, como también por la nominalización del verbo. Estas características no se repiten con frecuencia en sus obras posteriores.

Molinari expresa sus sentimientos a través de símbolos clásicos. Tal es el caso de El pez y la manzana. Ya sea este título u otro es la superabundancia de sentido lo que le da cierta claridad y poeticidad.

El pez es en la liturgia cristiana símbolo de Cristo, Dios hecho hombre. La manzana es símbolo de sabiduría mundana, la ciencia del bien y del mal. Molinari funde ambos símbolos en su fragua poética.

Desde su primera estrofa, El pez y la manzana "Deseo la rueda obscura" (PyM, 21)

Deseo la rueda obscura
del laurel para mirarte
alta y sujeta. Ociosa (PyM, 21)

Proclama lo elevado del acto creador como un acontecer perfecto. "El círculo", cuya simbología es "la rueda" es el modelo para representarlo.

Entonces un silencio voluntario le impone su propio yo.

...de silencioso oído" (PyM, 21)

otro ejemplo:

y en desamparada atmósfera" (PyM, 21)

Lo que se puede afirmar por lirismo, comienza a florecer en su tercer libro, Panegírico de Nuestra Señora del Luján (1930).

Su actitud general es tímida, recatada a lo largo de esta obra. Hay momentos donde su poesía se quiebra y se dilata en exclamaciones. Las interrogaciones y los paréntesis nos dan una apertura de asombro. Estas impresiones se hallan atenuadas por una especie de conciencia reveladora, la que a veces estremece al lector.

Esta actitud ha de perdurar en él. Los interrogantes, paréntesis y exclamaciones demuestran estados imprecisos, oscilantes entre el sueño y la nostalgia: lenguaje propicio para la contemplación de lo inasible.

De toda la producción poética, el único libro con características diferentes al resto es Panegírico de Nuestra Señora del Luján. Rememora la leyenda de la virgen ubicándola en su paisaje, netamente argentino. Resuelve su temática con pocos elementos tales como: el cielo, la pampa, el río y las plantas.

Todos ellos están enmarcados en el plano de lo afectivo. Al referirse a este libro Miguel Angel Gómez expresa:

Canta la pampa milagrosa que rodea a la virgen de Luján; y dibuja un campo con aire de mapa antiguo, con sirenitas y delfines de trébol y con la soledad tendida bajo las guitarras, en hermosos poemas. ³⁸

Es el único de su obra poética que es narrativo. Evoca como ninguno de los otros la ciudad de Buenos Aires, contándonos parte de su historia, su vida, su futuro, su grandeza y el olvido.

Termina con una plegaria, un ruego, una oración para nuestra gente. El ruego es un desdoblamiento, pues es para él también. En última instancia es su problemática. Preguntar por otro para hablar sobre sí mismo. El poema está escrito en verso libre.

La tradición lo dice: bajo un cielo claro,
una tarde... (SPT, 48)

Y cuando las carretas principiaron a andar,
la grandeza del cielo resplandecía en el
campo. (SPT, 49)

Si el álamo es mansedumbre, qué bien le daría
su sombra
en la limpia frente. (SPT, 54)

En forma intercalada figuran tres composiciones en octosílabos donde el tema central es el "canto". Molinari, en una actitud que consideramos reiterativa de esta época, une el canto al tema del "olvido", así nos dice:

Hoy subes
en mí, canto, y soy dichoso,
porque me alejas de la muerte
íntima. Sí. Silencioso
y puro. Alegre suerte. (SPT, 61)

El libro conserva su preferencia estética inicial, asociando su gusto por lo clásico con la sensibilidad moderna.

Molinari muestra en estos libros, su preocupación por la selección del vocablo. Buenos Aires es desde el comienzo su señalada inclinación y la búsqueda de una identidad.

El libro también se enriquece con las referencias mitológicas:

La ciudad estaba, igual a hoy,
junto al río; al padre río,

que tiene la barba tormentosa
y los brazos sobre un cántaro. (SPT, 58)

Su creación estética posee disciplina y orden. En El pez y la manzana la metáfora es lo preferido. Su primer período es una yuxtaposición de constantes y enunciaciones que se suman, en cambio en Panegírico es el libro donde aparece Buenos Aires. Está compuesto por tres núcleos. Su lírica tiene dos niveles, el tiempo, la historia y las figuras significativas de la realidad nacional: espacio, geografía y pampa.

1930-1933

Hacia los años 30 se define con precisión la transformación del escritor.

Francisco Colombo al hablar sobre Molinari en 1930 lo describía así:

Su amistad se paseaba risueña y nerviosa entre las minervas y los tipos con ese aire ausente y fijado súbitamente a las cosas.³⁹

El año 1933 señala un momento decisivo en la vida de Molinari: el descubrimiento y el contacto de largas cosas presentidas, de objetos espirituales; paisajes, ciudades, nombres, amigos lejanos. Hostería de la rosa y el clavel es el testimonio de esa época.

Este impacto llega a ser tan intenso que el recuerdo de España consti-

tuirá una veta indeleble, como se ve en su temática poética. Rafael Benítez Claros, hablando sobre esta época afirma:

Yo creo que Molinari debe al creacionismo, tanto del chileno Huidobro, como de su reflejo español en la época, Gerardo Diego, algunos de sus primeros libros. La hostería de la rosa y el clavel es testimonio de este influjo, que aun diluido en una fuerte personalidad, no puede dejar de señalarse. ⁴⁰

De su viaje a Europa (1933) no sólo trajo la revelación que le causó España, sino la amistad de la mayoría de los poetas de la generación de 1927, lo que no señala que su poesía esté vinculada con los poetas españoles de ese momento. Veamos lo que piensa sobre ellos:

Lo inmediato a nosotros fue España, de ella hemos partido, y a su poesía regresamos. Ninguna tan perfecta y variable, como es la que nos entrega después del descanso de Darío. En su fondo están las dos grandes vetas: Miguel de Unamuno y Juan Ramón Jiménez. Luego el arte hecho y único, su inmensa realidad espiritual. Y llegan Jorge Guillén, Pedro Salinas y Gerardo Diego el de más registro creacionista, clásico, popular, músico, taurófilo, requetehecho. "Que pavorosa esclavitud de isleño,/yo insomne, loco, en los acantilados,/las naves por el mar, tú por el sueño"/. Después Federico García Lorca y Rafael Alberti inician la gran apertura, el juego literario: canciones, odas, todo lo realizaron con gran trascendencia. Incorporaron a la poesía lo popular andaluz y la gracia antigua de los cancioneros y la idealidad de lo árabe y judeo-español. Y luego de ellos: Aleixandre, Emilio Prados, Altolaguirre y Luis Cernuda. Aquí la variante, la poesía andaluza, levantada, pegando la frente con el cielo por último, venía de lejos, Miguel Hernández con su rosa espléndida remando en la gran mar española. Nunca tanta tensión poética, transparencia de la lengua exacta y pulida. España, España! He dejado para concluir estas ligeras líneas, el nombre acrisolado de Antonio Machado, excelso poeta hispánico, "Campo de Baeza/ soñaré contigo/cuando no te vea". ⁴¹

En España conoció a los escritores más destacados de su época. Además, dedicó gran parte de su tiempo a recorrer iglesias, lugares viejos y comprar li-

bros antiguos. España fue para él una revelación. Así nos dice:

Tengo vivo en la memoria el recuerdo de su pueblo. ¡Para qué hablar de los poetas que conocí! Lorca, Altolaguirre, Gerardo Diego, Aleixandre, Cernuda. ¡Que alegría la española! ¡Que cordialidad, que hospitalidad la de aquella gente! ⁴²

Pero si bien tiene un recuerdo de ellos, no es exactamente la vida intelectual lo que le interesa y a veces no sabe siquiera a qué escuela perteneció.

¿Eramos ultraístas? ¡Qué sé yo! Estábamos en otra cosa. Nos reíamos de Darío, de Lugones, de todo el mundo. ⁴³

No tuvo un especial interés por los temas históricos ni metafísicos, sino por la forma poética, así como por la arquitectura del libro.

El año 1933 es para el poeta el año de las influencias, deja otras, conocimiento de Europa y escritores contemporáneos, cortes, ataduras. Asume una nueva actitud ante la lírica. Esto es lo que nos interesa. A partir de esta fecha se irán equilibrando la influencia del ultraísmo (que irá dejando en forma definitiva), y el paso a una nueva lírica debida en cierto modo a lecturas.

El viaje de 1933 consolidó su amor por la cultura castellana. Se acentúa la influencia de los cancioneros peninsulares y clásicos castellanos. Se agudiza la melancolía por la Argentina. Esto es una constante en su lírica. Se unen lo clásico y lo joven español en su poesía.

Entre los años 1930 y 1933, Molinari publicó: Panegírico de Nuestra Señora de Luján (1930), Delta (1932), Nunca (1932), Cancionero de Príncipe de

Vergara (1933) y Hostería de la rosa y el clavel (1933). Nunca fue recogido en Elegías de las altas torres (1937) y el resto en Las sombras del pájaro tostado. Obra poética 1923-1973 (1975)

1934-1949

Durante los años 1934 y 1949 Molinari publica varios libros y plakettes. En Una rosa para Stefan George (1933) notamos al Molinari preocupado por el destino de la poesía. En Cancionero de Príncipe de Vergara (1935) el poeta evoca los días vividos en Europa durante su viaje realizado en 1933. En 1937 reúne por primera vez su obra poética que aparece bajo el título de Elegías de las Altas Torres (1937). En ella aparecen todas las obras en ediciones privadas, y una inédita: Libro de la Paloma. El Libro de las soledades del poniente (1939) comprende tres obras de recreación poética: Analecta (1936), El ansioso (1937), y por último In Finem Carminibus (1938-1939).

En 1940 se publican las Odas a orillas de un viejo río quizá una de sus obras más relevantes, ya que nos encontramos con un cambio de tono y lenguaje, con elementos poéticos inesperados. Molinari se transforma en un precursor.


Si bien los temas son ya familiares, es en esta obra donde se halla la expresión más acabada. La descripción del paisaje y las varias posibilidades de significación que adquieren ciertas palabras, como también la combinación, de elementos inesperados, hallan en Molinari una nueva puerta o camino de la poesía argentina e hispanoamericana. El colorido local está ausente. Las odas fueron escritas en la estancia "Los Talas"⁴⁴ en la Provincia de Buenos Aires. Y así dice al referirse a ella:

Es la estancia de un amigo mío, donde solía pasar temporadas cuando me echaban de los empleos públicos. Es una estancia descuidada, con

un monte viejo. Allí vivieron Echeverría y el comprovinciano suyo, Avellaneda, el que lo degollaron. Me gusta mucho nuestra llanura y creo haberlo expresado en mis versos. ⁴⁵

Hacia 1940 Molinari ha concluido su época suntuaria y comienza el período de sus odas; su casi única característica de lenguaje serán sus largos y extensos versos. Esta segunda época Odas a orillas de un viejo río, se irá acentuando una profundidad filosófica, donde el conocimiento no tiene cabida en su quehacer literario, como en su momento lo pensó Rimbaud. Su poesía se sustenta del increíble hastío, de la infinita soledad de su ser, del amor y del olvido. Es por ello que podemos afirmar que su obra es hondamente subjetiva y que a él no le interesa otra cosa que cantar el vacío espiritual, por lo cual las palabras más sencillas adquieren y recobran de pronto la virtualidad mágica de su resonancia poética. A través de su fluir se las siente animadas, lúcidas y duraderas.

Existe un "hálito que las muda" una presencia que no se ve y que él percibe. Lo cósmico en él no es el dolor sino el dolerse, el dolerse de su afectividad. Por ello puede decirse que su obra es la de un poeta comprometido con el íntimo corazón del ser.

En El alejado y solamente en la primera edición de 1943 encontramos una nota. Nos parece indispensable transcribir las últimas líneas para corroborar así su total desinterés por la obra de arte. Pensada en esa perspectiva nos la entrega como una carencia de valor y sentido. Quizá también en estas palabras esté dado el "juego" de Molinari, lo que en cierto sentido es ilusorio, pero también real. Su imaginación trabaja en el plano de lo poético, pero en su final parece darse cuenta  que el olvido es el único misterio insondable más poderoso que el tiempo a la que la obra de arte debe obedecer. Así dice en forma casi despedida:

Este libro llega hacia Ud. de recuerdo, y se acoge para todo el tiempo, a esperar el espacio y el olvido que a cada cosa pertenece. (EA, 87)

La obra de Molinari no puede ser leída sino como una totalidad. Con gran frecuencia se recurre a autorreferencias, imágenes que se reiteran a través de los años o bien imágenes que se explicitan con otras palabras de un libro a otro. Por momentos se hace difícil el seguimiento de su obra. Sin embargo y en contraposición con nuestra opinión la nota bibliográfica de La voz del interior nos dice que:

Se ha mantenido sin caídas, en un nivel alto, digno. ⁴⁶

En 1943 se publica El alejado. Por primera vez aparece el personaje mitológico Eurídice, estrechamente ligado al tema de la muerte. Este se habrá de repetir en la "Elegía a la ciudad de Esteco" ⁴⁷. La idea está tomada de un romance y leyenda popular que mantiene fresco el recuerdo y el sufrimiento de esa ciudad.

El material dado por las citas, es transformado por la lírica molinariana y configura una interrelación muy explícita entre la cita y el autor. Hay casos donde la cita o estrofas, aparece desparramado en versos que intercala a lo largo del poema, logrando de esta forma una intertextualidad. La "Elegía" está encabezada por un epígrafe que reproduce un verso del poeta latino Tibul-
lo. En el texto de la "Elegía" (EA, 81), encontramos también un verso del Li-
bro de Job, intercalado en latín y unas coplas anónimas que recuerdan el tiempo de esa ciudad. Molinari logra con un lenguaje de especial significación, universalizar un tema eminentemente folklórico.

El alejado (1943), recoge una nota que es un reconocimiento a la amistad

y aprecio por su amigo Jorge M. Furt, en Los Talas. Esta nota es importante fuera del poemario del libro.

Molinari nos habla de "un mundo intransferible y solitario" su propio mundo o el universo de la poesía.

En 1946 la producción molinariana alcanza su plenitud. Al mencionar este año recordamos directamente la publicación de El huésped y la melancolía, donde el poeta incursiona en distintos metros y variados temas. Contiene además una serie de sonetos titulados "La corona"⁴⁸ (11) siguiendo de esta forma la continuidad iniciada en 1939. Se advierte además el uso de personajes mitológicos, lo que continúa también en Esta rosa oscura del aire de 1949. En "Y todo el día, el viento mueve unas hojas en el sur" III (ERO, 71), nos encontramos con la figura de Demeter⁴⁹.

Como Deméter, busca extrema el alma
sus insolubles días
y las desesperadas tardes vivas
de la noche. Memorias- ¡alta palma!-, (ERO, 72)

En "Toma, oh tiempo, estas llamas!", parte V, Molinari rememora a Los Talas cuando expresa:

¡El viento trae la tarde,
y por allá, en "Los Talas", cantará
algún pájaro ardiente,
ya en los húmedos y altos árboles!)

¡Y todo el día estuve solo,
y cuánto andará el alma, todavía! (ERO, 30)

En 1949 firma en Los Talas sus "Sonetos a una camelia cortada". En La

escudilla están sus "Elegías" como homenaje a su íntimo amigo Jorge M. Furt, con quién edificó no sólo una amistad de años, sino una idéntica preocupación estética, por el gusto de la perfección y su amor a las prosas litúrgicas.

El tercer período abarca los años 1934-1949. En estos quince años el autor publicó: Una rosa para Stefan George (1934), El Desdichado (1934), El Tabernáculo (1934), Epístola Satisfactoria (1935), Cancionero de Príncipe de Vergara (1935), La Tierra y el Héroe (1936), Nada (1937), La muerte en la llanura (1937), Casida de la bailarina (1937), Elegías de las altas torres (1937), Dos sonetos (1939), Cinco canciones de amigo (1939), Elegía a Garcilaso (1939), La corona (1939), Libro de las soledades del poniente (1939), Cuaderno de la madrugada (1940), Oda de amor (1940), Odas a orillas de un viejo río (1940), Siete cantares de la memoria (1941), Mundos de la madrugada (1943), El alejado (1943), El huésped y la melancolía (1946), Sonetos a una camelia cortada (1949) y Esta rosa obscura del aire (1949).

Este período posee una forma Interrogadora constante y denuncia la perplejidad humana frente a la realidad. Existe una fuerte acentuación del recuerdo que le provoca tristeza y rememoración del pasado. Molinari inserta en su poesía lo tradicional folklórico argentino. El poeta proyecta su realidad íntima sobre la realidad objetiva.

1950-1983

Durante el lapso de estos treinta y tres años Molinari publicó los siguientes títulos: Sonetos portugueses (1953), Oda (1954), Inscripciones y sonetos (1954), Días donde la tarde es un pájaro (1954), Romance de las palmas

y los laureles (1955), Cinco Canciones a una paloma que es el alma (1955), Inscripciones (1955), Elegía a la muerte de un poeta (1955), Oda a la Pampa (1956), Oda (1956), Unida noche (1957), El alejado (1957) -segunda edición-, Arboles muertos (1960), El cielo de las alondras y las gaviotas (1963), Un día, el tiempo, las nubes (1964), Una sombra antigua canta (1966), La hoguera transparente (1970), La escudilla (1973), Las sombras del pájaro tostado. Obra poética 1923-1973 (1975), La cornisa (1977), El Libro de la paloma (1978) en su segunda edición, Canta una guitarra sureña (1982) y finalmente El desierto viento delante (1983).

En este listado sólo mencionamos los libros, y algunas de las plaquettes, pues la mayoría de ellas fueron recogidas en sus libros, con algunas excepciones tales como Endechas (1968), Tonadas (1976), Cantos (1978) y Dos poemas (1981).

Molinari reactualiza y prolonga desde su primer libro El imaginero (1927) hasta Unida noche (1957), la experiencia de ese "ostinato rigore" de Leonardo, aplicado a la creación poética. Obstinado rigor que, por lo demás, está lejos de la tenacidad y el vano empeño del perseverante codificador de formas métricas, como identificado con el arduo desvelo del imaginero o el artífice que forja y cincela sus imágenes.

Su poesía, no innova en este libro, pero, en cambio, renueva y recrea constantemente experiencias, temas fundamentales y permanentes del hombre que dialoga con la vida y las cosas de su mundo. Molinari retoma el tema de Orfeo y Eurídice. La figura de Orfeo⁵⁰ está ligada a la música, al canto, es la representación de la poesía viva. Orfeo es para él una de las variantes de la estética. Será en este período donde notamos su alcance de "oralidad en la poesía".

Arboles muertos (1960) contiene doce poesías inéditas que posteriormente fueron recogidas en (CAG, 35) bajo el título "A unos árboles". El contenido poético del libro se ordena en tres movimientos. Son ellos en su orden: "Las hojas de los árboles abren con la primavera su corona", "Oda a una palmera sumergida en un lago" y "En la lejana ausencia del tiempo, sueño".

El libro alterna los metros breves con los versos mayores, y articula los poemas entre sí con deliberada intención sinfónica. Molinari sufre intensamente la vida del árbol. Con la mirada puesta en el árbol ve el bosque. En el árbol ve al hombre y ve a Dios. El libro es un largo y moroso viaje del espíritu y una larga lucha con la materia. Es el testimonio de su madurez expresiva, donde la formulación árbol-hombre es de larga proyección metafísica.

Molinari es un poeta que ha conservado en todo momento el prestigio de un exquisito rasgo. Más escueto en el pasado, menos delineado, pero siempre constante. Dice Miguel Eduardo Dolan ⁵¹ al referirse al Molinari autor del Cielo de las alondras y las gaviotas:

En el panorama de nuestra lírica y partiendo de la promoción martinfierrista, de la cual parece ser Molinari el más original exponente, es difícil hallar identidad y consecuencia lineal semejantes a las suyas. En general todo primer libro desmerece los de la madurez. No así en Molinari, de quien suele decirse, por su reiterado logro artístico, que cultiva un "manierismo" en torno a su primitivismo aristocratizante. Por el contrario, ante alguna de las Odas Incluidas en El cielo de las alondras y las gaviotas, que desdicen aquellas críticas, creemos estar leyendo un idioma de futuro.

Los poemas de Molinari en este libro son vaticinio de un porvenir estético. En este sentido es aleccionadora su visión del paisaje del sur reflejada en

su "Oda tercera a la pampa" (CAG, 107), y en su "Oda IV a la pampa" (CAG, 113).

Dejando de lado al Molinari de las canciones de amigo, su afición por las formas galaico-portuguesas, el empleo del pie quebrado, y su dominio del anisilabismo, nos referimos especialmente al tratamiento de las Odas que contiene el libro. Molinari toma un motivo y lo orchestra de modo que reaparece con variaciones, entreverado de temas accesorios con un ajuste musical. Elige muy bien la cita de Blake "And trees and birds and beasts and men behold their eternal joy" (CAG, 11), para abrir su libro y la de Ezra Pound para cerrarlo "The shadowy flowers of Orcus/Remember thee" (CAG, 119). Contiene además cinco citas de Camoes. El libro trata del misterio de la creación y de la insondable simplicidad de la naturaleza.

Quizás en las "Odas a la Pampa" números III y IV, se define como nunca su actitud sabia y humilde en su amor por la nación:

Quiero a mi país igual que a una flor antigua, y lo amo en su hálito
y en la obscuridad hermosa, desvelada,
cuando cruzan los patos silvestres gritando debajo de las áridas y extendidas
constelaciones
de la Argentina (CAG, 111)

Y en la "Oda IV" expresa casi con idéntica actitud:

Esta es mi nación, esta mi sombra, la luz de mi rostro después de la
tarde.

Aquí yacen los míos, el ejemplo sereno y majestuoso de la vida. (CAG,
113)

En 1964 aparece el Molinari seleccionador. Cincuenta y seis piezas reuni-

das bajo el título de Un día, el tiempo, las nubes, son "las distintas épocas del trazo recorrido literariamente" (DTN, 7). Este trazo comenzó en 1927 con El imaginero y termina en 1964 con la selección de diferentes poemas. En esta especie de breviario aflora lo español, y sólo una que otra vez, un injerto americano, por no decir argentino. En las demás poesías, la autenticidad argentina no pide el holocausto del buen decir castellano.

Elogiar la poesía de Molinari es ya un lugar común. El crítico inglés J.M.Cohen ⁵² sostiene que "Ricardo Molinari es junto con Pablo Neruda, César Vallejo y Octavio Paz, uno de los cuatro nombres mayores de la poesía hispanoamericana". En Una sombra antigua canta (1966) el autor no quiere saber nada con nuevas estructuras. Molinari tiene una manera de expresarse propia, singular e intransferible y no necesita ensayar nuevas formas. Su riqueza verbal, su claridad, su hondura no precisan de estructuras novedosas, porque cada poema constituye un hallazgo de sencillez y sobriedad. Como en libros anteriores incluye canciones de la tradición hispánica, canciones que parecen haber sido escritas para ser recitadas, junto con los trabajos de mayor extensión en donde el paisaje americano sirve de marco a sus preocupaciones metafísicas. La "Oda a un soldado", los "Cuatro poemas" y la "Pequeña oda a la melancolía" parecen estar inscriptos en esta vertiente.

Los Talas es recordado con cierta asiduidad por el poeta. En la "Oda a un soldado" expresa:

Tantas veces he pensado en esto, en los días y sombras de "Los Talas". (SAC, 40)

La voz ceñida y dramática de Molinari remonta de lo hondo de su yo, transformando su dolor, su nostalgia, su tristeza y su melancolía en puro aliento poético.

Noemí Vergara de Bietti ⁵³ ha calificado a Molinari como "Un elegíaco de la naturaleza". Al referirse a Una sombra antigua canta expresa:

Fruto de la frecuentación de palabras habituales que cobran en su acento otra medida, y de conceptos habituales también, pero que a través de su esencia poética, consiguen densidad insospechada.

Molinari siempre leal a su poesía pública en 1970 La hoguera transparente, el que se abre con un epígrafe de Bocángel: "Miro la llama a la distancia asido" (HT, 10). La cita resume el itinerario central de los poemas. El conflicto existencial entre vida-tiempo-muerte ha enriquecido la constancia de Molinari a los motivos que centralizan su lírica. A lo largo de varios años ha permanecido fiel en la búsqueda y llamado de Dios. Así lo invoca:

Un árbol solo, en Londres
tuve, ¡oh Dios mío! (HT, 23)

¡Dios, siempre Dios! (HT, 63)

¡Oh Dios y Señor mío! (HT, 46)

Molinari ve en Dios la compañía del canto, el agradecimiento de su plenitud. Acorde con la fugacidad de las horas felices, los poemas molinarianos reconocen la condición del hombre como un ser peregrino. Quizá el elemento más subyugante de todo el libro sea el tiempo expresado de varias formas:

Y pasarán las damas y la muerte entre ellas,
unas llevarán los tiernos cabellos sueltos
en el aire más desierto y delgado,
y otras, las hojas y las flores ardientes
de la mocedad, en el rojo atardecer
todavía. (HT, 63)

¡Oh tiempo, naturalidad, miro en mi ánimo y está alegre y perdido,
(HT, 21)

¡Caballos, lomas, aguas,
y tanto tiempo
solo o perdido!
(HT, 27)

Tanto fui una vez, en las remotas
extensiones de los dioses,
en las ofrendas y arrecladas
eternidades. Tanto he sido,
y a nada vengo: (HT, 35)

Dice Juan Carlos Ghiano ⁵⁴ al referirse a La hoguera transparente:

En La hoguera transparente la novedad está presidida por una síntesis en que el ayer y el presente previenen la certeza para el futuro definitorio; así lo declaran las líneas que cierran el poema último.

La ordenación de La hoguera transparente- "El límite", "Un día", "Los ejercicios y las dudas", "Endechas", "El desentendido", "Canción", "Poema" y "Canción"-coincide con la de los libros anteriores (desde El huésped y la melancolía 1946), como si ellos compendiaran un diario dividido por las etapas de su vida.

El libro contiene poemas de amplias líneas y composiciones de versos breves. Los versos breves definen las circunstancias de la felicidad y del desengaño.

¡Amor, cabello antiguo!
sí, sentimiento,
desentendido. (HT, 28)

Todo lo estoy viendo,

y lejos, hasta donde es más distante
y hendido
todavía,
y es, el olvido,
duro, exquisito o áspero,
el instinto más quieto y s
del alma. (HT, 16)

La frase exclamativa casi siempre cierra el poema:

¡Y alegre desasimiento!, (HT, 16)

En varias composiciones aparece la tierra, la realidad de la patria nombrada junto a circunstancias de otros países.

No es extraño ni casual que Molinari recuerde a su amigo Furt a través de un mundo natural y en un espacio geográfico determinado: Los Talas. Así nos dice en La escudilla (1973) bajo el subtítulo de "Homenaje"

Y alguien habrá venido, empapado y mirándose las
uñas,
para abrir las dos tranqueras al campo de "Los
Talas".

Aquí, en mi morada, lo recuerdo largo y en si-
lencio. (LE, 74)

El otoño habrá entrado en "Los Talas" sus som-
bras lucientes
y filosas, perdido; los montes irán cobrando
su color herrumbroso, mojado. Y penetrará
la ausencia. (LE, 75)

He vuelto como a un país constante en la memoria,
a las luces y edades de "Los Talas". Aquí yo,
aquí toda la ausencia. (LE, 77)

Estos versos no son sólo recordación, sino que intentan simpatizar con la ensoñación. Molinari penetra por el sueño onírico de la creación literaria; entra en comunicación con la voluntad creadora mediante el inconsciente. Esta ensoñación de las formas casi siempre las materializa en el último verso.

Quizás lo que más nos llame la atención de esta implícita antología de Molinari titulada La escudilla (1973), sea la adecuación de su obra a Dios, pese a que no nombra con frecuencia al Creador. Florece en modo particular las Casidas, forma de composición que usó en Mundos de la madrugada (1943) y que abunda en La escudilla.

Ilka Krupkin ⁵⁵ define al libro como "un índice de la lírica" y agrega:

El tributo que Molinari tuvo que pagar a la diversidad de temas es ganancioso merced a la unidad de la atmósfera divina en la que está -a su modo- transido de ecos bíblicos o del regocijo en las cosas no sólo grandes sino también en las pequeñas de la obra del Creador. Brota del hecho de que Molinari da armas a su lírica para señalar la vivacidad de los elementos poéticos en esa búsqueda que a través del mundo exterior expresa con su mundo interior.

En el libro el poeta recuerda a sus amigos: Jorge M. Furt ⁵⁶ (LE, 71), Alfonso Reyes (LE, 79), Pablo Rojas Paz (LE, 83) y Pablo Neruda (LE, 107). El libro contiene la definición de la poesía sin nombrarla (LE, 65), quizá la llave para comprender la poesía de Molinari. También la acompaña ese elegíaco "Canto grande de un guerrero en el sur" un claro llamado a la violencia, y el constante recuerdo por la patria, sus hombres y sus muertos. Así dice:

Algunos hablarán de batallas y héroes;
de parientes, de honores y banderas,

mientras otros afuera tíritan.

La patria es linda y de algunos, las planicies
donde la hierba vive y la hacienda come
y colma.

Nosotros los que entregamos los muertos,
aguaitamos el olvido en la flor violenta
de los boliches.

Siempre se habla o compone un canto;
se entretienen con valentías que no han usado
ni sufrido. (LE, 47-48)

El título de "La escudilla" responde al deseo del poeta de escudillar los manjares de su poesía, según aquello del antiguo proverbio castellano: "En el escudillar verás quién te quiere bien y quién te quiere mal".

Con la aparición de Las sombras del pájaro tostado (1975), que en la cubierta lleva el subtítulo "Obra poética (1923-1973)", estamos frente a un nuevo Molinari, puesto que el autor realiza su propia selección. Hay libros que presentan variantes comparados con la edición original. Muchos de ellos contienen alguna nota tal el caso de El alejado (1943), nota que no se reproduce en su segunda edición de 1957, ni siquiera la dedicatoria a su padre. Es importantísimo estudiar todas estas notas, pues encontramos una psicología de su espíritu en acción muy diferente al Molinari seleccionador de Las sombras del pájaro tostado. En este libro ha eliminado los elementos más circunstanciales para darnos una personalidad cabal; su intención fue la de dejarnos su tono de armonía interior. Molinari nos ha querido dejar este libro como despedida de la literatura o mejor como una expresión clásica que

no admita ninguna variante. Así lo expresa:

Las páginas literarias aquí escogidas (1923-1973) representan el mayor conjunto de lo que he escrito. Lo demás -separado- compone las incidencias en temas exhaustos de mis libros (SPT, 513)

El anteúltimo libro de Molinari titulado La cornisa data de 1977. En él se nota un lenguaje oscuro, hermético, misterioso de difícil acceso. En otros libros de Molinari se nota una continuidad temática o una posible simbología de los términos empleados ("sur", "sangre", "río", "árbol") que permiten si no explicar los poemas, por lo menos ubicar su sentido, la relación del poeta con el tiempo, con el amor, el paisaje, o el punto geográfico determinado. En La cornisa (1977) es difícil seguir más que lineamientos formales: predilección por el juego musical de una poesía volátil que se desliza como una canción en "Endechas" o en las "Tonadas".

Molinari como siempre recrea el tiempo histórico argentino y esta vez se refiere al Gral. José María Paz en su romance "Del General Paz preso en Luján" (LC, 90)

Revuelve el general Paz,
en trancos libres y prontos,
sus andanzas y desvelos
por camino tan angosto.

¡El cielo es un día muerto,
y el campo, verde y lujoso! (LC, 91)

El libro contiene "Tres breves odas a la Pampa" (LC, 111) las que se abren con un epígrafe del Mio Cid "Ed día es salido e la no- ch es entrada". (LC, 110). Estas odas distan de las cinco publicadas anteriormente debido a un lenguaje cerrado y oscuro. Veamos el ejemplo:

Los antiguos decían caverna a estados irresolutos, Insuficientes.
¡Ves el cielo asentado y no te entiendes ni desmayas!. (LC, 114)

El final de la oda se cierra con una típica oración molinariana:

¡Oh nación, espejo de dentro, solitario!. (LC, 115)

Molinari siempre fiel a este suelo argentino no parece despedirse nunca de la literatura y a pesar de este último libro publicado sigue colaborando y -lo que es mejor- recordando a sus amigos y la patria. Una de sus últimas colaboraciones se titula "Unas sagas de Los Talas". En ellas no habla del lugar propiamente dicho, no se lo personifica con el nombre, pues ya le fue dado por el propio título. En ellas, Molinari toma el tema de la naturaleza y recuerda a algunos versos del Santos Vega:

Cuentan los criollos del suelo
que, en tibia noche de luna,
en solitaria laguna
para la sombra su vuelo; 57

Durante los treinta y tres años que abarca este período, lo más importante de destacar son dos puntos: la publicación de Una sombra antigua canta (1966),

libro que Molinari considera paralelo a El huésped y la melancolía (1946), y la iniciación de un lenguaje oscuro y casi indescifrable que se comienza con La escudilla pero sobre todo se acentúa con La cornisa. Lo que no debemos olvidar en esa búsqueda constante de la patria, iniciada en 1927 y que perdura hasta en sus últimas publicaciones.

1.3. Conclusiones

En Molinari existen dos grandes momentos, nítidamente diferenciados. El primero abarca desde su primer libro (1927) hasta el nacimiento de sus grandes odas (1943-46). Se suele analizar al primero como gesto en sentimientos y el segundo en el lugar.

En la primera etapa aparecen ciertos aspectos característicos de su lírica. No hay en vigor una evolución en cuanto a grandes cambios, sino más bien una explicación de lo que ya estaba en él. "La oda descalza" (El, 13), poema dirigido a Dios con tú vocativo, es un ejemplo. Hay una condicionalidad típica para todo conocimiento o realización. Indica que nada se puede afirmar perentoriamente.

En la primera etapa se presenta con mucha lucidez teórica. Notamos una disciplina, un esfuerzo en él por llevar a cabo una poesía más segura, más despojada de exterioridad y más pura.

La segunda posee una forma interrogativa. Vemos una clara búsqueda de la Argentina, y un marcado símbolo, el sur. Inserta en su poesía lo tradicional folklórico argentino. Casi toda su obra durante este lapso se cubre de mayor tristeza y dolor, lo que antes no había ocurrido. También se acentúa un autoalejamiento, un apartarse de la gente y del mundo.

Es en la tercera etapa donde encontramos su expresión más acabada. En ella aparece odas a orillas de un viejo río (1940), quizá una de sus obras más relevantes, ya que nos encontramos con un cambio. El tono y el lenguaje es diferente. Molinari se transforma en un precursor. Lo más importante de este período es el escritor de las grandes odas, de los versos muy largos. *¿de quién?*

En la etapa transcurrida entre 1950 hasta 1983, podemos afirmar que dentro de estos 33 años tenemos en prosa publicada lo más valioso de Molinari: su discurso académico (1969), su "Discurso en el día del escritor" (1969) y su "Discurso" de (1980) pronunciado en el PEN Club y publicado en La Nación. En todos ellos reitera su idea de la literatura y la poesía, como algo inútil y nada valioso, como un juego sin valor.

Notas

¹ Enrique González Martínez. Antología poética. Buenos Aires-México, Espasa Calpe, 1944; p. 33.

² Rafael Alberto Arrieta. Historia de la literatura argentina. Buenos Aires, Peuser, 1959, t. IV, p. 610. Véase también Carlos Payá y Eduardo Cárdenas. El primer nacionalismo argentino en Manuel Galvez y Ricardo Rojas. Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1978; p. 13, y Federico de Onís. Antología de la poesía española e hispanoamericana. Madrid, 1934.

³ Nélida Salvador. Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930). Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras,

1962; p. 17. Véase también; Nélida Salvador, "El vanguardismo argentino: 1920-1930. Sus revistas", Fichero, n°3 (marzo de 1960); Nélida Salvador, "Evolución de las revistas literarias argentinas", Señales, XII, n°126-127 (noviembre-diciembre 1960); Nélida Salvador. Revistas literarias argentinas 1893-1940. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1961; y Héctor René Faflleur, Sergio D. Provenzano y Fernando Alonso. Las revistas argentinas 1893-1967. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

⁴ Pedro J. Vignale y César Tiempo. Exposición de la actual poesía argentina. (1922-1927), Buenos Aires, Minerva, 1927; p. 7.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁶ Ricardo Güiraldes, "Homenaje a Jules Supervielle", Proa, I, n°3 (1924), 68.

⁷ Ricardo Güiraldes, "Saludo a Ramón Gómez de la Serna", Martín Fierro, II, n°19 (18 de junio de 1925).

⁸ Macedonio Fernández, "Suave encantamiento", Martín Fierro, II, n° 14-15 (24 de enero de 1925).

⁹ Marta Scrimaglio. Literatura argentina de vanguardia (1920-1930), Rosario, Editorial Biblioteca, 1974; p. 121. Véase también: Juan Jacobo Bajarlía, Literatura de vanguardia. Buenos Aires, Editorial Perrot, 1946; Juan Jacobo Bajarlía, El vanguardismo poético en América y España, Buenos Aires, Edi-

torial Perrot, 1957; Carmelo M. Bonet, "Orientación estética dominante en la actual literatura argentina", Síntesis, I, n° 5 (octubre de 1927); Jorge Luis Borges, "Página sobre la lírica de hoy" Nosotros, LVII, n° 219-220 (1927) 75-77; Arturo Cambours Ocampo, "La poesía de hoy", Claridad, (28 de diciembre de 1929); Emilio Carilla, "El vanguardismo en la argentina", Nordeste (Resistencia), (1960); Emilio Carilla, "El Vanguardismo en la Argentina" (Un periódico y un momento literario) Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras. Cuadernos Humanitas n°25. Estudios de Literatura Argentina siglo XX. 2da ed corregida y aumentada, 1968; p. 40; J. I. Cendoya, "El movimiento izquierdista en nuestra literatura", Bases, (1 de enero de 1929); Guillermo de Torre, "Buenos Aires: literatura", La Gaceta Literaria (Madrid), I, n°36 (1928); Guillermo de Torre, "Nuevos Grupos y revistas literarias", La Gaceta Literaria (Madrid), I, n°37 (1928); A. Lagorio, "La nueva poesía argentina", Revista de Libros (Madrid), IV, (1920), 328; Idelfonso Pereda Valdés, "Resumen del año vanguardista en Buenos Aires: 1927" Revista de Avance (La Habana), III, (1928), 66; J.C. Picone, "La usurpación vanguardista y la literatura de izquierda", Claridad, (27 de abril de 1929); y Adolfo Prieto, "El martinfierrismo", Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana, (Mendoza), I, n°1 (1959) 9.

¹⁰ Vicente Huidobro, Manifestes, París, La revue Mondiale, 1925.

¹¹ Guillermo de Torre. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Guadarrama, 1974, t 2, p. 208.

¹² *Ibid.*, p. 208.

¹³ Sobre este punto Guillermo de Torre le otorga a Vicente Huidobro una ambición desmedida pero legítima, pues la creación es de orden divino. op. cit. p. 205.

¹⁴ Filippo Tomasso Marinetti, "Los mots en liberté futuriste. -Manifiesto futurista-, Nosotros, XV, n°141, (febrero 1921), 249.

¹⁵ Alfonso Reyes, "Ramón Gómez de la Serna", Nosotros, XV, n°144 (mayo 1921), 130.

¹⁶ Jorge Luis Borges, "Después de las imágenes", Proa, I, n° 5 (diciembre 1924), 130.

¹⁷ Jorge Luis Borges, "Ultraísmo", Nosotros, XV, n°151, (diciembre 1921), 467. Véase también: Gerardo Diego, "La nueva arte poética española", Síntesis, II, n°20 (1929), 185; Emir Rodríguez Monegal, "Macedonio Fernández, Borges y el Ultraísmo", Número, (Montevideo), IV, n°19 (abril-junio 1952), 171; y Gloria Videla, El ultraísmo, Madrid, Gredos, 1963.

¹⁸ Nélida Salvador, op. cit., p. 36.

¹⁹ Ver Nosotros, XVI, n°160 (septiembre 1922), 55. Contiene una lista de poemas ultraístas.

²⁰ Esta expresión pertenece a José Ortega y Gasset. Fue tema o punto

de partida de una de sus conferencias dadas en Buenos Aires en 1916 y sirvió luego para designar un nuevo estado espiritual. (Guillermo de Torre, op. cit., t. II, p. 262)

²¹ Ver Héctor René Lafleur: Sergio D. Provenzano y Fernando Pedro Alonso. Las revistas literarias argentinas (1893-1960), Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1960; p. 83.

²² Jorge Luis Borges, "Ultraísmo", Nosotros, XV, n°151, (diciembre 1921), 468.

²³ Leopoldo Marechal, "Saludo a Marinetti", Martín Fierro, III, n°29-30, (8 de junio de 1926), 4.

²⁴ Alberto Savino, "Vómito musical", Martín Fierro, II, n°23 (25 de septiembre de 1925), 4.

²⁵ Marta Scrimaglio, op. cit., p. 37.

²⁶ Leopoldo Lugones "Defensa de la poesía", Martín Fierro, IV, n°38 (26 de febrero de 1927), 12.

²⁷ Leopoldo Lugones, Obras poéticas completas. Madrid, Aquilar, 1959, p. 192.

²⁸ Leopoldo Marechal, "Filípica a Leopoldo Lugones y otras especies de anteayer", Martín Fierro, III, n°32, (4 de agosto de 1926), 1.

²⁹ Pablo Rojas Paz, "Filosoficula por Leopoldo Lugones", Martín Fierro, I, n°7 (25 de julio de 1924).

³⁰ Jorge Luis Borges, Leopoldo Lugones, "Romancero", Inicial, II, n°9 (enero 1926), 207.

³¹ Ricardo E. Molinari, "Dos temas literarios", Boletín de la Academia Argentina de Letras, XXXIV, n°131-132 (enero-junio 1969), 27.

³² Alfonso Reyes. "Ricardo E. Molinari", Capítulo, n°85 (1981), 531.

³³ Evar Méndez, "Doce poetas nuevos", Síntesis, I, n° 4 (septiembre 1927), 16.

³⁴ Rafael Cansinos-Assens, Verde y dorado en las letras americanas. Madrid, Aguilar, 1947, p. 52.

³⁵ Ibid., p. 56.

³⁶ Evar Méndez, "Doce poetas nuevos", Síntesis, I, n° 5 (octubre 1927), 214.

³⁷ Miguel Angel Virasoro, "El imaginero de Ricardo E.Molinari", Martín Fierro, IV, n°44-45 (agosto-noviembre 1927).

³⁸ Miguel Angel Gómez, op. cit., p. 17.

³⁹ Francisco Colombo, "Presencia de Ricardo E.Molinari en una imprenta en la cultura nacional", El 40 revista literaria, n° 4 (1952), 68-69.

⁴⁰ Rafael Benítez Claros, "La poesía de Ricardo E.Molinari", Revista de Filosofía de la Universidad de Oviedo. IV, (1954), 350-351.

⁴¹ Ricardo E.Molinari, "Los poetas españoles de 1927", La Nación, Buenos Aires, 14 de agosto de 1977, p. 1.

⁴² Juan José Hernández, "Entrevista con Ricardo E. Molinari", Correo de la Tarde, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1958.

⁴³ Hellen Ferro, "Un artesano de la poesía: Ricardo E. Molinari", Clarín, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1977.

⁴⁴ Estancia "Los Talas", propiedad de Jorge M. Furt. Esta zona de frontera, partido de Navarro, Provincia de Buenos Aires, era visitada por el escritor argentino Esteban Echeverría con quien ingresa la descripción de la naturaleza de signo romántico en la literatura argentina. Un siglo más tarde este paisaje es cantado por otro poeta argentino también, el que estudiamos. La estancia data de 1824.

⁴⁵ Juan José Hernández, loc. cit.

⁴⁶ Anónimo. "Un día, el tiempo, las nubes", La Voz del Interior, Córdoba, 13 de junio de 1965.

⁴⁷ Esteco: ciudad de la provincia de Salta, República Argentina fundada en el año 1609 y destruída por un terremoto en 1692. La "Elegía a la ciudad de Esteco" está dedicada al poeta argentino Jorge Calvetti, nacido en Jujuy.

⁴⁸ La corona, serie de quince sonetos publicados en 1939 y reproducida en Mundos de la madrugada.

⁴⁹ Deméter. Gran diosa de la mitología griega, personificación de la Tierra, dispensadora de los frutos del suelo, especialmente del trigo, y a la cual corresponde la Ceres de los romanos. (Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, S.A., 1966, t. II, p. 1095).

⁵⁰ Orfeo. Poeta y músico griego, hijo de Apolo y de Clío, o de Eagro, rey de Tracia, y de Calíope. Al sonido de su voz y de su lira, los ríos suspendían su curso y las fieras se amansaban. Bajó a los infiernos para pedir que le fuese devuelta su esposa Eurídice, a lo cual accedieron las divinidades infernales, con la condición de que no la miraría antes de salir del imperio de los muertos. Pero él no supo acatar esa prohibición, y perdió para siempre a Eurídice, trató con desprecio a las mujeres de Tracia, las cuales, en venganza, lo despedazaron y arrojaron al Hebro su cabeza y lira. (Diccionario en-

ciclopédico ilustrado de la lengua española. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, S.A., 1966, t. III, p. 2515).

⁵¹ Miguel Eduardo Dolán, "El cielo de las alondras y las gaviotas", Criterio, XXXVII, n° 1454 (25 de junio de 1964), 478.

⁵² J.M.Cohen. A history of western literature. Chicago, Aldine Publishing Company, 1956, p. 354.

⁵³ Noemí Vergara de Bietti, "Un elegíaco de la naturaleza", La Prensa, Buenos Aires, 14 de junio de 1967.

⁵⁴ Juan Carlos Ghiano, "Molinari, leal a su poesía", La Nación, Buenos Aires, 1 de Noviembre de 1970.

⁵⁵ Ilka Krupkin, "Un índice de la lírica", La Nación, Buenos Aires, 30 de septiembre de 1973.

⁵⁶ Jorge M.Furt fue amigo personal del poeta. Vale recordar que Furt es quien realizó la mejor edición del poeta argentino Luis de Tejeda, titulada Libro de varios tratados y noticias (Buenos Aires, Coni, 1947). Furt también escribió una advertencia al Martín Fierro, Buenos Aires, Coni, 1952. Molinari dedica su libro Días donde la tarde es un pájaro a Don Luis de Tejeda como homenaje en el trescientos cincuenta aniversario de su nacimiento.

⁵⁷ Rafael Obligado, Poesías. Buenos Aires, Estrada, 1952, p. 176.

Capítulo II. CARACTERIZACION DE UNA POESIA

En el presente capítulo analizamos el juego como actitud, como actividad libre, como ocio creador y la relación con el lector. El juego crea un orden y a veces la belleza es parte integrante de él. Más adelante se analiza la belleza como ingrediente del juego, lo hermoso de éste y el tema del canto. También, para ayudar a situar a Molinari en su contexto cultural, estudiamos la influencia de Góngora y el lusitanismo, así como otras influencias.

En la segunda sección se analiza la construcción del poema molinariano, los símbolos, las imágenes y cómo funcionan dentro de su obra.

2.1. Temas e influencias

El juego como actitud

En las relativamente escasas entrevistas realizadas a Ricardo Molinari, llama la atención la asiduidad con que acude a un concepto que repetirá hasta el cansancio: "Soy apenas un escritor; más cierto un entretenido con la literatura"¹.

Quizás esta proposición parezca intrascendente y sin embargo no es así. Le interesa la literatura como un esparcimiento de ingenio o suerte. Le gusta y le alienta. Al referirse a ella nos afirma con sostenimiento: "es un largo juego solitario de desocupado" ² ; "Me entretiene hacer versos. Me divierte" ³ ; "Apenas soy un entretenido con las palabras, el sonido y el eco de las mismas" ⁴ .

Siempre repito que "escribir, crear, es un distraimiento en breve resplandor" ⁵ ; "Un escritor no es otra cosa que un ligero gesto del aire de nuestra sombra" ⁶ ; "la poesía es un entretenimiento espiritual" ⁷ ; "Esta es mi obra, el tiempo jugado" (SPT, 11). "Entretencimientos" que comenzaron por emulación, cuando concurría al Colegio Nacional y antes aún de que apareciera su primer poema en el diario La Nación.

En cuanto a idea del arte interpretada como juego, ésta procede de lejos. Si bien es cierto que proviene desde la época de Platón, su enfoque moderno arranca desde Kant.

Schiller recoge la afirmación Kantiana y las reelabora en las cartas 13, 14, 15, 26 y 27 de la serie La educación estética del hombre. Johan Huizinga, en su libro Homo Ludens ⁸ , analiza a través de los siglos el binomio juego-poesía, entendiendo el primero como sostenedor de la

segunda. La salvedad consiste aquí en apuntar que la idea de juego no es una función biológica, sino que viene a completar una trílogía: Homo Sapiens, Homo Faber y Homo Ludens.

Dicho de otra manera: el binomio juego-poesía transita por la historia de la cultura antes de la cultura misma y la poesía, en su función original, nace en el juego y como juego. Ejemplo de esto lo tenemos en abundancia tanto en la antigua Grecia como en Oriente (islas Boeroe y Babal en el archipiélago Indico Oriental) y Japón, donde "la improvisación era la base enriquecida con ingeniosos rellenos"⁹. Los juegos de adoración, cortejos, burlas e insultos, ya sea en tono melancólico o de gran alegría, han quedado en estos testimonios.

Ahora bien, las modernas direcciones líricas se mueven con otros hilos. Primero porque el juego perdió el fin que tenía en sí mismo para convertirse en una concepción independiente y libre; segundo, porque el lenguaje poético se fue estrechando a un círculo de lectores cada vez más reducido. Hoy el autor se acerca a la literatura por satisfacción propia y su incidencia en la sociedad es menor, quedando muy distante la función de aquellos poetas griegos educadores o admonitores donde la sabiduría, el derecho, la moral, se sentían como en casa.

Haciendo pues estas salvedades nos adentramos en los juegos de Molinari y veremos en qué consiste ese "hobby" que, como ha expresado, "me ha absorbido como la construcción de un barco en una botella" ¹⁰. Enumeraremos algunos aspectos de esta problemática del juego, aplicándolos a la obra de Molinari:

a) El juego como actividad libre. Si el juego se hace por mandato, deja de serlo. Molinari juega porque él libremente ha elegido esta actividad.

Entiendo que servir a la literatura puede ser sólo un instante de nuestro tiempo. La poesía o cualquier otro género de arte aspira al abandono, quietud, ocio y seguridad y libertad totales ¹¹.

El ocio es el tiempo que Molinari reserva para su único ejercicio -el estético- y esta idea está acompañada del placer que aquél causa. El juego da satisfacción, y creemos que aquí se enlaza con ese prístino espíritu lúdico que siempre matuvo la poesía.

b) El juego como ocio creador. El arte entendido como ocio creador es capaz de hacer renacer ese placer, orientándolo estéticamente. El juego se basa en el trato con ciertas imágenes, en una transformación de la

realidad. El estado de ánimo propio del juego es el de absorción, de embeleso estético, y el entusiasmo constituye una diversión.

Molinari ha hablado largamente del ocio, del descanso de su oficio, del regusto por la búsqueda de cada palabra, "El lenguaje es lo que más apasiona. La lengua poética es siempre de una época literaria" ¹² . Cuando lo halla y siente que las palabras le dicen con exactitud lo que descubren en la fuente profunda del poema, ellas resultan verbos de frecuentísimo empleo. Haciendo y deshaciendo el contorno con transparencia hermética llegan a la instancia de la interioridad serena casi religiosa, clamando por la belleza sin estallidos, sin exhibicionismo: "Lo importante es dar placer. Y dar placer en forma de comunicación, de felicidad" ¹³ .

Valorando más el goce estético que el conocimiento, opina: "Saber, conocer. ¡Qué inutilidad!" ¹⁴ .

Aquí otra vez nos tenemos que poner en guardia, pues ese juego ocioso a Molinari le cuesta, no le es nada fácil. Interpreta el mundo que lo rodea deliberadamente, metamorfoseando la realidad y llevándola a un campo eminentemente subjetivo. Ese mundo lo va rodeando primero de cosas que le agradan, es decir, que tienen un valor estético ca-

paz de reflejar un estado poético propio.

"Un río en Dublín" (LE, 65) es un ejemplo de esta reducción a un punto concentrado, descartando el paisaje panorámico, quedando con la hierba brillante.

c) Relación con el lector. La "divagación poética", como la llama Molinari, es una primera traducción de la lengua silenciosa del sentimiento al lenguaje formal de la palabra. La obra de arte crea subconscientemente una experiencia que se identifica como aquella primera traducción con que inicialmente vibró el artista. Es que el lector no sólo traslada interiormente las palabras del poema en sentimiento, sino que las traduce a su personal idioma síquico-intelectual, resultante de la conjunción concepto-sensación. Concluiremos, pues, en que hay tantos poemas como lectores, ya que, como dice Molinari:

La poesía no es inalterable, admite tantas interpretaciones como la sensibilidad del lector quiera darle. Pero no es explicable aunque haya quien quiera "aclararla", que es lo mismo que destruirla. Amado Alonso tenía la manía de explicarlo todo. Un día arrinconó a Neruda en casa de María Rosa Oliver y Pablo para sacárselo de encima, después me confesó que le había dicho que sí a todos los símbolos que creía ver, ciertos y soñados ¹⁵ .

El elemento poético lo constituye la alusión, la sugerencia, el jue-

go de palabras. Una de las bases de su poesía es el juego que repite constantemente mucho más que el valor del símbolo o el uso de la metáfora.

d) Caracter sinfrónico. En 1969, al entregársele el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE), dijo Molinari:

No me he concedido debilidad alguna y sí curiosidad de lo que en mi sentimiento acaeciera ¹⁶ .

La poesía se convierte en un espejo para mirarse y mirar a los demás. Su retórica poética se metamorfosea en una razón fantástica para perdurar él y estar entre sus semejantes.

La sensación que deja en el lector la deja por la belleza del lenguaje evocador de cargas emotivas muy profundas que movilizan el proceso del goce estético.

Este sinfronismo año tras año, pulido, dista mucho de los despreocupados juegos infantiles. Su arte tiene origen justamente en ese duro acercarse a la vida, descartándola como función lúdica en sí misma. Los hechos o los temas no tienen referencia de causa o efecto, pero sí existe un dinamismo interno que materializa lo que es esencialmente abstracto.

Vivo inmerso en el mundo y no separado de él. Me intereso por todo y me informo y pregunto. Vivo en un mundo donde la poesía no es alimento diario y yo tengo que vivir en ese mundo y defenderme. Algunos dicen que me repito. Soy, inevitablemente, yo y mi mundo. Me defiendo porque quiero hacer poesía, que es mi modo más hondo de vivir. Creo mi atmósfera y en ella respiro bien ¹⁷.

e) Creación de un orden. El juego pretende ser bello. Las palabras que lo designen pertenecen al dominio estético, hecho de coordinación, tensión estética y equilibrio: cualquier desviación provoca desorden. La tensión es una incertidumbre que por supuesto tiende hacia su resolución.

Las fronteras de lo concebible y lo inconcebible las traza el espíritu del escritor por medio de su lenguaje poético. Es sabido que éste se distingue del lenguaje corriente porque se expresa deliberadamente en determinadas imágenes que no todo el mundo entiende. Todo hablar es un expresarse en imágenes. El abismo entre la existencia objetiva y el comprender no puede zanjarse sino con la chispa de lo figurado, y Molinari cultiva deliberadamente este carácter. Lo que él hace con su lenguaje es jugar, ordenando, poniendo enigmas.

Sus enigmas son la búsqueda del hombre, su interioridad; por eso es el típico poeta del siglo XX, pero basándose primeramente en juegos poéticos antiguos (por su preferencia de estilo y autores), más que en los contemporáneos. En él se halla una sustentación por "hallar y hallarse" dentro del

mundo que lo rodea.

Así en su libro El imaginero expresa:

Los hombres que ayer volvieron de
la guerra,
hoy saben que su mundo
siempre se encuentra debajo de tu
mirada.
¡ Y yo sé que algún día he de verte
en la mitad del campo
o en la sepultura del agua! (EL, 16)

f) Azar y juego creador. Molinari valoriza fuertemente el tono íntimo. Diríamos que lo único interesante es la poesía como juego, escribir "para descansar". De sus declaraciones se desprende una clara timidez, un acercamiento no con esperanza, sino con la certeza de que el escribir sólo sirve para matar el tiempo o mejor para entretenerse con las palabras. Por eso dice en un tono de gran timidez:

Soy apenas un escritor; más cierto, un entretenido con la literatura. Estas palabras son los visos y formas de mi vivir y prudente destino. La poesía es mi constante divagar, esa porción del tiempo que se destruye en nada y arranca inmutable de las nieblas y del sabor del alma. En ella he resguardado la libertad

y los deseos de un hombre sereno consigo mismo. A lo largo de mi frecuencia literaria he trotado, dentro de la limitación humana, de atinar con el instante en que el ángel del lenguaje se posa en una palabra y le infunde y sobrellena su ser de intenso fulgor poético o misterioso ¹⁸ .

Para él la poesía es lo que brota inesperado, es esencia y también un juego extraordinario. Y si también es azar, lo es porque el poeta ha buscado ese camino.

Casi me atrevería a decir, que sin proposición tácita, la palabra, o ellas todas, pujan entre sí y crean un verso que alguna vez brota inesperado, y casi siempre, de peregrina esencia y trabamiento. A mí, desde luego, a salvo de las crecidas diferencias, me ha ocurrido algún verso que, con honestidad, no me siento capaz de imaginar, por mayor dedicación intelectual que me propusiera en componerlo. Y pienso que existe una importante porción indefinible de azar, de escondimiento, de casualidad en la poesía. El positivo y extraordinario juego ¹⁹ .

g) La belleza, ingrediente del juego. En Molinari tenemos la expresión posible de la belleza en el mundo de los fenómenos. La expresión dominante de su inteligencia está siempre dirigida al plano abierto de lo natural. La belleza está determinada por una sensación de gratitud y felicidad de su existir. No se niega a teorizar acerca de sus poemas; cree solamente que la poesía es algo bello y lo bello carece de explicación. John Keats lo había expresado al final de su "Oda a una urna griega" :

"Beauty is truth, truth beauty." -that is all
Ye know on earth, and all ye need to know ²⁰ .

Lo más cercano, usando sus propias palabras, lo encontramos en su libro La escudilla, donde dice refiriéndose a la poesía sin nombrarla:

Cuando él quiso saber de mí, le dije: Anoche estuve durmiendo debajo de un puente sobre un río en Dublín. Y no me acuerdo de ninguna otra circunstancia visible. Sólo del verde brillante de la hierba que me asombraba y adormecía. Saber, conocer, ¡qué inutilidad! Nadie recoge nada; acaso el amor o el olvido saben, quizás el alma, cuando abandona la terrible máscara del cuerpo. Pero él me abrumaba con sus palabras: ¡Dime, de dónde llegas deshecho como una mazorca! No sé, le respondía, tal vez del tiempo de la gran noche que se empapa en el mar, en las fuentes; de un árbol moribundo del páramo visto en un día de sol, cansado de avanzar sus sombras, de perder sus hojas moradas y ardientes dentro del temporal. O bien, del espacio que empuja una pequeña nave poblada y silenciosa entre las nubes opacas de la atmósfera. Pero él seguía, y yo estaba enamorado en otra vida y el sol se hundió en el horizonte desierto y arrebatado del océano, en Irlanda. Y las nieblas bajas destruyeron las pegajosas preguntas, el ocioso

y perdido inquirimiento. Y otros fantasmas movían mis hirvientes ropas. ¡Dios sea servido esta noche y siempre! (LE, 65)

h) Lo penoso del juego. Molinari describe la ardua tarea lingüística que ordena su obra. En "El dicente" expresa: "Extenso trabajo de complejidades, dudas y experiencias, de aprendizaje, ejercicios y busca tensa de un tono de armonía interior saludable". (SPT, 11) Si en algunas ocasiones confiesa la dicha de su trabajo "Tarea feliz, comenzar y emprender dentro de la vaguedad inventiva por el hallazgo de un atisbo de luz, unas palabras vivas y solitarias". (Ibid) en otros momentos señala lo que la invención poética conlleva de riesgo y de dolor. La literatura apunta el escritor debe brindar "placer y felicidad" pero al mismo tiempo es penosa.

La literatura es una larga tarea, inútil y penosa dedicación. Poesía, en sentido absoluto, es arte de minorías. De ámbito particular. Permanece en quien lo escribe como un bien íntimo 21 .

El lirismo en su obra surge de la oposición entre la realidad tangible y la interior. A veces este caudal lírico cobra acentos patéticos de donde surge la rara tensión y el equilibrio de sus composiciones. La perfección de sus trabajos lleva consigo el riesgo de la reiteración molinaresca.

i) Ejemplos. Además de las declaraciones en prosa sobre temas de poética, se vierten también otros conceptos en verso.

y que hay personas que miran la poesía
como un tiempo perdido, igual que una
barba griega. (HRC, 23)

la poesía estéril que me entretiene, (HRC, 28)

¡Poesía, ya todo el mundo; (SPT, 118)

Molinari dedica dos sonetos a la poesía. Con solo una leve variante en sus títulos los llama "La poesía" y "De la poesía". En ellos nos brinda una idea abierta y llena de elementos naturales pero con un acercamiento casi siempre de escaso valor, casi nulo. Así nos dice:

Poesía, flor, suavidad sin sentido, (LE, 43)

En el otro y casi con idéntica estructura llena el soneto de elementos naturales. El escritor se despoja de todo su yo para darnos su "ars poetica" o mejor su idea, su estética, la utilidad o no que ella tiene:

Poesía: el demás tiempo y las vivientes
manos del alborear, y por los puros
cielos los pájaros y el atraimiento 22 .

En La muerte en la llanura (1935), Molinari titula "Poética" a dos de

sus composiciones. Ateniéndonos al significado de poética y aceptando su segunda acepción (obra o tratado sobre los principios de la poesía en cuanto a su forma y esencia), el poeta en los dos casos satura sus versos de cielo, pájaros, flores, caballos y ríos, pero la mención directa es cuando expresa: "Palabra inmóvil; palabras" (SPT, 117).

Molinari se refiere a la poesía tomando un doble camino en la forma directa que ya hemos visto y, en forma indirecta, a través de términos estrechamente relacionados con el mundo poético. Estos son: "palabras" (CAG, 102), "cantar" (DTP, 33), "papeles" (CAG, 24), "cartas" (CAG, 102) y "diarios" (CAG, 102). El juego de lo indirecto o lo sugestivo es lo más convincente. El lenguaje también se constituye por acercamiento y resonancias. Es el oído el que debe juzgar esa voluntad de referirse a la poesía sin nombrarla, mostrándonos sólo una proyección de su evidencia. A veces no hay nada más claro que su lenguaje sugestivo y el fenómeno de estética que trata constantemente de mantener. Partamos de considerar que los términos arriba mencionados son sinónimos indirectos de nombrar a la poesía o bien de la labor poética. El poeta acude para designar con cada uno de ellos la síntesis unas veces o las imágenes reunidas, otras.

Veamos los ejemplos con el uso de cada uno de ellos:

Quién pudiera distraer un pájaro o
recoger una flor

que sueña en un libro. (HRC, 37)

¡Esta palabra inútil! (MM, 83)

estas palabras como una flor (MM, 46)

¡De mi vida llena de palabras!

abrir mi corazón en la calle, a una
palabra, (MM, 52)

Arco, palabra transparente, nada; (COR, 24)

firmamento
de palabras, de mundo increíble, solo. (COR, 31)

porque las palabras vuelven y resplandecen por dentro, (EA, 39)

La piel, las palabras, el aire; sí,
todo lo baldío, (EA, 40)

cantar en el espacio sin memoria, (EA, 48)

¡Te quiero con muchas palabras! (EA, 60)

y abatir las ternuras más altivas
con palabras (HyM, 39)

bellas palabras, perdidas (HyM, 43)

Palabras: aliento amado; (HyM, 43)

He llenado mi corazón con las sombras
de palabras; (HyM, 56)

¡A las ciegas y felices palabras errantes! (DTP, 33)

Estoy cantando, y cantando me oyes.
Estoy cantando y reposas tus manos en las mías.

¡Y estaré cantando! (DTP, 33)

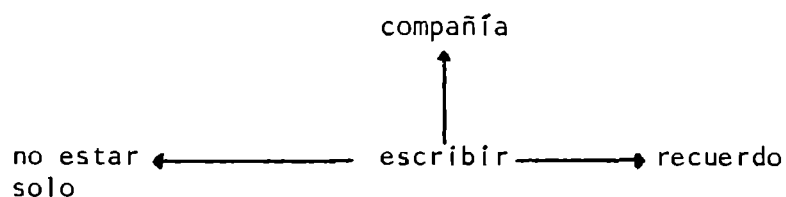
i <u>Cantar</u> , morir,	(DTP, 34)
Y estoy <u>cantando</u>	(DTP, 35)
<u>Canta</u> glorioso Orfeo	(UN, 13)
i <u>Canta</u> !, entrega tus cerradas flores	(UN, 13)
<u>Canta</u> tracio Orfeo,	(UN, 14)
y las antiguas <u>palabras</u> remotas.	(CAG, 16)
<u>papeles</u> y <u>libros</u> se deshacen	(CAG, 18)
Entre <u>papeles</u> y muertas honras cae el día,	(CAG, 24)
iRepetida vuelve la <u>palabra</u> , el sueño, toda la noche!,	(CAG, 30)
Y tú allí, entre las <u>cartas</u> , los <u>diarios</u> y los otros <u>libros</u> , desprendido.	(CAG, 102)
En tu <u>letra</u> firme no ví tu lejanía,	(CAG, 102)
El alma busca su calor en los antiguos y remordidos <u>libros</u> ,	(SAC, 85)
a las irreductibles <u>palabras</u> poéticas.	(LE, 13)

La escritura como compañía y recuerdo

La "Carta Nuncupatoria" (1930), es un texto altamente relevante debido a los conceptos sobre la poesía. Tres años después de la publicación de El imaginero (1927), Molinari abre su primera línea diciendo: "Al placer de escribir vuelvo"; "En ello está lo distraído, el recreo, lo permanente de la amistad". (SPT, 45).

La función poética consiste en las palabras y los conceptos. Desde sus primeros libros Molinari nunca quiso ni mostró pertenecer a ninguna escuela literaria o movimiento. No le interesa lo grande ni lo popular, muy por el contrario, prefiere lo menudo y pequeño. Así nos dice: "hacerlo de una manera escogida, sin atenerse a lo pasajero o popular es lo agradable". Su actitud ante la literatura, de una total y natural coherencia la definimos positiva pero mucho más realista porque sabe que el escribir no sólo es la compañía del ser interno con el exterior -el yo y el otro- sino que el escribir es la imagen de la ensoñación de nuestro propio yo. Por eso nos dice: "Decir lo suyo de uno, aunque no importe a nadie". (SPT, 45) El escribir causa al poeta un descanso, una alegría interior, un acompañamiento. Necesariamente la poesía nos aleja y nos trae a la realidad.

Así cuando una persona habla también hablan sus gestos, su mirada y sus manos. Ese otro "yo" es el que actúa. Molinari corporiza la poesía y es en la contemplación donde el sujeto toma conciencia de su intimidad. Por eso prosigue: "Escribir, es la compañía del pensamiento. El no estar solo. Es igual al recuerdo". (SPT, 45) Entonces tenemos:



Por ende la poesía es igual al recuerdo. Poesía es recordar.
Así mismo la actitud de retiro, la caracterizada actitud de retirado lo lleva a decir estos versos:

Repetir las mismas palabras
para que ellas tomen su cuerpo
alrededor del día
y luego sean en uno, lo verdadero
y último, humillado. (SPT, 52)

Molinari es un poeta de imágenes sugestivas. El contraste y la armonía dominan su mundo poético.

Antonio Pagés Larraya afirma:

Inventor de sueños. Molinari deslumbra imágenes,
muchas veces adormecidas en el lenguaje que en sus
versos se remontan en el aire henchidos de suges-
tiones inéditas 23 .

Molinari, poeta evocador de seres muertos y amigos, nos hace compartir sus secretos esenciales y aceptar la realidad tal como se presenta. Frente a su ser que nunca identifica, ese alguien desconocido y de marco atemporal surge su "extraordinario juego".

El tema del canto

Molinari acude con cierta frecuencia al canto, la poesía, la voz, la creación poética en general. Esto no es otra cosa que deshechar la idea de inspiración y suplantarla por su dicho constante de "arrimar palabras". El tema del canto aparece abriendo sus obras.

En El exilado el poema se inicia:

Estoy cantando, y cantando me oyes. Es-
toy cantando y reposas tus manos
en las mías.

¡Y estaré cantando! (DTP, 33)

Ofrecido entrego al tiempo estás deshechas
voces, el estar cantando, ce-
rrado e impenetrable, (DTP, 34)

¡Cantar, morir, y llamando y llamando, (DTP, 34)

Y estoy cantando debajo del cielo (DTP, 35)

Unida noche se abre también con una invocación al canto desde su comienzo, en un típico desdoblamiento molinariano.

Canta glorioso Orfeo (UN, 13)

¡Canta! entrega tus cerradas flores (UN, 13)

Y en la segunda parte del poema:

Canta tracio Orfeo, eleva
la voz al aire más puro (UN, 14)

Si bien es cierto que su temática abunda en preocupaciones temporales y metafísicas, no debe olvidarse el tratamiento lírico con que se regocija en presentarnos una lírica compuesta de presentes, como de memorias y futuros.

Quizá esta unión, totalmente inconsciente pero trascendente e inminente desde el punto de vista crítico, permita advertir en Molinari no sólo al poeta de un tema esencial, sino al escritor conmovido por todas las implicaciones que pudieran derivarse de un soneto, una oda o una elegía.

Su obra forma un corpus poético que no puede ser dividida por secciones ni interpretada como tal. Existe una intertextualidad de lo que hace cada obra sea por separado un eslabón de lo que específicamente hemos denominado "la poética molinariana". Recurrencia de temas, imágenes, metáforas, reminiscencias de lugares y evocaciones producen en su obra una representatividad que hace que su lectura sea forzosamente circular. En uno de sus últimos libros, refiriéndose a la palabra como único medio expresivo y posible nos dice:

Tratar de ver en mí, esta persistencia en las palabras. ¡Volver a un mismo sitio!... (LE, 115)

Molinari al igual que Cesare Pavese ha reflexionado sobre el oficio de poeta y su misión. Podríamos decir que su obra es una larga discusión sobre la poesía, sobre el oficio siempre vano de cantar su juego:

El juego en busca de luz y sombra: la poesía. (LE, 115)

La influencia de Góngora

En América latina existen profusión de obras que constituyen verdaderas exégesis de la obra gongorina ²⁴. Prueba de ello en la época que nos ocupa, es que el periódico Martín Fierro, de neto corte vanguardista, al final de su vida dedica un número de exaltación del poeta cordobés ²⁵. En toda América se rinde homenaje al genio de Góngora. Al cumplirse en 1927 su centenario se festejó entonces en el ámbito de la poesía el acontecimiento con una renovación actualizada del mensaje legado por Góngora. Cuatro años más tarde Alfonso Reyes hablaría de esta remozada influencia en la poesía como de "una realidad que está en el aire" ²⁶.

Emilio Oribe en 1930 exhortaba a los creadores a lograr la claridad profunda marchando por la senda gongorista. No podría estar ausente en el seguimiento del ejemplo el escritor Ricardo E. Molinari quien en 1929 publicó El pez y la manzana, libro dedicado a Don Luis de Góngora.

La dedicatoria a Arturo Marasso se abre con estas líneas:

Dichoso día para mí el de hoy, en que ya puedo comunicarle el papel que en homenaje a Don Luis de Góngora he escrito. (PyM, 17)

Y más adelante afirma:

Trabajé el poema en homenaje a D. L. de G., en silencio y a ratos perdidos -mejor expresado: en los distraídos al gozo- no ya en la forma desordenada de lo anterior, sino en la otra más prieta y cabal. (PyM, 19)

En el caso de Molinari su poesía nace con la aureola gongorista. Su admiración por él se ve claramente manifiesta:

Vivimos la maravillosa certidumbre que Don Luis ha sido y será siempre el mayor poeta de la lengua española ²⁷.

No es casual que el primer artículo que publica trate sobre Góngora y que forma parte del homenaje que la revista Martín Fierro le brinda al poeta cordobés, con motivo del tercer centenario de su muerte. Molinari señala el hecho de que Góngora ha sido mal leído; era casi desconocido por los poetas de Martín Fierro con la sola excepción de Borges a quien Molinari considera acertadamente como más cercano a la personalidad poética de Quevedo.

A partir de El pez y la manzana, Góngora habrá de presidir la poesía de Molinari. En ningún momento intenta imitarlo. En la Elegía de 1933, en el poema In finem Carminibus de 1938 y en varias realizaciones de esta época, se puede advertir una sutil huella gongorina. La obra del español es sólo un elemento más, casi tangencial, etéreo, pero siempre presente en la composición de sus ofrendas líricas.

En el mundo de habla hispana quizá Molinari sea el único que evidencie tanta influencia de él. En efecto esta influencia es más notoria que la de Garcilaso, Quevedo, Lope y Camões por mencionar unos pocos. Claramente se aprecia en esta época el homenaje que rinde Molinari a estos autores a los que cita con diversos epígrafes. También se advierte transparencias de Medina Medinilla y Pedro de Espínosa²⁸. Su huella no solo perdura durante la primera etapa de su creación, sino que persiste por más

de 30 años.

Es totalmente absurdo sintetizar la obra del poeta argentino por el hálito gongorino que fugazmente sopla en sus versos. La valoración del trabajo del artista debe hacerse exclusivamente considerando su genialidad, pero teniendo en cuenta una presunta influencia formal que eclipse su creación.

SC

El dominio del verso, la belleza opalescente que se desprende de sus líneas melancólicas con sabor telúrico y sabor a muerte, nos revela sí la presencia ora borrosa, ora clara de Góngora. Molinari es un poeta refinado y culto, de características inéditas en la América hispana. El conjunto de su obra conforma un binomio coherente entre el tiempo y la naturaleza.

Así en El huésped y la melancolía en "Ejercicios" de poesía notamos algo más que el epígrafe gongorino. En 1949 en su libro Esta rosa obscura del aire en el poema titulado "A una rosa que, en un cuadro antiguo tiene una dama en la mano" observamos una cita de Bocángel, esa otra gran admiración de Molinari. En Bocángel, él notó un aire cultista con un leve tono diferente pero que de todos modos nos lleva al de las Soledades.

¿Será en su hermosa mano
una sombra perdida,
o flor ya del olvido,
rosada, quieta y fría?
Llama quizás abierta
y en el aire cautiva,
o en su deseo inmenso,
luz y ardor todavía.

(ERO, 99)

Su libro Unida noche, de 1957 está dedicado a Alfonso Reyes ²⁹ .

La proximidad a Góngora se manifiesta allí notoria y clara, la que sin duda nos lleva al Molinari de 1927 y de años posteriores. Una de las "Inscripciones" está dedicada a Góngora.

Ya pasó la vida, el disgusto:
cojan otros gloria, yo sueño.
¡Amor a nada y diferente! (UN, 60)

No es este el tipo de composición donde se advierte su afinidad y reconocimiento, sino en los sonetos. Prueba de ello es el que dice:

Y en ti, de ti, oprimido eleve el cielo
su corona distante y numerosa,
el jazmín encendido con la rosa,
en desenvuelta grana sin desvelo. (UN, 65)

Y sobre todo en la serie de cuatro "Sonetos a la vida" donde declara:

Con tu rosa purpúrea y cristalina
el aire remontado y amoroso,
a la noche más libre y sin reposo,
vuelas y miras alta y repentina.

Donde la vida en onda peregrina, (UN, 97)

En 1929 en su homenaje a Góngora tenemos la clave de su predilección por el preciosismo. Refiriéndose a las palabras nos dice en el prólogo:

Pasión de ocioso, la de arrimar a una, otra -a veces repetida en el curso del poema, insistentemente- para ver cómo con ella cambia el sentimiento, hasta volverse más fino. (PyM, 18-19)

Sin embargo Molinari sabe que el sentimiento del hombre debe buscarse en lo más hondo. Los materiales más preciosos, externos deben ser sacrificados para que aparezca la verdad poética. Evolucionó lentamente hacia un clasicismo de forma, con una ardiente admiración por la España de Lope y de Góngora. Sus composiciones expresan su paisaje interno y la misteriosa iluminación de su gracia lírica. Su aporte a la poesía argentina desde el punto de vista del lenguaje es la donación de un castellano de rica sustancia.

Molinari llega a la poesía con una caudalosa suma de lectura, lo que no fue muy común en los componentes de su generación. Miró su tiempo y su

espacio, pero nunca o casi nunca fue a beber de sus contemporáneos sino de la tradición renacentista. El siguiente párrafo es explícito al respecto:

No hablemos de influencia. La palabra es aprendizaje. Y el aprendizaje solo se adquiere frecuentando a los poetas mayores. Los grandes poetas del pasado: Garcilaso, Fernando de Herrera, Fray Luis de León, Quevedo, Góngora, Lope. Leo asiduamente a los místicos españoles. Me seduce la seguridad con que tratan el idioma, el placer que suscitan, un placer de índole musical, la precisión de sus conceptos, además del tema que manejan, el tema en sí del pensamiento místico. Siento predilección por Gil Vicente y por la poesía galaico-portuguesa. También leo con deleite al español antiguo de Berceo. Un poeta extranjero que me interesa sobremanera es T.S.Eliot ³⁰ .

Góngora al igual que Mallarmé es un poeta fundamentalmente de la palabra. Desde este ángulo debe enfocarse la relación que con él guarda Molinari.

El lusitanismo

A la presencia ininterrumpida de la poesía tradicional hispánica a lo largo de su obra debe sumarse el interés por la lírica galaico-portuguesa y especialmente por la obra de Camões, Gil Vicente y algunos poetas de los siglos XII y XIII. Molinari se adentra en los testimonios de una poesía mozárabe, la que funda la existencia de toda una lírica posterior.

En este aspecto se ha detenido más de una vez y siempre con asombro ante el paisaje portugués, donde poetas lejanos, versos populares anónimos de cancioneros alcanzan en su voz, timbres diferentes. Estos hallazgos no crean distanciamiento, sino que promueven una suerte de dichosa sensación de atemporalidad. Es frecuente que Molinari acepte su mediación lírica frente a los ríos portugueses. En "Canciones de amigo" (LSP, 23), el río Tajo adquiere un vaivén nominal que en la primera parte del poema se ve acompañado por verbos que lo llenan de poder dinamizante (suben, bajan y duermen) pero que en la tercera parte el río pierde su nombre propio para ser pluralizado o generalizado. He aquí lo particular:

I

Ay, amigo mío, qué barcas del rey
suben por el río.

-Por el río Tajo bajan anchas
coronas de pino.

-Ay, amigo mío, dime si las barcas
duermen en el río.

-Las barcas del rey andan por el río
como hombre sin amigo.

Ahora lo general y plural:

Amigo, amigo, qué mal me quieren;
 barcas nuevas bajarán por los ríos
 portugueses,
 sin mirarme a mí, cubierto de amores
 como un rey. Mírame río muerto,
 arena de orilla fría.
 Barcas nuevas bajarán por los ríos
 portugueses,
 sin mirarme, amigo. (LSP, 23)

El verso octavo y noveno "portugueses / sin mirarme amigo" son el desenlace de todo lo anterior. El agua es el elemento transitorio.

A través de estos ejemplos notamos que el ser se estremece más ante el agua que la tierra: la pena del agua es infinita, la de la tierra no.

En la "Elegía portuguesa" (HyM, 91) resalta la afinidad del autor con una tradición muy cercana a la hispánica, pero que generalmente se encuentra ausente en otros escritores de nuestra lengua.

La experiencia del mar y de la tierra que había intuido a través de ciertas lecturas posterga su fervor martinfierrista. Cada palabra envolverá un arduo proceso de elaboración. En 1933 aparecerán los títulos Cancionero de Príncipe de Vergara, Nunca y Hostería de la rosa y del clavel.

Este último libro se abre con un epígrafe en portugués del siglo XIII:

As frores de meu amigo
briosas van no navío;
e van-se as frores
d'aqui ben con meus amores! (CPV, 19)

En Nunca encontramos un poema sin título donde describe la montaña y el mar, zona que visitó. También lleva un epígrafe: Mui triste andades e non sei eu (EAT, 79). El poema está firmado el 26 de enero de 1933 en un lugar denominado Marvao, frontera con Portugal. Los títulos mencionados anuncian su labor fecunda y poética. En las obras de este período se advierte claramente la búsqueda de una nueva expresión. Todas ellas trasuntan la posición del hombre que ha roto con ataduras.

El aspecto más tentador que nos lleva a adentrarnos en el lusitanismo de Molinari, es el amor por las antiguas canciones de Gil Vicente, Camões y los recuerdos geográficos que le dió Portugal. El viaje que realizó a Europa en 1933 fue de trascendental importancia en su creación literaria. De los países que recorrió fueron Portugal y España los que más lo conmovieron. La poesía de Molinari proviene de remotas fuentes provenzales, de cancioneros populares, cultivos renacentistas y de la poesía galaico portuguesa. El mismo poeta lo ha manifestado: "Siento predilección por Gil Vicente y por la poesía galaico portuguesa"³¹ .

A Gil Vicente lo cita en su libro La corona, de 1939 (COR, 15); también

en Oda a orillas de un viejo río (MM, 214) y en su "Oda de amor" (MM? 214) lleva un epígrafe de un autor anónimo portugués. Ambos libros fueron recogidos en Mundos de la madrugada. Camoes es el autor portugués de quien recogió más epígrafes. Aparece en El alejado (EA, 6) en su "Oda a una palmera sumergida en un lago" (CAG, 45) y en "Imágenes a un pájaro solitario" (CAG, 62).

En Portugal escribió Cancionero de Príncipe de Vergara³² y "Oda portuguesa". (UN, 17)

Nunca más la he de ver.
Aguas llevará el río.
¡Aguas lleva el río Tajo!
Pero mi sed no la consuela el río. (EAT, 42)

En El huésped y la melancolía figura la "Elegía portuguesa". Nuevamente la imagen del recuerdo del Tajo.

¡La luna
sobre el augusto Tajo, oh mis amigos! (HyM, 93)

En el mismo libro como uno de sus títulos encontramos la palabra "aínda" (HyM, 29), que en portugués significa "A más, además". "Aínda" también se repite en Días donde la tarde es un pájaro (DTP, 57) como título. El poema "El sue-

ño" (DTP, 93) va acompañado con el epígrafe:

Ilá vem a nau Cathrineta
que tem muito que contar! (DTP, 59)

También tenemos la serie de tres sonetos titulada "Sonetos portugueses"³³ con un verso de Elizabeth Barrett Browning, autora de Sonnets from the Portuguese.

Podríamos mencionar la "Oda portuguesa" como fiel testimonio de añoranza. La misma se abre con un epígrafe de Camões. En la primera, segunda y tercera parte de la Oda se repite la expresión Amanhã, sempre amanhã! (mañana, siempre mañana) y se cierra con este verso en portugués. Molinari nos recuerda:

Mi mujer (llevamos 56 años de casados) sabe que aquellas historias (escribí Oda portuguesa) son importantes para el poeta³⁴.

En Elegías de las altas torres, 1937, nos encontramos con palabras de origen portugués, tales como el título de uno de sus poemas "Nao D'Amores"³⁵ (nave de amores), y Magoas que significa "sentimiento, tristeza, pena", las dos en el mismo poema.

El espíritu de Molinari fue un verdadero receptor de la cultura y geogra-

fía lusitanas. Es así que en Una sombra antigua canta se recuerda el barrio más antiguo de Lisboa, "Alfama":

Ansia tuve de tí,
Alfama, Alfama,
corazón marchito.

Tristezas de ir
sin estar,
de andar sin salir.

Alfama, ¡juventud!
rama desvanecida y verde. (SAC, 113)

En "Canción" Molinari describe las islas Tristán da Cunha, grupo de islas volcánicas situadas en el Sur del Océano Atlántico. También recuerda al navegante portugués Tristão da Cunha, quien las descubrió en 1506.

A Tristán da Cunha
estoy mirando
en la mar crecida.

A Tristán da Cunha
estoy viendo
con la barba
humedecida
y la faz perdida.

Y sola en la mar
levanta la espuma,
y la sombra sumergida
de Tristán da Cunha.

iAy, leve y florida
pompa! (HT, 56)

Cuarenta años después de haber realizado su primer viaje a Europa, Molinari publica La escudilla en 1973 y como atraído todavía por el romancero portugués su libro se inicia con estos versos;

Já dá o sol no castelo
Já lá vem o claro día (LE, 10)

Vida y muerte aparecen en su obra como elementos de alejamiento y soledad, creando verdaderos estados de reflexión y ensoñación. Así expresa:

El estar vivo y muerto, insustituible,
como la luz y el aire reluciente.
¡Devagar, solo y áspero, imposible! (DTP, 16)

"Devagar" tiene origen en una expresión antigua lusitana "agora devagar". Quiere decir: soñar, andar por el tiempo, la mente en lo gozoso.

Es de observar que las primeras publicaciones de Molinari, las más próximas al creacionismo de ciertos modelos franceses, aparecieron con

retraso junto a los otros poetas argentinos de ese entonces. Pero desde 1933, año en que realizó su primer viaje a Europa, se intensifican las calidades personales que ilustran sus diversos trabajos: El tabernáculo, Epístola satisfactoria y Cancionero de Príncipe de Vergara.

El lusitanismo de Molinari nace en 1933. En el período de 1927 en adelante se observa un hondo entrecruzamiento de estímulos, mientras que en 1933 su poesía se interioriza más en su "yo".

Así quedó estampado su recuerdo cuando después de 43 años se refiere a Portugal y a la poesía de esta manera:

Nada de príncipe medieval, era la calle donde viví en Lisboa. Portugal fue para mí un país "del otro lado" con siglos en las piedras. Nos metíamos en todos lados, íbamos a los prostíbulos y charlábamos con las muchachas ³⁶.

Otras influencias

En los libros publicados por el autor se observan recreaciones de la poesía tradicional hispánica. Esta es la que más influyó en su obra, sin dejar de lado esta posible lista: 1) romancero español, 2) romancero

de la poesía portuguesa, 3) coplas del Marqués de Astorga, 4) Cancionero de Baena, 5) los románticos ingleses (Shelley y Keats), 6) villancicos (de Jorge Montemayor), 7) la poesía religiosa española, especialmente San Juan y Santa Teresa.

Molinari abre su vida literaria con un abundante caudal de lectura. Esto no fue corriente entre sus contemporáneos y hombres de su generación. Miró lo circundante de su tiempo y su alrededor. No despreció ni desdeñó a los escritores de su época, pero siempre o casi siempre fue a beber de la tradición renacentista. Así se expresa al hablar a quienes llamó "los grandes poetas del pasado":

Ya dicho

No hablemos de influencia. La palabra es aprendizaje. Y el aprendizaje sólo se adquiere frecuentando a los poetas mayores. Los grandes poetas del pasado: Garcilaso, Fernando de Herrera, Fray Luis de León, Quevedo, Góngora, Lope. Leo asiduamente a los místicos españoles. Me seduce la seguridad con que tratan el idioma, el placer que suscita, un placer de índole musical, la precisión de sus conceptos, además del tema que manejan, el tema en sí del pensamiento místico. Siento predilección por Gil Vicente y por la poesía galalco-portuguesa. También leo con deleite al español antiguo de Berceo. Un poeta extranjero que me interesa sobremanera es T.S.Ellot ³⁷.

Ya citado p. 98

En lo referente a Garcilaso hay reminiscencias en el tratamiento de algunos temas mitológicos y en sus "Canciones" en lo que a la musicalidad del verso se refiere.

A veces recrea sus versos acudiendo a poetas latinos tales como Virgilio y Tíbulo. Ellos cumplen la misma función que la presencia de los clásicos españoles. La "Elegía a la ciudad de Esteco" (EA, 79) lleva una cita de Tíbulo. En "Oda a un cielo de invierno" (EA, 29) la tercera estrofa termina así:

Con la noche sobre los hombros.

Omnia possum in eo qui me confortar ³⁸ (EA, 58).

En "Sombra de romances" (III) (UN, 35) el poema termina con un verso de Virgilio.

De tarde, alguno me ha visto, envuelto en mi poncho rayado, salir a los jardines
llevando una rosa fresca en los dedos.

Tarda uenit seris factura nepotibus umbram. (UN, 37)

Molinari nos da la impresión de rescatar y rastrear diferentes líricas encontrando las relaciones que hacen a una continuidad de tradición, en este caso la española. De esta forma trata de engrandecer el poema y hacerlo más rico y armonioso.

2.2. La construcción del poema

La palabra

Molinari siente predilección por las palabras: juega, las trabaja, las arrima una a otra, piensa en sus significados y en las posibilidades

fonéticas y musicales que ellas puedan tener. Las palabras son universo, la armonía silenciosa donde reposa el juego. Se resiste a las alteraciones inútiles y sólo pretende lo original, sean las palabras arcaicas o no.

Elas le brindan la posibilidad de escribir. Escribir es para él un deleite, un fenómeno silencioso, donde su ser adquiere la voluntad de un alma lírica.

He pensado alguna vez en la armonía de escribir. En esa distracción a la que he ofrecido toda la ociosidad de mi tiempo. ¡Mi sentir! El divagar más ajustado -el entrenamiento- en el rodeo de la palabra o de sus vecindades. El descarte liviano para que aparezca, si quiere o puede, lo que se desea ³⁹ .

Gracias a la palabra afianza su ser o su yo que dura entre las cosas; ella le asegura perdurabilidad, comunicación con los otros. La siempre acuciante duda sobre su posible valor se patentiza puesto que se siente efímero: "¡Esta palabra inútil!" (SPT, 87). Si bien la palabra es esencial para la comunicación en la obra de arte, la siente inútil con referencia a una perdura-

ción atemporal. A pesar de su existencia y finitud, siente en ellas un ansia y una permanencia insustituibles. Así declara:

El agitarlas o trasladarlas de sus constantes produce una diferente ansia. Las nuevas obscuridades ⁴⁰ .

En la obra de Molinari podemos determinar dos tipos de palabras: 1) las que provienen de tipos de poesía tradicional española y 2) las que son propias del uso corriente del poeta, las que por su significado, connotación y reiteración en el uso adquieren un funcionamiento especial en la obra.

El significado de "usual" debe desterrarse en el estudio de la poética molinariana. Las palabras, aunque tengan su significado, adquieren otro mayor e inesperado: al repetirse en sus libros, se va fijando lo que denominamos un "lenguaje poético".

Su adjetivación cargada, abundante y rica, no deja de ser cuidadosa y tiene el término exacto que le busca. Por eso manifiesta, como ya hemos indicado, que "construir un buen soneto es más difícil que arreglar una máquina de ferrocarril" ⁴¹ .

Los adjetivos sólo marcan un aspecto del sustantivo, el que casi siempre tiene una función secundaria en el verso. Esta fórmula de unión se repi-

te varias veces en su obra hasta llegar a formar una estructura a la manera de epítetos.

Inclina el pasto su tostada sombra
sobre la tierra (UN, 111)

entre el venidero, ancho y abrasador
olvido. (UN, 17)

Un rasgo muy típico es que en un primer momento las palabras parecen inesperadas: sólo mediante un estudio endocrítico podremos hallar su sentido. En Molinari abundan los elementos de tipo visual. Los preferidos por el poeta son del mundo vegetal: flores, plantas y árboles. Quizá la diferencia se deba a una significación simbólica.

(Los ángeles andan por el espacio derramados;
unos llevan fasces de trigo, otros
escogen amapolas rojas. (HyM, 57)

Hay momentos en su obra donde el símbolo se torna indescifrable y es casi imposible arriesgarse a dar una interpretación crítica. Este es el ejemplo claro:

Yo miro mis manos que la noche oscurece igual
que un lago. (DTP, 17)

Su expresión sólo encuentra realización en las imágenes y en las formas más variadas de la poesía.

La imagen es lo que más sobresale en su obra. Molinari no tiene un sistema en la construcción de sus imágenes. Si bien algunos de sus símbolos están sacados de la literatura clásica, el empleo que tienen y la función dentro del poema es particular. Las imágenes molinarianas adquieren en la totalidad de la obra una significación y fijan su trasfondo. Se presentan en diferentes instancias dentro de un libro sin seguir un orden determinado. Por ejemplo, la imagen de los padres es espaciada. Así dice:

¡Ya no sé nada! Aquel día estuve sentado
debajo de los sauces, en cuyas
ramas se balanceaban -tras la muerte-,
con sus paramentos de flores,
mis padres y antepasados. (HyM, 18)

En "Inscripciones" trae a uno de sus mayores: Doña B. A. de Molinari (1843-1921). Y así la recuerda:

dile a la Banda Oriental, que a otros
días y aires estuvo atada,
o ya en corona transformada. (DTP, 82)

Jorge Luis Borges corrobora y amplía el sentido de esa puesta a prueba de la palabra confesada por Molinari: "Su concepto del idioma es hedónico: las palabras le son gustosas, no las de tamaño, sino las de cariño y estimación"⁴² .

Su palabra nunca, ni siquiera en sus momentos más intensos, oculta su papel de mediadora. La palabra es muy poco para expresar todo el sentimiento que le causa la muerte de alguien. Le resulta pequeña, casi inapreciable para destacar todo lo que tiene una obra de arte.

En contraste con la obra de arte que es la perduración, tenemos el existir que es vivir aquí y ahora. Molinari capta la fragilidad de las palabras y sabe que al ser no le es otorgado toda la plenitud que aspira.

Es por eso que dice:

¡Oh palabras ansiosas en la tierra!,
reunidas con el agua a las arenas;
al olvido y sediento frío amado.

¡O tornáis como polvo que se cierra
sobre mi rostro, y contra mí las penas!

Tiempo entre secas lanzas levantadas.

(DTP, 96)

La palabra no tiene ser propio sino la dimensión vital que le da su creador. Estos versos nos muestran como el poeta necesita la palabra de una manera desesperada (usa el término "ansiosas") para moverse dentro del universo. "Agua y Arenas" nos sitúan dentro de un marco natural, "polvo y penas" dentro de un mundo melancólico. El último verso es una esclarecida alusión a lo temporal.

La palabra está dentro del tiempo y es tiempo también. Molinari no lo expresa, lo sugiere.

Una de sus características es no nominar, sino darnos conceptos, a veces nos define cosas, pero no conjetura. Apresa lo hídrico, lo fluente, lo que se quiebra en la inseguridad. Le da a la palabra lo que ella tiene en sí mismo: el engendramiento. Es solamente mediante este acto, que el poeta "concibe" el mundo nuevo y lo crea nuevo. Sólo aspira a durar en su propia existencia a través de ella. Por eso las llama "ansiosas". En Molinari no son un recurso técnico, ni tanteo, son una inútil e insustituible dimensión. Por eso nos dice:

Altas y amantes coronas
bellas palabras, perdidas
entre el céfiro y la luz,
increíbles. Sí, palabras
eternidad profunda, más,
de haber estado mirándolas.

(HyM, 43)

El haber estado mirándolas afirma una posesión. Encontramos aquí un paralelismo con el verso del poema "Una rosa para Stefan George" (SPT, 85). "Esta palabra inútil" (SPT, 88) "inútil" y "perdidas" tienen el mismo valor. Estos versos incluyen una referencia al marco de la naturaleza -céfiro-.

A veces la palabra es mucho más que esos dos adjetivos, es una necesidad para la comunicación inmediata.

Alondra y flor consumidas.
Palabras: aliento amado
olvido y región del alma.
Ardidas quién las miró antes
de mí, ¡sin mí!, sin el polvo
y el áspero abrasamiento
de mi lengua demandada
por la nostalgia. ¡Palabras!
estíais aprisionados;
ay, cómo las quiebra el viento! (HyM, 43)

En el segundo verso el poeta la define como "Aliento amado". La palabra es una necesidad vital para la obra de arte, por eso usa el término "amado" y aliento está relacionado con oralidad.

En el tercer verso la define como olvido y más claramente después "región del alma" lo que significa que la palabra está dentro de su cuerpo. Existe una correlación entre el verso 2 y 7 (aliento y lengua). En el verso

9 la define como "estíof aprisionados" y en el verso 10 se nota una lamentación porque el viento las quiebra. La naturaleza está siempre dentro de la obra de arte de Molinari. En este caso la palabra es sinónimo del elemento que necesita el poeta para crear su obra.

En las estrofas citadas encontramos la definición para con la palabra; también vemos un marco referencial de la naturaleza que se repite en cada una de ellas.

La palabra le sirve al poeta solamente para asegurar su perduración.

En la "Oda a la nostalgia" (HyM, 15) usa palabras cargadas de vivencias que adquieren verdaderos signos emotivos. La oda sugiere mas de lo que dice. La imaginación del lector exalta la obra del poeta. Los vocablos elegidos deliberada y conscientemente llevan implícito un tono de irreprimible nostalgia. La oda, llena de interrogaciones crea una sensación de búsqueda y conlleva la concepción del mundo y de la vida donde el sentimiento de la nostalgia juega un recóndito estremecimiento.

El verbo "errar", crea una sensación de búsqueda interminable. Una estrecha relación con las palabras "delicia y memoria de la muerte" se establece mucho mas en el plano de lo afectivo que en el literario.

Existe en la "Oda" un predominio de vocablos sensibles, los que agudizan en extremo el sentimiento y la Impresión de añoranza que causa la "Oda". Molinari transustancia en signo y les confiere a la vez elasticidad.

Intentó dar prevalencia a las palabras mucho más que al andamiaje de la forma y logró un efecto de contenido a través de la selección de sus palabras. Veamos la correlación de significado y las connotaciones.

- 1) "invisibles días" (v.7), (HyM, 15), (contiene la idea de lo atemporal)
- 2) "cubiertos aún de luz" (v.7), (HyM, 15), (idea de luminosidad, idea de la luz, de lo luciente, del espacio, del cielo, se aumenta la idea del espacio y del horizonte).
- 3) "de desnudos cielos transparentes" (v.7), (HyM, 15), (desnudo, idea de lo libre, de lo espacial, de no estar atado, de que el cielo es inmenso y amplio).
"transparente": lleva implícita la idea de ser nítido.
- 4) "con mi soledad brillante y desierta" (v.8), (HyM, 15): cambio de tono para hablar sobre su situación personal, el nombrado tono metafísico del que Molinari no puede escapar, parte de su técnica. Es brillante porque con esta palabra realza y remarca que su soledad es acendrada y desierta. Reconfirma su estado de soledad absoluta.
- 5) "con mis crecidos y dulces pensamientos" (v.8), (HyM, 15): relación estrecha con el punto (4) donde el poeta en apareamientos y combinaciones armoniosas une dos estados. La soledad con el

pensamiento. El poeta no dice que piensa, sino que va con sus pensamientos. La palabra "crecidos" nos da la idea de altos, y la palabra "dulce" sugiere suavidad, algo llano, sin otra cosa que un sensualismo de una carga de pequeñez.

- 6) "delicia y memoria de la muerte" (v.9), (HyM, 15): cierre de la estrofa.

Ha elegido dos palabras muy suaves para la palabra muerte que es más bien dura. Es extraño, pero técnicamente perfecto el haberlas unido al vocablo "muerte" pues nos da la idea de que el ser tiene una memoria para la muerte, de que este nivel de ilogicidad es más cierto que cualquier otra cosa.

En los versos 8 y 9 podemos advertir dos niveles bien marcados diferencialmente por su connotación. Los términos "invisible, desnudez, soledad y desierta" sugieren carencia, estado de extrañez y desesperanza; y "luz, cielos, transparente, crecidos y memoria" una verdadera sugestión de lo inmenso, desmesurado y amplio.

La oda mantiene una unidad de léxico donde la expresión del poeta adquiere una verdadera transparencia, donde resuenan precisas y sencillas, dulces y sugerentes los vocablos escogidos.

El prestigio de lo poético, lo singular y misterioso del contenido se

¡ 825 !

une despertando en el lector una realidad en cuya última instancia resulta indefinible.

Así lo afirma Estang ⁴³ :

La poesía cesa donde comienza la explicación.

! ¿ Pa qué escribir
825 páginas
sobre MOLINARI?

La visión es nítida. Cada dato concluye un período que termina con el punto. La síntesis, sin haberse formado en su corazón, está en el aire, en el clima, en la atmósfera que él, con aquellos datos de su sensibilidad, desligados de todo vínculo interior, ha sabido suscitar. El buen gusto es el límite que lo salva de la dispersión. La palabra es el único medio de su existir.

Algunas imágenes

La imagen es el procedimiento más relevante dentro de su obra. Abundan entre ellas las de origen clásico, las que deben ser leídas desde la serie literaria de la que son tomadas y no por su empleo en un poema particular. No debemos descartar las transformaciones que se derivan de su uso. Las imágenes de Molinari toman su fuerza dentro de la totalidad de su obra y no particularmente. Es así que fijan su significación. Por ello no debemos seguir

un orden cronológico. Sólo se explica de un texto a otro. Las imágenes remiten a una instancia previa o posterior de la serie.

Una imagen bastante reiterativa es la humedad. El concepto aparece relacionado con los temas de la vida, la fuerza, la alegría, el nacimiento y la vitalidad. Las palabras que lo expresan se cargan, en sus textos, de distintas connotaciones. Basta con enumerar algunos de sus versos de diferentes períodos para ver que en ninguno de ellos se verifica una significación literal:

- 1933 Yo tengo los labios
húmedos de mirar por una ventana (HRC, 25)
- 1937 quiero acordarme de la nieve que
vuelve con la lluvia para humedecer
su boca de viento dormido, (CB, 15)
- 1939 un beso, la humedad del amor demo-
rado; (LSP, 33)
- 1943 y algunas palabras igual que una
llama húmeda y enloquecida. (EA, 21)
- 1946 La sombra de mi voz, aún, todavía,
humedece mi piel sola, dulcísima, (HyM, 37)
- 1949 algún pájaro ardiente,
ya en los húmedos y altos árboles!) (ERO, 30)

1957 encima de los lúcidos y dominantes
gajos, sin posarse,
batiendo la corriente húmeda y ágil
del invierno, (UN, 25)

Lo más significativo con referencia a la imagen de la poesía es lo publicado en La escudilla (1973). Molinari señala en ése la explicación de la poesía. Lo más trascendente es que el autor no habla de ella. Así nos dice:

Las grandes hojas, la humedad y las flores de algunas plantas se turbaban y desesperaban (LE, 60)

En la última parte de Las sombras del pájaro tostado (1975) quizá lo más trascendente, no se menciona el término "humedad", pero está sugerido en la forma más consciente y visible:

- 1 sobre un río en Dublín
- 2 Sólo del verde brillante de la hierba...
de la gran noche que se empapa
en el mar, en las fuentes; de un árbol
moribundo del páramo visto en un día
de sol, cansado de avanzar sus sombras,
de perder sus hojas moradas y ardientes
dentro del temporal arrebatado del
océano, en Irlanda.
- 3 Y las nieblas bajas

- 4 O bien, del espacio que empuja una pequeña nave poblada y silenciosa entre las nubes opacas de la atmósfera. (LE, 65)

La explicación de este término sólo puede tener validez a partir de sus textos. Esto confirma que su poesía devela una cantidad de términos que no se pueden ajustar a su significación; por el contrario, Molinari insiste en develar palabras.

La segunda de las imágenes a las que queremos referirnos, la del amor, se advierte en la frecuencia con que aparece la frase conectora "Pero el amor es el amor".

Estamos frente a versos autorreferenciales, los que se encuentran en los años 1934-1939, aunque reunidos en Mundos de la madrugada (1943). Nos referimos a El tabernáculo (1934).

Estos son los ejemplos:

- 1934 ¡Amor! ¡Amor! Qué es amor, sino quedarse
más solo con el corazón, (MM, 32)
- ¡Todo el amor del galápagos! (MM, 32)
- Amor. Amor, viento mío. (MM, 32)
- Pero el amor es el amor, y yo
agradezco el tuyo (MM, 37)

	¡Qué alto pino es la memoria del amor!	(MM, 37)
	Sí; el amor, la carne, el triste sueño.	(MM, 41)
	<u>Pero el amor es el amor,</u> y yo tolero lo que ayuda a ser diferente:	(MM, 41)
1939	Amor de amor, palabra dulce, huida	(COR, 22)
	Frente de amor, ternura trans- parente.	(COR, 27)
	<u>Pero amor es amor,</u> como la muerte,	(COR, 31)
	<u>Pero amor es amor,</u> espacio, vega	(COR, 31)
	(El amor es amor como la muerte;	(LSP, 29)
	¡ <u>Pero el amor es el amor,</u> ay, nada!	(LSP, 29)
	¡Amor, amor. Querer, oficio amado!	(LSP, 38)

El amor es concebido como siempre por primera vez, esencialmente unitivo. Es cuerpo y alma, indisoluble símbolo de vida. También es muerte de un ayer como de un mañana. Molinari quiere establecer una relación de deseo, la que casi siempre es señalada por el pronombre personal de segunda persona:

tú. Llega al amor por el anhelo.

También representa el sueño y el consuelo. Los poemas molinari-
nos no siempre giran en torno a una idea o eje central; a veces, una
sugerencia motiva la significación principal. Tal es el caso de lo se-
ñalado anteriormente. Una serie recurrente afirma una representativa pre-
sencia de la imagen del amor como una "unidad". Esta unidad también la
constituye sus Odas a la Pampa. Ellas aparecen en diferentes libros: en
Unida noche (1957), en El cielo de las alondras y las gaviotas (1963),
en Una sombra antigua canta (1966) y en La cornisa (1977) con el título
de "Tres breves odas a la pampa".

Las Odas poseen un único nivel temático, aunque por momentos trata la
desvalorización de la poesía, la decepción, la angustia del ser en el mun-
do, la muerte, el olvido, la soledad y deseo de evasión y lo efímero de la
poesía como obra de arte.

Si bien estos elementos podrían ser señalados como subtemas, Molinari
se apoya en ellos como punto de eje y también constituyen un tramo recurren-
te dentro de esta unidad.

En tercer lugar, Dios es una de las imágenes dominantes en la obra de
Molinari. La soledad, como el tiempo, no es concebida como juegos de palabras
y conceptos. Arranca de su intimidad, de ahí que Molinari sea un poeta esen-

cialmente intimista, aunque esté exento de datos biográficos. El

"Dios mío" parece ser su clamor, su llamada.

¡Oh, Dios, Dios mío!

(UN, 79)

¡Dios, Dios mío!

(UN, 19)

Estas llanuras, oh, Dios mío!,

(UN, 72)

Otra vez la nombra con otra palabra y dice:

¡Señor, Señor nuestro!

(UN, 81)

A través de un estudio interno de su obra observamos que la imagen de Dios está íntimamente ligada al tiempo. Estatismo, soledad, intimismo, definen un estado de ánimo. Si el amor es para el poeta fuente suprema, es del amor a Dios de donde brota el amor a los hombres. En el Libro de la paloma (1937), exclama:

Oh, Dios clemente y misericordioso,...

(MM, 61)

Llega al amor a veces insatisfecho; por momentos es pasado; otras veces, mujer idealizada, goce de un recuerdo, y también deseo de liberación.

No; no me he cansado aún de pensar en ti;
de noche cuando se me queda el cuerpo
sobre la tierra

(LSP, 19)

Siempre pensaré en ti, hasta que se seque mi piel
al sol
y mi lengua se destruya bajamente por la arena. (LSP, 40-41)

pienso, quizás, en ti,
fuera y dentro de mí. (CAG, 55)

(Donde nadie ha de quitarme ya el perfume de una
boca,
que llevo pegado
en los labios.) (SPT, 164)

Ya estoy harto de mar, de gente, de cielo;
de muerte, si Dios quiere (SPT, 109)

En sus palabras "Si Dios quiere" notamos su actitud de hombre humilde ante el mundo y un deseo de nostalgia.

A veces se repite en sus imágenes y formas, y hay poemas que se nos presentan un tanto pesados, pero Dios es esencial para su vivir. Así dice:

POCO ACADÉMICO

¡Y a mí ya nada me importa! Dios sea para siempre
alabado. (SAC, 41)

En su levantada sencillez, las palabras de Molinari traducen su reconocimiento por el Creador. El final de la "Oda quinta y final a la Pampa" es un pedido y un ruego.

¡Oh Dios, toma esta ardiente soledad!, y vuelve a mirar mi niebla
sobre la tierra, inmóvil y dorada. (SAC, 92)

La palabra Dios contiene por su propio significado un cierto secreto. Para Molinari ésta resulta primordial y de valor trascendente. Acude a él como una forma de rescate espiritual. Dios es una afirmación del recuerdo, donde reposan sus seres queridos.

Los símbolos

El símbolo en literatura causa emoción y es envolvente, no se lo percibe de un modo claro sino esencialmente confuso. Su plano real no aparece en la intuición, sino en el análisis extraestético de la intuición.

El símbolo puede ocupar la totalidad del poema o buena parte de él. A veces no se sabe de manera inmediata lo que un símbolo simboliza o representa. Lo que sí se percibe es la emoción provocada. Todo símbolo es siempre un foco de indeterminaciones y entrevistas penumbras, cosa en la que el símbolo viene a coincidir con la imagen visionaria y con la visión, que en ello manifiestan pertenecer al mismo linaje de aquél.

El valor de un símbolo se da cuando el contenido ideal es transferido en forma conjunta, cuando las impresiones metafóricas son formuladas en tal sentido que, en su conjunto, se proyectan hacia un contenido ideal.

Los símbolos tienen su origen, en una experiencia sensorial que se constituye, por obra de la imaginación, en una unidad comunicable de sentimientos. Al igual que las otras figuras imaginativas no están en lugar de una determinada cosa o idea, es el resultado de la relación entre la realidad y la persona. Al respecto dice George Whalley⁴⁴ :

In any symbolical situation we usually find embedded a single dominant image or word; once removed from the controlling context this image or word degenerates into an entity for emotive or ideational response. The symbol in its appropriate context is poetic in character: it is always a vehicle for feelings, for complex and valuable states of awareness, and never a vehicle for dogma or for ideas. And since the symbol is a focal point for a relationship between reality and a person it reaches out both towards reality and towards the suffering person.

Los símbolos pueden ser monosémicos o bisémicos. La diferencia entre ellos es doble: en primer lugar, el símbolo monosémico no tiene, como el bisémico, dos significaciones, la lógica y la irracional, sino sólo esta última; y en segundo lugar, el hecho de poseer exclusivamente un sentido y no un par de ellos, nos obliga a entender, desde el primer momento, el símbolo monosémico como "lenguaje figurado", lo que no ocurre con el bisémico. Carlos Bousoño⁴⁵ señala:

El símbolo proporciona a una obra la extraña, peculiaridad de dis-

frazarla, o como se dice en términos bélicos, la de camuflarlo y hacerlo pasar ante nuestros ojos sin que reconozcamos en él su carácter imaginativo.

La característica esencial de la naturaleza del símbolo es que su plano real no aparece en la intuición, que es puramente emotiva, sino en el análisis extraestético de la intuición. La continuidad en los símbolos no es aceptada como característica definitoria.

Los símbolos no siempre tienen un único significado. Su función esencial primaria es producir un estado de inquietud, curiosidad, crear emociones y provocar sugerencias.

D.H. Lawrence ⁴⁶ explica sus características:

Symbols are organic units of consciousness with a life of their own, and you can never explain them away, because their value is dynamic, emotional, belonging to the sense-consciousness of the body and soul, and not simply mental...And the power of the symbol is to arouse the deep emotional self, and the dynamic self, beyond comprehension.

En la poesía de Molinari encontramos símbolos insistentes, que se reiteran en sus poemas, no siempre en un sentido unívoco, sino en diferentes configuraciones que producen irradiaciones ideales.

Molinari utiliza los símbolos creando un significado pero su función primaria es producir un estado de inquietud o curiosidad gestando emociones y sugerencias.

De la tradición literaria hispana rescata los símbolos de la paloma (tal el título de uno de sus libros: Libro de la paloma (1937), el subtítulo de "Cinco canciones a una paloma que es el alma" (UN, 85); el laurel: "Soledad, laurel obscuro" (SPT, 51), Romances de las Palmas y los Laureles (1955) y "El laurel" (UN, 109); la rosa: "Sonetos a una rosa" (DTP, 47), el lirio y el incienso.

El símbolo de los pájaros no sólo está representado por la paloma, sino también por alondras, gaviotas (tal el título El cielo de las alondras y las gaviotas (1963), la giuca, el zorzal (CAG, 28), "El gavilán" (LE, 111) y su plaquette titulada Un zorzal llamaba (1968). Molinari tituló su obra poética Las sombras del pájaro tostado (1975).

Con el símbolo de la rosa ocurre lo mismo. Delta (1932) se abre con el poema "La rosa de frío, prieta" (SPT, 67), también tenemos el poema "Una rosa de llanto" (HRC, 27). La rosa (SPT, 87) es la ofrenda para el poeta alemán Stefan George (1868-1933). Otro ejemplo es el propio título Esta rosa obscura del aire (1949) el que contiene "La rosa" (ERO, 81) y también el poema

titulado "A una rosa que, en un cuadro antiguo, tiene una dama en la mano"⁴⁷ (ERO, 99).

Si bien es la rosa la más nombrada dentro de su obra encontramos también el jazmín "Jazmín de agua, firmamente" (SPT, 117), la azucena "No te verá nadie nunca, azucena;" (LC, 24) y el clavel, "Soneto a un clavel hallado en un libro antiguo" (UN, 45). De la tradición hispana adquiere la forma de titular a sus poemas Canción y Endecha. Otras veces el título es el primer verso.

El mismo símbolo molinariano aparece en diferentes poemas con idéntica significación o con distinta; depende del contexto poético que quiera expresar. La formación y desarrollo de los símbolos tienden en su obra a intensificar la sensibilidad del poeta.

Jorge Luis Borges⁴⁸ expresa:

Ricardo E. Molinari es hombre pudoroso de su alma
y solo comunicativo de ella por símbolos.

Los símbolos en su poesía no corresponden a un orden preestablecido, sino que cada uno tiene su propia sugerencia.

Construcción del poema

Los poemas de Molinari están compuestos y apoyados en una idea básica. Sobre todo los de largos versos con un movimiento interno. Otras veces tienen un incidente central y otras son asociaciones entre palabras. Veamos ejemplificado cada uno de ellos:

1) El sueño como idea básica:

Va el sueño, de la muerte
hasta la vida ciega, (HyM, 25)

El sueño baja inmenso,
indeciso y deseoso, (HyM, 27)

Volver; el sueño vuelve distraído
y entre las manos solas, (HyM, 27)

Sueño que va hasta el sueño, (HyM, 28)

El caso de los largos versos casi siempre se encuentra en sus odas.

Igual que Endimión quisiera estar dormido -la boca
llena con la restallante lengua-, a la sombra
de los cedros, de las perennes hojas; (HyM, 35)

quizás algunos sentirán mi sombra pesar sobre
las hierbas y recordarán de mí, como de
una suave y larga tempestad perdida. (HyM, 16)

- 2) Algunos de sus poemas tienen un incidente central aunque no son la mayoría, pero sobre todo los romances de tono histórico y la "Oda a un soldado" (SAC, 39) lo demuestran bien. En la oda arriba mencionada el tema no es otro que el llanto del poeta por la patria argentina ejemplificado en un soldado quien no se sabe quien es y de quien no se habla. Este es el comienzo:

A veces la patria duele tristemente, igual
que una veste sucia y ardida; (SAC, 39)

¡No quiero la sangre de un congénere!,
ni su pobre tierra, su ropa trabajada, ni
su mujer, que se quedan mirando tanta
luna, el gran espacio, y siempre olvido. (SAC, 39)

Los romances a Juan Facundo Quiroga también son el ejemplo de un incidente central:

¡Facundo, Facundo!, quién
te lo pudo decir-nadie-, (HyM, 83)

Iba Facundo Quiroga
en su galera volando, (HyM, 85)

¡Facundo, Facundo!, quién,
ay, te lo iba a contar. ¡Daño! (HyM, 85)

Ya va Facundo Quiroga
en su galera soñando, (HyM, 86)

Junto a un tremedal obscuro,
se alzó Facundo Quiroga (HyM, 87)

- 3) El caso de la asociaciones entre palabras son muy comunes en los denominados Ejercicios de poesía, donde su expresión es un rastro, un acceso a una intimidad, quizás su revelación. Su expresión nos la entrega en un gesto, en la interpretación y juego de palabras. Estos ejercicios son el comprobante material de una realidad íntima, individual.

El aire nace del aire;
del vacío.
¡De ti nace el aire!

Si lo sabré, amor mío;
si lo sabré:
del vacío. (HyM, 69)

Como vemos en estos ejercicios de poesía, la palabra carece de tiempo pero la siente cargada de fuerza. Es realidad, pero no tiempo, y le sirve para superar lo transitorio, lo fugaz, lo que nunca puede lograr: las formas

de la permanencia. Por esta razón sentimos que los títulos de sus poemas y de sus libros son formas de la existencia actual, de desolación y alejamiento.

La "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de la Plata" (HyM, 51) muestra los rasgos molinarianos de la palabra, la imagen y el símbolo.

La palabra a veces es usada como sensación auditiva. Un ejemplo de esto son los términos "lampalagua, puma, yagüareté y yagüarete-í" usados en la "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de la Plata" (HyM, 51). Términos de una geografía bien determinada, pero que el poeta usa para crear un clima de atemporalidad. En la misma oda encontramos un entrelazamiento de imágenes visuales: "frente velada por la niebla y las flores" (WV. 8-9); "trenzas rotas por las islas" (V. 11) notable hallazgo para aludir a la desembocadura en el delta del Paraná y el Uruguay; "reflejo de los ganados y alimañas" (V. 13). También encontramos imágenes auditivas: gritos de pájaros (V.11) "Y te penetran con los gritos del macá, de las cotorras y los picaflores"; olfativas táctiles: "Con el calor y los cielos húmedos: dormidos, "(V. 11); "con el vaho de las criaturas que mojan sus cuerpos oscuros" (W, 13-14). Los "resplandecientes meandros" (V. 14) evocan tropológicamente al "padre antiguo" (V. 8) El grupo sexto (W, 26-27) vuelve a tener un carácter reflexivo: los ríos son el símbolo de la muerte en la Oda. En los

últimos versos del séptimo grupo, el poeta interroga al "río sagrado" (V. 25), sobre su futuro destino.

Es muy claro que las alusiones metafóricas como "qué mar duro" (V. 25), "en mi paladar la arrasada lengua;" (V. 25) y "quién se acordará de mí," (V. 26) son preguntas que contienen el sentido estrictamente simbólico de la muerte.

La "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de la Plata" (HyM, 51) es un ejemplo característico que reúne característicamente la palabra, la imagen y el símbolo molinarianos.

Su poesía no gira en torno a una palabra sola y única y sus símbolos distan mucho de la transparencia inocente. Molinari en la oda ahonda en los misterios del ser a través de un río argentino y que él siente propio.

2.3. Conclusiones

Al estudiar el juego como uno de los temas importantes del mundo molinariano, encontramos un aspecto no muy conocido del escritor. Basándonos en parte en sus propias declaraciones encontramos que para Molinari el juego es un deleite, una recreación. A veces se ríe de todo, del mundo, pero detrás de su risa, está lo trascendente, lo que realmente importa e impresiona. El reírse no es una postura, sino una evasión. Molinari es un poeta evasivo, de lo cual dan indicios algunos de sus títulos.

Por otra parte, hemos visto que a lo largo de su itinerario poético, Molinari, como cualquier escritor, experimentó el peso de las influencias. Góngora quizás sea, en ese sentido, el poeta más recordado; a él está dedicado, en 1929, El pez y la manzana.

Durante su estada en Europa, el poeta visitó Portugal, país que le habrá de conmover por muchos años y cuya presencia puede rastrear-se hasta en sus últimas obras: de ahí lo que hemos identificado como el "lusitanismo" en la poesía de Molinari.

La segunda sección del presente capítulo aborda algunos problemas

pertinentes a la construcción del poema molinariano: la palabra, la imagen y el símbolo son los elementos que le sirven para expresar la plenitud dramática o gozosa de su mundo.

Es mediante estos elementos que el poeta aparece tal como es, otras en un valor simbólico.

Notas

¹ Ricardo E. Molinari, "Dos temas literarios", Boletín de la Academia Argentina de Letras, XXXIV, n°131-132 (enero-junio 1969), 21.

² Anónimo, "Ricardo Molinari", Revista Crisis, n°1 (mayo 1973), 30.

³ Hellen Ferro. "Un artesano de la poesía". (En Clarín, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1977).

⁴ Anónimo. "Agasajo a un poeta. El PEN Club homenajeó a Ricardo E. Molinari". (En Clarín, Buenos Aires, 27 de agosto de 1980).

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Anónimo. "Con Ricardo E. Molinari". (En La Nación, Buenos Aires, 2 de Febrero de 1969).

⁸ Johan Huizinga. Homo ludens. Madrid, Editorial Alianza, 1972; p. 146.

⁹ Huizinga, p. 146-147.

¹⁰ Anónimo. "Con Ricardo E. Molinari". (En La Nación, Buenos Aires, 2 de Febrero de 1969).

¹¹ Anónimo. "Entrega de premios en el día del escritor". (En Clarín, Buenos Aires, 14 de junio de 1969).

¹² Anónimo. "Ricardo Molinari", Revista Crisis, n°1 (mayo 1973), 30.

¹³ Anónimo. "Ricardo E. Molinari un poeta entre olvido y esperanza", Primera plana, n°86 (30 de junio de 1964), 38.

¹⁴ Hellen Ferro. "Un artesano de la poesía". (En Clarín, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1977).

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Anónimo. "Entrega de premios en el día del escritor". (En Clarín, Buenos Aires, 14 de junio de 1969).

¹⁷ Sergio Leonardo, "Molinari: el canto del pudor", Vigencia, III, n° 32 (diciembre de 1979), 31.

¹⁸ Ricardo E.Molinari, "Dos temas literarios", p. 21.

¹⁹ p. 23.

²⁰ John Keats. The shorter poems of John Keats. New Hork, edited by Thomas Y. Crowell Co, s.f; p. 50.

²¹ Ricardo E.Molinari, "Dos temas literarios", 27.

²² Ricardo E.Molinari. "De la poesía", La Nación, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1968.

²³ Antonio Pagés Larraya. "La poesía de Ricardo E. Molinari", La Gaceta, Tucumán, 5 de julio de 1981; p. 4.

²⁴ Véase Emilio Carilla. El gongorismo en América. Buenos Aires, Edición Instituto de Cultura Latinoamericana, 1946. Sobre el mismo tema pueden consultarse también otros estudios del mismo autor con mayores referencias. "Trayectoria del gongorismo en Hispanoamerica", Atenea, año CXLII, n°393 (1961), 110-121; "Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamerica", Revista de Filología Española, XLIV, (1961), 237-282; "La literatura barroca como contención y alarde", Anuario de Letras (México), n°5 (1965), 93-105; "Introducción al

barroco literario", Boletín de Filología (Santiago), año XVIII (1966), 5-38; El barroco literario hispánico. Buenos Aires, Editorial Nova, 1969; "Rubén Darío y Góngora", Humanitas, n°20 (1967), 43-54; La literatura barroca en Hispanoamérica. Madrid, 1972, con abundante bibliografía. Véase también: Pedro Henríquez Ureña. Las corrientes literarias en la América Hispánica. México, Fondo de Cultura Económica, 1949; y Irving Leonard. La época barroca en el México colonial. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

²⁵ Véase Martín Fierro, año IV, n°41 (28 de mayo de 1927). En dicho ejemplar se hallan colaboraciones de Jorge Luis Borges y Ricardo E. Molinari. En el número anterior este último había publicado otro homenaje con una selección de sonetos de Góngora y trabajos de Pedro Henríquez Ureña, Roberto Godel y Arturo Marasso.

²⁶ Alfonso Reyes, "Compás poético", Sur, año I, n°1 (1931), 67.

²⁷ Véase Martín Fierro, año IV, n°39 (28 de marzo de 1927). Su admiración por Góngora y también por Bocángel en esos años se puede observar en su libro El imaginero, Buenos Aires, Editorial Proa, 1927, p. 11.

Véase Martín Fierro, (28 de marzo y 28 de mayo de 1927).

Véase Criterio, n°11 (17 de mayo de 1928), 343-344.

Véase Libra, año 1 (1929), 47-52.

Véase Sur, año V, n°12 (1935).

²⁸ Véase La corona, soneto octavo, en Mundos de la madrugada. Buenos Aires, Losada, 1943; p. 90.

²⁹ Molinari dedicó una página a Alfonso Reyes en la revista Martín Fierro, n°40 (28 de abril de 1927).

También publicó una Elegía a Alfonso Reyes. Buenos Aires, Colombo, 1960, edición de 24 ejemplares. Edición del autor. Posteriormente se reeditó en 1964 y 1974. Reyes alabó la palabra poética de Molinari. Así lo manifestó en su libro Ancorajes. México, Tezontle, 1951; p. 18. Testimonio de su estima es también el poema recogido en sus Obras Completas. México, Fondo de Cultura Económica, 1959; t. X, pp. 269-270, que dice así:

A RICARDO E. MOLINARI,

poeta argentino y artista de la edición -autor del Imaginero, El pez y la manzana, el Panegírico-, para agradecerle el obsequio y la dedicatoria de su poema Delta

I

Llaman: -un libro, un amigo,
los dos de igual calidad.-
Al uno le digo: "Entrad",
y al otro: "Empezad", le digo.
-Molinari, si contigo
he de poder departir,
ya no me importa el morir
ni me asusta el fuego eterno,
que también en el infierno
anda el Demonio Elzevir.

II

Alfa, Beta, Gama, Delta:
tiro las letras al río,
y que me las traiga fío
con la marea de vuelta.
Cada una es onda suelta
-Eta, Zeta, Iota, Kapa-.
Conforme el agua las tapa,
las vierte sobre la vega,
y así -del Alfa al Omega-
se rehace todo el mapa.

III

Pero lo mejor del cuento
-Omicron, Ró, Sigma, Táu-
está en que, sin decir: "¡Miau!",
"¡Agua va!", "¡Sus!", "¡Guarda!", "¡Atento!",
cambia el río el movimiento
y en una letra se afianza,-
y esa letra es la esperanza
de tu poema (del mío),
porque el delta es para el río
lo que el escudo a la lanza.

IV

Te quisiera agradecer
con todo el abecedario,-
con todo el río: rosario
que echa cuentas a correr.
Y tengas hoy como ayer
-para no hablar de mañana-
en libro, en pez, en manzana
-delta del imaginero-
la fe con que tu severo
panegírico se ufana.

Río de Janeiro, septiembre, 1932.

³⁰ Juan José Hernández. "Entrevista a Ricardo E. Molinari". (En Correo de la Tarde, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1958).

³¹ Hernández, loc. cit.

³² Cancionero de Príncipe de Vergara. Fechado en Madrid en febrero de 1933 y dedicado al poeta español Gerardo Diego. Está compuesto de ocho partes. Hay dos ediciones, Buenos Aires, 1933, edición del autor y otra de Ediciones Asteria-Astro y Espina, Buenos Aires, 1935. Fue recogido en Elegías de las altas torres. Buenos Aires, Ediciones de la "Asociación Cultural Ameghino" de Luján, dirigidas por Jorge M. Furt, 1937.

³³ Los Sonetos portugueses se editaron en forma de plaquette en ediciones de cinco ejemplares, Buenos Aires, edición del autor, 1953, s.p.

³⁴ Hellen Ferro. "Entrevista a Ricardo Molinari". (En Clarín, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1977).

³⁵ "Nao D'Amores" está fechado el 25 de abril de 1933 en Bahía de Río de Janeiro y está dedicado al escritor Alfonso Reyes. Fue recogido en Elegías de las altas torres, Buenos Aires, Ediciones de la "Asociación Cultural Ameghino" de Luján, 1937; p. 97.

³⁶ Hellen Ferro. "Entrevista a Ricardo Molinari". (En Clarín, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1977).

³⁷ Juan José Hernández, loc.cit.

³⁸ San Pablo, Epístola a los Philipenses, IV, 13.

³⁹ Ricardo E. Molinari, "Prólogo", en Antonio Viviano Hidalgo: Una mirada sola. Buenos Aires, Colombo, 1965; p. 9.

⁴⁰ Id, pp. 9-10.

⁴¹ Hellen Ferro. "Un artesano de la poesía". (En Clarín, Buenos Aires, 1 de septiembre de 1977).

⁴² Jorge Luis Borges, "El imaginero de Ricardo E. Molinari", Síntesis, I, n°8 (diciembre de 1927), 242.

⁴³ Luc Estang. Invitación a la poesía. Paris, Lanfont, 1943; p. 12.

⁴⁴ George Whalley. Poetic Process. New York, The World Publishing Co., 1967; p. 170

⁴⁵ Carlos Bousoño. Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos, 1970; p. 217.

⁴⁶ David Herbert Lawrence. Selected Literary Criticism, edited by Anthony Beal. London, 1955; pp. 157-158.

⁴⁷ El poema está inspirado en un cuadro del pintor Revol que se encuentra en la estancia "Los Talas", propiedad de la Etelvina Furt de Rodríguez (comunicación personal, 24 de noviembre de 1983). Félix Revol fue un pintor francés nacido en Lyon (Francia) en 1821. Muere en Córdoba (Argentina) el 29 de diciembre de 1867. Estudió en la Escuela Politécnica de París hasta graduarse de ingeniero. Se trasladó a América hacia 1840. Se radicó en Córdoba

donde contrajo enlace con Doña Gumercinda Núñez Bazán. Fallece de cólera en 1867. Obras: Retrato ecuestre de Martín de Santa Coloma (Museo Histórico Nacional) Pascual Echagüe (Museo de Santa Fe) Retrato de los esposos Aldao, Retrato del canónigo Don José Núñez. También fueron originales de Revól los frescos de la Catedral de Tucumán, hoy desaparecidos. Véase: Vicente Gesualdo, Enciclopedia del arte de América, Buenos Aires, Editorial Bibliográfica Argentina Omeba, 1968, T. III, pág s/n. Véase también José León Paganó. El arte de los argentinos, Buenos Aires, Estudios de Artes Gráficas Futura, 1937, p. 261.

⁴⁸ Jorge Luis Borges. op. cit. p. 242.

Capítulo III. LA NATURALEZA

En el presente capítulo estudiamos la naturaleza como uno de los dos sectores más importantes en la obra de Molinari. Así aparecen la llanura, el sur como destino y emoción y como hemisferio para después de su muerte. En esta sección presentamos el análisis del poema "No sé si cantando se seca el viento". La visión de la Pampa, el estudio de las odas dedicadas a ella y la problemática de la patria son los demás tópicos que componen la misma.

En la segunda sección consideramos los elementos constitutivos del mundo natural: la noche, el árbol, los pájaros, el río, el viento y el cielo. La "Oda al mes de noviembre junto al Río de La Plata" y la "Oda del aire y de las tormentas" ilustran al Molinari de las grandes odas. El análisis de la "Oda al mes de noviembre junto al río de La Plata" muestra la visión de la realidad y su transmutación poética, la humanización de la realidad objetiva, la memoria, la nostalgia y el olvido. También se presenta los agentes, el tiempo y espacio de la oda, el extracto indicial y la función del río.

El segundo análisis corresponde a la "Oda del aire y de las tormentas". El viento es imagen y realidad cosmogónica. Las odas mencionadas muestran al Molinari del mundo natural y sobre todo al hombre preocupado por el paso del tiempo.

3.1. La visión de la llanura

El Sur: destino y emoción

La poesía de Molinari nos impresiona sobre todo por la simultaneidad y dimensión de sus significados. Instintivamente busca sus ojos, su vida, su hogar en el Sur. Su percepción es inmediata y los cielos, los árboles, los ríos y las nubes marcan las infinitas modalidades del paisaje molinariano.

Para situar su poesía podríamos usar distintos denominadores tales como: "el poeta de las grandes odas", "poesía elegíaca", "retorno al cielo de su juventud", "búsqueda del tiempo perdido", "poesía extraviada del Sur" y "poesía de los pájaros".

Encontramos entonces una lista explicativa con cada uno de sus temas preferidos, pero siempre nos moveríamos dentro de una misma temática donde las reducciones esenciales convergen a los mismos puntos.

Es indudable que el Sur tiene una connotación simbólica. El Sur tiene también una expresión ontológica y es símbolo donde el poeta se reencuentra y ahonda su propio ser. Es una forma de interioridad, es parte de la nostalgia. Tal es el caso del poema escrito en Santander (España) "Qué vano es el espacio lleno de nubes" (HRC, 43), que justifica la imagen nostálgica del

Así escrito
es una provin-
cia argentina

Sur argentino.

Es así como esa palabra, el Sur, nos brinda dos alternativas:

1) dentro de la obra poética representa la patria y lo íntimo de Molinari, y 2) dentro de su época es espejo de una posición geográfica bien marcada, Julieta Gómez Paz ¹ al hablar sobre La Pampa, la llanura y el Sur afirma:

Pampa, Llanura, Sur han ido apareciendo en la lírica argentina actual con notas esenciales de categoría poética. Los tres nombres son fónicamente valiosos. Sur, más abstracto, horadante, cargado de oscuro soplo; Pampa con sus aires abiertas, palabra grave, amplísima, y llanura que tiene de las otras dos el hálito, más la lisura prolongándola hasta el horizonte.

El Sur es testigo y memoria, movimiento ascendente que impulsa a rescatar su vivir. El poeta tiene un diálogo íntimo y silencioso con el viento que sólo es realizable en el Sur; donde puebla su universo poético. Tiene una visión sentida y entrañable, por eso siempre lo asocia a lo cálido y lo hogareño. En "No sé si cantando se seca el viento" nos dice:

Mañana cuando vuelva el aire
a cernirse sobre las flores; sobre las altas paredes
que custodian el mundo,
y los ángeles regresen cansados a sus árboles
cuando el horizonte cante debajo del cielo
y haya hombres que bailen alegres, juntando los brazos vertiginosos,
y las aves del mar se quejen y vuelen alrededor de los mástiles,
yo pensaré: oh, mi hogar del Sur, al Oeste
de un río
y gozaré memorias agradables. (HRC, 24)

Vivir en el Sur lejano tal como él mismo expresa es uno de sus mayores deseos; esto no es más que su propia expresión de soledad y de amor a la soledad. En el Sur el hombre está y se encuentra solo frente al cuadro de la naturaleza aplastante e inmensa y se siente una criatura del universo. Tal vez por eso su voz nos llegue varias veces oscura y con mucha desesperanza al verse ante tanta soledad.

El eje del poema es el propio poeta, lo que claramente se comprueba por el pronombre personal "yo" y las formas verbales concomitantes: "yo pensaré" (v. 17), "y gozaré memorias agradables" (v. 19), "y yo no sé si seré feliz" (v. 22), "Yo tengo los labios" (v. 26), "que ya no tengo sed" (v. 35) y "yo tengo un gran deseo" (v. 38), concordando con los verbos en futuro.

El símbolo de tiempo como Sur es un instrumento reiterativo en su mensaje, lo que nos llevaría a pensar que su poesía es más trascendente y compleja de lo que aparentemente significa. Las motivaciones temporales y alusiones al Sur se hallan en forma casi constante.

El reino del Sur ha herido a Molinari profundamente y el mismo lo ha llevado a decir en la "Oda a mi voz melancólica en el Sur"

(En América, donde el espacio bate el agua y la llanura seca
la boca;
donde el sol cae como una rosa desierta, en otro océano.) (SPT, 161)

Hay que advertir que lo recurrente en él no es una mera repetición de poemas anteriores sino su propia angustia por el paso del tiempo y el encuentro de una significativa unión del pasado y del futuro en el territorio del Sur.

Cantar lo que viví ausente de dulces árboles
cubierto únicamente por los cielos movedizos del
Sur. (SPT, 161)

El Sur es para el poeta una memoria, la que alcanza la idea de la patria, la que le sirve para declarar su concepto temporal. Y más adelante dice:

En el Sur melancólico se abre tu mente. El Sur es un largo destino,
(SPT,161)

Molinari es un escritor que acude a la memoria para poder cantar, la que la define de varias maneras. En el Sur ocurre:

¡El íntimo corazón de la vida! (EA, 21)

y también:

En el Sur melancólico se abre tu muerte. (SPT, 161)

El tiempo que él prefiere en ese lugar es el otoño, estación propicia para que el viento llegue desnudo de todo y despojado. Sólo quedará escuchar su silbido. En el Sur, también preguntará muchas veces por la mujer -representante del amor- y su yo estará presente. Molinari no puede desunirse de lo que canta. Une el mundo exterior -el objeto cantado- con su yo interior. Es aquí donde por medio de esa imaginación sentimental nace la participación de ambos mundos.

Veamos esta estrofa:

No; no trataré ya nunca de quererte, vida mía.
¡Nunca! Se me pierde la lengua cuando te nombro.
Quédate abandonada entre muchas arenas,
con tu sabor amargo que me hiela el gusto de la muerte.
Sí, te envolveré de asco, de pesado abandono;
así, interior, enloquecida, te volverás por mi cuello,
igual que una mano rajada. ¡Quizás
entonces seas feliz, en otra luz difundido!
Donde el aire quema la piel deshecha de la tierra
y arrastra algunas hojas espesas, al atardecer.
Donde a veces llega mi inquieta sombra, penetrada,
abierta, sorda como una inmensa flor que se ahoga,
dura,
de haber tenido el alma a la intemperie. (SPT, 161)

El Sur es un momento decisivo en su poesía. Está colmado de muchas posibilidades de interpretación y de varias contrariedades: amor, odio,

frío y calor.

Se pregunta si allá también la vida se sucede como en otros lados.

He aquí su respuesta:

El Sur es una largo destino
con sus viejos cielos silenciosos de concha de caracol,
con sus nubes, con su mar que desde Dios golpea la tierra
con su espantosa lengua;
con su espejo donde alguna vez se hallaron, aturcidos,
inmensas manadas de caballos; donde la espuma se tiñe con la arena,
sin saciar su ternura. (SPT, 161-162)

Dentro de su pensamiento la visión del Sur se desarrolla tan profundamente que penetra en la minuciosidad de las cosas, y pone al descubierto el mundo pequeño de los elementos que también lo rodea.

¿Qué es el Sur, una intuición creadora, o una intuición iluminativa?
Nos inclinamos más por lo segundo, ya que para él tiene luz. No es una descarga sino el lugar de su verdadero vivir. Esto nos sirve para señalar que su poesía supone una profundidad de la experiencia y de la vida; punto de su inicio para poder comprenderla. El poeta lleva a compartir el misterio de la creación donde el mundo, colmado de cohesiones, aparece como un vivo relato y una fuente que sigue emanando su perpetuo estado natural, casi virgen. Después de varias enumeraciones en "Oda de amor" nos da su respuesta.

?

Si alguien se pudiera detener a oír el viento arrojado
del Sur
cuando llega ciego para ponerse a silbar con vehemencia
por sobre el cuello de los álamos,
a rodear la luz de solitaria arena,
a mover la enorme cola de tabaco del río,
a desviar, mi rostro que sólo mira su boca en el desierto,
sabría cómo comienza el otoño en el Sur. (SPT, 167)

El hombre es contenido del tiempo. Así lo permanente exige la variación y la realidad absoluta necesita límites para poder manifestarse. Molinari actúa ante lo agradable, lo bueno y lo perfecto, que es la naturaleza, pero juega y se deleita con ella.

Describe el espacio y se siente limitado dentro del espacio infinito, por lo tanto nos está presentando la variación, división y totalidad del tiempo.

Narciso Pousa ² afirma:

La poesía de Molinari adopta estas inflexiones del hombre trashumante, "sin morada de tierra". Molinari como ningún poeta nuestro ha sabido dar la infinitud en que se mueve el hombre de las extendidas planicies del Sur, su esplendor abismal. Nadie ha sabido expresar con tal profundidad ese sentimiento de desmesura que absorbe al hombre, y lo sume en extática contemplación.

El Sur es una palabra cargada de una simbología como quizás no haya

otra en casi toda su obra y tan constante; así lo advertimos desde el principio de su creación poética hasta sus últimos libros. Es una constelación simbólica pero lo debemos relacionar con la idea de la patria, la nación, su hogar, con el cono sur de nuestro continente. Es su "testigo". Sirve de línea para apreciar la extensión de todo un universo; es también "el lugar de su mundo y su yo".

En la literatura argentina, desde los años 1920 en adelante, el Sur no sólo existe como un símbolo o código sino que es para los escritores, como Borges, Marechal y el propio Molinari, una inicial con significado muy usado por ellos y durante muchos años. Esta idea también fue sostenida por escritores de la década del 40. El Sur es una palabra recurrente pero no trillada, con una gran carga emotiva, quizás como ninguna otra de los signos cardinales. Molinari también se refiere al Oeste pero sin tanta insistencia; sirvió de realización para tomar en él una actitud vital y no literaria, válida y perdurable.

Sergio Piñero, el autor de El puñal de Orión, comparó las llanuras de la pampa argentina a las del mar. La comparación procede de los viajeros ingleses de finales del siglo XVIII y fue usada por Echeverría en La cautiva (primer texto literario en que aparece), y por Sarmiento.

Molinari ha visto en el Sur la eternidad de la memoria y la memoria de la patria, que es la del poeta.

En el Sur notamos la sobrevivencia de su propio tiempo. Borges ³, en una actitud diferente, al referirse al Sur nos dice:

Cuando uno pisa el Sur siente que entra en un territorio más seguro, casi definitivo: porque el Sur no es un lugar, es un destino.

En la realidad poética de Molinari los diferentes signos y símbolos, metáforas o sugerencias, se van orientando todos hacia un punto mítico-poético determinado y claro: el Sur.

Para Molinari es el interior de un mundo y también un camino que lo lleva a instaurar una larga conversación con su yo. Es una porción de esta patria a la que llega a llamar "voz melancólica en el Sur" (MM, 201). No es una utopía ni un lugar fuera del cosmos, sino ese lugar determinado geográficamente que se convierte en objeto estético y poetizado por la misma libertad de su juego.

Por eso expresa el sujeto ese clamor por la ausencia y la añoranza por "mi hogar del sur" (HRC, 24), un hecho concreto en un lugar determinado don-

de los signos y señales o significaciones están llenos de una intensidad estética y ontológica.

Análisis del poema "No sé si cantando se seca el viento"

El poema "No sé si cantando se seca el viento" (HRC, 23) es un ejemplo de cómo el Sur, más que un tema literario, es un deseo y un destino. Mediante el análisis siguiente destacamos los elementos constitutivos del poema, los agentes, los tiempos verbales, los estratos indiciales y el tiempo y espacio del poema. Así reza el texto completo:

I

No sé si cantando se seca el viento
o la voz pierde su humedad. Cuando pienses
que nadie entiende nada, y por qué vuelvo al sur;
y que hay personas que miran la poesía
5 como un tiempo perdido, igual a una barba griega.
(Si ellos vieran la sombra debajo de un farol, mutilándose
como una ballesta, y a cada uno de nosotros
en su lucha
por salvarse del odio.)

10 Mañana cuando vuelva el aire
a cernirse sobre las flores; en las altas paredes
que custodian el mundo,
y los ángeles regresen cansados a sus árboles;
cuando el horizonte cante debajo del cielo
15 y haya hombres que bailen alegres, juntando los brazos
vertiginosos,
y las aves del mar se quejen y vuelen alrededor de los
mástiles,
yo pensaré: loh, mi hogar en el sur, al oeste de un gran

río,
 y gozaré memorias agradables! -Alguna vez,
 el olvido también correrá por el mar,
 20 y mi tierra irá callada hacia la otra tierra sin esperanza,
 y yo no sé si seré feliz.
 Quien no haya oído nunca al viento lamentarse
 por el hielo,
 no sabe lo que es el recuerdo. Yo tengo los labios
 25 húmedos de mirar por una ventana.
 El olvido debe ser igual a la pampa;
 así como un paseo concluido o una cabellera
 que ha quedado reposando en el polvo.
 Una rama de naranjas tiene el día, su color,
 30 para el que pierde el aliento:
 ¡quién me pintará a mí una rosa en la más densa y alta
 obscuridad!
 Espada, fresnos, montes de agua, mi soledad es tan parecida
 al frío del cielo,
 que ya no tengo sed. (Mañana podría cambiar todo: la
 gimnasia. Vivir.
 ¡Si uno pudiera vivir de nuevo un día
 35 pleno, sin personas!)
 Yo tengo un gran deseo en la garganta
 -nostalgia o viento-
 clamor que se endurece: ser otro ser,
 playa que no quiere verse mirada.
 40 ¡Víspera sin memoria,
 luna sin agua!

En la motivación sugeridora encontramos el regreso al Sur, lugar donde el poeta desea vivir. Ejemplos: "y por qué vuelvo al sur;" (v. 2) y "oh, mi hogar en el Sur," (v. 17). Como palabras testigo figuran: "sur, tierra y pampa" y como palabras centro: poesía, sur, esperanzas, recuerdo, feliz, soledad, viento, personas y memoria. El Sur es la determinación del campo semántico. En el estrato indicial se presenta un lugar geográfico concreto: el Sur, lugar donde el poeta anhela vivir. Otro lugar sugerido como alternativa es la pampa.

A la pampa se la compara con el olvido. El agente principal del poema es el propio poeta. Los agentes secundarios son: el viento (vv. 1, 22 y 37) y los brazos, los labios, la cabellera y la garganta como elementos constitutivos del cuerpo. El elemento de connotación poética es la voz. La voz es la forma indirecta de la representación de la poesía. En el tiempo y aspecto del poema, el poeta nos cuenta su deseo de vivir en el Sur. El Sur quizá sea para él la tierra de la esperanza. Hay una marcada relación entre el mundo de la naturaleza con el deseo y la esperanza de vivir alejado. El Sur es una forma del alejamiento. El poeta hace comparaciones. Niega y exclama. Se nota un gran anhelo de estar separado de la gente (W. 34-35). En el aspecto y modo del poema éste se abre con una duda y se cierra con dos negaciones. En su desarrollo el viento es agente principal. De ahí su relación con la voz y de ahí que la voz sea otra forma de poesía. El viento y la voz son formas de la oralidad. Finalmente, en el nivel que corresponde al espacio, el autor anhela un modo de vida distinto al común denominador de la gente. El Sur es sinónimo de alejamiento, tranquilidad, esperanza y olvido. El poeta canta su ánimo dentro de un marco donde el recuerdo y la memoria integran su misma persona.

Explicación y estructura del texto. Si hacemos un análisis del poema "No sé si cantando se seca el viento" (HRC, 25) notamos la preocupación temporal en los versos:

(Mañana podría cambiar todo: la gimnasia.
Vivir.
¡Si uno pudiera vivir de nuevo un día
pleno, sin personas!) (HRC, 25)

Todos ellos reflejan una preocupación de lo que "fue" y lo que quizás pueda "permanecer". Más adelante la antítesis luz-sombra. El color gris asociado con "frío" y "muerte" con "sed". El verso "mañana podría" (HRC, 25) señala muy bien la idea del regreso o retorno. Así dice:

Si uno pudiera (HRC, 25)

El eje central del poema es en este caso el propio poeta:

Yo tengo un gran deseo en la garganta (HRC, 25)

Este verso es de una enunciada oralidad. Sentimos que el poema es mucho más para ser recitado que para ser escrito. Hay una deliberada señal de lo oral.

Notamos la doble situación del poeta: trascendente o recordativa. En él apreciamos dos niveles de expresión: 1) desde el punto de vista existencial el poema trasciende el plano de lo personal, aunque esté escrito en primera persona ya que el poeta pasa a proyectarse en otro ser; 2) a tra-

vés del verbo "cantar" "no sé si cantando" se proyecta un nivel de oralidad.

En el poema, la resonancia y preocupación que siempre ha manifestado Molinari por la pampa, en su imagen de campo argentino, está dada por: la llanura, los valles, la meseta en el Sur, la pampa y el ruralismo.

No es una actitud evasiva de la ciudad, sino una actitud nostálgica y de búsqueda por la patria, la que encuentra en la pampa y en el Sur.

En un segundo nivel tenemos al Molinari como veedor del mundo, ese ser capaz de aprehender la realidad exterior y transformarla en poesía. Esa es su finalidad.

La poesía es una forma de perdurabilidad a nivel de escritura. En este poema se conjugan una combinación de ambas cosas.

El Sur es una memoria, la idea de Patria, que le sirve para declarar su concepto temporal.

"mañana cuando esto sea memoria
hemisferio celoso" (HRC, 44)

En el poema se nota claramente las motivaciones temporales.

Cuando el horizonte
Alguna vez
Yo pensaré y gozaré
Vivir. (HRC, 24)

Todas ellas tienen un desencadenamiento que desembocan en particularidades como ésta:

que nadie entiende nada
y que hay personas que miran la poesía
como un tiempo perdido, igual que una barba griega (HRC, 23)

También se evidencia una caída o leve inclinación que se verifica cuando dice:

el aire a cernirse sobre las flores
sobre las altas paredes (HRC, 24)

Después notamos la participación del mundo.

y los ángeles regresen
después de querer ordenarnos
y haya hombres que bailen alegres (HRC, 24)

Y del mundo natural

y las aves del mar se quejen
y vuelen
oh mi hogar del Sur
al Oeste de un río. (HRC, 24)

En los versos 19 al 20 podemos ver el siguiente orden:

el olvido también correrá por el
mar
y mi tierra irá callada hacia
la otra tierra (HRC, 24)

El ejemplo de estos versos se encamina hacia un sentido telúrico. Después una serie de elementos naturales conectados con el viento.

Quién no haya oído nunca lamentarse
el viento/en el hielo, (HRC, 25)
Yo tengo los labios húmedos (HRC, 25)

Entre las palabras "viento y hielo" existe una connotación al igual que "hielo-húmedos" y "labio-cabellera".

En este caso debemos atenernos sólo a lo dicho, no a lo percibido. Si realizamos un esquema o trazamos un eje en cada una de las partes en que el poema está dividido, señalaremos con claridad el símbolo del Tiempo como el mensaje de Molinari.

El poema se cierra en los últimos versos, con una declarada actitud vital. Su "yo" se vuelca sin desprenderse de nada. Se muestra una marcada persistencia por los verbos VIVIR, TENER y SER, todos ellos unidos a palabras tales como "pleno" "de nuevo" "el día" "un gran deseo" "nostalgia" "clamor" "persona" "víspera" y sobre el final dos veces construcciones encabezadas por la preposición "sin"

vivir de nuevo el día
pleno, sin hierros!)
Yo tengo un gran deseo en la garganta
-nostalgia o viento-
clamor que se endurece: ser otra
persona
playa que no quiere ser escuchada
víspera sin memoria
luna sin agua. (HRC, 25-26)

En el poema se advierte claramente términos, temas y formas recurrentes que confirman en Molinari un sentido pleno de la problemática de la temporalidad, una representativa forma de mostrarnos el tiempo abierto.

El poema nos da la sensación de transcurrir entre las palabras "ayer" y "mañana". El tiempo presente nos sirve para declararnos el poeta en un tiempo vivencial.

No sé (HRC, 23)

Yo tengo (HRC, 25)

Esto corrobora un juego entre el pasado y el futuro y la relación entre ambos.

Es bastante común encontrar en su poesía varios tiempos verbales. El presente para ser cogido debe ser personificado en un solo ser: el propio poeta.

Para Molinari, pasar no es dejar de ser, sino todo lo contrario, pasar, es dejar la palabra poética en el espacio.

En un autor ultraísta-ultraísta por contraposición a romántico; nos sentimos instalados en el espacio y en el tiempo como dentro de una muralla que nos protege y dentro de la cual podemos caminar sin inquietudes. En Molinari nos encontramos dentro de un ambiente en el que continuamente sentimos respirar el tiempo, y a veces ahogado por falta de espacio. Las más vastas dimensiones pueden contener los movimientos del hombre angustiado que se siente apresado por lo temporal o el infinito.

Su poesía sirve muy bien para definir el estado de ánimo de un hombre, en este caso el de él mismo y también plantea la duda acerca de la perdurabilidad de la creación poética, si ésta es superior a la muerte y desafía al tiempo.

El Sur, hemisferio para después de su muerte. En el Sur transcurre parte de su vida, una vida en calidad de huésped, de persona expectante e imaginaria.

Allá todo tiene vida plena para él. En la "Oda al viento que mece las hojas en el Sur" expresa:

Y tú sueñas lejos, distraído, meciendo las hojas
finas de los árboles, las cautivas ramas,
o pasas hacia el mar
los insectos cenagosos del verano,
y no puedes verme ni saber que llevo la memoria
perdida,
y algunas palabras igual que una llama húmeda,
y enloquecida
dentro de la boca. En otro mundo! (EA, 21)

La concepción del Sur, más que una idea determinada, es un universo donde se gesta todo su pensamiento. Es una amistad, una comprensión y siempre regresa a él como si le trajera un descanso:

Que te he buscado por las radiantes planicies,
en los desiertos melancólicos,
por todo mi cuerpo, como una única y solitaria
ternura. (EA, 20)

En el Sur el viento tiene varios matices; puede ser frío, caluroso, el día puede ser horrible, majestuoso y desencatado. Como afirma Alonso Gamo⁴

" el sur es un ensayo o intento de definición" y un lugar adonde acude por una necesidad melancólica o un retorno inevitable del poeta. En "Quisiera que me dejaran" lo define así:

El Sur es un llano lento, que nadie entiende,
donde a veces llora una cabeza de caballo,
el aire desesperado. Donde mi corazón sale por la
tierra
a buscar aliento. (LSP, 2.8)

Quizás sea algo más que un simple inventario de cosas cargadas de varios adjetivos. No es un ensayo, sino una penetración en su tierra, un sumergimiento en su nación. En ese alejado punto cardinal recuerda el aire, elemento que se adentra en su memoria. El Sur es para él un refugio final, la última Thule, una particularísima Atlántida de la estética.

También es donde siente el paso del tiempo, lo entrado de sus años. Así lo expresa en "Poema VI":

El Sur viene tropezando las varas, las arboledas,
y sacude el claror cenizo de mis cabellos,
y voltea las nubes
por el retiramiento del cielo.
¡Alguien sea nombrado! (LE, 31)

El Sur, como él mismo lo define, más que una búsqueda o una fuente de

inspiración para sus poemas es un "destino". Este destino se ve realzado por el viento que, como siempre, prefigura y determina las expresiones donde su autenticidad se manifiesta; sin que a su vez deje de ejercer influencia sobre la llanura. En "Oda del Aire y de las Tormentas" dice:

El Sur aprieta el viento contra la llanura y el
pasto huele y se inclina hasta penetrar el suelo.
(HyM, 36)

Hay momentos en su poesía donde quisiera olvidar, huir y no saber nada. Deshecho de vivir "uno solo día" (DTN, 44), incesante se repite por el Sur el recuerdo o un amor que lo sabe ausente. Por eso Molinari afirma no saber de nada ni de nadie. Este no entender es curiosamente saber que no puede, no es logos, sino intuición y dimensión espiritual del ser. En "Poema" nos dice:

Yo no sé de tí; tal vez de nadie; solo recuerdo
que me peino
el cabello dormido, con una mano que estuvo junto
a tu cuerpo.
Qué sé yo de nada. De lo que pudo ser la voz;
una hoja envenenada que se pudre en el pecho,
en otro espacio penetrante,
consumido. (DTN, 43-44)

En su poema "31 de diciembre de 1933" parece querer más a la noche

que la propia luz.

El cielo creará su niebla, pondrá otra tierra
cerca de la mía; pero yo volveré a este cielo,
a esta noche del sur atlántico resplandeciente,
para odiar la luz. (SPT, 107)

Su deseo es regresar a ese verdadero hemisferio que le entrega el Sur con sus distintas noches. El Sur es su confianza en el retorno después de la muerte.

La pampa

La pampa aparece con elementos que configuran su propia existencia, tales como el viento, el río, el aire y los pastos. Estos pueblan la poesía de Molinari en toda su obra.

En el concepto molinariano la pampa está ligada al Sur, porque en el Sur el poeta se aleja de lo que contempla. Molinari es el típico fenómeno de observador externo, siempre alejado de todo pero inmerso en la realidad natural.

La llanura para el poeta es la Pampa. Si el Sur es la palabra para designar el límite geográfico de nuestro territorio, ésta configura toda esa

tierra interminable de pasto y de caballos. Las expresiones del poeta para con la llanura son muy frecuentes. Integran su tierra y su país. Cada vez que la nombra aparece acompañada del viento. Además es en la llanura:

Donde el aire quema la piel deshecha de la tierra
y arrastra algunas hojas ásperas, al atardecer. (SPT, 161)

En la llanura, capturado sólo por la raíz de la tierra siente que penetra dentro de su ser. Molinari cree que la condición del hombre es estar solo. Ella le causa un sentimiento de desazón, de soledad. El recuerdo es soledad. Así lo declara en el soneto *Recuerdo . Soledad de tierra dura*:

Recuerdo. Soledad de tierra dura,
consumida, avarienta.-Ay, de viento
oscuro, hundido en la tierra,- lamento
devuelto con su llanto a la llanura. (COR, 23)

La llanura recoge el llanto del hombre. Ella es la depositaria de la soledad. Entonces dice en la *"Oda a la nostalgia"*:

Nadie me vió, acaso estuve solo -tal el cielo de
muchos días- en las llanuras y sentí en mi ser
el aire frío mover la nostalgia (HyM, 16)

El poeta busca la llanura porque sabe que en ella encontrará el Paraíso Perdido. Anhela llegar con sus fuerzas ya que es un poco el recuerdo limpio y absoluto de su tierra. Es un desentenderse de la gente, un largo sueño de abandono. Es entonces cuando en "Oda del Aire y de las Tormentas" nos dice:

Sí, si uno pudiera, llevado, andar por encima de
los árboles; apresar la infinita frescura del
aire entre las hojas altísimas,
y mirar más llanura y mayor abandono. (HyM, 38)

El Sur es un territorio memorable, por eso no puede olvidar a su único habitante: el viento.

El Sur aprieta el viento contra la llanura y el
pasto huele y se inclina hasta penetrar el sue-
lo. (HyM, 36)

Cuando el poeta penetra en ese período por sentirse fugaz no sólo se le desborda el alma sino que lo siente seco y lleno de muerte. Dice en "Nao D'Amores":

Dentro de días estaré en la llanura
para cubrir mi corazón de polvo,
el aire de arena. Nuestra sola
muerte
olvidada de un paraíso seca. (SPT, 109-110)

Molinari ha experimentado que la llanura está llena de tiempo, muerte y polvo. Penetra para hallar un aislamiento completo, para saber que sus elementos constitutivos son aleccionadores. Es un sitio perdurable donde todo lo del hombre se transformará en mudanza. En la llanura podrá olvidar y recordar. Ayudado por el viento que lo cubre y lo penetra expresa en "El tiempo se pierde o se gana":

Volver
allá donde el aire
tenga frío y su torso desnudo
se guarde en la arena. (HRC, 42)

¿Qué es lo que busca el poeta de las planicies, en las llanuras?
Un aislamiento total, donde sienta transcurrir el tiempo, la temible nada, el aire que lo acaricie y lo haga pensar, percibirse él mismo dentro de ella y viceversa, ambos delimitan una comunión. En "Una tarde en un día" dice:

Cuando la llanura ya esté entre mí y todo,
que inútil será la dicha, su corazón
de sal acariciando la tierra. (SPT, 108)

Molinari siente que hay un mundo exterior y natural que se apodera de él. La llanura no sólo trasciende en su obra, en su lenguaje notamos cómo predominan los elementos constitutivos de la misma. En ella no aparece só-

lo una muestra lírica sino el ahondamiento y la experiencia de su "yo". En "¡Toma, oh tiempo, estos aire, esta flor" la evoca así:

El sur, el aire, las lagunas, las hierbas,
y la soledad libre
de la llanura,
cogen mi corazón. (ERO, 29)

La llanura es habitada por la soledad, y esta "soledad" es la única que puede tocar al poeta y situarlo en lejanía, con sólo el diálogo del viento. En este alejamiento siente la presencia de la patria, su sombra proyectada de hombre. Dice de "Allá en el Oeste" que :

En la llanura
se pierden los huesos y es inútil la memoria. (HRC, 33)

Es en la llanura donde el poeta se siente insaciable y se indaga a sí mismo. En este lugar la comunicación del hombre se multiplica. No es sólo tiempo y existencia figurado de lo verde, sino una búsqueda de su propio yo; un interrogante, un complemento y un universo espiritual.

Luis Emilio Soto⁵ señala que:

Molinari no contempla la llanura bonaerense, antes bien tiene la conciencia de ser un jirón de biografía contemplada por la naturaleza o,

mejor dicho, por el paisaje introspectivo.

A través del mundo físico de la Pampa llegamos al interior del poeta. De él surgen los elementos más importantes de su poesía, tales como el olvido, la muerte, el amor y el tiempo. En el Molinari de las odas se ve claramente toda su intensidad, su riqueza verbal y su relación con la tierra y la Pampa.

Lo verdadero extraña la percepción. El paisaje llano argentino advertido más claramente en la pampa propiamente dicha, marca un punto de partida en la obra poética de Molinari, donde sus odas a la pampa nos muestran una dimensión y la sensación integral de sí mismo frente al ancho campo del espacio argentino. La pampa es el punto de partida, el refugio y fin de un viaje introspectivo que no habrá de abandonar y que retomará en otros poemas con diferentes títulos.

En las odas encontramos elementos de la poesía tradicional hispana y argentina. Su nacimiento se produce por un simple y definido amor al campo.

Juan Carlos Ghiano⁶ afirmaba en 1955:

La obra lírica de Ricardo E. Molinari se confirma en dos búsquedas: una, sostenida por la recreación de formas tradicionales hispánicas; otra, el itinerario de las Odas, comentario de su expresión lírica y de las emociones que provoca la añoranza amorosa.

Vemos una sola búsqueda a lo largo de toda su producción de una manera personalísima el poeta ensancha el espacio y lo llena de pájaros. No sólo ve la tradición de nuestro pueblo argentino dentro de la Pampa, sino también al tiempo. De ahí su preocupación metafísica. El paisaje, más que un cuadro o una pintura, es la resonancia que le causa dentro de su cuerpo.

En 1933, cuando publica Hostería de la Rosa y el Clavel, descubrimos a un Ricardo Molinari más hundido en sí mismo. La Pampa ha de ser el peldaño para ver su propio yo. De acá en adelante es rara la vez que el poeta se aleje de la poesía directa o desnuda. Antes se fue desprendiendo de lo preciso, lo ornamentado, ahora sólo le interesa expresar los sentimientos esenciales.

Aunque faltan temas de identificación local, Molinari es un poeta muy argentino. Existe una marcada mención de la geografía. Así se refiere a América en su "Oda a mi voz melancólica en el Sur":

En América, donde el espacio bate el agua y la llanura seca
la boca; (SPT, 161)

o bien cuando menciona su propio país:

En mi país el Otoño nace de una flor seca, (SPT, 162)

Y en "Mi cuerpo ha amado el viento y unos días":

Mi cuerpo ha amado el viento y unos días hermosos de
Sudamérica. (LSP, 22)

Ya en El imaginero (1927), aparece la pampa junto a sus elementos propios.

Tú no llegaste a conocer la pampa,
la frescura del viento ni el nido del agua. (EI, 22)

Su libro Panegírico de Nuestra Señora de Luján (1930), es una alabanza a la Virgen que deseó morar en la Pampa.

El mismo poeta lo expresa con una intención bien marcada:

Pinté en él un paisaje nuestro, lo que
estimo y lo que deseo. (SPT, 45)

Molinari siente que la Pampa es infinita, ella ha provocado un senti-

miento que lo invade sin cesar. Estará siempre con un río, como si el agua y la tierra estuvieran unidas, como si una necesitara de la otra. Estos dos elementos se conjugan en una comunión perfecta porque es la naturaleza lo que le brinda su felicidad:

Haber nacido en este suelo, qué felicidad tan hermosa; el
campo verde, el trébol aromado: suavidad que no muere.

Los hombres de nuestra tierra saben callar a tiempo.
La palabra es economía.
Hay que mirar el campo... (SPT, 62)

La Pampa es un proceso que va adquiriendo mayor fuerza expresiva y culmina en la "Oda quinta y final". La que siempre está unida de soledad a veces es comparada con otro de los elementos de su poesía: el olvido. En "No sé si cantando se seca el viento" la compara:

El olvido debe ser igual que la pampa,
así como un paseo concluído o una cabellera
que ha quedado reposando entre el polvo. (HRC, 25)

La Pampa es la tierra donde le gustaría tener su hogar. El Sur, la tierra, la nación, el país, la llanura, las planicies y la patria son sinónimos de una sola presencia.

El poeta sale al llano a comparar la llanura con el olvido; siente que

el tiempo se desparrama y es lento. Al no ser habitada por nadie, la llanura cobra un estado de soledad y así la compara al olvido y a la muerte. Dice en "La muerte es como el olvido":

La muerte es como el olvido, como la llanura;
igual que el amor cuando lo quema el alro. (EAT, 36)

Otras veces la tierra le sirve para meditar para hacerse la pregunta de todo hombre. ¿Dónde andará lo de hoy?

Molinari lo cubre todo con un pensamiento de incertidumbre amenazante. En "Mi vida entra en su corona" piensa y conjetura:

Quando esto suceda, dónde andará lo que hoy me llena los ojos;
hacia qué planicie la llevará huyendo de la tierra, su ángel
desesperado. (LSP, 30)

La Pampa es la suma del mar, del cielo y de lo llano, donde existe una vida plena y donde la melancolía le sirve para regresar al amor de antes. En "Oda al viento que mece las hojas en el Sur" afirma:

(Que te he buscado por las transparentes planicies, en los desiertos melancólicos,
por todo mi cuerpo, como una única y solitaria ternura) (EA, 20)

La Pampa no es solamente una evidencia clara. Esta contemplación introspectiva es su soledad, estar frente a un mundo silencioso donde el poeta mira su sombra y sabe que es un sueño. Siente lo leve de un soplo y asume la idea del futuro del ser, el ser polvo. Todo en Molinari tiene el nivel de lo temporal metafísico, la duda y el tiempo aparecen en lo más minúsculo.

En el Soneto XIII de La corona expresa:

Cómo te ha de apretar la tierra, el mar,
sobre los ojos -tierra interior, sola
de volver hacia dentro, el otro mar;
la espuma prieta, contigo, ya sola.

Tierra donde estuviste con tu mar,
igual que un trébol sin estatuas; ola
descendida, horrorosa, mar de mar ;
sin orillas, sin cielo, con una ola. (COR, 29)

? ESPAÑA ?

La Pampa es el símbolo de la madre patria, algo que se proyecta en su interior donde tienen lugar el amor, el canto y la soledad. Su actitud es casi siempre la misma: lo recurrente, lo repetitivo o circular. En "Trasmonta el tiempo" lo afirma:

y con él otra luz. Y estaré salmodiando
sobre la tierra, en estos campos. (ERO, 67)

Los elementos representativos de la Pampa aparecen siempre. En las exclamaciones está su llamado. Molinari tiene una aprehensión de la realidad del espacio y del tiempo que es un continuo fluir. Esta idea preponderante se repite a lo largo de su obra, por eso ve en las cosas el ilimitado llamado del tiempo. De aquí que las Odas tengan un sabor metafísico.

La ausencia es el elemento que siempre precede a la soledad. Ha sentido que la tierra es el camino de regreso.

Carlos Alberto Merlino ⁷ afirma:

Por ella va bajando, desde el recogimiento de sus galas que alguna vez -vez sin historia, impersonal, memoria platónica o judeo-cristiana de un universal exilio por un pre-cielo derribado- y para siempre lo hirieron con su vertiginosa claridad, hacia el centro de sí mismo.

Llega a la Pampa por un acto de amor, una concepción de fe. En su poesía aflora un sentimiento nacional, firme y acendrado. En ella se produce el diálogo silencioso con poetas anteriores. Pousa (pág. 32), lo define: "...en el diálogo puro de la acción". Descubre el ejercicio del hombre con su tierra y piensa en lo que fueron nuestros guerreros y en lo que seremos nosotros. En "Inscripciones VII" dedicada a unos guerreros los recuerda:

Viandantes, mirad estos campos
debajo de los radiantes cielos
de las planicies argentinas:
rogad por nosotros, perdidos
y sin nombre en las batallas.

¡Pensad aquí, quietos, que somos
el aire y el resplandor dulce
de la nación y del olvido! (UN, 75)

En Molinari hay un acto misterioso por el cual el hombre siente el significado de lo que es la pampa y su sustento, o lo que es lo mismo, sabe de su perdurabilidad.

El poeta se entrega completo para que la tierra haga de él lo que quiera. La pampa no le produce una creación estética, sino un temblor de su espíritu, una proyección de lo que es la total Argentina. Lo que fue "El Sur" será luego "mi país". Entre ese paisaje que ofrece la llanura, la geografía interior que tiene el poeta y su cosmovisión, hay una perdurable unión: una definitiva transferencia de tipo místico.

Este es el país que está dentro de él, el que comparte y el que le personaliza una soledad. Así expresa su nostalgia en "Un día":

La patria, unos árboles, la tierra y la escogida
soledad. Todo asoma pronto, preciso,
y se borra. Tal vez un hombre llame

"personalizarle a
alguien algo"?

y trasvuelen los pájaros migratorios por el cielo
despegado, y la nostalgia se sustente de sí misma,
con las hondísimas aguas, los ríos grandes,
y las dulces lejanías
abiertas. (HT, 20)

Todo está fusionado en una intimidad absoluta con el poeta. Estos elementos que componen al suelo argentino le producen lo que he denominado "un desarrollo enumerativo".

El poeta contempla el paisaje y el suceder de él mismo, por eso se produce una transformación de su propio yo. Otras veces es sólo un espectador que permanece fuera, así nos da la visión de la patria en "Oda XI":

Pasa el Gualeguay entre sus dorados gordos y panzudos,
y la noche brilla como una estrella
grande y majestuosa. Se oye en el campo a unos
caballos, y la muerte avanza cerca,
buscando los árboles, el matorral cerrado, para
hundir hondo y silencioso.

Y allá, en el Villaguay del Entre Ríos, por el 70,
unas velas arden en llamas,
que el aire afuerte no apaga,
y unas flores de trapo que no se abrazan,
mirarán al alma recoger sus agrias penitencias
y locas salvedades.

¡Cuanta sangre amustia y empapa
esta injusta y rota
tierra argentina! (CAG, 31-32)

La sensación pasajera del tiempo unida con un estilo melancólico, marca el punto irreversible donde el hombre muere. Concluimos, pues, que la pampa es sentida como fuente de origen y descanso, como un paraje para su pequeñez humana.

La pampa es posibilidad de revelación. El conocimiento de la muerte y la memoria que siempre juega en Molinari marcan el real y firme acercamiento entre el espacio y el tiempo para con la pampa.

La pampa es la respuesta humana a ese conocimiento poético y a la que define como "un lejano sabor insoportable y entrañado" (SAC, 91). El término "entrañado" ya lo dice todo: estrecharse íntimamente, de todo corazón, con alguno.

La pampa para Molinari se ha transformado en un ser insustituible.

Las odas a la pampa

Esencialmente notables son sus odas a la pampa, en las que se canta

la angustia y desolación del hombre, también la desesperación de un mundo feliz unido a la fugitiva y permanente belleza de nuestra tierra. Las odas están unidas por un solo eje temático. Los elementos naturales (aves, hojas, ríos y flores), son muestra permanente de la preocupación molinariana por la belleza huyente. Su refinamiento en la selección del lenguaje, la angustia de lo temporal y esa desgarrante incomunicación del hombre se unen casi constantemente con la visión de un mundo caracterizado por los grandes espacios y el paisaje de la pampa.

J.M. Cohen ⁸ habla de Molinari como "the resigned exile in the midst of the native argentine", y al referirse a sus odas dice que ellas son "his most Argentinian poetry" ⁹ .

La pampa en sus odas, aunque hayan sido escritas en momentos diferentes, forman una total estructura poética ya que el único fin que tiene el poeta es descubrir ese mundo silencioso que le ofrece la tierra.

Ellas aparecen en Unida noche (1957), bajo el título de "Oda a la pampa" (UN, 21) y "Oda al viento grande del oeste" (UN, 111) ¹⁰ . En El cielo de las alondras y las gaviotas (1963) figuran la "Tercera oda" (CAG, 107) y la "Cuarta oda" (CAG, 111). En Una sombra antigua canta (1966) aparece la

"Oda Quinta y final a la pampa" (SAC, 90) y finalmente en La cornisa (1977) las "Tres breves odas a la pampa" (LC, 111).

Las odas tienen una idea lineal, donde la búsqueda es siempre la misma. La pampa encierra en Molinari la idea de soledad, de cielo, de Dios y el canto como forma de la poesía o arte. A veces la palabra "soledad" aparece en plural.

La "Oda a la soledad" es el ejemplo:

De cuanto ir indeciso me subtraes, soledad de las amplias y horrendas soledades. (SAC, 36)

Alfonso Gamo ¹¹ ve en el nacimiento de las odas a la pampa el lugar donde el poeta "encuentra el paisaje entrañado, adecuado, para que su poesía cobre vigor y arraigo".

Por nuestra parte, sostenemos que el nacimiento de estas odas no se debe a un paisaje adecuado sino al amor acendrado de su tierra, que es la Patria.

Las odas a la pampa tienen la lucidez de quien describe un territorio interior. Es la resultante de un sentimiento por lo nacional, también el

producto de retraimientos y lejanía, de incomunicación con sus semejantes.

La tierra cobra en las odas a la pampa un itinerario para el hombre que vive en tensión permanente en procura de eternidad y amenazado por la aniquilación.

La tierra es sentida en el significado más hondo y más puro, como origen materno y último asidero. En la "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de La Plata" la define: "tierra: patria solitaria del hombre" (HyM,53). El poeta contempla la patria y esa naturaleza rodeante le crea un clima de nostalgia. Así comienza la "Oda a la Pampa":

Junto a tus lejanías quietas e igual que una palmera, parado y ba-
tido por el viento del cielo en la tarde,
te miro, patria, y la sonriente ternura de la muerte llama por mis
ojos
a los escondidos sueños. (UN, 21)

Existe una explicación por la cual el poeta usa esta forma métrica tan larga. Quiere encerrar todo lo visto, por eso se justifica que haya un movimiento de ascenso y otro de descenso.

Siempre canta su estado de ánimo rodeado de la naturaleza circundante. Podríamos decir que esta es su fórmula personal, no importándole distinción

alguna. Sola la naturaleza crea un clima aciago a su ser:

Los altos y amarillos pastos vuelven hacia el sol
poniente las ríspidas hojas y la anhelada espi-
ga desnuda.
y ascienden los últimos pájaros por el espacio;
y salido y pegado en tí, sostenido, busco tu terri-
ble nostalgia transparente
y mi sombra sobre la nación, vacilante y detenida.

¡El ánade solitario es como el corazón rozado en
marzo! (UN, 21)

Le conmueve el espacio infinito en contraste con la pequeñez del ser. Hay momentos en que se despoja de todo y sólo quiere a la patria, para ello usa el término inesperado.

Y sólo a tí, melancólica madre, llega el corazón
del hombre, de tus hijos,
de tus penumbras ardientes. ¡Y sólo a tí, patria,
queremos!

¡Y sólo vuela el ánade en marzo! (UN, 22)

Por instantes el poeta no pertenece a la naturaleza (nos indica el verbo "volar"). Establezcamos la comparación con el último verso del final de la primera parte: ¡Y sólo vuela el ánade en marzo! (UN, 22), ¡Y sólo remonta el ánade en marzo! (UN, 22).

Molinari siente por la pampa una nostalgia transparente. Es un espacio grande donde capta lo inmenso de la naturaleza. Es un territorio temible; un lugar donde el hombre se siente pequeño y tocado por la soledad, un lugar donde se descende, donde todo se refleja. Así lo expresa en el final de "Tres breves odas a la pampa":

Te tiendes en el suelo y ventearas el viaje de las estrellas,
y asustas y conmueves con el pavor comunicable, roto
y melodioso.
Oyes los graznidos de los patos y pesados gansos,
debajo de tanto espanto,
y el volante rumor melancólico de vuestras banderas,
¡Oh nación, espejo de dentro, solitario! (LC, 115)

El hombre está en relación con las cosas; esto se ve claramente en los adjetivos que usa para expresar su alejamiento de la realidad.

Molinari se sume en la tierra para sentirse parte integrante de un todo que es la patria. Expresa su visión del paisaje, lo busca como si estuviera dentro de él en la conciencia de su totalidad. La parte primera de la "Oda cuarta" (CAG, 113), muestra esa totalidad:

Esta es mi nación, esta es mi sombra, la luz de mi rostro después
de la tarde.

Aquí estoy colocado, aquí estaré para siempre desentendido, extraño.
Aquí yacen los míos, el ejemplo sereno y majestuoso en la
vida.

Aquí lo esperé y desee en los días espléndidos del
verano;
aquí, entre las lluvias y las espesas neblinas de
las estaciones húmedas y anochecidas,
que los soplos del Atlántico frío aventan y sostie-
nen
sobre las abiertas y lejanísimas planicies.

Aquí, distraído, sigo las pesadas y rotas nubes,
los pájaros, el viento que lleva y desata
el polvo carnosos y errabundo en los pastos brillan-
tes,
y agita ociosamente, abandonados y movedizos.

Aquí el amor, la luna, la noche y los caballos, y el
miendo ancestral, repetido y asombroso. El tiem-
po que huye llameante y estruja nuestros
ojos, (CAG, 113)

Coincidimos en este punto con el criterio de Narciso Pousa ¹² quien
expresa:

Canta a la pampa con la firme lucidez de quien describe al mis-
mo tiempo un territorio interior. Paisaje soledoso y desierto de
vida humana, lleno de una melancólica absorción por parte de la
inmensidad celeste. El cielo, su vastedad tormentosa o serena, es
el protagonista constante.

La pampa es para Molinari un paisaje continuado, no una perspectiva, si-
no un latir. Es a través de sus odas que vemos sus constantes. El se sitúa
a distancia, crea la visión de la naturaleza, así aparece esa dimensión que
tiene el hombre de ella y la advierte como una lucha dentro del espacio, una
lucha con la distancia.

Por eso en la pampa se siente tan solo. Estamos frente a una visión un tanto pesimista sin llegar al nihilismo. El poeta como la pampa es parte de ese infinito y de esos seres desaparecidos.

La tierra es algo intransferible y se nos presenta como una intimidad. El llano coge al hombre hasta transformarlo.

El poeta nos ofrece una visión totalizadora del mundo pampeano, el lugar donde vive, los ríos, la flora, la fauna, la altura del cielo, momentos históricos, como lugares, fechas, batallas, próceres de nuestra historia y un sentimiento hondo por todo lo natural.

Molinari nos teje un secreto lugar donde su idea contemplativa hace que aparezca todo con un tono marcadamente nacional. Este tono es la propia indagación de su ser que pregunta por su propia soledad, el amor, la muerte, el tiempo, la altura cósmica y la de Dios.

Así mide el universo con armonía y sobriedad.

En la "Oda quinta y final a la Pampa" nos presenta una idea final de la patria, al emplear el verbo en tiempo pasado. Estamos frente a una despedida, ya sea por el verbo como por la palabra "final". Así dice en la última parte:

...Esta fue mi patria,
un lejano sabor insoportable y entrañado,
y las grandes llanuras espléndidas.
(Llueve sobre el campo y el agua golpea abundante y
terca la misma hoja, y no vuela un solo pájaro;
el cielo está tenaz, cerrado e inútil, y me gusta
o tal vez me alegre hacia adentro infinito,
igual que mi cabeza humedecida.)

¡Oh Dios, toma esta ardiente soledad!,
y vuelve a mirar
mi niebla sobre la tierra, inmóvil y dorada. (SAC, 92)

El poeta realiza un diálogo introspectivo en esa vasta extensión
a la que pertenece y donde algo ha muerto.

La tradición está en boca de otros seres. Molinari necesita vivir
un tiempo que abraza dentro de un espectáculo bonaerense donde siente la
presencia del tiempo.

Sus Odas se ciñen a lo nacional, de lo indescifrable, de lo inmuta-
ble que le da la vida, y también de seres que siempre enumera. En una pa-
labra paga tributo a lo interminable del tiempo que constituye su existen-
cia.

Entre el ser y el mundo está el hombre y dentro de éste la concepción
de la tierra. El poeta toma participación en este mundo exterior donde el
espectáculo pampeano es una ley inexorable y no un inventario de palabras.

El tiempo, la soledad y la poesía como función y representante del arte tienen cabida en una muestra de valor de verdad.

En la "Oda tercera a la Pampa" (CAG, 107) el poeta aparece en pleno. El forma parte del paisaje. La pampa ya no es un símbolo sino "la nación". Pasó a ser todo el territorio:

En mi nación, sólo cantan los
pájaros y revuelan al ras de los
malezales, chillan-
do veloces,
igual que una lanza. (CAG, 107)

En su búsqueda terrena está presente el anhelo de soledad. Las imágenes objetivas funcionan como soportes para su contemplación interior. La pampa es una presencia que lleva todo su existir. Esa permanente y casi úni-perspectiva espiritual que agita la plenitud de su ser lo lleva a decir:

Quiero a mi país igual que
a una flor antigua, y lo
amo en su hálito y en la
obscuridad hermosa, des-
velada,
cuando cruzan los patos silves-
tres gritando debajo de las
áridas y extendidas
constelaciones
de la Argentina.

iQuizás alguien cante lejos,
en las durmientes horas, en
su guitarra,
mientras yo sólo espero, rodeado
de susurrantes hierbas, en el
rocío, la viva y enamorada noche!

!Tanta claridad apagada y sin
espanto! (CAG, 111-112)

En las Odas a la Pampa el poeta asume una postura distinta a la de sus primeros libros. Comprende la tierra, su dimensión, por eso se siente "salido y pegado". El pavor de ver algo tan extenso y lo frío del viento hace que vuelva hacia sí, despojándose de todo. En las "odas", en fin, ha asumido una posición, un destino marcadamente nacional.

La Patria

El símbolo es un emblema. Su poesía, que no tiene un nacimiento en lo idílico sino en lo elegíaco, ha ido día a día profundizándose hasta alcanzar momentos de sentido patriótico. Tomando los movimientos de una dispersión sensorial y contemplativa ha conquistado involuntariamente -por instinto y vocación- un puesto relevante en la historia de la poesía argentina. La dispersión enumerativa es originada por la falta de una fe que suelde las emociones, las imágenes y los sentimientos en una síntesis superior e ideal.

En Molinari la gran fe que hace trascendente su poesía es el potente y aprisionado amor patrio. El sentido profundo de su historia y su tradición lo hace vivir en el pasado.

Frente a su autocalificación "distinto, distante" (LC, 47), no nos debemos confundir y quedarnos solamente con sus términos, sino tomar al hombre que ha logrado cantar y reflejar en su poesía la verdadera conmoción, incomunicación y las emociones más sustanciales del siglo XX.

Por su intimidad, por el sondeo del recuerdo, por su constante preocupación de lo temporal, por la amistad, por no despreciar a nadie, por su "Oda a un soldado" (SAC, 39) en el marco de lo nacional su poesía es una manifestación propia del hombre frente a un tiempo de abandono y desprecio.

Es por su exaltación de la belleza, por su solidaridad, y por su espíritu que el horror y el odio no son partes integrantes de su obra.

El sentido de humanidad, amistad, la visión del país, la ternura, el pudor y la patria -sentida a veces en forma desgana-, son con el Sur los elementos con que el poeta se confiesa.

La referencia a la patria es clara, pero a veces su reclamo es una verdadera confesión. Estamos ante la inmutabilidad que nos da el tiempo del siglo XX donde sentimos la sensación de fracaso. Sensación de impotencia tienen estos versos de "Aínda".

Ni el tiempo obscuro, imposible,
de estos años miserables
sobre la tierra, han vencido
las palabras, el reclamo. (HyM, 31)

En cambio, en la patria deposita su aspiración, su sueño de vivir en su tierra. Así dice en "Oda del Aire y de las Tormentas":

Quizás ya no dude de nada o me importe poco el vivir oscuro sobre tierra, en mi país. (HyM, 35)

Repetidamente establece vínculos entrañables con la nación y por momentos nos da la sensación de ser como un río que pasa por su cuerpo. Está enamorado y siente un inmenso amor por ella, pero la patria por instantes se aleja y le causa dolor, nostalgia. Cuanto más lejana descubre más su dolor y su secreto.

El sentimiento de la patria, que es el de la tierra, le llega a veces no sólo por la pampa, sino también por la historia, o su recuerdo de ella.

El poeta no asume una posición respecto de los personajes que canta o evoca, simplemente los recuerda con fervor. No puede menos que estar con ellos. En los poemas titulados "Lavalle" (CAG, 99) y "Quiroga" (CAG, 101), Molinari nos muestra el amor por su país, por el tiempo que envuelve a esos hombres como parte de nuestra nación. Los elementos naturales están siempre constituyendo una atmósfera. Lo que vemos distinto es su sentimiento, el modo de aproximación a la patria, lo que sólo había ocurrido en las odas a la Pampa. En su poema "Lavalle" (CAG, 99), nos habla de la nación de 1841:

Aquí, con los colores que el
sol de junio endulza al
atardecer; aquí, las placas,
el bronce que la noche endurece,
y alguna lluvia moja en San
Salvador de Jujuy. Toco y
miro
estas paredes, y estas maderas,
que tal vez sean otras o las
mismas,
por donde la muerte llegó oculta
y ciega a Juan Lavalle,
una mañana del octubre de 1841.

Bordeando el río de la quebrada,
entre los cerros y los
montes y las amancayas, y
con el cielo más claro
y alto de la nación,
su alma lo siguió hasta el descarne
y el adiós, diciendo:
Yo soy el que siente el calor
de las flores,

y sobre el rostro el recuerdo
y los vientos del sur lejano. (CAG, 99-100)

Las palabras de Lavalle que cierran al poema, no son del propio guerrero, sino lo que piensa el poeta sobre su muerte. Otra forma de desdoblamiento es el símbolo de la patria donde le gustaría vivir.

En el poema "Quiroga" (CAG, 101), notamos algo parecido en cuanto al procedimiento y a la naturaleza. La idea central está expresada en el propio Quiroga, en la desventura y en su muerte. El poema se cierra con signos de exclamación. Siente que regresar al pasado es, en cierto modo, buscar el significado de la argentinidad.

Los romances a Quiroga figuran en El huésped y la melancolía (1946), bajo el título de "Romances, Elegía". En Esta rosa obscura del aire (1949) se publica bajo el título de "Romances" uno dedicado a Juan Facundo Quiroga y otro a la muerte del General Don Juan Lavalle.

También hay un poema titulado "Barranca Yaco" en la sección "El indiferente" de su libro Días donde la tarde es un pájaro (1954). En el libro El cielo de las alondras y las gaviotas (1963) aparecen bajo el título de "Poemas" dos poemas datados en 1961 dedicados a Lavalle y Quiroga.

Todos contienen esa idea-eje del General Quiroga pero en ninguno como en el último notamos tanto que Molinari nos está despertando a un estado de vigilia en donde el territorio es sinónimo de ausencia.

Las elegías a Lavalle y Quiroga están llenas de un recatado sentimiento. Si su fin fue llorar la muerte de ambos y ver lo pasajero del tiempo, logra hacernos sentir la patria que evoca con un sentimiento intimista. Lo formal, la oratoria, la enumeración, el paisajismo y la resonancia de las palabras no fueron dejadas de lado. Existe una belleza formal que se caracteriza por una verdadera precisión de palabras, de vivencias propias y de estilo certero.

El romance a "Quiroga" (HyM, 83), ofrece como característica formal la musicalidad. Una verdadera comunión emotiva se establece entre lector y autor. El estilo propuesto como el valor significante de figuraciones que emplea cumple con el cometido del autor: transmitirnos el misterio que está en lo profundo de la expresión literaria.

Las interrogaciones, las reflexiones sobre lo temporal que hace el poeta, las preguntas a alguien o algo llevan un singularísimo tono de nostalgia, del esfuerzo casi inútil del ser frente al tiempo.

En el contexto, las palabras vuelven a su fuente arquetípica: ocultan y descubren a la vez. El poema aparece lleno de significación. Molinari no se atiene a lo que ha visto o percibido ni quiere describir ficticiamente la realidad, sólo nos brinda la descripción de momentos circundantes -antes y después- de la muerte de un hombre (en este caso Juan Facundo Quiroga).

Silvia Moreno ¹³ observó que los tres romances de Molinari a Quiroga

forman un ciclo que reitera una de las preocupaciones fundamentales del poeta: los dramas individuales de figuras históricas que tiene significación trascendente, en tanto revelan una característica de nuestro país: la violencia.

En los romances se produce un desdoblamiento más claro. Toma la figura de Ramírez, Lavalle, Quiroga y Urquiza para hablar sobre su propio yo. Su inquietud está en boca de otro personaje.

La memoria le produce un sentimiento del pasado. En los "Romances" su expresión es llana y usa modismos regionales. En ellos existe un tono narrativo de corte popular.

Narciso Pousa ¹⁴ expresa:

La tierra, lo cósmico, es parte del cuerpo, forma un todo que se organiza y contiene, así como la carne y la piel contienen los ríos oscuros de la sangre.

El poeta siente la Argentina en su mayor parte como un país desierto, deshabitado, donde la única obsesión son los recuerdos y las premoniciones de una vida intensa que debe llevar a cabo. Su poesía es, como la de Vicente Aleixandre, una verdadera identificación con los procesos que brinda la naturaleza. Por eso, la visión que tiene sobre su país no es pesimista.

Los grandes procesos naturales son para él la verdadera experiencia poética. Ellos no son vistos aisladamente sino dentro de un cuadro nacional.

En Molinari no tenemos al poeta de sólo un estilo, sino al que une al paisaje y la vocación de la nación. En su "Oda a un instante del otoño" expresa;

En el Sur tormentoso estoy viviendo; donde el polvo cubre hasta la hez la hoja,
y la sal muerde la raíz desesperada;
donde los ríos llevan al mar una tierra áspera
que ya no empujan las hierbas y sólo mecen
los vientos. ¡El Sur perdido! (Donde nadie ha de
quitarme ya el perfume de una boca,
que llevo pegado
en los labios). (SPT, 163-164)

En los elementos constitutivos de la poesía de Molinari encontramos una expresiva y secreta presencia de lo auténticamente argentino.

El mismo ha afirmado "sobre este aspecto de mi poesía no se ha hablado" y agrega: "como si no lo hubieran advertido", sentimiento ni buscado ni premeditado, sino natural.

Molinari ha pasado toda su vida luchando por lograr un idioma distinto al resto de los escritores. Esto se advierte con toda claridad. Vida aparentemente calma, pero interiormente arrebatada, llena de un impulso lírico que en determinadas ocasiones lo lleva a un tiempo que no es el de su propia expresión, un futuro con sensación de presente que le hace decir en su "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de La Plata":

 Cuando yo esté ya desaparecido y puro,
 ¡oh Argentina, nación hermosa y soberana del Sur!, (HyM, 53)

Desde el comienzo de su obra se comprueba el agradecimiento para con su patria. Notamos con cierta constancia una reiterada apelación a la patria y a sus atributos. Para él la patria no es sólo una palabra sino el agradecimiento de toda su existencia. Así nos dice en su "Oda a la Pampa":

En ti, patria, desciendo como la luz, y
en ti, vuelvo hacia dentro igual que
una tempestad; (UN, 21)

Las características que tiene la nación a veces están dadas por elementos naturales, tal es el caso del río Paraná. Molinari es un poeta eminentemente lírico, con un idioma prieto y ascético, particular, volcado y adentrado inmensamente en sí mismo. No sólo descubre los íntimos matices del espíritu, sino que es a la vez el poeta de las grandes llanuras y de los espacios abiertos.

No hace distinción de paisajes ni lugares. Estos paisajes lo constituyen por regla general la pampa, los ríos y el viento. Regresa siempre a ellos como una necesidad vital de donde sólo recoge y nombra a la Patria.

¡Oh nubes, vacíos grandes, y las desesperadas
planicies donde el viento, sin descanso,
en el viento habita!
Y sólo a ti melancólica madre, llega el corazón
del hombre, de tus hijos,
de tus penumbras ardientes. ¡Y sólo a ti patria,
queremos! (UN, 21-22)

Por eso no se trata de una patria limitada, un período histórico o un escenario particular, ni tampoco una patria de violencia política, sino mu-

cho más íntima. Hay momentos en que su lenguaje es criollo o argentino y sentimos el sabor a las palabras de nuestra madre. La patria no es un tema poético, un concepto abstracto, sino el resplandor de paisajes vividos en la infancia. Cuando habla de ella intenta realizar un diálogo con todo el territorio. Por ello en la patria de Molinari están presentes los elementos vivos de la naturaleza. Dice en "Elegía tercera":

Mi país me llena la boca
de un agria dulzura melancólica,
y miro sus cielos altos y sus árboles hermosos,
igual que una conquista. (ERO, 64)

Otras veces los propios elementos son la misma patria.

Y estas planicies y estos ríos
y estos pájaros libres son la patria,
y mi cuerpo extendido. (ERO, 49)

Constantemente el poeta tiene un debate intenso y conmovido por el tiempo, el Tiempo con mayúscula y del que no se puede librar, pero lo sentimos muy apoyado en nuestros espacios, en los específicos espacios que tiene la Argentina. De ahí que ese tiempo sea particularmente suyo.

Molinari ha sentido que la patria es un destino irreprochable. A veces la describe con acumulación, como una necesidad de decir todo lo que ve en ella. Con cierta recurrencia tenemos el canto a los ríos con los peces y el martín pescador, como los juncos y las nubes.

Su realidad de hombre es estar alejado, retirado en actitud expectante. Casi siempre esta condición se encuadra en su lugar preferente: el Sur. Esto nos indica la situación no personal del propio poeta, sino el estado general del hombre del siglo XX; el ser extranjero en su tierra. La melancolía le penetra y le llega desde un país que es su tierra. A veces le causa dolor. Es por eso que en "Oda a un soldado" expresa:

A veces la patria duele tristemente, igual
a una veste sucia y ardida; (SAC, 39)

El dolor es un símbolo de queja porque siente que la patria no está en las verdaderas manos. Sin hacernos saber en forma directa y sin nombrar a nadie se lamenta porque nunca escucharon una guitarra. He aquí su lamento y acusación:

Otros vendrán con sus discursos, la banalidad
de la palabra, peñaditos, percutidos o
limpios, a mandarnos, y con sus fantasmas
a confundirnos, y no habrán escuchado nunca
una guitarra sureña sobre tanto despego amargo,

o visto unos pájaros grises volando altos por
la melancolía. ¡Andar a un caballo! (SAC, 41)

El análisis molinariano de símbolos bisémicos, -relación entre
significados tierra-patria o pampa-nación-, también nos brinda sensa-
ciones visuales y auditivas.

Molinari recoge las horas muertas de nuestro pasado para hacernos
vivir no tanto un tiempo mágico, sino un diálogo interior con la patria.
Es así que en su poema a "Quiroga" expresa:

Entre los talas, espinillos, molles y alga-
rrobales,
quedaron unos hombres degollados, y en el ca-
mino,
la cabeza rosada de los caballos,
y la incontenible y tranquila noche.

¡Argentina! ¡Argentina! (CAG, 101)

Como en la "Oda al viento grande del oeste" (UN, 111) sentimos cómo
el tiempo lo va cercando y cómo la patria está hecha de los muertos, de
un recuerdo que lo sostiene. La patria no es para él un sentimiento de
pérdida ni de límites sino de orfandad. La ausencia le llega irresistible-
mente a través de ella. Ese intenso y melancólico amor patrio es no dar la
cara al exilio. Así se van dando los grandes temas de su tiempo y de su país.

3.2. Los elementos del mundo natural

Como en casi todos los momentos convulsionados de la historia, en Molinari la evasión es un laberinto de espera. En él aparece la imagen del hombre enajenado, que vive también la soledad junto a otros elementos de la naturaleza. Hay una manifestación pletórica de la vida, hasta mirar los pájaros, los árboles y el mismo hombre aunque asediado por desconciertos metafísicos.

Hay escritores que son calificados de repetitivos o de abusar siempre de los mismos temas, así como de utilizar las mismas palabras. A veces la palabra tiene un matiz especial, como por ejemplo una denotada densidad. Quizá el secreto del estilo reside en esas dos características: el tema y la palabra. Molinari en este caso. Por solo dar un ejemplo, el río es rector indiscutido, como el viento y las nubes en su poesía.

Ama los elementos integrantes de la naturaleza porque de ellos extrae el conocimiento. El empleo de éstos, el grado de integración y entendimiento con el mundo exterior trasciende al poeta. El vocablo tiene por sí una significación directa pero puede ser estudiado desde otro segundo plano: el del simbolismo que suele escapar al escritor.

En este marco plantea el interrogante filosófico-metafísico y carga a cierto protagonista, como el río, la llanura o el viento, de otro contenido; a veces el erótico, por sólo mencionar un caso.

El empleo que realiza no es formal sino doloroso, por eso se puede definir su poesía como un diálogo penoso, elegíaco. Le quita a la naturaleza todo matiz de anécdota. La reduce a su más pura forma y esencia. No llega como otros poetas por elementos abstractos, sino tal como se manifiesta. Por ello, las dos estaciones más ansiadas son el otoño y el invierno. En ellas se halla la desnudez. No hay tentaciones sensoriales ni engaño. El diálogo se realiza a través de una afirmación voluntaria de su yo. En esta actitud asume el papel contemplador o agente externo. La naturaleza le llega por vía directa, no la transforma ni la somete a un proceso para describirla. La recibe como es.

Molinari se identifica con el desierto, quizás porque siente en el un diálogo imprescindible como elemento natural.

Su poesía se caracteriza por tener personajes vivos; sólo abundan ángeles, animales, peces, flores, ríos y cuando alude a seres utiliza términos neutros o impersonales. Hay poemas donde el poeta es el mismo eje y en este caso el personaje asume formas panteístas; es el río, la llanura o el árbol.

Encontramos en su obra una carga melódica y una insistencia de elementos sobre los cuales trabajará por más de cincuenta años, tales como la noche, el árbol, el río, el viento, los pájaros y el cielo. Veamos cada uno en su estudio particular.

La noche

La noche de Molinari es una etapa sucesiva. En este tiempo oscuro la siente estrecha, sabrosa y hasta sofocante:

¡Noche!, noche sabrosa y sofocante,
ámbito dentro de la luz y en nada,
contenta y sin deseo y anhelante. (UN, 64)

La noche no sólo es un elemento temporal que llega después de la tarde sino un deseo y una luz.

¡Estrecha lumbre esbelta, acrecentada,
-abandono suspenso y deslumbrante-
o sombra amanecida y sosegada! (UN, 64)

A veces es luz, otras es sombra pero no una sombra devastadora, destructora; dentro de ella está el deseo. El poeta regresa y penetra en la noche por medio de las palabras, así como por el verbo llega el pasado, tiempo dentro de otro tiempo.

El poeta busca dentro de la noche la puerta de entrada a ese paraíso que no adquiere forma transitoria, sino representatividad, eternidad; por eso puede decir que esa región es absoluta y a él le permite soñar en ella y con ella.

Veamos el principio del "Soneto II a la noche"

Y en ti, de ti, oprimido eleve el cielo
su corona distante y numerosa, (UN, 65)

Contigo estoy soñando amanecido,
puro y seco y ardiente, en llama sola
el cercano sabor interrumpido. (UN, 65)

Su visión de la noche le permite medir y compartir al universo como algo propio.

No se cansa nunca de buscar la medida del mundo nocturno y de ese ser invisible que tiene la noche y que es su propio mundo de la madrugada. Diferente a otros seres, se dice "puro, ardiente y seco".

La noche es un momento en la vida poética de Molinari.

No aparece con tanta frecuencia como otros elementos, pero no la podemos desunir de su temática. Como cada uno de sus constituyentes tratado

por él, encontramos lo breve y lo mudable:

Y en tus ondas mudables, semejante,
desocupado y suelto -en amapola-
busco tu estío claro y delirante. (UN, 65)

En otro de los "Sonetos a la noche" se sitúa fuera del poema para someterse a ese momento detenido y quieto de la observación: la introspección. Así dice:

Descubre el bello rostro, oh noche
 airosa,
a quien te mira detenido y ciego, (UN, 63)

¿Cómo se puede explicar el verso que dice "a quien te mira detenido y ciego"? Desde el punto de vista ontológico es algo imposible, pero desde el punto de vista de la poesía -que es el que nos interesa- tiene su explicación. El poeta no está ciego, sino que "ciego" significa embelesado, no puede dedicarle palabra alguna.

Por eso en la segunda estrofa nos encontramos con los ojos simbólicos de la vista; reverso de la ceguera.

Los mudados y suaves ojos posa, (UN, 63)

Molinari no se detuvo ante ilimitada extensión, sino ante su universal intimidad. Es en este momento del día donde siente la criatura del ser y lo desmesurado del cosmos.

El árbol

Por algunos de los títulos de Molinari podemos notar el amor que demuestra el poeta por el árbol, como también su actitud y pasión ante él. "Los árboles gozan la compañía" (SPT, 63) "A un árbol en Sinsacate" (DTP, 43) "A unos árboles" (CAG, 35) y Arboles muertos (1960).

Molinari es un poeta de constitución reposada y tranquila, en quien vive todo lo estético, el ejercicio clásico de su verso. Obedece mucho más a un instinto que al llamado de la mente. El árbol no es sólo una imagen para componer un poema más, sino un sentido triunfal para afirmar su deseo de vida.

Francis Jammes captó el ordenamiento sabio de la naturaleza, Rilke nos describe un estado de plenitud y Bachelard considera que al mundo vegetal se adhiere un mundo de ensoñaciones. Para Ricardo E. Molinari el árbol no sólo es el fruto de una semilla sino es el objeto sagrado que participa de toda su vida y lo convoca en su deleitoso lenguaje. Lo siente cerca en una verdadera interrelación.

Los árboles gozan la compañía de los
hombres y del orden (SPT, 62)

El árbol toma en ciertas ocasiones el estado espiritual de quien
lo canta.

Indiferente remontas
la dura hoja recogida (DTP, 43)

Otras veces es el poeta quien realiza las acciones y hasta se compara. En el poema "A un árbol en Sinsacate" (DTP, 43) se aprecia la característica que alcanza el árbol y el hombre, el desdoblamiento, esa actitud que responde a una vocación vital, a una afirmación del mundo y de la vida. La palabra que usa Molinari responde a un orden que le da sentido, permanencia y ubicación. El árbol no sólo está en la tierra sino que cobra parte de su mismo ser y muestra cómo el hombre está rodeado de tiempo e indiferencia.

Y desierto y desahogado,
igual tú, miro el día
y sus grandes nubes sueltas. (DTP, 45)

O sí no cuando se compara

Movido miras tus ramas
y la luz seca y cerrada,
el tiempo inmenso y sujeto.
Como tú, miro este cielo
y veo mi ansia espaciosa

en el aire levantada
y acabada. (DTP, 43)

Se advierte a lo largo de toda su obra un goce por las palabras y una inmensa devoción por la naturaleza. No nos resulta extraño que buena parte de su obra fuera concebida en la estancia "Los Talas".

Es de pensar que ese paisaje determinó de algún modo el universo físico y espiritual del poeta. Al referirse a "Los Talas" afirma el propio autor:

Es la estancia de un amigo mío. En la
Provincia de Buenos Aires, donde solía
pasar temporadas cuando me echaban de
los empleos públicos. Es una estancia
descuidada con un monte viejo. Me gusta
mucho nuestra llanura y creo haber-
la expresado en mis versos ¹⁵ .

Es el lugar el que lo lleva a pensar en sombras del pasado, en el tiempo y el desasimiento. Molinari nos sitúa en un tiempo pasado, con un lenguaje definitivamente melancólico y existencial, con un elaboración de estructura de fondo y una acendrada sensibilidad. Es en "Los Talas" donde resplandece la sombra del pasado y de la nación. El paisaje determina su obra. Es así que nos dice:

Y allá, en Dolores, quedó la cabeza de
Castelli, volteando en el vacío,
y el viento trotaba por los cuartos
perdidos, silbando.
En la plaza de Tucumán hay una piedra
y unas letras, allí estuvo la de
Marco Avellaneda,
con la noche acantilada en sus cabellos,
aturdida y sola.
Tantas veces he pensado en esto, en los
días y sombras de "Los Talas". (SAC, 40)

Y también recuerda a sus amigos:

Las esperadoras
flores de "Los Talas"! Muévete insensí-
ble
cielo, vanamente, siempre en la triste-
za.
Estas hojas verdes, dulce amigo mío! (DTP, 79)

No necesitamos establecer la cantidad de versos que nombra al árbol,
sino extraer las diversas significaciones con que lo celebra y atestigua.
El árbol adquiere en su mundo poético una sugerencia mítica. Así nos dice:

Hundida como una ciudad mora debajo de
la superficie, en el cielo frío, el
árbol. Ninguno sabrá, mañana, de sus
pájaros, del sol y la noche
en sus monótonas ramas hostigantes. ¡Na-
die de mi, nadie de otro! (CAG, 45)

El paisaje en Molinari vive aposentado en su memoria. Tal es lo que ocurre en "Oda a un día de verano" (HyM, 18) una confrontación de paisajes. Es muy frecuente que el poeta recurra a este uso, unido casi siempre a un estado nostálgico muy característico y acendrado en el escritor. La naturaleza como destino y en relación al ser no es un elemento temático, sino la expresión entre un espíritu y otro. No es el ojo físico del poeta el que establece el eslabonamiento entre él y el mundo. Prefiere olvidar la anécdota y el ámbito. También cede a la tentación de un tema. Prefiere el aire de cierta ausencia a lo local y geográfico.

La imagen que nos muestra en la oda es la de un hombre en una actitud contemplativa.

Ya no sé nada. Aquel día estuve sentado
debajo de los sauces, en cuyas ramas
se balanceaban
-tras la muerte-, con sus parámetros de
flores,
mis padres y antepasados.
Yo veía temblar la luz, fuera de mí en
la claridad horrible; (HyM, 18)

Prefiere no hablar de tamaños y majestades sino de estimación, deseo y amor. Por eso sentimos que cuando nos habla del árbol es más la estimación que el símbolo.

¿Es mera casualidad que los temas del poeta sean con frecuencia el aire, las hojas, el ramo, las hierbas? Es que busca un contacto con la naturaleza, la belleza, o hay una ley implícita que nos dice de la no diferencia entre él y el árbol?

Los elementos constitutivos del árbol señalan un destino parecido al del hombre. El árbol obra como una realidad circundante. Vive en el poeta y nos presenta un nivel alto de la naturaleza. El árbol es y será el proceso de desarrollo de elementos que lo han gestado a través de miles de años. Molinari, consciente de esto ve en él no sólo a un elemento más de la naturaleza, sino la manifestación y el resultado de un estado del alma:

Estoy sentado junto a un árbol, debajo
de un cielo nítido,
y oigo en el viento, los pareceres que
nadie percibe ni apresa entre pastos
y en el polvo andado
de las huellas. (SAC, 41)

Otras veces el árbol es la patria.

La patria unos árboles, la tierra y
la escogida soledad. (HT, 20)

Entre el hombre y el árbol notamos que ambos tienen una lucha, el primero más compleja y espiritual mientras que el último sólo obedece a la vida de la tierra. El poeta advierte un destino en lo que celebra de él, tal como sus ramas, sus hojas y su tiempo. Por la innata condición que tiene, la de hacer, crecer y morir solitario, por estar siempre en un solo y mismo lugar por su inseparable existencia, el árbol llega a ser no sólo sombra para el poeta sino que ve en sus ramas la sombra de sus mayores.

(Ellos están con sus cuerpos floridos,
moviendo las entreabiertas ramas de
los árboles;
yo, dentro de la vida -no oigo ni miro nada-
camino, alto y áspero, hacia las gran-
des planicies
o a orillas del mar, sin nadie. Con
mi niñez acabada con unas flores.)
El viento! (HyM, 19)

Para Molinari la función de la poesía es imprimirle a la palabra la relación con seres y cosas que brinden una verdadera unión con el mundo real. El árbol es concebido como un elemento sagrado y un destino y no como un escalón para llegar a su naturaleza. Lo siente como a un "todo" que abraza a cosas, antepasados y seres.

Obedeciendo a su posición de ser temporal no puede explicar el mis-

terio que encierran sus ramas; lo mira y concibe como a una total integración de la tierra.

Deslumbrado, lo ve subsistir frente al tiempo, sabe de su duración y de su continuidad, por eso nace un estado nostálgico, de hombre pasajero y pequeño, de criatura terrestre.

Los pájaros

Molinari ha dedicado gran parte de su producción poética al mundo de las aves. Algunos de sus títulos lo demuestran. Días donde la tarde es un pájaro (1954), El cielo de las alondras y las gaviotas (1963) y además, partes de sus libros como "Las sombras del pájaro tostado" (LE, 55) el que posteriormente fue el título definitivo de su obra poética. "Cinco canciones a una paloma que es el alma" (UN, 85) a "A un zorzal" (CAG, 28), y "El gavilán" (LE, 111).

El tiempo y la muerte se encuentran en el mundo de los pájaros. El poeta no puede desunir esta idea porque el sitio que ocupa el pájaro está dentro de lo que Molinari considera toda la existencia. Los pájaros marcan un crecimiento de su poesía, una presencia y sentimiento de eternidad. En Hostería de la rosa y el clavel (1933), no nombra a los pájaros

como un elemento constitutivo del poema, ni como algo literario, sino vital.

Los pájaros en Molinari son el sentimiento de eternidad, tienen su vida y sus quejas:

y las aves del mar se quejen y vuelen
alrededor de los mástiles, (HRC, 24)

El omnipotente rostro de la muerte, el dolor de un acabado estío del corazón, el llamamiento temeroso a un fin del tiempo personal tras el que no se vislumbra un sol enfáticamente luminoso, y por ello ineludiblemente atractivo, serían imposibles de ser concebidas con el valor destacado si no estuvieran los pájaros. Entonces la idea del tiempo y de la muerte no sería la misma.

Otras veces quisiera solamente mantener un diálogo y nos lo expresa en forma indirecta:

Quién pudiera distraer un pájaro
o recoger una flor
que sueña en un libro (HRC, 37)

A lo largo de su libro El Tabernáculo (1934) sólo cita una sola vez

la presencia de los pájaros, en relación con la posibilidad de que ellos también disfruten del amor:

Cuando pienso que nunca he de
volver al frío,
que ganas me llevan de talar
un árbol;
para que él disfrute
de un amor enloquecido. (SPT, 102)

En su homenaje a Lope de Vega (SPT, 108) Molinari expresa su deseo de que Lope también descansa entre pájaros. Una vez más el mundo de las aves con el de la tierra:

Descansa entre lirios, malva
dulce, alondra de cuello
triste, ¡ay! de pluma cansada,
de logrado amor perdido
en aguas del Tormes. (SPT, 108)

Y al finalizar el poema

Amor, sí; paloma amarga, (SPT, 108)

En la "Elegía a la muerte de un poeta" (F.G.L.) (SPT, 131) el sentimiento de la muerte comienza desde el principio, desde el nacimiento del día. Los pájaros vuelan dentro de este día de muerte, por eso tienen sus

plumas teñidas. Este día depositario de toda una muerte lo ha llevado hacia la búsqueda de un ser que ya no existe más. Por eso dice el poeta:

Siento tu muerte cuando nace el día,
cuando abre su abanico húmedo el
 Guadalquivir
y vuelan los pájaros con las plumas
teñidas por el llanto de la noche. (SPT, 131)

En la elegía, Molinari hace que los pájaros integren una imagen visionaria, Los pájaros son intérpretes de esta muerte. Esto significa que han participado no sólo de su sentimiento, sino que han oído "el viento al salir de la metralla" (SPT, 131). Molinari sugiere un tiempo y un color que calla, una visión del mundo entrañable donde lo inmediato para él es sólo el sentimiento de soledad y sobre todo de muerte. El poeta adopta una actitud de pesimismo. Los pájaros balancean la desesperanza que colma todo el poema.

Sin embargo, los pájaros de Molinari al igual que los del poeta francés Saint John Perse ¹⁶ (1887-1975) están más cerca de lo espiritual que de su propia especie animal.

Leur vol est connaissance, l' espace est
leur aliénation.

Su vuelo es conocimiento, el espacio es su
alienación.

El libro El cielo de las alondras y las gaviotas (1963) confirma la existencia de estos dos Molinari que concurren para entregarnos una voz en dos tonos fundamentalmente distintos. Uno modula la profundidad de su sentir:

El hombre mira de su banco, en el
jardín desdichado, como "les
moineaux" gritan, vuelan y
persiguen
peleándose. ¡Quizás sea esa la sed,
el transcurrir dichoso, olvidadizo,
de las esencias! (CAG, 18)

y el otro que se complace no sólo viendo al normal, sino que piensa algo más de su vida:

Las lentas ramas y el viento
te aprietan en su dejar
temblante, de día muerto
e inseparable, de lumbre,
pájaro -polvo o nube... (CAG, 28-29)

En el aire un día
estuve mirando
cómo las nubes
se perdían. (CAG, 82)

La eternidad -sustancia hecha de tiempo- vive en el poeta dentro del aire que contiene a las aves. El pájaro es una inevitable presencia que

su palabra marca con temblor y otras con nostalgia. El encontrarse con los pájaros es melancólico y produce una fuerza que lo lleva a decir:

!Un mirlo está cantando toda la tarde,
abrigado en su árbol verde
y sosegado! (CAG, 21)

Molinari se refugia en un mundo construido por él mismo. Es un punto de apoyo que se le ofrece cuando piensa:

Todo se va de mí,
como la mañana en las nubes,
y sosegado miro la eternidad
igual que un pájaro
encima de mis manos,
y vuelan gritando
unas golondrinas.

!Tanto amó mi mente a una paloma! (CAG, 91)

El uso de una plasticidad muy natural lo convierte en un auténtico lírico de carácter impresionista:

la densidad florida,
violenta y amarilla,
doblada y tierna. (HT, 15)
Saltas y montas
en las desiertas ramas
del membrillal,
en la flor muerta,

y en el fruto
amarillo,
llamas. (HT, 58)

Otras veces nos da un cuadro significativo:

Cantaba perdida
en tanta luz, la luz cantaba,
el cielo, subida
una calandria que en la luz brillaba. (CAG, 86)

El mundo de los pájaros representa la lucha constante con la amenazadora nada. Los pájaros vuelan por el aire y el aire es sinónimo de tiempo. El poeta quiere que estas aves sean la representación su agonía en la tierra. A veces se lamenta de verlas tan lejos:

pegadas al blando navío, al sueño
insuperable, a la juventud,
donde aún rondan y gritan
despiadadamente a un farol
unas gaviotas
porque no he muerto, (CAG, 20)

Al Molinari de las aliteraciones se opone el otro poeta de conceptos, el que queda endurecido, se lamenta por los pájaros y se siente retirado de todo para ver la soledad de las aves, su propia soledad:

En la costa del Atlántico rompen
las nieblas, y los pájaros peque-
ños vuelan rápidos
entre las delgadas luces del vacío.
Unicamente yo quedo parado, endure-
cido y desdeñoso, para mirar mi
cuerpo sobre la tierra.

¡Ay, esos pájaros! (DTP, 14)

En "Imágenes de un pájaro solitario" (CAG, 69) nos muestra un mun-
do donde la vida huye y sólo el que lo mira desde abajo, en la tierra,
sabe de su existencia, de la agonía del ser.

El poeta conoce la plenitud de ese mundo desinteresado, constituido
solamente de aire. Ellos desarrollan su vida, llenos de soledad y de espí-
ritu.

Tan alto en la enhiesta soledad
vuela y sube el pájaro apartado;
en la luz ascendida posa la abierta
sombra de sus plumas,
y el pico hiende la transparencia
seca del vacío.
Sin nostalgia ni apetito se alza le-
jano e interminable,
quieta parece su salida.
¡Sólo el espíritu lo lleva, sin es-
fuerzo ni memoria!
Imaginado se retira el pájaro a la
sumidad, el silencio,
¡Tan levantado que el alma lo consume! (CAG, 71)

En el poema "Tan alto en la enhiesta soledad" (CAG, 71), se ve claramente no el misterio de su vuelo, sino a un poeta viviendo intensamente el momento del despegue. Sabe que el vacío está seco y el espíritu lo lleva. El pájaro en Molinari es inalcanzable, es un ave que simboliza la culminación del yo del hombre en su totalidad genérica. Por eso, su posición es netamente contemplativa. Se detiene ante estas criaturas porque constituyen una pregunta existencial donde el poeta los sale a buscar como río para consolarse.

Estos son seres distantes que viven dentro de su yo, creándole una dimensión, un secreto, una ficción. Estamos en este caso frente a un hombre no dubitativo, un hombre cuya existencia se prolonga dentro de su mismo ser, donde contempla lo vivo y sereno que le ofrece el mundo de los pájaros. El estar solo no le preocupa.

Su poesía está impregnada de una presencia constante que nos muestra a un hombre solo en un estado de contemplación:

Solo, aislado, mira sus alas sin
compañía, distintas y separadas.
La luz llega sin acercarse, y único
de soledad respira el aire que
lo balancea y sopla.

Sin pareja el ave vuela sin pensar

en su penumbra sobre la tierra.
El fuego de su enciepro
lo arde sin substancia,
voluntario y errante. (CAG, 72)

En "Elegías" (SAC,65) siente lo de cualquier ser, por eso dice:

El pájaro verá
las lagunas secas,
aplastadas,
igual que inmensas
manchas de sed,
resplandecientes,
y volará
en tanta luz perdida
e irritante. (SAC, 67)

El poeta ha asumido la postura de pensar no sólo por el sino por el mismo pájaro. Molinari, como dice Julio Arístides ¹⁷, tiene:

Anhelo de creer en la eternidad. En su poesía se advierte junto a la exaltación pánica por el mundo, una ansiedad por trascender esta tierra de cambio y muerte y alcanzar los límites de lo posible. Molinari desespera de lo posible; de la "situación límite" de la muerte, o lo que es igual, de la incertidumbre acerca de la eternidad.

La pregunta del poeta es un desdoblamiento. Preguntar por el otro es preguntar por sí mismo.

Estoy ensombrecido,
y miro a ese pájaro
irse. ¿Adónde irás, pájaro?
¡Quizás ande tan callado
como yo, volando! (SAC, 68)

Cuando mira a un pájaro está solo, alejado o ensombrecido. Esta es su típica posición ante el mundo.

Un ser que se compara con el pájaro, "callado". Y quién está callado ha experimentado el aislamiento.

En vano pienso
lejanamente
en mí,
en mi obsedida
juventud,
en su soñar
tibio y delgado. (SAC, 69-70)

En "Sonetos a un pájaro solitario" (CAG, 61) Molinari nos lleva a un vuelo absoluto de pájaro que raramente define, tal es el caso de la alondra en el "Soneto I" (CAG, 63), pero después el pájaro de Molinari es indefinido, no tiene nombre.

Sube la alondra a tanto cielo ardiente (CAG, 63)

En el "Soneto II" (CAG, 64) nos habla de un pájaro que adquiere una forma transitoria. La muerte no podrá vencer la eternidad que tiene, porque el pájaro es más una esencia que una presencia. Es -sin duda alguna- una presencia palpable que adquiere un tono metafísico.

El pájaro está dentro de un tiempo anhelante. Así lo confiesa:

A conocer de sí, el tiempo anhelante,
el arder y la red que lo aprisiona;
del día y los colores, va distante (CAG, 64)

El pájaro no sólo va distante, sino que "está" distante. No ve otra salida para escapar a esta sensación de sentirse extraño ante el mundo que la de buscar una palabra que lo alcance, que lo conmueva:

y tan enaltecida y sin relieve,
enamora su atmósfera y lenguaje.
y solo y sola, suave, se conmueve, (CAG, 66)

Molinari ha poblado al sur de pájaros porque en este enigma vió un llamado, una comunicación y una solicitud de cuanto ser desvelado está en el universo, un desesperado llamado a la comunicación final, que es la poesía.

El río

NO SUFICIENTE ACADÉMICO

El agua es un elemento más femenino y uniforme que el fuego y también más constante. Es simple y monótona. Quizá en esa monotonía de su fluir reside su poeticidad. Generalmente el escritor, filósofo o pintor siempre se han referido al agua mucho más que al fuego.

?

Reconocemos en el agua una "intimidad" que no nos brinda ni la tierra ni el fuego. El agua toca nuestro cuerpo. Es un conocimiento que fluye y es un tipo de destino. Es imagen huidiza que se consume, destino que no cesa de transformarse.

Es el elemento transitorio, no concluye en su camino y tiene su muerte en el infinito, digamos que muere horizontalmente.

Su infinito encierra la idea de la muerte. El agua es aquello de que más necesita del hombre.

En Molinari el agua tiene un símbolo psicológico esencial. Su poesía representa la suma de impresiones singulares. Los ríos son la meta poética acuática y adquieren el peso de un plural a un singular. Describe en el agua lo que cambia y no cambia, lo que fluye, el signo imborrable de una

→ y. p. 274

imagen, el alimento corriente, el elemento determinante de lo huido.

El agua presenta varios planos para quién la mira: 1) es un grupo de imágenes que corre; 2) es soñación del instante; 3) es soporte para una formación de un poeta; 4) es aporte para su construcción, y 5) es elemento concreto.

En el agua sentimos lo que se refleja y se va. En Molinari es una materia viva. Es una materia que nace pero que no sabemos si muere, es un nacimiento irresistible y continuo. Se nos puede presentar como: calmada o colérica.

Molinari acude al agua repetidas veces, llega a su espectáculo y a su unidad. Es una realidad poética directa. El agua excita al escribir y constituye un complemento. Produce en él una visión, una experiencia de ensoñaciones.

La poesía de Molinari es una adhesión a lo invisible y a lo íntimo. No utiliza objetos soñados, sino la materia tangible.

El río es para él una materia real. Molinari es un poeta del agua. Paul Eluard¹⁸ (1895-1952) no ve en el agua un elemento natural de importancia, sino

la individualización de su ser. Así dice en su poema "Medieuses VI"

Ici on ne peut pas perdre.
Et mon visage est dans l'eau pure / je vois
Aquí no es posible perderse
y mi rostro está en el agua pura que veo

que (?)

En la poesía molinariana, el agua es símbolo de lo temporal. Constituye el reino de la imaginación la que comprendemos pero no podemos aprehender.

d.p. 232 Hay que ser coherente

El agua posee de alguna forma una sicología. Tiene el poder de nivelar al ser, su frescura es el principal componente etéreo, nos señala un clima poético; por eso la frescura es sustantivada.

En su poesía el río es la correspondencia de dos seres donde ambos tienen dinámica, acción y nacimiento.

Dice Fausto ¹⁹ a orillas del Peneo:

Scheint die Welle doch ein Schwätzen,
(~~lingue~~ la ola un parloteo)

parece

y la respuesta de las ninfas es:

Wir säuseln, wir rieseln,
Wir flüstern dir su.

(Murmuramos, fluimos, susurramos para ti)

susurramos

ti

Molinari ve en el río el drama del tiempo. El agua es en su imaginación una sustancia, una sustancia de la sustancia, un superlativo. El agua es la química poética donde el poeta trata de esclarecer sus componentes buscando su materia compositiva. La Imagen que domina la poética de Molinari es la del tiempo. El destino de las imágenes del agua acompaña paralelamente las del tiempo. En ambos casos -agua y tiempo- encontramos a seres muertos recordados por el poeta. La ensoñación acaece cerca del río, ahí recuerda a los muertos.

Por eso y a primera vista podemos ver en el agua dos niveles; la alegría y la pena. La poesía dinámica es aquella donde sus elementos dejan de ser lo que son para ser aquello en lo que se convierten. Por esta causa la "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de la Plata" (HyM, 51) el río personalizado pasa a ser universal a pesar de los adjetivos que caracterizan a una zona geográfica. Esto significa que el agua nos proporciona un símbolo. El río en la oda es el sentido de la patria transformado en una imagen absoluta.

horizontalmente significa:

Explicitación

235

de una concepción poética (teoría)

Análisis de la "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de La Plata"

La "oda al Mes de Noviembre junto al Río de La Plata" (HyM, 51), es un buen ejemplo de la percepción y la angustia de Molinari por el paso del tiempo y la naturaleza, temas esenciales de su obra. La oda, literariamente hablando, surge de su propia vivencia personal, siendo él su propia fuente. Este camino interior partirá siempre de experiencias comunes, de lo inmediato, o cotidiano, pero el poema surgirá gracias a una conciencia creadora que pasará a otra realidad autónoma, válida por sí misma, original.

El poema es algo vivo, singular, donde existe un quid propio. Aprender la clave imaginaria, intelectual, afectiva, es aprehender la estructura del mismo, captar su ontología, aunque su dominio secreto su centro misterioso o intransferible, permanezcan ocultos. Para la captación de estas galerías hemos seleccionado la "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de La Plata" (HyM, 51) y el acontecimiento interpretativo lo haremos apuntalando los diferentes estratos (diferentes pero solidarios). En el análisis se revelan la visión de la realidad y su transmutación poética, la humanización de la realidad objetiva, los agentes y estratos. La transcribimos en su totalidad. Así dice:

Cuando yo esté ya desaparecido y puro, ¡oh Argentina,
nación hermosa y soberana del Sur!
en qué incansable desmemoria de la belleza de
la vida

se moverán mi alma y el polvo contado de mis
apagadas venas.

Alguna vez os acordaréis de mí, campos, flores,
árboles;

5 tierra: patria solitaria del hombre... Y volveréis
a verme a orillas de los ríos, sentado, mirando en-
trar en el agua las bagualadas
o viendo cómo se balancean los juncos con la
creciente y el viento.

¡Oh río, padre antiguo, que llegas al mar con la
frente velada por las nieblas y las flores! El
Paraná y el Uruguay, dulces, vuelcan en ti sus
cuerpos abrasados

y sus largas y abandonadas trenzas, rotas por
las islas

10 o cubiertas de caracoles y arenas. Y te penetran
con los gritos del macá, de las cotorras y los pica-
flores. Con el calor y los cielos húmedos: dormi-
dos,

con sus palmeras. Con el perfume del jazmín
manga,

de las caobas y los laureles; con el vaho de las
criaturas que mojan

sus cuerpos oscuros en los resplandecientes mean-
dros;

15 con el reflejo de los ganados, y las montaraces

visitas de la alimaña,
de la lampalagua torpe, el yagüareté, el puma y
el yaguarete-í, sangrientos.

¡Oh grandes ríos argentinos, poblados de pájaros,
de nubes errantes, perdidas, y flores!
Juntos os veo entreverar las cabezas cansadas y los
correosos muslos y las deshechas sienes en el
Río de la Plata.
Aquí os estoy mirando; aquí me habríais visto,
alguna vez, reposar mi mano en otro ser, igual
que una zarza; desentendido.

20 En noviembre abren los jacarandaes sus ramos vio-
letas,
y el tiempo es lejano y bello. Junto a estas barrancas,
mis ojos ven el ir de las velas, el vuelo de algunos
pájaros,
y siento cómo llega la tarde hasta mi rostro y el
aire desaparecido de otros días.

Los ríos bajan del Norte con sus cítaras y llegan
cautivos al mar, con las bocas abiertas, huyendo
de los alegres montes; de los collados, de las
vociferaciones,
a anegar en el océano sus apretadas congojas.

25 ¿Quién recogerá mis cabellos, río sagrado; qué mar
duro golpeará en mi paladar la arrasada lengua;
quién se acordará de mí, sentado en tus ciegas
riberas, río hermoso?

¡Y saldrán las aguas al mar que eres tú, oh Dios
mío!

a) Visión de la realidad y su transmutación poética. Es fundamental reconocer que para Molinari el mundo exterior tiene una vida propia, independiente. Es un mundo objetivo y elemental; pero la naturaleza con todos sus componentes y fenómenos -piedra, río, lluvia, árbol, montaña-, constituye un cosmos repleto de incitaciones y por ende, de vida activa. Digamos, pues, que estos incentivos o impactos de la naturaleza son los signos o avisos por los cuales el poeta adquiere conciencia de su propio existir y que lo llevarán a problemas de mayores dimensiones.

La oda comienza con un interrogatorio, que por el contenido del mismo, deberá ser un grito, pero que en cambio se detiene en tono modulado y suave: la meditación sobre dónde ambulará su alma después de su muerte.

Cuando yo esté ya desaparecido y puro, ¡ oh Argentina,
nación hermosa y soberana del Sur!,
en qué incansable desmemoria de la belleza de la
vida

se moverán mi alma y el polvo contado de mis apagadas venas. (vv.1-3)

La respuesta está a partir del verso 4:

Alguna vez os acordaréis de mí, campos, flores, árboles.

¿Qué ha hecho el poeta? Una transferencia desde la realidad individual al mundo externo, concretamente al vegetal. Y esto se da porque esa "memoria de la naturaleza" posee múltiples implicancias.

La primera es que él quedará en la memoria de un mundo natural, al cual pertenece y que él participó en él, viéndolo, observándolo.

ANACOLUTO

Estas descripciones forman parte, como vemos, de un contenido complejo que trata de expresar el pensamiento total del poeta, quien, situado en la naturaleza y en contacto con ella, medita en sus íntimos problemas.

b) La humanización de la realidad objetiva. En el proceso de otorgar cualidades humanas a la realidad objetiva, Molinari se afana en descubrir la angustia, la melancolía y la soledad que existen en los ríos igual que en el hombre. Los ríos, en su condición corpórea, con sus bocas y sus venas,

llegan en acción vivificadora como una figura patriarcal. El Paraná y el Uruguay aparecen como figuras humanas volcando sus cuerpos, sus trenzas, las ataduras terrenas del hombre por las islas:

Oh río, padre antiguo, que llegas al mar con
la frente velada por las nieblas y las flores!
El Paraná y el Uruguay, dulces, vuelcan en ti sus cuerpos abrasados
y sus largas y abandonadas trenzas, rotas por las islas
o cubiertas de caracoles y arenas, (vv. 8-10)

Estos ríos argentinos -llenos de sonoridad- se acercan como antiguos prisioneros cautivos del mar. El poeta transfiere a las aguas, sus búsquedas, sus ansias. Anhela llegar traspasado todas sus visiones -objetivas- a los límites donde el tiempo se detiene.

El mundo exterior existe entonces como realidad situante, referencial en un espacio determinado y preciso: mes de noviembre, junto al Río de la Plata. Las cosas le indican su limitación, pero también son signos de apoyo existenciales. El río es una entidad a la que el poeta acude con preguntas y ruegos, pues significa la aceptación de una realidad externa que lo afecta, que orienta su inquietud espiritual hacia un estado de conciencia por el cual se afirma como individuo.

Estos ríos prisioneros están llenos de pájaros caracoles y arenas. Calor, humedad, perfumes, vahos y reflejos envuelven este ambiente.

Ellos son los que participan de todos los rumores y seres que los rodean. Así aparecen entre las aves el macá, las cotorras y los picaflores (vv. 10-11). La descripción del mundo vegetal y animal se realiza a través de una estructura enumerativa. El jazmín, las caobas, los laureles y las palmeras conforman una atmósfera propia del mundo natural. En su denotado afán de determinar un lugar geográfico, el autor enumera animales tales como la alimaña, la lampalagua, el yagaretá, el puma y el yaguarete-í.

Molinari percibe las fuerzas ocultas existentes en estos ríos, y transfiere a las aguas la fuerza emotiva de su existencia. El tiempo pasado, vuelto a suceder, hará que las aguas se extiendan hasta el mar movidas por la nostalgia. La imagen (v.9) "sus largas y abandonadas trenzas, rotas por las islas" trae la idea de los restos salvados de un naufragio. El naufragio del olvido, tal vez, que todo lo pueda destrozar.

Desde el v. 8 hasta el v. 18 y del v. 23 al v. 24, para retomar el tema en el verso final, el tema del río asume con melancolía de peregrino, espacios muy angustiantes. Visto de esta manera, el poema se arraiga hipolarmente a la realidad terrena de las cosas, a la misma temporalidad, pero a la

vez el poema se desarraiga del universo y del tiempo terreno, en inquieto trashumar.

La oda se estructura entonces en un plano doble. Un plano sensible, vital, el agua que se agita, corre, como continente de elementos vivos (gritos, animales sangrientos, flores) pero también se erige en símbolo de soledad, destino, congoja.

Este balanceo dialéctico va desde una tensión agónica entre esperanza y desesperanza, entre vida, muerte, cárcel y libertad.

El verso 27 -el último- es un verso exclamativo que está estructurado en función de síntesis, y es el que aclara su salvación:

¡Y saldrán las aguas al mar que eres tú: oh Dios mío!

El poeta, prisionero, huésped de una naturaleza que se aleja de su comprensión más íntima, no podrá hallar su salida en ella sino sólo en Dios: él es quien podrá abrir las puertas de su prisión de soledad.

Más que hablar de un paisaje concreto, deberíamos decir que nos hallamos ante un paisaje telúrico donde la temporalidad con sus propiedades de

vastedad inabarcable encierra un simbolismo cósmico: imagen de la soledad interior del hombre exilado en un espacio cambiante y en un tiempo fugaz.

c) Memoria. Ya hemos visto que el mundo poético de Molinari está poblado por una serie de presencias, tangibles o no (amada, amigos, ángeles, sueños), que gravitan sobre su vivir íntimo y cotidiano de manera a veces torturante. Ese pasado origina un estado de incertidumbre que el poeta lo hace querer liberarse. Ese pasado, entonces, se hace en la memoria, el olvido, la ausencia, la nostalgia y la melancolía.

**MAL
FOR-
MULADO**

DEMNIDAS REPETICIONES

Como hemos dicho, el poema se abre con una preocupación que es la perdurabilidad en el recuerdo de los otros, cuando él haya desaparecido: ¿En qué olvido se moverá su alma y cómo regresará?

Allí junto al río, frente al paisaje, se siente perecedero, conoce lo frágil de la duración de su tiempo y quiere durar más allá de la duración misma, quiere proyectarse fuera de la simple duración. La memoria será la única dirección posible de tomar en busca de su perdurabilidad.

La vivencia profunda surge ante la huida de lo temporal hacia lo eterno. ¿Quién lo espera al final de todas sus angustias?

Así, el mundo del poeta está integrado por formas que preservan los momentos de su existencia y lo acercan a su realidad temporal. Liberarse, por consiguiente, significa enfrentar su destino y hallar la relación con lo eterno.

d) Nostalgia. El verso 20 se abre en presente, ante una situación concreta: los jacarandaes en una época del año, más precisamente en el mes de noviembre, con sus flores violetas. Ante esta situación, el poeta siente que el tiempo es lejano y bello. Este sentimiento se lo otorga el vuelo de algunos pájaros, que hacen transformar su alma. El pájaro, como el hombre en la soledad, lejano y liberado de lo material siente nostalgia por el tiempo lejano. El tono elegíaco casi se encadena con el tiempo y la naturaleza que a la vez lo impulsa hacia un deseo de escapar del influjo de ambos. El problema será saber, quién lo sacará de lo finito, terreno y pasajero. Así dice:

¿Quién recogerá mis cabellos, río sagrado; qué mar (v. 25)
Y volveréis
a verme a orillas de los ríos, sentado, mi-
rando entrar en el agua las bagualadas
o viendo cómo se balancean los juncos con la
creciente y el viento. (vv. 5-7)

**¡ CITADO
POR
SEGUNDA
VEZ !**

Todo el ser interior se concentra en esta superposición de espacio
y tiempo. Frente a su patria

¡Oh Argentina, nación hermosa y soberana del Sur! (V. 1)

vista en presente, viene el interrogante en futuro: el paisaje permanecerá cuando él regrese de la muerte. Luego la determinación exacta -noviembre- tema del canto (grupo V).

Segunda implicancia: las superposiciones son para transmitir el estado de inquietud de su alma, en la meditación acerca de los problemas de la existencia. El problema que abarca esta inquietud nos conduce al problema del tiempo, su fugacidad, la memoria, a la soledad del hombre en la tierra.

El tema es antiguo -el interrogante retórico, con un texto explícito- pero en Molinari es más una actitud personal, un modo de ser poético que una voluntad de parecerse a ese viejo motivo clásico: ubi sunt (¿dónde están las horas felices y ya remotas?)

El espacio íntimo se despliega en un espacio expansivo y es allí donde se siente bullir la naturaleza y es donde ambos se tocan:

mirando entrar en el agua las bagualadas
o viento cómo se balancean los juncos con
la creciente y el viento. (vv. 6-7)

¡ CITADO
POR
TERCERA
VEZ!

Aquí no existen ni puntos centrales, ni horizontes, aquí se propone un todo infinito y es en esta inmensidad donde resuena su ser íntimo intensamente: entonces estamos ante una tercera implicancia: la correspondencia de la inmensidad del espacio del mundo y la profundidad del espacio interno. Tratado, por otro lado, por imágenes yuxtapuestas de continuo movimiento en la naturaleza: en el agua las bagualadas, los juncos con la creciente y el viento y él sentado, en actitud pasiva, viendo, observando.

La imaginación poética ha tocado elementos todos en convivencia: los caballos, no domados (las gabualadas) viven en estado armónico con el balanceo de los juncos y el viento. Ningún elemento hostil. Y el poeta se desplaza al lado de una materia fluida: el agua.

mar duro golpeará en mi paladar la arrasada
lengua;
quién se acordará de mí, sentado en tus ciegas
riberas, río hermoso? (vv. 25-26)

Esta melancolía no es otra que la del hombre contemporáneo que comprende la pérdida de un tiempo vivido, y es además la búsqueda a través del olvido, la ausencia, donde la memoria es la última esperanza.

e) Olvido. La totalidad de la poesía de Molinari se mueve dentro de su exis

tir cotidiano e íntimo. Sufre y goza, en su individualidad, los azares del vivir común a la humanidad. En ese vivir e ir viviendo, nacen el recuerdo y el olvido. Más precisamente, el temor a ser olvidado. En la "Oda al mes de noviembre..." analiza ese no conocer, ni poseer el todo, sino en forma fragmentaria de una realidad que crea en el poeta un estado de sensación de impotencia. Este drama continuo se renueva constantemente en diversos hallazgos y encuentros. Sus sueños y ansias no logran liberarlo de las ataduras terrenas. Pero la naturaleza, y luego Dios, lo salvarán de este estado de pesadumbre.

Agentes. El agente principal de la oda es el Río de La Plata. Los agentes secundarios son: el aire, los pájaros, las flores y los animales terrestres. Veamos el significado de cada uno de ellos y su funcionamiento dentro de la oda.

El aire es el principio activo de toda existencia por la cual, desaparecido lo existente, queda el aire vacío. ¿Qué es aquello que está en todo y de que todo está hecho? Las escuelas cosmológicas antiguas respondieron: el agua (Tales de Mileto); el aire (Anaxímenes); el fuego (Heraclito). El aire es posesión de lo viviente, parte integrante de la naturaleza. Es el elemento que

se moverán mi alma y el polvo contado de mis apagadas venas. (v.3)

o

o viendo cómo se balancean los juncos con la cre-

ciente y el viento. (v.7)

- o ¡Oh grandes ríos argentinos, poblados de pájaros, de
nubes errantes, perdidas, y flores! (v. 17)
- o siento cómo llega la tarde hasta mí rostro, y el aire
desaparecido de otros días. (v.22)

El aire es el elemento que mueve la nostalgia de aquellos momentos en el que el alma del poeta está poblada de recuerdos. El aire es fuerza violenta que estimula al poeta en la contemplación de la realidad circundante.

En el vacío del aire están la nubes pasajeras, formando un mundo de forma y movimiento, es por eso que el poeta es capaz de percibir las y contemplarlas. Las nubes, igual que los días, significan ensoñación, serenidad, placidez.

b) Los pájaros. Lejos de querer significar -como reiteradamente lo usa Molinari- matices poéticos, imágenes visionarias o simplemente símbolos, los pájaros en la Oda son elementos reales que aparecen en la descripción del paisaje isleño como parte integrante del mismo:

o cubiertas de caracoles y arenas. Y te penetran
con los gritos del macá, de las cotorras y los picaflores. (v. 10)

No sucede lo mismo, cuando se refiere a su vuelo:

...Junto a estas barrancas,
mis ojos ven el ir de las velas, el vuelo de algunos pá-
jaros,
y siento cómo llega la tarde hasta mi rostro, y el aire
desaparecido de otros días. (vv.21-22)

Este vuelo, más que acercarse al vuelo de la especie, está mas cerca de lo espiritual, porque a través de su contemplación, describe, profundiza una situación anímica llevando su alma hacia un instante de ascensión y sincrónicamente lo detiene en el tiempo pasado.

g) Las flores.El goce del poeta en soledad se expresa también -aparte de los pájaros- en las flores. Muchas veces Molinari ha desarrollado una idea que la describe objetivamente; sin embargo aquí está representado una significación emocional:

Aquí os estoy mirando; aquí me habríais visto, alguna
vez, reposar mi mano en otro ser, igual que
una zarza; desentendido. (v. 19)

La comparación con la zarza ha servido para unir percepción y sentimiento de desasimiento hacia esos ríos argentinos.

Seguidamente en el verso 20 nos dice:

En noviembre abren los jacarandaes sus ramos violetas,
y el tiempo es lejano y bello.

La detención en un determinado tiempo-noviembre- y las flores son nada mas que un apoyo visual para ir a un valor mucho mas profundo: lo pasado como algo bello.

La otra variante es nombrar globalmente las flores como parte integrante de un mundo vegetal, al cual Molinari hace continua referencia.
(vv. 4-8)

h) Animales terrestres y marinos. Los dos ríos a que Molinari hace referencia están invadidos por alimañas, animales salvajes (puma, yagüareté, yagüareté-f) y caracoles. Esta enumeración sirve para expresar, en forma sintética, una visión que desemboca en un estado vibrante de descubrimiento o posesión de una fuerza desmedida.

Por ejemplo mientras él en la orilla en actitud pasiva de mirar, recordará

"....mirando entrar
en el agua las bagualadas" (v. 6)

**¡ CITADO
POR
CUARTA
VEZ !**

La simultaneidad de quietud y movimiento (por los caballos no domados que hacen su entrada al agua) da al poema un ritmo ondulante que pasa del deleite contemplativo a un ritmo más fervoroso. De todas maneras señalan un estado de contemplación, inquietud, melancolía. Lo mismo sucede en el verso 15 y 16 donde las aguas se llenan de perfumes, reflejos, vahos y la presencia de animales salvajes. Otra vez el vaiven de lo etéreo representado por los perfumes de las plantas a la ferocidad de los mamíferos de estas islas. El autor no se conforma con nombrarlos sino que los adjetiviza con el término "sangrientos" (v. 16).

De nuevo el vaiven dialéctico de lo concentrado tan solo en el vapor del perfume de los animales sangrientos: como símbolo de vida triunfante, como fuerza potencial, como elemento vital que quiere comulgar con una vida más en libertad.

Tiempo y espacio de la oda. Toda la emoción del poema se funda en una superposición espacio-temporal y en sus figuraciones imaginativas. Frente a su Patria -en presente- el poeta se plantea interrogantes acerca de su futuro. Todo el paisaje permanecerá cuando él esté ausente y cuando regrese de la muerte.

Luego le habla a los ríos poblados de seres reales y evocados:

Oh río, padre antiguo que llegas del mar... (v. 8)

Así se unen superposiciones temporales y espaciales. De lo particular -su patria Argentina- pasa a lo universal: "campos, flores, árboles" para luego detenerse en un espacio determinado: el río. De un tiempo presente en el que proyecta su preocupación, pasa al futuro, para volver luego al presente e ir a un tiempo determinado: noviembre. Vuelve luego a las preguntas acerca del futuro, para llegar a la afirmación de su esperanza: Dios.

Estrato indicial. Apenas iniciada la lectura del poema se pone en evidencia el motivo poético que dista de querer cantar, como reza su título, al mes de noviembre pues plantea el tema de la perdurabilidad del alma. La naturaleza, en este caso el río con un mundo animal no huésped sino vivo, andante y un mundo vegetal fluyente. Este paisaje será el receptor de la recreación del poeta. Molinari de esta manera viene a expresar su fidelidad a la cosmovisión romántica, desde el momento que esto implica que el yo personal adquiere todas las características del modo de vivir de los huéspedes, las cosas, la vida soñada a despecho del presente cierto. Esto se fragua en un mundo meditado, intrahistórico. Si el mundo es receptáculo de nuestra muerte carnal, si es el espejo donde se nos refleja el tiempo y donde se consume, qué hacer para retardar la partida? ¿Cuál es el recurso?

Platón planteaba el conocimiento como reminiscencia. Y la poesía como forma intuitiva y a la vez reveladora, acude a ella. Por eso Molinari le da valores superlativos porque es la aspiración que ella tiene por sobre lo temporal. En este ejercicio de victoria poética, el gozo de horas pasadas tienen sabor a Heraclito: el tiempo que anda como un río que jamás vuelve a ser el mismo. Sentimiento irreversible y eternizante. Este quiebre de las leyes temporales si no se cumple es a costa del ser en la nostalgia. En la "Oda" la ilusión adquiere dos formas específicas: la esperanza de quedar entre los campos (perduración a través del recuerdo) y la otra es una imagen cósmica (v. 27): del mar saldrá Dios.

En Molinari hay una dimensión oculta de hombre que aparece en el poema en forma inesperada. Su ser es el que lleva la verdad íntima, por eso los ríos no son una simple percepción, una exposición de cosas o prendas. Los ríos son fuente de la memoria. El río es una imagen puramente real. Toda imagen tiene un destino de engrandecimiento.

Función del río. Al referirse a la "Oda al Mes de Noviembre junto al Río de La Plata", dice Alonso Gamo²⁰ :

Está escrita en ese verso larguísimo con adjetivación acumulada, de Molinari, es, en su fluir monótono, cual otro río amplio, profundo, por el que se encausa la devo-

ción del poeta hacia esa Pampa que tan adentro lleva. Y si en la Pampa los ríos tienen una gran importancia, no sólo paisajista, sino vital, no ha de extrañarnos que esta poesía -río ella misma, como ya he dicho- está llena de alusiones y confrontaciones con ellos.

Esto no sólo ocurre con el Río de la Plata que lleva el título de la oda, sino también con el Uruguay que "arrastran sus piedras" (EA, 30), con el Paraná "Padre de islas y largas costas" (EA, 29), río enaltecido ya por otros poetas argentinos.

Son estos ríos que bajan hacia el Sur cargados de lluvias, enloquecidos del verano y que Molinari contempla pasar y de pie.

Agrega Alonso Gamo ²¹ que son dos funciones que cumplen los ríos en la poesía de Molinari:

Una primaria que en el mismo río sirve de apoyo para imágenes y metáforas; otra, en que ha de hallarse a su vez condicionado por el viento, pues no hay recinto de su poesía en que no pueda filtrarse para testimoniarnos su constante presencia.

Como bien muestra la primera de estas funciones podemos ver la relación metafórica inmediata existente entre el río y el poeta:

Mi piel, igual que los ríos que memo-
ran sus piedras a orillas del mar,
se atreve en la soledad a extrañarse
y abatir las
ternuras más altivas con palabras que
solo recoge la luz
entre estas paredes de otros siglos
y de otros seres. (HyM, 38-39)

Esto es lo que ve de él y dentro del río. Su pasión también puede "tener la forma de un río apretado por el desierto" y su deseo puede ser de "No saber nada". "Estar vivo y volver los ojos a mi país, a sus ciegas llanuras, a sus ríos sucios, hundidos en la tierra," (EA, 19).

A Molinari no le interesa que el río sea inmenso, sucio o limpio que esté al norte o al sur, sólo le importa que sea simplemente río, ya que él significa la vida, lo fluyente, lo que pasa y no vuelve. Su imagen denota la búsqueda de algo mucho más importante que el elemento mismo.

El poeta descubre pasar la existencia, al desesperación por algo que no puede asir pero que es como la nostalgia de un ser.

Molinari se reúne de soledad, de su vida contemplativa. Se repliega en su intimidad y se apoya en la melancolía para encontrar su yo. Pertenece a ese grupo de seres que a lo largo del existir ha llegado a la desilusión. El río que cree comprender y siente como un devenir no solo es un

bálsamo sino que actúa como elemento en un estado deseante. El río calma su sed y su ansia.

De pie, alejado y sin beber, miro los
grandes ríos de mi país,
salir con sus enormes lenguas nocturnas
hacia el mar.

Los ríos abiertos, angustiadores, abrazados
por el sol y la soledad som-
bría,
llegan al sur con sus dulces bocas me-
lancolías,
con sus continentes de flores
con sus generosas venas apoyadas en el
cieno. (EA, 27)

El pasado y el recuerdo se conjugan en una invocación.

Molinari alude a elementos naturales frecuentemente tales como los que se destacan en las expresiones: "río de aire" (COR, 18) "Alla en el Oeste, donde un río busca el mar mutilado por flores y caballos" (HRC,31).

También lo relaciona con el cuerpo. "Donde la cara no sea cara por haberse quedado mirando un río de lava" (HRC, 27), "en los tristes ríos de mi cuerpo" (SPT, 127), "para hundirme en tu pecho, como en un hondo río y consolarme" (SPT, 128), "Algunas tardes han visto mis venas/por los ríos; la sombra de mi cara." (COR, 28), "Quiero que pienses en mí, otra vez, largamente,/todo el tiempo, como si tuvieras que pasar un río por tu garganta"

(SPT, 158). A veces el poeta le da una gama de colores. Estos son los ejemplos: "Y un río morado empapó este suelo hermoso" (SPT, 57) "El Río de la Plata con su color de tierra dulce" (SPT, 58) "donde un río de ceniza" (SPT, 67) "A veces quisiera apagar su río amarillo" (SPT, 117).

Las aves también están presentes, sobre todo la paloma: "Paloma fría, río alto!" (SPT, 74) "Río/de paloma preferida", (SPT, 115) y las comparaciones tales como: "A mi me sale por la boca amarga, igual que un río/que avanza dentro de la noche, sin sujeción." (HyM, 103) "Los ríos escuchan igual que un laúd o una paloma que busca la sombra de los jardines y las raíces húmedas de las palomas de verano." (HyM, 103). Situación personal y donde sentir es expresado por el verbo "quisiera" y la reflexión acerca de obtener un regreso de lo exterior objetivo y de lo interior (sus ansias). Así nos dice: "Yo quisiera estar en el campo, junto a un río,/o al lado de un amigo verdadero/porque estoy melancólico". (SPT, 115). "Nunca más la he de ver. Aguas llevará el río,/! Aguas lleva el río Tajo!/Pero mi sed no la consuela el río" (SPT, 73).

Esta relación puede ser ampliada al entrar en el verso diferentes estados anímicos. En este caso una conciencia en continua búsqueda. La posibilidad de eternizarse en otro ser.

Quiero que pienses en mí, otra vez,
largamente,
todo el tiempo, como si tuvieras que
pasar un río por tu garganta;
que me sientas áspero, eterno en tu
pensamiento. (LSP, 55)

Los ríos adquieren motivos. El poeta busca en ellos un rescate, a veces la dimensión y fugacidad temporal para volver a encontrar su identidad. No solo y siempre es contemplado a veces puede ser activo.

En "Elegía tercera" (ERO, 47) el río como otros elementos es la patria. Su función es activa "y con ellos te estoy llamando" (ERO, 50).

Y estas planicies y estos ríos,
y estos pájaros libres son la patria,
y mi cuerpo extendido.
Y con ellos te estoy llamando,
debajo de las nubes, de estos cielos
australes, asomados al vacío. (ERO, 49-50)

El río es un límite que a veces lo traspasa, otras es como un muro de lamento donde reside lo incomunicable. El poeta quiere sumergirse en él para desentrañar su esencia. Su visión es interna.

Molinari ve en él un principio de iluminación, una distancia que se puede medir, pero que además es curiosamente infinita. Nos dice: "es como

un río que no lleva humores ni seres en sus aguas". (SPT, 161).

La posición del poeta frente al río es análoga a la de los pájaros. Estos elementos constituyen un corpus.

No podemos desunirlos ya que forman un conjunto esclarecedor y orgánico a la vez. Son la unión de un ser que ha dicho:

¡Oh, aguas y sensibles fuentes,
llanuras y árboles y flores!,
que miráis tan azules cielos
y engrandecidas nubes;
oídmme llamar, sin cansancio,
a los muertos,
a los que aún estarán asentados
a orillas de los ríos,
cediendo los eternos ojos
a las desentendidas aguas,
o ya recreando el ánimo
en el callado y desdichoso canto,
o imperecedera música. (ERO, 28)

Y más adelante:

¡Qué dolor muerto
y temporal deshecho
llega hasta mí, perdido! (ERO, 29)

Considera la idea de soledad. Es en el río donde siente lo único que le llega "un dolor muerto/y temporal deshecho". El río a veces es una ex-

Experiencia, una angustia que penetra en lo íntimo, no como destrucción y negación sino como un impulso. Su poesía nace del mismo sentimiento e idea de la muerte. Por eso nos llega con pesimismo y nostalgia. Nostalgia de lo que ha perdido, nostalgia por sus muertes y sus amigos que ya no posee.

Gran parte del mundo poético de Molinari está en los ríos, como si ellos tuvieran un movimiento, una diástole y una sístole. Su poesía se expresa por una palabra y por el más íntimo y puro entender. El poeta herido ante ese universo del agua permanece contenido, expectante. En su creencia la poesía no es un mero ejercicio, sino una reflexión sobre la vida, una comunicación.

A veces cobra un signo de admiración a manera de recuerdo, así lo expresa:

¡Oh seres, delgados vientos de la desesperación,
que sabéis de mí como de los pájaros,
de las lucientes y movedizas hojas,
de los felices ríos! (HyM, 15)

El río es una experiencia vivida no un simbolismo.

Pudo plasmarlo en su verso develando no solo su belleza sino señalando

su ahondamiento y buscando su ser.

Los ríos son la imagen de la sangre. Ellos evocan a la vida. De esta manera estamos frente a una metáfora y a una progresión:

Río-----sangre-----vida.

El viento

De una lectura rápida de algunos de sus libros nos queda el viento como un elemento de su realidad poética, viento de un lugar definido como es el de la pampa, no otro. Alonso Gamo²² destaca en este elemento de la naturaleza su máxima importancia como eje temático dentro de su lírica.

El viento de la Pampa, como el del mar,
no se ve, casi obstaculizado su carrera;
lo penetra y lo traspasa todo...
allí el viento es agente permanente
y esencial del mundo en torno.

A veces basta con un solo ejemplo para revelar el sentido de este elemento natural en su verso; unido a otros elementos de su mundo. La metáfora alude a seres íntimos, personas y también a la vida.

¡Oh seres, delgados vientos de la desesperación!
(HyM, 15)

Dentro de sus mejores versos en que se refiere al paisaje y cualquiera sea la técnica y el metro empleado (oda, soneto o elegía), el viento preside el sentido del agua y de la llanura.

Es un mundo elemental y objetivo el que se constituye en un cosmos. Hay momentos donde el paisaje de cuadro impresionista le sugiere aciertos maravillosos, por ejemplo el unir la lluvia con la noche y las banderas.

¡Llueve! Y el viento combate dentro de
la noche,
sin mirar mis abiertas y vanas banderas. (HyM, 39)

En otros versos este superrealismo va unido a otras cosas.

Que no quede una flor en la calle
con su borde de luto en la frente,
ni el viento sobre las piedras podridas... (MM, 81)

Su "Oda a mi voz melancólica en el Sur" (SPT, 161) es un claro ejemplo del superrealismo de Molinari y quizá uno de los poemas mejor logrados.

cf. p. 264
Si bien podemos justificar cualquier extrañeza de asociaciones esto

se debe al acierto lírico. La naturaleza no juega un papel sino que la acercá a su ser.

El Sur es un llano lento que nadie
entiende,
donde a veces llora una cabeza de
caballo, (LSP, 28)

al aire desesperado. Donde mi cora-
zón sale por la tierra
a buscar aliento. (LSP, 28)

El contraste entre el agua y el aire produce versos casi barrocos, característicos de su estilo.

f. p. 263

igual que un río partido por el viento. (MM, 212)

Molinari siente en el viento una permanente realidad vivificante. Curiosamente el viento es en la tradición religiosa el signo del Pentecostés del mundo eterno y celeste del Espíritu.

En su descripción de los ríos, el otoño y las llanuras, es el viento el que se presenta como una realidad al que Molinari siente paralelo a una forma de la existencia. Otras veces lo asocia al recuerdo.

Quién no haya oído nunca lamentarse
al viento
en el hielo,
no sabe lo que es el recuerdo. (HRC, 25)

Molinari identifica la vida con el viento, el que seca y mata. El viento es tomado y considerado como elemento inicial y se asimila al soplo creador.

El viento es palabra de aliento y también del alma.

Al final del poema se nota un crecimiento. Lo que crece en la voz que en este caso significa (anima)

-nostalgia o viento- (HRC, 25)

En él vemos el símbolo del canto del poeta. El sustantivo es utilizado como hálito de vida y aparece en los dos primeros versos. También significa lo que enciende el recuerdo. Hay momentos en que el viento no adquiere su propio significado y es forma vivificadora de la memoria. También es símbolo de la conciencia.

Los hallazgos de algún cancionero casi desconocido para el lector no crean un distanciamiento, por el contrario promueve una suerte o sensación

de atemporalidad.

Frecuentemente acepta esa mediación lírica de elementos que lo eligieron como portador de una voz. El título de uno de sus libros es el ejemplo Una sombra antigua canta (1966).

La unidad semántica de voz-aire-canto-sombra-nostalgia, aparece bien marcada en sus poemas.

Dónde irá el alma y nuestra sombra;
las voces, el canto, el aire,
y la despedida ansiosa? (ERO, 94)

Voz, canto, grito, hálito y aire son distintos términos con una idéntica carga significativa. Estos no son más que el constante inquirir del poeta. El grito es la forma alegórica de la desesperación. En El aire y los sueños Gastón Bachelard²³ advierte claramente la interrelación de estos elementos en el principio del mundo. Así dice:

El grito es la primera realidad verbal y la primera realidad cosmogónica.

Molinari²⁴ subraya la vitalidad y misterio que encierra el término poético.

Casi me atrevería a decir, que sin pro-
posición tácita, la palabra, o ellas todas,
pujan entre sí y crean un verso que algu-
na vez brota inesperado, y casi siempre,
de peregrina esencia y trabamiento.

Para Molinari la voz es el aire pero aire es alma en medlum vital
y necesario para su existir. Por eso necesita decir:

(A la que yo quiero referirme le
era dulce el campo y generoso el
aire.) (SPT, 48)

No obstante estos versos la visión de la naturaleza es el epicentro
de su obra; y la tierra constituye el elemento más sólido y el aire el
más huyente.

La palabra del poeta es inicialmente una posibilidad de rescate
y afirmación frente al espectáculo que le brinda el viento, el que repre-
senta un verdadero resorte que lo habrá de mantener en tensión frente a la
total inseguridad de su existencia. El viento es para Molinari uno de los
elementos vitales. El viento pone en marcha su meditación constituyendo
una solidaridad existencial.

Análisis de la "Oda del Aire y de las Tormentas"

En "Oda del Aire y de las Tormentas" (HyM, 35) el viento es el eje central de la oda. El viento cobra la apariencia de una verdadera realidad. Mediante el análisis siguiente destacamos los elementos constitutivos del poema. Así reza el texto completo:

¿Dónde andáis, años en la muerte perdidos, largas
horas?
El viento de julio varea esta parte del Sur, y estoy
mirando mis manos y sintiendo
cómo los cabellos me cubren la frente y los ojos,
en inmenso desabrigo.
5 Quizás ya no dude de nada o me importe poco el
vivir obscuro sobre la tierra, en mi país.
El viento inclina unos árboles contra otros y los
grandes pájaros pasan gritando, sin posarse.
La braveza del aire lleva la fragancia de las violetas
y las suaves hojas de "Los Talas".

Aquí me tenéis, días, dejados espacios; sin olvido,
solitario.
Tal vez nadie piense, en este instante, en mí, que
permanezco igual que un ángel en la naturaleza.
10 Límpido y absoluto como un horizonte sin cuerpos
ni seres ignorante y melancólico!

Igual que Endimión quisiera estar dormido -la
boca llena con la restallante lengua-, a la
sombra de los cedros, de las perennes hojas;
el alma fresca y no turbado el sueño por la memoria.
Y entrar en las florestas donde aún hermosos pájaros
despiden perfumes, como flores, y los árboles
levantan lustrosas coronas al cielo.
15 Y cazar detrás de la muerte las oscuras furias, las
soberbias facés de la destrucción.
Y al fin, saciado y desprendido, volver a mirar

los héroes; los ríos colorados y los arrancados
estandartes,
y en las ennegrecidas espadas, sobre la ceniza
amarga,
poner mi mano abierta y el guad de mis enojosas
lágrimas.

El Sur aprieta el viento contra la llanura y el pasto
huele y se inclina hasta penetrar el suelo.

20 (Una vez quise que su aire y el mío,
que mi lengua y la suya para siempre,
para la vida y la muerte estuvieran
juntos. Sin gratitud miro las nubes
y el vuelo de los pájaros. Quizás
25 mi dolor sea intenso o esté tan sólo
conmigo, diferente y terminado,
entre mis tribus y muertas banderas.

Apartados, deshechos, asomados,
vuelven los días con mis impacientes
30 llamamientos, y nadie por mí, nadie,
suspira. Huésped y cuerpo lejano
me distinguen las voces y la luz
de estos jardines. Beata solitud.
¡Oh si pudiese, detenido y ciego,
35 atmósfera fugaz y adiós reunidos,
desviarme en sed o invierno, con las flores!

¡Eternidad, inútil obediencia!
Quién supiera, inocente y sin espíritu,
llevar el dulce pecho embellecido
40 a nada, al invisible y frío aliento.
Una vez quise que su voz remota,
con la mía, en el tiempo y la memoria,
quedaran para siempre, y siempre

-en desierto rendido, en tierra o mar,
45 o infierno duro-, en rama y flor, prendidas.

iVivir, ay palmas! Mi triste cabeza
apoya entre mis largos y encerrados
brazos, la frente y las ligeras venas.
La sombra de mi voz aún todavía,
50 humedece mi piel sola, dulcísima,
y las satisfechas penas de mi pecho,
donde ciego y desnudo, memorable,
se detiene su nombre del olvido.)

El temporal juega con las hebras de mi pelo y mis
muertos trabajos.
55 ¡Hasta dónde estoy sordo esta tarde, áspero! El
viento empuja las nubes y arrastra algunas ramas
por el monte.
Sí; si uno pudiera, llevado, andar por encima de los
árboles; apresar la infinita frescura del aire
entre las hojas altísimas,
y mirar más llanura y mayor abandono.

Todavía, aún, a pesar del ansia, vuelvo a ti por el
sentimiento, la tempestad y el frío del agua en
el campo.
Sin virtud pienso en ti -interminable, en estos
días solos- y en el perfume de tu cuerpo y en
tus tendidos miembros.

60 Habrá flores que te recuerden, palabras, cielos;
lluvias como ésta, y vivirás sin alteración
habiendo sucedido. Quae est ista quae ascendit
per desertum?

Mi piel igual que los ríos que memoran sus piedras
a orillas del mar,
se atreve en la soledad a extrañarte y abatir las

65 ternuras más altivas con palabras que sólo recoge
la luz
entre estas paredes de otros siglos,
y de otros seres.

¡Llueve! Y el viento combate dentro de la noche,
sin mirar mis abiertas y vanas banderas.

Los Talas, julio de 1945.

Como motivación sugeridora nos encontramos con la pregunta "¿Dónde andáis, años en la muerte perdidos, largas horas?" (v.1). Las palabras centro son: viento, aire, soledad, eternidad, vivir, temporal y tempestad. Los Talas y el Sur constituyen las palabras testigos, pero solamente el Sur corresponde a la determinación de los campos semánticos.

En el estrato indicial se presenta a dos lugares geográficos concretos: 1) "Los Talas" (lugar donde escribió el poema) y 2) el Sur. Ambos lugares son evocados por Molinari en forma repetida. El agente principal es el viento. Los agentes secundarios son: julio, aire, árboles, flores y banderas. En el tiempo y aspecto de la oda notamos la total relación entre lo

que evoca y los elementos naturales de la realidad objetiva externa.

El poeta no sabe ni puede explicar ciertas palabras. Sólo nos informa sobre lo que ocurre en el Sur en el mes de julio.

El final de la oda tiene relación con el desarrollo y el eje central del poema -el viento- que agita las banderas. En el nivel correspondiente al espacio encontramos que el autor sabe más de lo que narra. Interviene en forma tensa y canta un estado de ánimo con un marco lleno de elementos naturales.

Estructura. La oda está compuesta por tres partes o incidentes, aunque esta división no está hecha en forma escrita. El primer incidente consta de tres estrofas. Tiene un verso largo en el final el que funciona a manera de conclusión. El segundo consta de cuatro estrofas. El tercer y último incidente consta de cinco estrofas. El final del primer y tercer incidente son parecidos en su función poética ya que el viento es el elemento predominante. En el final del primer incidente es el Sur quien aprieta el viento. Su función es más indirecta. La oda concluye con el viento combatiendo dentro de la noche. Aquí su función es más directa, específica y expresiva. El primer y tercer incidente están escritos en versos libres; el segundo incidente consta de cuatro estrofas. La primera y la cuarta estrofa tienen ocho versos cada una. La segunda y la tercera tienen nueve versos. La segunda estrofa del

segundo incidente tiene una cita en latín, Beata solitudo. En el tercer incidente también encontramos una cita en latín que dice: "Quae est ista quae ascendit per desertum?" (v. 62).

Explicación del texto. El poema comienza con una pregunta referida a la muerte. "¿Dónde andáis, años en la muerte perdidos, largas horas?" (v. 1). En los primeros cuatro versos encontramos elementos del cuerpo: manos, frente y ojos (vv. 2, 3 y 4). El segundo verso es un cambio abrupto de tema, actitud y hasta de estilo. En él aparece el hablante poético en su típica actitud contemplativa del mundo e inmerso dentro de la naturaleza "El viento de julio varea esta parte del Sur, y estoy mirando mis manos y sintiendo" (v.2). El viento de este segundo verso no sólo varea una parte del Sur sino que le lleva los cabellos sobre la cara y le cubre la frente.

como los cabellos me cubren la frente y los
ojos,
en inmenso desabrigo. (vv. 3-4)

El poeta lo dice directamente. El término "julio" nos indica que estamos en invierno. El Sur es un punto geográfico determinado aunque con sus connotaciones lo podemos relacionar con tierra y país.

Molinari asume desde el principio la misma actitud que en la "Oda al mes de Noviembre junto al Río de la Plata" (HyM, 51). Veamos el paralelismo de sentimiento. Dice en la oda mencionada: "incansable desmemoria" (v.2), "mi alma y el polvo" (v.3). Y en la presente oda: "mirando mis manos y sintiendo" (v.2) y "en inmenso desabrigo" (v.4).

El quinto verso refleja la actitud de la duda, la desidia y la perspectiva que le brinda esta vida.

Quizás ya no dude de nada o me importe poco
el vivir obscuro sobre la tierra, en mi
país. (v.5)

La fuerza de este verso, si bien en su casi mayoría son palabras negativas, está dada por la palabra "obscuro". Vemos claramente un orden dentro del verso. Primero dice "tierra" (v.5), después "en mi país"(v.5).

El viento es el elemento natural de mayor importancia dentro de la oda que crea una situación de paralelismo.

El viento de julio varea (v.2)

El viento inclina (v.6)

Los verbos inclinar, pasar y posarse sugieren un gran movimiento. Paradójicamente éste último verbo nos indica lo opuesto. También ha ingresado otro agente a la oda: "los pájaros"

El viento inclina unos árboles contra otros
y los grandes pájaros pasan gritando sin
posarse. (v.6)

El séptimo verso tiene una relación de agente secundario: el aire. También encontramos un punto de referencia específica: "Los Talas"

La braveza del aire lleva la fragancia de las
violetas y las suaves hojas de "Los Talas". (v. 7)

Lo mismo ocurre con el segundo verso. Veamos los paralelismos y puntos de referencias concretos:

Sur (v. 2)

Los Talas (v.7)

La segunda estrofa se abre con una clara alusión a lo temporal, igual que el inicio del primer incidente.

Aquí me tenéis, días, dejados espacios; sin
olvido, solitario (v.8)

La estrofa es melancólica. Un hombre casi desencantado se siente un huésped, donde lo más significativo para él son las palabras. El poeta nos indica una relación más estrecha con el ser que con la naturaleza. En la primera estrofa abundan los términos con referencia a la naturaleza: tierra, árboles, país, pájaros, viento, aire, fragancia, violetas y hojas. En la segunda los términos adquieren un carácter más filosófico: días, espacios, olvido, solitario, nadie piense, instante, límpido y absoluto. El final se cierra con signos de admiración. "¡ignorante y melancólico !" (v.10)

El poeta comienza la tercera estrofa con una alusión a Endimión y al igual que él quisiera estar dormido. Este es su deseo. Los tres inicios tienen una interrelación. Estos son los ejemplos:

primera estrofa: "en la muerte perdidos, largas
horas? (v.1)

segunda estrofa: "Aquí me tenéis, días, dejados
espacios: sin olvido, solitario. (v.8)

tercera estrofa: "Igual que Endimión quisiera estar
dormido" (v. 11)

En los tres notamos una relación personal con el mundo de la transitoriedad. Endimiión tiene en el verso la imagen del sueño, por eso dice: " quisiera estar dormido" (v.11). Aquí también reitera lo mismo que en la primera parte los elementos del cuerpo: la lengua y la boca. Molinari elige un lugar para dormir que sea dentro del marco de lo natural. No es determinado, pero sí lo condiciona a "árboles" como el cedro, en este verso.

Igual que Endimiión quisiera estar dormido-la
boca llena con la restallante lengua-, a la
sombra de los cedros, de las perennes hojas; (v. 11)

Lo corporal va seguido de lo espiritual. Como así la estrecha relación entre cuerpo y alma. Ejemplo:

lengua-boca-cuerpo

alma-sueño

El verso siguiente es una afirmación de lo anterior.

El alma fresca y no turbado el sueño por la
memoria.
Y entrar en las florestas donde aún hermosos
pájaros despiden perfumes, como flores, y
los árboles (vv,12-13)

Los tres comienzos tienen un mismo tono de proyección significativa, con un concepto concreto y estilo directo. Hay una clara alusión al juego de la vida y la muerte. La oda tiene un tono casi desesperado donde las palabras adquieren una verdadera unidad. Los tres comienzos de los tres incidentes van acompañados de elementos de la naturaleza. En los tres ocurre lo mismo. También se repiten esos elementos perfumes, árboles, flores, pájaros y cielo.

La segunda parte o incidente está compuesta por cuatro estrofas que abarcan los versos 20 al 53. La diferencia que existe con relación a la primera parte de la oda reside en una marcada intención de lo temporal. La primera y la cuarta tienen ocho versos cada una. La segunda y la tercera estrofa tienen nueve versos. Desde el primer verso hasta el último todo este incidente se desarrolla entre un paréntesis. El paréntesis señala que la nueva observación del paisaje se realiza en un plano diferente. El poeta usa versos que sitúa entre paréntesis; ellos indican un pensamiento paralelo al proceso poético. También indican un contraste impregnado hacia un sentimiento de nostalgia y recuerdo o bien un estado de melancolía. El paréntesis funciona como un pensamiento paralelo. Casi siempre lo que se halla entre paréntesis es reflexivo y lírico. La observación tendrá otras cualidades. Con versos mucho más cortos, el poeta abordará el tema de la vida alejándose de la naturaleza para penetrar directamente en el tema de lo temporal, de la realidad huidiza.

(Una vez quise que su aire y el mío,
que mi lengua y la suya para siempre,
para la vida y la muerte estuvieran
juntos. Sin gratitud miro las nubes
y el vuelo de los pájaros. Quizás
mi dolor sea intenso o esté tan sólo
conmigo, diferente y terminado,
en: bus y muertas banderas. (vv. 20-27)

La imagen de "muertas banderas" (v. 27) se habrá de repetir al final del poema "sin mirar mis abiertas y vanas banderas" (v. 69)

La segunda estrofa es un llamamiento, un clamor

Apartados, deshechos, asomados,
vuelven los días con mis impacientes
llamamientos, y nadie por mí, nadie,
suspira,. Huésped y cuerpo lejano
me distinguen las voces y la luz
de estos jardines. Beata solitudo.
¡Oh si pudiese, detenido y ciego,
atmósfera fugaz y adiós reunidos,
desviarme en sed o invierno, con las flores! (vv. 28-36)

El estar solo le causa placer. Una frase latina lo corrobora: Beata solitudo (v. 33). En la tercera estrofa encontramos no sólo un paralelismo de forma sino en la construcción del poema como en su contenido. Ejemplo:

Una vez quise que su aire y el mío;
que mi lengua y la suya para siempre,
para la vida y la muerte estuvieran
juntos. (vv. 20-23)

Una vez quise que su voz remota,
con la mía, en el tiempo y la memoria,
quedaran para siempre, y siempre
-en desierto rendido, en tierra o mar,
o infierno duro-, en rama y flor, prendidas (vv. 41-45)

El final de la segunda estrofa del segundo incidente termina con una palabra que se repite en el final de la tercera estrofa. Ejemplos:

Desviarme en sed o invierno, con las flores! (v. 36)
o invierno duro-, en rama y flor, prendidas. (v.45)

La estrofa cuarta es la que muestra mejor que todas la diferenciación con el resto del corpus.

¡Vivir, ay palmas! Mi triste cabeza
apoya entre mis largos y encerrados
brazos, la frente y las ligeras venas.
La sombra de mi voz aún, todavía,
humedece mi piel sola, dulcísima,
y las satisfechas penas de mi pecho,
donde ciego y desnudo, memorable,
se detiene su nombre del olvido.) (vv. 46-53)

Como en ninguna de las estrofas anteriores el poeta utilizó tantas palabras juntas para resaltar el plano humano: cabeza, brazos, frente, venas, piel y pecho. La cuarta estrofa termina con dos versos contrapuestos.

donde ciego y desnudo, memorable, (v. 52)

se detiene su nombre del olvido. (v. 53)

El tercer y último incidente se abre con un verso que tiene la relación más estrecha con el título de la oda "El temporal juega" (v.54). Sólo este tercer incidente es el que recoge las dos palabras más cercanas al título: "temporal" (v. 54) y "tempestad" (v. 58). La oda no menciona en su contexto la palabra "tormenta". El término "aire" aparece solo dos veces. Estos son los ejemplos:

(Una vez quise que su aire y el mío, (v. 20)

y también cuando dice:

apresar la infinita frescura del aire entre
las hojas altísimas, (v. 56)

Este último ejemplo adquiere un sentido de condición temporal. El aire es aquí movimiento continuo, y es el deseo del poeta.

El contexto general de este último incidente es diferente al resto del poema. Si bien se ha establecido un contacto entre su espíritu y el de la naturaleza que colma su alma, no es tanto el marco natural lo que

la define. Molinari ha hecho participar más que en la primera parte la interioridad de su alma. Notamos sus deseos con más claridad, su angustia y su estado interior. El incidente está cubierto de una gran melancolía. El segundo incidente fue una puerta para que el poeta desembocara y dijera:

Mi piel igual que los ríos que memoran sus piedras
a orillas del mar,
se atreve en la soledad a extrañarte y batir las
ternuras más altivas con palabras que sólo recoge
la luz
entre estas paredes de otros siglos,
y de otros seres. (vv. 63-67)

Como en ninguna parte de la oda, la naturaleza adquiere un segundo plano. Molinari es bien preciso en sus sentimientos, aunque sea una oda muy lírica. Los sentimientos de este tercer incidente están bien marcados. Su lectura nos trasmite un estado de perduración. Hay una actitud de súplica muy sutil, casi resignada, y así la oda es una sugerencia, una cercanía a alguien a quien no se nombra por un simple grado de recato. La oda es como una espera, un deseo que constantemente se renueva en sus sentimientos.

La realidad objetiva es percibida por el poeta. A veces ella no produce en su primer momento un proceso intelectual. La representación de ese mundo exterior le llega en forma casi inimaginable. Hay otros momentos donde

Molinari se detiene dentro del poema para darnos su reflexión y su estado de ánimo. Es ahí donde observa el paisaje circundante; entonces la expresión se hace descriptiva. La realidad exterior le llega solamente en forma sensorial.

El viento de julio varea esta parte del Sur, y
estoy mirando mis manos y sintiendo (v. 2)

El viento inclina unos árboles contra otros y
los grandes pájaros pasan gritando, sin po-
sarse.

La braveza del aire lleva la fragancia de las
violetas y las suaves hojas de "Los Talas". (vv. 6-7)

La naturaleza permanece estática e imperturbable. El poeta evoca su pasado. Existe una entrega de su cuerpo y una evocación del tiempo. Se ofrece a los días y también a los "dejados espacios" (v. 8). Llega a un acercamiento con la naturaleza que expresa mediante estas palabras: "Límpido y absoluto como un horizonte sin cuerpos ni seres" (v.8). A veces el sueño le sirve para liberarse de la memoria y estar alejado, en otro mundo. Estar en otro mundo para Molinari significa convertirse en otro ser, para no hallar ni saber nada. Esa es su fórmula. La realidad objetiva externa no despierta en el autor ningún sentimiento, por eso la oda continúa sobre un mismo eje. En otras notamos un cambio cuando en la naturaleza hace participar a su meditación.

El temporal juega con las hebras de mi pelo y mis
muertos trabajos. (v. 54)

En este verso el hombre y la naturaleza han interrumpido su comunicación. La contemplación es estática. Los "muertos trabajos" (v.8) es la representación de la poesía, la que siente que no sirve para nada o la que está definitivamente muerta. Esto también es una referencia a los trabajos poéticos de años acumulados.

La naturaleza aparece tal como es, sin la participación de ninguna especie, sin ningún hombre. Molinari no pretende ninguna elaboración subjetiva. Sólo sabe que es un observador, que existe en su medio y donde se dirige, percibe y transforma. También depende de ella. En definitiva el sentido fundamental de la oda es el de la espera.

El viento: imagen y realidad cosmogónica. Molinari alguna vez ha tratado de definir el viento como un elemento constitutivo de su ser. Alonso Gamo ²⁵ afirma que:

en su poesía el Sur, la llanura, los
ríos y el cielo, son, los elementos
más importantes de orden físico.

El Sur y la llanura no pueden existir si no está el viento entre ellos.

El viento no es una imagen sí una idea, es parte del tiempo, de otros días que constituyen su vida.

Llora la luz de la mañana, el viento
de otro día, su rosa comenzada,
insomne sobre paredes. Río lento. (COR, 19)

Contiene el pasado esa dimensión que abarca la adolescencia, también un espacio que persigue su existencia, su muerte, su flor y su tormento. Así lo expresa:

El viento mío lleno de otro viento
adolescente, con su muerte hundida,
con su rosa perfecta, en su tormento;
deliciosa, perfecta. Escondida. (SPT, 119)

También es el que comprende la nostalgia:

¡Sólo el viento entiende
esta impenetrable nostalgia! (DTP, 40)

Si bien los ríos y las llanuras dan variedad al Sur, es el viento ese móvil que entrega al lector un movimiento y la propia relación del poeta con la naturaleza.

Quizás en ningún poema se vea tan marcada y delineada la presencia del viento como en la "Oda al viento grande del oeste" (UN, 111). La Oda se divide en tres partes y en cada final notamos que el viento es lo único y lo válido:

Dice en la primera parte:

i Y solamente el viento! (UN, 112)

En la segunda:

i Y únicamente el viento! (UN, 114)

Y en el final:

i Y siempre el viento y la ascendente
y perdurable noche! (UN, 115)

En la misma oda se lo compara a un ángel:

Bate el tiempo en la primavera, en
las claras estaciones, y en el
invierno plumizo de las planicies
anda por el cielo, igual que un
ángel

que buscara un país o la ruina de-
sierta de la nostalgia! (UN, 112)

El poeta sabe que el viento está por todas partes y que forma parte del tiempo. Existe una correlación en su poesía entre el viento y el tiempo.

No lo imagina, vive en él con un significado. Molinari lo concibe como una vida concreta, algo que no ha pedido desligar de sí. A veces hasta nos la presenta con un color. Veamos estos versos:

Inclina el pasto su tostada sombra
sobre la tierra y comienza a
pasar las mariposas,
el viento amarillo y rosa del éxodo. (UN, 111)

Molinari ha sentido con tanta intensidad como algunos prosistas argentinos Ricardo Güiraldes (1886-1927) por ejemplo y más profundamente que ningún poeta contemporáneo, el hervor de la sangre de los llanos del Sur; pero no ha podido desligarlo del viento.

El Sur y la Pampa sin el viento no adquieren el relieve que tiene su verdadera poesía. El viento no es una presencia, sino un elemento primario y primordial para que vivan sus pájaros, para que se enfrenten con ese mun-

do físico, con ese cristal transparente donde aparecen sus gaviotas, calandrias y palomas.

Dentro de este viento el poeta se ha visto con sus ojos desechos y solitarios, ha sentido a su nación.

El viento, en la "Oda al viento que mece las hojas en el Sur" ha sido corporizado:

Pero tú, oh viento majestuoso, sabes
de mí igual que las pequeñas
hojas salinas
que en el imperioso Sur abren sus
desesperados paraísos,
por el aroma seco de mi cabeza. (EA, 20)

El vocabulario de su poesía denota un modo plenamente natural: la rama, las hojas, las piedras, las plumas, el espacio, el mar, el jacinto y el narciso. Los estados de ánimo son contemplados con angustia. Es en este acto de posesión ante el mundo cuando el poeta expresa:

Déjame llegar a ti: que me entretenga
hablándote
y pueda mirarte, como en los desechos
días,
empujar las hurañas nubes, arriar
los grandes ríos oscuros hacia el
inmensurable Atlántico, y sentirte

regresar empapado, recubierto de
escamas,
ronco hasta el amargo aliento. (EA, 22)

Ese mundo aéreo en verdad se nos presenta visible.

Mediante un manejo dulce y lento va formando sus imágenes hasta lograr una visión total, constituyendo un valor expresivo.

En el vacío se concentra una acción. Esta acción es ejercida por el viento sinónimo de fuerza pura. Molinari es un escritor de la tempestad. Ha tomado este aspecto sin buscar el efecto o la causa. El viento es movimiento y en él encontramos imágenes importantes.

El viento nace y renace, permanece en sí mismo, gira y se reconcentra. Es amenaza, fuerza invisible y en él se halla toda su fuerza.

Para Molinari oír es más dinámico que ver. No es el ojo lo que brinda las imágenes sino el oído múltiple. Molinari sabe que no puede detener su movimiento. Es un acto que a cada instante imprime un marcado paso del tiempo. El viento es para él una realidad que se torna visible, una realidad cosmogónica. El silbido de viento lo hace temblar y pensar. El viento grita de alguna forma. Molinari lo denomina "filoso". William Blake no se

equivoca cuando lo califica de: "mugido y rugido".

La tempestad es para muchos escritores una fuerza motriz. No se concibe a Osián sin la fuerza de las tempestades. Para Osián el alma de todo está en el centro de la tempestad.

La imaginación muestra una actitud extraña ante la tempestad. El alma y la naturaleza se enfrentan una con la otra. En esta confrontación sólo Molinari conoce y nos brinda sus impresiones. Para Gastón Bachelard el viento tiene una psicología. Es excitante y también desanima.

Grita y duele, se queja y pasa. Es violento y vibrante, dulce y melancólico. El viento es una cosmicidad y Molinari evoca las desuniones del viento. Para él el espacio está compuesto de almas ya muertas a las que mira y siente con expectativa. A ellas las evoca con emoción. Borges²⁶ comienza su "Poema conjetural" con este verso:

Hay viento y hay cenizas en el viento

Mientras que Saint-Pol Roux dice: "Hay alguien/en el viento"

Roux continúa su ensoñación del recuerdo y la voluntad de vivir.

Molinari no añade a este elemento colores ni formas, sólo llega a él participando de la fuerza de la naturaleza.

En "The Cloud" (La Nube) Shelley ²⁷ (1792-1822) une la nube al cielo y a la lluvia. Este es su espectáculo:

And I all the while bask in Heaven's blue smile,
Whilst he is dissolving in rains.

(Y estalla al fin la lluvia, a la sonrisa azul del cielo, acójeme sumisa.)

TRADUCCION

MUY LIBRE
(Y PORNÉ)

Las imágenes de Molinari nos sorprenden porque nos encontramos siempre con un término "inesperado" lo que produce un efecto positivo en el lector. Nos conduce a gigantes brumas en el cielo. Las imágenes de Shelley ²⁸ poseen un doble ardor destructivo y vivificante. Así nos dice en su "Oda al viento oeste":

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
Thou, from whose unseen presence the leaves dead
are driven (vv.1-3)

Oh viento altilvo del oeste, tu briza de otoño
de cuya invisible presencia las hojas muertas
son llevadas.

Destroyer and preserver: hear, oh, hear! (v.4)

O uncontrollable! If even
I were as in my boyhood, and could be (vv. 47-48)

Destructor y vivificador: escucha, oh, escucha

Oh irresistible! Di solamente
pudiera ser lo que fue en mi infancia

En Shelley notamos un deseo de mezclarse con el viento, de ser él mismo. La oda del poeta inglés es una prodigiosa intuición. Molinari, como Shelley, ensaya y une los lazos entre la fuerza física y la vida humana. Siente que el viento es transparente, muere y renace, tiene una vida individual. Sigue con su vida la misma del soplo cósmico.

El viento es una orientación. En el sur encuentra el poeta las seducciones de la nación, la nostalgia de un tiempo pasado.

Molinari al igual que Píndaro le asigna al viento aspectos eternos. El poder de un más allá hiperbóreo que parece fundirse en el ciclo de lo cósmico. En él vive lo seco y lo húmedo, el calor y el frío. Regresa siempre a ese elemento por instinto y orientación dinámica. En las llanuras de la provincia de Buenos Aires ha vivido verdaderamente el dinamismo de todos los soplos.

Los versos de la "Oda al viento grande del Oeste" (UN, 111) se pueden com-

prender como una verdadera respiración.

Inclina el pasto su tostada sombra sobre la tierra
y comienzan a pasar las mariposas,
el viento amarillo y rosa del éxodo, (UN, 111)

Dice en el final de la primera parte:

Bate el viento en la primavera, en las claras
estaciones, y en el invierno plumizo de las
planicies
anda por el cielo, igual que un ángel
que buscara un país o la ruina desierta de la
nostalgia!
¡Y solamente el viento! (UN, 112)

Los versos arriba citados se los puede poner como ejemplo de los poemas que son mas orales que escritos, mas de lo que respira que del análisis de crítica interna. Su acción y su música se sentirá mejor si se lo compara con otro; este pertenece a la poesía escuchada. Molinari canta la brisa y el soplo de las estaciones, a veces nos confiesa esta seducción.

Cuanto más fuerte es el viento con mayor claridad se aprecian los elementos dinámicos de su poesía. Los vientos, dice Shelley "Exhalan salud y renovación y la alegría de un valor joven". Toda fuerza ejerce un

valor y las grandes fuerzas del mundo suscitan de una manera una forma de valor. La poesía puede atribuir al viento lo más natural: un rostro y una fuente. El viento es hálito, expansión, comunicación en el universo. El viento es para el mundo; el hálito es para el hombre.

El hálito absorbe todo. Los soplos y los vientos producen imágenes. Molinari vive la ensoñación del viento como un examen psicológico, al que corresponde la "poética molinariana del aire".

El cielo

En la profunda vida del viento Molinari asocia el soplo de lo natural con el tiempo. Su "yo" se aligera y se muestra ínfimo.

El viento es imagen de liberación, libertad y sugiere el realismo del mundo en perpetuo movimiento.

En él existe un anhelo de participar con el mundo exterior. El transcurrir, esa forma del tiempo, lo lleva a un deseo de perpetuar la palabra poética. Ve en el cielo una certeza de la impotencia del hombre desde su única posición: la tierra. A veces, el cielo origina una posibilidad y sensación de angustia, otras el camino para invocar a su país. Así nos dice:

Cabe en la luz del cielo, en mi país,
tanta planicie, su sombra verde y
esparcida, (CAG, 107)

El poeta se sitúa en diferentes puntos de observación para lograr desde esas perspectivas su visión poética, su llamado de ansia no satisfecha. Para ello usa otro término: "firmamento",

Vuelto y retornado a tí, miro tu ansiedad
abandonada y el romper de golpe de las
estaciones,
unas con las lluvias y devorantes nieblas,
y otras, ya en el resplandor de las flores
y el levantar de los patos silvestres en el firmamento; (UN, 23)

Proyecta su identidad en diferentes períodos a través de un proceso imaginativo. Su individualidad corpórea es expresada en símbolos muy insistentes. El ansia parece perder su identidad en la tierra. Así nos encontramos con los términos "cenit" y "constelación" relacionados íntimamente con la esfera celeste, los que Molinari une al sur y a la nación

Yo lo veía volar, igual que un pastor
sobre los lisos árboles, de tarde,
o al amanecer entre las estrellas, debajo
de las grandes constelaciones
del sur, (UN, 25)

O bien cuando dice:

cuando cruzan los patos silvestres gritando debajo de las áridas y extendidas constelaciones de la Argentina. (CAG, 111)

Y el otro ejemplo:

El mar la toma y la eleva
al cenit con su alegría,
¡el mar, el mar incansable!
¡Qué suelta iba la gaviota! (UN, 79)

Molinari pretende alejarse de todo lo cotidiano y lo contemporáneo para encontrar su identidad en el otro origen que tiene el ser: la soledad, pero la soledad de los campos y del cielo de los Talas

En "Los Talas", el sol
envanece de luz
la obscuridad del monte helado.

¡Vuelan y gritan los pájaros
en el cielo brillante y límpido! (ERO, 75)

Es por el viento que nos hace penetrar en el cielo:

Arriba está el otro viento. No
me digas nada,
hoy tengo la lengua oscura, y
el sentimiento,
impenetrable, aborrecido. (LSP, 28)

El cielo indefectiblemente representa una ida del espacio donde el poeta le atribuye diferentes funciones: un círculo o la patria.

Cielo, círculo eterno; desvelada sombra
entre sus hojas intactas, sus muros (EA, 52)

el cielo, la patria, y las verdes cuchillas,
y tú, la larga y delicada ausencia. (EA, 59)

Aquí, no sólo se encuentra el elemento natural sino que se hace mención al tiempo pasado que siente angustioso con ausencia.

En el "Romance" (HyM, 81) para Juan Facundo Quiroga nos lo presenta de una manera simple (pero decir simple no es sinónimo de pobreza poética):

- Lloró la arena, aquel día;
lloró el viento entre las frondas.
¡ El cielo estaba sin nubes
y derramada la aurora! (HyM, 88)

Aquí el cielo cobra el estado de lo que ha ocurrido, un estado de tristeza es el que sugieren estos versos.

El cielo es para Molinari una parte de la Pampa, donde el poeta observa su plenitud. A veces lo siente descansar sobre él. Busca el cielo y lo nombra en plural, como si su condición se pudiera diversificar:

Sola tú, dura frente, buscas el viento,
el esparcido invierno; la soledad
intolerable,
las abiertas llamas de la tarde.
Los cielos. (EA, 68)

también expresa:

Días y días, cielos altos, puros, (HyM, 110)

¡Oh dioses, cielos, soledad; (HyM, 61)

Cuando el poeta está ante el cielo de la Pampa, su sentimiento no es melancólico como el de los atardeceres, ni tampoco esperanzado como el de las auroras.

El cielo es algo que se sucede dentro del mundo natural y no literario.

El cielo es a veces una concisa trasposición, la idea melancólica de la vida.

¡Nadie recordará sus vueltas frentes,
ni el soplo melancólico del cielo,
trémulo entre sus haces, comprendido! (ERO, 20-21)

Otras no es más que una pintura de un ocaso:

Un sucio resplandor me quema las
flores del cielo,
las grandes llanuras majestuosas.
Quisiera cantar esta larga tristeza
desterrada,
pero ¡ay! siento llegar el mar
hasta mi boca. (SPT, 163)

A pesar de que Molinari no usa simbologías tal como lo ha confesado suele emplear idénticas palabras con distinto significado. Por ejemplo dice:

Años, días, espacios -horas-, cielos, (ERO, 29)

Hay instancias en las cuales nos señala con nostalgia y nos habla de lo temporal.

Te abres para mí -clara-, adolescente,
en el nacer del día en que me llevas,
entretenido, ciego y solo, a nuevas
penas; al alto y suave cielo ausente. (DTP, 36)

En él encontramos la confirmación lírica de algo que sabemos realmente no existe pero que su palabra hace vivir con intercambiable atracción.

La nube figura como el viento entre los objetos poéticos más oníricos. Su onirismo está en pleno día. La nube tiene un grave significado, un símbolo, es el otro signo del cielo. A las nubes se les asigna un carácter psicológico muy particular; son materia de imaginación. El poeta tiene y tiende siempre a transformar el elemento externo. La nube nos ayuda a soñar la transformación. En él las intuiciones son directas y su imaginación dinámica. Está ligado al objeto tangible, próximo y resistente.

Lucrecio²⁹ al referirse a la descripción de los fenómenos atmosféricos afirma:

Contemplator enim, cum montibus adsimulata
nubila portabunt venti transversa per auras,
aut ubi per magnos montis cumulata uidebis
insuper esse aliis alia atque urgere superne
in statione locata sepultis undique uentis,

Observa, en efecto, cuando los vientos arrastren
nubes semejantes a montes (montañas) arrastrados
a través de los aires
o cuando a través de los grandes montes las veas
acumularse
unas sobre otras, apretándose desde arriba
y están inmóviles, dormidos los vientos a su
alrededor.

La expresión en Molinari se retiene y se une a los múltiples ejemplos de posesión del mundo por medio de las manos. El poeta tiene la posibilidad de llegar a las nubes como ese escultor que modela los contornos invisibles.

3.3. Conclusiones

En el presente capítulo hemos estudiado la naturaleza y los elementos constitutivos del mundo natural. La naturaleza es para Molinari uno de los vectores más importantes de su obra.

El paisaje molinariano está marcada por infinitas modalidades. Así aparecen sus poemas llenos de pájaros, nubes, ríos, árboles, hojas, llanuras, animales y peces. Dentro de este paisaje debemos destacar dos lugares geográficos bien determinados: el Sur y "Los Talas". El Sur es esa elección amorosa e imaginaria, el símbolo de su propia intimidad que hace vivir su hermetismo poético. El Sur también marca una identificación con su cuerpo y su alma. Otros puntos cardinales están presentes en su poesía, pero es el Sur el que más lo sensibiliza.

La Pampa es para el poeta una escondida desdicha, un entañamiento para con su nación. En la Pampa observa y en esta tierra argentina Molinari llora la injusticia que tanto se repite.

Los elementos del mundo natural funcionan de acuerdo con el estado espiritual del poeta. La noche, los árboles, los pájaros, el río y los matorrales parecen interpretar esa angustia, que se une al drama humano; así aparece expresada en la conjunción de estos motivos con figuras tales como

Juan Facundo Quiroga, Juan Lavallo y José María Paz, así como en la "Oda a un soldado".

El análisis de la "Oda al mes de noviembre junto al Río de la Plata" muestra al Molinari preocupado por su muerte. La "Oda del aire y de las tormentas" es un claro ejemplo de la unión entre la naturaleza y el tiempo, en su obstinada voluntad de cantar los grandes espacios argentinos.

La naturaleza está asociada a la idea de soledad y de elevación. Por lo tanto, Molinari, encuentra en los elementos del mundo natural un plano que a veces la resulta más real que estar en la tierra.

Notas

¹ Julieta Gómez Paz. "El Sur, categoría poética", Boletín de la Academia Argentina de Letras, XLIV, n°171-174 (enero-diciembre 1979), 88.

² Narciso Pousa. Ricardo E. Molinari. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 30.

³ Jorge Luis Borges. Todo Borges. Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1977, p. 180.

⁴ José María Alonso Gamo. Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernardez. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1951, p. 65.

⁵ Luis Emilio Soto. "Región y querencia en la poesía argentina", Comentario, n°17 (1957), 19.

⁶ Juan Carlos Ghiano. Poesía argentina del siglo XX. México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 148.

⁷ Carlos Alberto Merlino. "Ricardo Molinari o el extraviante vuelo a lo absoluto", Davar, n°121-122 (abril-diciembre 1969), 108.

⁸ J.M. Cohen. "The swan and the owl", Times Literary Supplement. London, 12 marzo 1954.

⁹ Id.

¹⁰ La segunda oda se titula "Oda al viento grande del Oeste" y figura en su libro Unida noche (1957). Ricardo E. Molinari, comunicación personal, agosto de 1983.

¹¹ Alonso Gamo, op. cit., p. 59.

¹² Pousa, op. cit., p. 33.

¹³ Silvia Moreno, "La figura de Facundo en la obra de Ricardo E. Molinari" Tucumán, II Congreso Nacional de Literatura Argentina, 18-21 septiembre 1982 (comunicación inédita).

¹⁴ Pousa, op. cit., p. 31.

¹⁵ Juan José Hernández, "Entrevista a Ricardo E. Molinari", Correo de la Tarde, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1958.

¹⁶ Saint John Perse. Oiseaux. Paris, Gallimard, 1975, p. 32.

¹⁷ Julio Arfstides. Ricardo E. Molinari o la agonía del ser en el tiempo. Buenos Aires, Editorial Américalle, 1965, p. 51.

- ¹⁸ Paul Eluard. Le livre ouvert. Paris, Gallimard, 1947, p. 87.
- ¹⁹ J.W. Goethe. Faust. Sämtliche Werke, Stuttgart, Verlag der T. G. Gottaichen Buchhandlung, 1893, t. 10, pp. 296-297.
- ²⁰ José María Alonso Gamo. Tres poetas argentinos: Marechal, Molinari, Bernádez. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1951; pp. 71-72.
- ²¹ José María Alonso Gamo, op. cit., p. 72.
- ²² José María Alonso Gamo, op. cit., p. 60.
- ²³ Gastón Bachelard. El aire y los sueños. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 281.
- ²⁴ Ricardo E. Molinari, "Dos temas literarios" Boletín de la Academia Argentina de Letras", XXXIV, n°131-132 (enero-junio 1969), 23.
- ²⁵ José María Alonso Gamo, op. cit., p. 64.
- ²⁶ Jorge Luis Borges. Obra poética. Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 148.

²⁷ Percy B. Shelley. Poetical Works. London, Oxford University Press, 1967, p. 601.

²⁸ Percy B. Shelley. op. cit., pp. 578-579.

²⁹ T. Lucreti Cari. De rerum natura. Barcelona, Ed. Alma Mater, al cuidado de Eduardo Valentí, 1961, L. VI, vol II. versos 189 ss.