ENTREGAS DE
LA LICORNE

5-6

SETIEMBRE 1955

MONTEVIDEO

ENTREGAS DE

LA LICORNE

2ª Epoca - Año III - Nº 5-6

MONTEVIDEO URUGUAY

DIRIGIDA

POR

SUSANA SOCA

CONSEJO DE REDACCION: SAN JOSE 824

Suscripción a 4 números $ 12.00
Número suelto ..... $ 4.00

COPYRIGHT 1955 BY: ENTREGAS DE LA LICORNE
IMPRESO EN EL URUGUAY PRINTED IN URUGUAY

SUMARIO

EMIL CIORAN: *EL CONTINENTE PERDIDO*

JORGE GUILLÉN: *LA HERMOSA Y LOS EXCÉNTRICOS*

JUAN DAVID GARCÍA BACCA: *PLAN DE FILOSOFAR EN CRISTIANO, SEGÚN SAN AGUSTÍN*

R. A. C. DU VIVIER: *CHRISTOPHER FRY*

CHRISTOPHER FRY: *OBSERVACIÓN DE VENUS*

MARÍA ZAMBRANO: *ADSUM*

SUSANA SOCA: *EN UN PAÍS DE LA MEMORIA*

DOLF STERNBERGER: *SOBRE EL SENTIMIENTO DE LO EXTRANJERO*

IDA VITALE: *POEMAS*

FELISBERTO HERNÁNDEZ: *EXPLICACIÓN FALSA DE MIS CUENTOS*

GUIDO CASTILLO: *LAS FUENTES ALEGRES DE LA POESÍA*

CARLOS REAL DE AZÚA: *UNA CARRERA LITERARIA*

ANGEL RAMA: *TEMAS TRADICIONALES*

CRÓNICAS

J. HELLMUT FREUND: *ALBERT SCHWEITZER Y SU POLIFONÍA VITAL*

JOSÉ PEDRO DÍAZ: *GÉRARD DE NERVAL*

LUIS CAMPODÓNICO: *UNA CONCRECIÓN DE LA NUEVA MÚSICA*

ARTURO SERGIO VISCA: *JUAN JOSÉ MOROSOLI, UN NARRADOR*

MANUEL DE CASTRO: *JULIO J. CASAL*

JULIO J. CASAL: *DOS SONETOS*

AUSENCIA Y PRESENCIA DE CLAUDEL

UNA EXPERIENCIA TEATRAL

NOTAS

EL CONTINENTE PERDIDO

por
EMIL CIORAN

QUIEN pertenece orgánicamente a una civilización, no sabe identificar la naturaleza del mal que la mina. Su diagnóstico apenas cuenta; el juicio que sobre ella forma, también le concierne; tiene para con ella miramientos nacidos de su egoísmo.

Más desasido, más libre, el recién venido la examina sin cálculos y capta mejor sus desfallecimientos. De ser necesario, aceptará perderse si ella se pierde, comprobar sobre ella y sobre sí, los efectos del *fatum*. Ni posee ni propone remedios. Como sabe que no es posible *cuidar* del destino, no se erige en curandero de nadie. Su única ambición es estar a la altura de lo Incurable...

Los países de Occidente hasta ahora se han suscrito, luego de comprobar la acumulación de sus éxitos, a la tesis de la marcha racional de la historia. No es nada extraño puesto que ellos hacían esa historia. En cuanto al progreso no podían degradarlo a mito puesto que se consideraban sus agentes. Les faltaba el sentido de la fatalidad, que al fin comienzan a adquirir, aterrados por el eclipse que los acecha, por la perspectiva de su postración. De sujetos que eran, helos convertidos en objetos: están haciendo su experiencia capital, la de la opresión del tiempo. ¿Qué más necesitan para perder la ilusión de poder modelar su vida? Hasta el presente, esa ilusión, causa de su apogeo, de su admirable megalomanía, los había cerrado para lo irreparable. Hoy están tan conscientes de esto, que miden la estupidez de un espíritu por el grado de su apego a las finalidades de la historia. ¿Puede haber algo más normal desde el momento en que la historia se verifica en otra parte? Nos sacrificamos ante los acontecimien-

tos mientras somos autores de su iniciativa; si nos los infligen, nos desviamos de ellos. Y por menor que sea el recuerdo que conservamos de una antigua supremacía, soñamos todavía con sobresalir, aunque sea gracias al desorden.

Francia, Inglaterra, Alemania, dejaron detrás de sí su período de expansión y de locura. Es *el fin de lo insensato,* el comienzo de las guerras defensivas. No más aventuras colectivas, no más ciudadanos, sino individuos descoloridos y engañados, todavía prontos a responder a una utopía, siempre que les venga de afuera y que no tengan que tomarse el trabajo de concebirla. Si antes morían por el sin sentido de la gloria, ahora se abandonan a un frenesí reivindicativo. La "felicidad" los tienta; es su último prejuicio, del que extrae su energía ese pecado de optimismo que es el marxismo. Enceguecerse, servir, sacrificarse al ridículo o a la estupidez de una causa, son extravagancias de las cuales ya no son capaces. Cuando una nación comienza a envejecer, se orienta hacia la condición de masa. Aunque disponga de mil Napoleones, igual se rehusará a comprometer su reposo o el ajeno. ¿Cómo aterrorizar a los vecinos o al mundo, cuando los propios reflejos hacen flaquear las piernas? Si todos los pueblos estuvieran en el mismo grado de fosilización, o de cobardía, se entenderían fácilmente; un pacto entre ruines sucedería a la inseguridad... Apostar sobre la desaparición de los apetitos guerreros, creer en la generalización de la decrepitud o del idilio, es ver lejos, demasiado lejos: es la utopía, presbicia de los pueblos envejecidos. Los pueblos jóvenes, a quienes repugna buscar la escapatoria mediante una añagaza, ven las cosas desde el ángulo de la acción; su perspectiva es proporcional a sus empresas. Sacrifican la comodidad a la aventura; la felicidad a la eficacia. Son intolerantes, no admiten en absoluto la legitimidad de las ideas contradictorias, la coexistencia de posiciones antinómicas; sólo quieren aminorar nuestras inquietudes por medio... del terror. Inclinémonos ante la evidencia: una nación realiza grandes cosas sólo en sus épocas de intolerancia. Imperialismo romano, cruzadas, conquista española, las guerras de la Revolución y del Imperio, y las de nuestro siglo: salvajismo disfrazado de ideal. Lo que cuenta en un pueblo joven no son sus sueños, sino sus reflejos. ¿Adopta una ideología? Ésta aviva su furor, hace valer su fondo bárbaro, y le mantiene despierto. ¿Son los pueblos viejos los que adoptan una? Ella los entumece: es su opio. Sólo les proporciona esa mínima fiebre por la cual pueden creerse en cierto modo vivos: ligero brote ilusorio...

Una civilización existe y se afirma cuando es susceptible de un acto de provocación universal. Se desmorona en cuanto deja de ser un foco de errores y de ficciones. Sus momentos culminantes son momentos temibles durante los cuales prodiga sus fuerzas en vez de almacenarlas. Deseosa

de extenuarse, Francia se ha empeñado en prodigar las suyas, y lo ha conseguido ayudada por su orgullo y por su celo agresivo (¿acaso no ha hecho en mil años, más guerras que país alguno?). A pesar de su sentido del equilibrio —sus mismos excesos fueron afortunados— no podía alcanzar la supremacía sin detrimento de su sustancia. Hizo su puntillo de honra del agotarse. Enamorada del escándalo ideológico, de la fórmula, de la idea explosiva, puso su genio y su vanidad al servicio de todos los acontecimientos sobrevenidos en estos últimos diez siglos... Y hela aquí, después de haber sido una primera figura, resignada, temerosa, rumiando pesares o aprehensiones, y descansando de su brillo, de su pasado. Huye de su rostro y tiembla ante el espejo... Las arrugas de una nación son tan visibles como las de un individuo.

Cuando se ha hecho una revolución, luego no se desencadena otra tan importante como la primera. Si durante largo tiempo se ha sido árbitro del gusto, una vez perdido el lugar, por nada se intenta reconquistarlo. Cuando se desea el anonimato, fatiga servir de modelo, ser seguido, remedado: ¿por qué mantener todavía un salón para divertir al universo?

Francia conoce demasiado bien esas perogrulladas de la fatiga como para repetírselas. Nación del gesto, nación teatral, amó su representar de igual modo que lo amó su público. Abrumada por su papel, quiere abandonar la escena. Sólo aspira a los *decorados del olvido.*

Desde que abandonó sus designios de dominación y de conquista, la mina el pesimismo. Éste, azote de las naciones en plena defensiva, devasta su vitalidad; en vez de defenderse, lo toleran, habituándose hasta el punto de no poder prescindir de él. Entre la vida y la muerte, encontrarán siempre espacio suficiente como para escamotear una y otra; para evitarse el vivir, como para evitarse el morir. Si han caído en una catalepsia lúcida y sueñan con un statu-quo eterno, ¿cómo reaccionarán contra la oscuridad que las asedia, contra el avance de opacas civilizaciones?

Si queremos saber qué ha sido de un pueblo, y por qué es ahora indigno de su pasado, nos bastaría examinar las figuras que más huellas dejaron en él. Lo que fué Inglaterra, lo dicen suficientemente los retratos de sus grandes hombres. Produce sobrecogimiento contemplar en la National Gallery, esas cabezas viriles, a veces delicadas, a menudo monstruosas, la energía que de ellas se desprende, la originalidad de sus rasgos, la arrogancia y la solidez de sus miradas. Si luego pensamos en la timidez, en el buen sentido, en la corrección de los ingleses de hoy, comprendemos por qué ya no saben representar Shakespeare, por qué lo deslavazan y lo desvirilizan. Están tan alejados de él como debían estarlo de Esquilo los griegos tardíos. Nada isabelino queda en ellos: emplean lo que les queda

de "carácter" para salvar las apariencias, para mantener la fachada. Siempre se paga caro el haber tomado en serio la "civilización", el haberla asimilado demasiado...

¿Quiénes contribuyeron a la formación de un Imperio? Los aventureros, los brutos, los canallas, todos aquellos que no tienen el prejuicio del "hombre". Al salir de la Edad Media, Inglaterra desbordaba de vida y era triste y feroz: ninguna preocupación de honorabilidad contrariaba su deseo de expansión. Emanaba de ella esa melancolía de la fuerza tan característica de los personajes shakesperianos. Pensemos en Hamlet, ese pirata soñador: sus dudas no embotan sus ardores; nada hay en él de las debilidades de un razonador. ¿Sus escrúpulos? Se los crea como liberación de energía, por el gusto del logro, por la tensión de una voluntad inagotablemente enferma. Nadie fué más liberal, nadie más generoso para con sus propios tormentos, nadie los prodigó tanto. Después de una prueba tan larga de mediocridad, cómo podrían elevarse los ingleses por encima de esas lujuriosas ansiedades? Por lo demás no lo pretenden. Su ideal es el hombre *como es debido,* al cual se aproximan peligrosamente. He ahí la única nación que en un universo descompuesto, se obstina todavía en tener "estilo". La ausencia de vulgaridad toma en ella proporciones alarmantes. Todos imitan a todos. Ser alguien constituye un imperativo, hacer bostezar a otro, una ley. A fuerza de distinción y de sosería, el inglés se vuelve cada vez más impenetrable, y desconcierta por el supuesto misterio que se le atribuye, menospreciando lo evidente.

Reaccionando contra su propia heredad, contra sus maneras de antes, el inglés se ha forjado un comportamiento, una norma de conducta que terminó apartándolo de su genio. Abrumado de escrúpulos, minado por la prudencia, concibe la historia a la manera de las solteronas. La modestia se ha abatido sobre él como una enfermedad. ¿Dónde están las demostraciones de descaro y de soberbia, su intolerancia, sus arrogancias de antaño? El romanticismo fué el último sobresalto de su orgullo. Desde entonces, anulado y virtuoso, deja desmoronarse la herencia de cinismo y de insolencia de la que se le creía tan orgulloso. En vano buscaríamos las huellas del bárbaro que fué; todos sus instintos han sido estrangulados por su decencia. Sus filósofos, en vez de excitarlo y estimular sus instintos, le empujaron hacia el callejón sin salida de la felicidad. Decidido a ser feliz, lo fue. Y su felicidad, exenta de plenitud, de riesgo, de toda sugestión trágica, constituyó la envolvente mediocridad en la que se complacerá para siempre. ¿Nos debe asombrar el que se haya transformado en el personaje amado por el Norte, en un modelo, en un ideal para vikingos descoloridos? Mientras era poderoso, se le detestaba y se le temía; ahora, le comprenden; pronto, le amarán... Ya no es una pesadilla para nadie. Se prohibe a sí mismo el exceso, el delirio, viendo en ellos una aberración o una descortesía. ¡Qué contraste entre sus antiguos desbordes y la prudencia por la que ahora atraviesa! Un pueblo llega a ser normal, sólo a costa de grandes abdicaciones.

"Si el sol y la luna se pusieran a dudar, se apagarían inmediatamente" (Blake). Europa duda desde hace mucho tiempo... y si su eclipse nos turba, en cambio los americanos y los rusos lo contemplan ya con serenidad, ya con alegría.

América se yergue ante el mundo como un vacío impetuoso, como una fatalidad *sin contenido.* Nada la preparaba para la hegemonía; sin embargo, y aunque con ciertas vacilaciones, tiende a ella. En oposición a otras naciones que debieron pasar por toda una serie de humillaciones y de derrotas, hasta ahora sólo ha conocido la esterilidad de una suerte ininterrumpida. Si en el futuro todo le sigue resultando igualmente exitoso, su aparición habrá sido un accidente sin consecuencias. Quienes presiden sus destinos, quienes toman a pecho sus intereses, deberían prepararle días malos; necesita de una prueba de envergadura para no ser más un monstruo superficial. Quizá no esté lejos de esa prueba. Hasta el presente ha vivido fuera del infierno; ahora se dispone a descender hasta él. Encontrará su destino, si lo busca, en la destrucción de todo lo que fué su razón de ser.

En cuanto a Rusia, no es posible examinar su pasado sin sentir un estremecimiento. Pasado sordo, lleno de espera, de ansiedad subterránea, pasado de topos iluminados. La irrupción de los rusos hará temblar a las naciones; ya han introducido lo absoluto en política, como desafío arrojado a una humanidad roída por las dudas y a la que no vacilarán en dar el golpe de gracia. Si Occidente carece de alma, ellos en cambio tienen como para regalar. Cercanos a sus orígenes, a este universo afectivo en que el espíritu todavía se adhiere a la tierra, a la sangre, a la carne, *sienten* lo que piensan; sus verdades, así como sus errores, son sensaciones y estimulantes. En los hechos no piensan: se arrojan, prorrumpen. Están todavía en el estadio en que el intelecto no atenúa ni disuelve las obsesiones, e ignoran los efectos nocivos de la reflexión, como esos excesos de la conciencia en que ésta se torna en factor de desarraigo y de anemia. Por lo tanto pueden zarpar tranquilamente. ¿Deben afrontar algo más que una civilización linfática? No hay nada frente a ellos, nada vivo con que puedan tropezar, ningún obstáculo; ¿no fué uno de los suyos el que empleó, en pleno siglo XIX, la palabra "cementerio" a propósito de Europa? Muy pronto llegarán en masa para visitar los restos. Los oídos delicados ya perciben sus pasos. ¿Quién podrá oponer a sus supersticiones en marcha, aunque fuera nada más que el simulacro de una certidumbre?

A partir del siglo de las luces, Europa ha minado sin cesar sus ídolos, en nombre de la idea de tolerancia, en la que al menos *creía* mientras era poderosa, y se batía para defenderla. Sus dudas, incluso, no eran más que convicciones disfrazadas; como atestiguaban su fuerza, se sentía en el derecho de reivindicarlas y de infligírselas a las demás naciones. Actualmente son simplemente síntomas de enervamiento, vagos sobresaltos de un instinto atrofiado.

Al minar sus ídolos, Europa ha minado sus prejuicios. Ahora bien: los prejuicios —ficciones *orgánicas* de una civilización—, son los que aseguran su duración y conservan su fisonomía. Debe respetar, si no a todos, al menos a aquellos que le son propios y a los cuales, en el pasado, concedió la importancia de un rito. Si los considera como simples convenciones, poco a poco se desprenderá de ellos sin poder reemplazarlos por sus propios medios. ¿Ha rendido culto al capricho, a la libertad, al individuo? Es un conformismo de buena ley. Pero si no sigue plegándose a ellos, capricho, libertad, individuo, se tornarán en letra muerta.

Si queremos mantenernos dentro de la historia desempeñando un buen papel, necesitamos de un mínimo de inconsciencia. Una cosa es actuar, otra, saber que se actúa. Cuando la clarividencia inviste el acto, insinuándose dentro de él, éste se deshace y juntamente el prejuicio, cuya función consiste precisamente en subordinar, someter la conciencia al acto. Quien desenmascara sus ficciones, renuncia a sus resortes internos: por ellos era eficaz, sin ellos no es nada. Y por consiguiente aceptará otras ficciones, que serán negativas ya que no han nacido de sus fondos propios. Ningún ser preocupado por su salud debería sobrepasar cierto grado de lucidez y de análisis. Esto es más cierto si lo aplicamos a una civilización: estará perdida en cuanto denuncie los errores que le permitieron su crecimiento y su apogeo, en cuanto ponga en discusión *sus* verdades.

Al escepticismo le espera un terrible desenlace cuando, vacío de sus tormentos, se resuelve en ejercicio, juego, parada. A decir verdad, desea ese desenlace, corre hacia él. Porque todo escepticismo que ya no extrae de sus fluctuaciones ninguna verdad activa, la buscará fuera de sí. Que otro corte sus incertidumbres, que otro lo ayude a sucumbir. No sabiendo qué hacer con su libertad, sueña con el verdugo y lo evoca nostálgico. Los que a nada han encontrado respuesta, soportan mejor los efectos de la tiranía que aquellos que se la han encontrado a todo. Por eso los *dilettantes* alborotan menos al morir que los fanáticos. Durante la Revolución más de un aristócrata afrontó el cadalso con la sonrisa en los labios; cuando les llegó el turno a los jacobinos, subieron al cadalso preocupados y sombríos: morían a nombre de una verdad, de un prejuicio. Cuando hoy día miramos para todos lados, sólo encontramos *ersatz* de verdad, de prejuicio; aquellos a quienes falta este ersatz, parecen más serenos; pero su sonrisa es maquinal; pobre reflejo elegante de un continente sofocado, de un continente de abismados.

Ni rusos ni americanos estaban bastante maduros ni bastante corrompidos, para merecer el dominio de Europa. Los alemanes, contaminados de otro modo, habrían podido salvaguardar la decadencia de Occidente, prestarle una apariencia de duración, un tinte de futuro. Pero lanzados a la conquista en nombre de un sueño limitado y de una ideología hostil a todos los valores surgidos del Renacimiento, debían cumplir su misión al revés y estropear todo para siempre.

Occidente no subsistirá en su estado actual por tiempo indefinido: se prepara para su fin, no sin conocer antes un período de sorpresas... Pensemos en lo que fué desde el siglo quinto al décimo. Le espera una crisis bastante más grave. Otro estilo se anunciará, se formarán pueblos nuevos. Por el momento encaramos la perspectiva del caos, al que se resigna ya la mayoría. Invocando la historia con la idea de sucumbir en ella, abdicando *en nombre del porvenir,* sueñan dada esta necesidad de esperar *contra sí,* con verse humillados, pisoteados, "salvados"... La antigüedad fué conducida al suicidio que representaba la promesa cristiana, por un sentimiento semejante.

El intelectual fatigado resume las deformidades y los vicios de un mundo a la deriva. No actúa, padece; si se inclina hacia la idea de tolerancia, no le encuentra el excitante que necesita. El terror sí que se lo proporciona, del mismo modo que las doctrinas cuya culminación expresa. ¿Es su primera víctima? No se quejará por ello. Solamente le seduce la fuerza que lo tritura. Querer ser libre significa querer ser él mismo; pero está abrumado de ser él mismo, de caminar en lo incierto, de errar a través de las verdades. "Dadme las cadenas de la Ilusión" exclama, mientras dice adiós a las peregrinaciones del Conocimiento. Por eso se arrojará sin pensar en cualquier mitología que le asegure la protección y la paz del yugo. Declinando el honor de asumir sus propias ansiedades, se comprometerá en empresas que le proporcionarán sensaciones que no podría extraer de sí, de tal modo que el exceso de su lasitud servirá para afirmar las tiranías. El origen de las iglesias, ideologías, policías, debe buscarse, más que en la estupidez de las masas, en el horror que este intelectual almacena hacia su propia lucidez. En nombre de una utopía de tres por cuatro, este aborto se transformará en el sepulturero del intelecto, y persuadido de que está haciendo obra útil, prostituirá la divisa trágica de un solitario: "embruteceos".

Iconoclasta desconcertado, de vuelta de la paradoja y de la provocación, en busca de la impersonalidad y la rutina, semiprosternado, ma-

duro para la falsificación vulgar, abdica de su singularidad y pacta con la turba. Nada queda por derribar, a no ser él mismo, último ídolo a abatir... Son sus propios pedazos los que lo atraen. Mientras los contempla, modela la figura de nuevos dioses o redescubre los antiguos bautizándolos con otro nombre. Como no puede sostener aún la dignidad de ser difícil, como cada vez está menos dispuesto a sopesar las verdades, se satisface con aquellas que le son ofrecidas o que caen en sus manos. Sub-producto de sí mismo, se arrastra como un blando destructor, ante los altares o ante sus sucedáneos. En el templo o en el *meeting,* su lugar está allí donde se canta, donde su voz es ahogada, donde ya no se oye a sí mismo. ¿Creencia parodiada? Le importa poco pues sólo aspira a desistir de sí. Su filosofía ha concluído en un *ritornello;* su orgullo ha naufragado en un Hosanna!

Seamos justos: ¿qué otra cosa podría hacer en la actual situación? El atractivo y la originalidad de Europa, residían en la acuidad de su espíritu crítico, en su escepticismo militante y agresivo; ese escepticismo ya tuvo su época. Y el intelectual, cuyas dudas se han frustrado, busca compensarlas con el dogma. Al llegar a los confines del análisis, le aterra el vacío que descubre; vuelve atrás y trata de aferrarse a la primera certidumbre que encuentra, pero para esa adhesión plena le falta ingenuidad. Fanático *sin convicciones,* en adelante será sólo un ideólogo, un pensador híbrido, como los hay en todos los períodos de transición. Participante de dos estilos diferentes, es, por la forma de su inteligencia, tributario de aquél que desaparece, y por las ideas que defiende, de aquél que se insinúa. Con el fin de comprenderlo mejor, figurémonos un San Agustín, semiconvertido, flotante e indeciso, que no hubiera tomado del cristianismo más que el odio hacia el mundo antiguo. ¿No estamos en una época simétrica de aquella que vió nacer la *Ciudad de Dios?* Difícilmente se concebirá un libro más actual. Hoy, como entonces, los espíritus necesitan una verdad simple, una respuesta que los libere de sus interrogantes, un evangelio, una tumba.

Los momentos de refinamiento trasuntan un principio de muerte; nada más frágil que la sutileza. Su abuso conduce a los catecismos, conclusión de los juegos dialécticos, doblegamiento de un intelecto que ya no es asistido por el instinto. La filosofía antigua, embarazada por sus escrúpulos, abrió a pesar suyo la vía al simplismo de los bajos fondos: pululaban las sectas religiosas y los cultos sucedieron a las escuelas. Una derrota análoga nos amenaza; ya nos ultrajan las ideologías, mitologías degeneradas que van a simplificarnos, a anularnos. No podremos sostener por mucho tiempo el fasto de nuestras contradicciones. Son muchos los que se disponen a venerar cualquier ídolo y a servir cualquier verdad,

con tal de que uno y otra les sean infligidos y que no deban cargar con el esfuerzo de elegir su oprobio o su desastre.

En el mundo futuro, sea cual fuere, los occidentales desempeñarán el papel de los *Graeculi* en el imperio romano. Buscados y despreciados por el nuevo conquistador, sólo podrán imponerle los malabarismos de su inteligencia o los afeites de su pasado. Ya se destacan en el *arte de sobrevivir.* Por todas partes vemos síntomas de agotamiento. Alemania dió su medida en la música: ¿cómo creer que vuelva a sobresalir? Ha usado los recursos de su profundidad, como Francia los de su elegancia. Una y otra —y con ellas todo este rincón del mundo— se aprestan a la derrota, la más hermosa desde la antigüedad. Luego vendrá la liquidación: perspectiva no despreciable, plazo cuya duración no podemos calcular, período de facilidad en que cada uno, ante la liberación llegada al fin, se sentirá feliz: habrá dejado atrás las ansias de la espera, y de la esperanza.

La fuerza es contagiosa, pero no lo es menos la flaqueza; tiene sus atractivos a los que no se resiste con facilidad. Cuando los débiles son legión, seducen, aplastan; ¿con qué armas luchar contra un continente de abúlicos? Como además la enfermedad de la voluntad es agradable, la entrega a ella se hace con gusto. Nada más dulce que arrastrarse más acá de los acontecimientos; y nada más *razonable.* Pero sin una fuerte dosis de demencia, no hay posibilidad de ninguna iniciativa, ningún empeño, ningún gesto. La razón es el herrumbre de nuestra vitalidad. Quien nos impulsa a la aventura del actuar, es el loco que tenemos en nosotros; él nos invita a respirar y aun nos fuerza a hacerlo; y también es él quien fuerza a nuestra sangre para que se agite por nuestras venas. Si se retira, quedamos solos. No se puede ser *normal* y *vivo* al mismo tiempo. Si me mantengo en mi posición vertical y me muevo y me dispongo a llenar el minuto que viene, si, en suma, concibo el futuro, un afortunado trastorno se produce en mi espíritu. Subsisto y actúo en la medida en que no razono, en que *ejecuto* mis divagaciones. Si me torno sensato, todo me intimida; me deslizo hacia la negación, hacia las fuentes que no se dignan correr, hacia esta postración que la vida debe de haber conocido antes de concebir el movimiento; a fuerza de cobardía alcanzo el fondo de las cosas, arrinconado en un abismo donde nada tengo que hacer pues quedo aislado del devenir. Un individuo, como un pueblo o como un continente, se extingue cuando le repugnan los deseos y los actos desatinados, cuando en vez de arriesgarse y precipitarse hacia el ser, se agazapa dentro de él, atrincherándose: metafísica de la regresión, del más acá, retirada hacia lo primordial. Dentro de este equilibrio, Europa se niega a sí misma, rehusa el recuerdo de sus impertinencias y sus valentonadas, y hasta *esa pasión de lo inevitable,* último honor de la derrota.

Refractaria a toda forma de vida, a todo exceso, delibera, deliberará siempre, aun después de haber dejado de existir: ¿acaso no da ya la impresión de un conciliábulo de espectros?

Recuerdo un pobre tipo que estando todavía en el lecho a una hora avanzada de la mañana, se apostrofaba a sí mismo con tono imperativo, diciendo: "Coraje! Coraje!" La comedia se repetía cotidianamente: se imponía una labor que no podía cumplir. Pero al menos, al actuar contra el fantasma que él era, despreciaba las delicias de su letargo. No se podría decir lo mismo de Europa; después de descubrir con ingentes esfuerzos, el reino del no querer, ahora sabe que su pérdida trasunta un principio de voluptuosidad, del que piensa aprovecharse. La renuncia la colma igual que un vicio. ¿El tiempo sigue adelante? Apenas se inquieta; los demás se ocuparán de ello; ése es su trabajo, y no adivinan qué alivio puede haber en encenagarse en un presente que no conduce a ningún lado...

Vivir aquí es la muerte; allá, el suicidio. ¿Dónde ir? El único lugar del planeta en que la existencia parecía tener un sentido, está conquistado por la gangrena. Todos estos pueblos archicivilizados son nuestros proveedores de desesperación. En efecto, para desesperar basta con mirarlos, observar la actuación de su espíritu y la indigencia de su codicia, amortiguada y casi extinta. Después de pecar tan largo tiempo contra su origen y menospreciar al salvaje, la horda, —su punto de partida—, le es forzoso comprobar que no queda en ellos una sola gota de sangre huna.

¿Dónde se perpetuarán tantas conquistas, adquisiciones, ideas? ¿En Rusia? ¿En América del Norte? Una y otra ya han sacado las consecuencias de lo peor y también de lo mejor de Europa... ¿América Latina? ¿Africa del Sur? ¿Australia? Parece ser que debemos esperar la recuperación de ese lado. Recuperación caricaturesca.

El porvenir pertenece a los suburbios del globo.

Si quisiéramos examinar los éxitos en el orden del espíritu del Renacimiento a nuestros días, no nos detendremos en los de la filosofía, puesto que la filosofía occidental no ha podido superar a la griega, hindú o china. Como máximo se equipara con ellas en ciertos puntos. Como no representa más que una variedad del esfuerzo filosófico general, en rigor se podría prescindir de ella y oponerle las meditaciones de Çankara, Lao Tse, Platón. No ocurre lo mismo con la música, excusa del mundo moderno, fenómeno sin paralelo en toda otra tradición: ¿dónde encontrar el equivalente de Monteverdi, Bach, Mozart? Por la música Occidente revela su fisonomía y alcanza su profundidad. Si no ha creado una sabiduría ni una metafísica que le sean absolutamente propias, ni incluso una poesía de la que se pueda decir que no tiene parangón, en revancha ha proyectado en sus producciones musicales toda su fuerza original, su sutileza, su misterio y su capacidad de inefable. Amó la razón hasta la perversidad; sin embargo su verdadero genio fué un genio afectivo. ¿No es el mal que más la honra? La hipertrofia del alma...

Sin la música, Occidente hubiera producido una civilización común, previsible... Beethoven, Schumann, Brahms, exploraron más profundamente los repliegues de la sensibilidad, que un sofista antiguo los del intelecto.

Si Occidente presenta su balance, sólo la música testimoniará que no se ha desperdigado en vano, que tenía algo que perder...

Ocurre a veces que el hombre escapa a las persecuciones del deseo, a la tiranía del instinto de conservación. Halagado por la perspectiva de descaecer, se adhiere a su apatía, se yergue contra sí y llama en su auxilio a su genio maléfico. Atareado, presa de mil actividades que lo perjudican, descubre un dinamismo cuyo atractivo no había sospechado —el dinamismo de la desagregación. Se enorgullece de él: por fin podrá renovarse *a sus expensas.*

En lo más íntimo de los seres, como de las civilizaciones, habita una energía destructora que le permite desplomarse con cierto brío; exaltación ácida, euforia del aniquilamiento. Al entregarse a ella, sin duda esperan ser curados de esa enfermedad que es la conciencia. En los hechos, todo estado consciente nos abruma, nos extenúa, conspira a nuestro desgaste; cuanto mayor imperio gana sobre nosotros, más quisiéramos reinstaurar la noche que precedió a nuestra vigilia, y hundirnos en la modorra anterior a las maquinaciones, al atentado del Yo. Es la aspiración de los espíritus extenuados, que permite explicar por qué el individuo en ciertas épocas, exasperado al tropezar siempre consigo, al rumiar su diferencia, se vuelve hacia esos tiempos en que por ser uno con el mundo, no se había partido de los demás ni degenerado en hombre. La Historia, como nostalgia y horror de la conciencia, traduce el deseo de un animal enfermizo por cumplir su vocación y simultáneamente el temor de conquistarla. Temor justificado: ¡qué desgracia le espera al fin de la aventura! ¿No vivimos en uno de esos momentos en que debemos asistir, sobre un espacio dado, a su última metamorfosis?

Cuando paso revista a los méritos de Europa, me enternezco y veo con desagrado mis palabras malignas; si, por el contrario, enumero sus desfallecimientos, la rabia me sacude. Querría entonces que se descoyuntara lo más pronto posible y que hasta su recuerdo desapareciese. Pero otras veces, al evocar, tanto sus títulos como sus ignominias, no sé de qué lado inclinarme: la amo con disgusto, la amo con ferocidad, y no le perdono haberme reducido a sentimientos entre los cuales no puedo elegir. ¡Si al menos pudiera contemplar con indiferencia la delicadeza, los prestigios de sus llagas! Jugando, aspiré a hundirme con ella, y quedé

preso en el juego. Quise apropiarme, hacer revivir, perpetuar el secreto de la que fué su gracia y de la que todavía conserva ciertos vestigios. ¡Tiempo perdido! Un hombre de las cavernas enredado entre puntillas.

Europa: mi podredumbre, mi pasión de podredumbre. Si no hubiera adivinado lo irreparable, un vistazo sobre ella hubiera bastado para traerme esta idea y este estremecimiento. Preservándome de lo vago, justifica y atiza mis terrores, y desempeña ante mí la función asignada al cadáver en la meditación del monje.

Desde su lecho de muerte, Felipe II llamó a su hijo para decirle: "He aquí donde termina todo, y la monarquía". A la cabecera de esta Europa, no sé qué voz me advierte: "He aquí donde termina todo, y la civilización".

Aún podemos recobrarnos, triunfar de la fascinación de lo peor. No todo está perdido: quedan los bárbaros. ¿Por dónde saldrán? No importa. Por el momento, sepamos que su partida no tardará, que aunque se estén preparando para festejar nuestra ruina, meditan sobre los medios necesarios para nuestra recuperación y para poner término a nuestros raciocinios. Humillándonos, pisoteándonos, nos darán suficiente energía para ayudarnos a morir o a renacer. Que vengan a fustigar nuestra palidez, a dar nuevo vigor a nuestras sombras, que nos traigan la savia que nos ha abandonado. Marchitos y exangües, no podemos reaccionar contra la fatalidad; los agonizantes no se coaligan ni se amotinan y hasta sus rebeldías se resuelven en otra parte. Hastiada de durar, de dialogar consigo misma por tanto tiempo, Europa es un vacío hacia el cual tenderá pronto el estremecimiento de las estepas... otro vacío, un vacío *nuevo*.

LA HERMOSA Y LOS EXCÉNTRICOS

por
JORGE GUILLÉN

I

Sodoma. La tarde está de fiesta bajo un cielo de pocas nubes, amigas de aquel ocio, de aquella luz tan derrochada como un ocio.

Es la relajación de muchas atenciones sometidas, una pausa entre los reflejos casi tangibles que se posan bajo los follajes.

¡Cómo acompaña lo que sobra! Tanto color de pronto favorable, un reborde que resalta más saliente para el transeúnte sin prisa...

Tiempo de sustanciosa ligereza que no se precipita a su fin y con las circunstancias se entretiene, incorporado a lo que hay.

¡Presencia festiva! Existen más el cuerpo y la figura, que no se velan bajo servicios de esclavo. Todo está.

Todo es pueblo: techumbres por grupos, ramas tendidas con sus sombras, zaguanes entrevistos, tiendas sin compradores, el mercado.

La multitud con espesor de multitud, porque está libre y reúne a gusto sus trozos, despide a la Reina en visita, Reina de Naciones.

Y la Reina desfila entre barbas de ancianos, vestiduras que son tanto de la mujer como del aire, colorines de adolescentes, voceríos.

Todo junto en algazara común: gente. Gente que se apiña al paso de la Reina de Naciones, Reina por derecho y por calidad: hermosa.

Collar, sortijas, pendientes dispersan, poco advertidos, su transición hacia el porte y el poder que son la persona — radiante.

Erguida la cabeza y el rostro nunca altivo, a distancia siempre vertical sonríe como si descubriese a cada uno.

Iluminación que conduce hasta los ojos, entre verdes y ya grises. Si de estatura directora, ¿cómo tan esbelta, ahincada en su poderío?

Soberbia. ¡Qué frutal por la piel, y con su riego de sangre-savia, tan animal y vegetal! Hermosa desde su luz, regalo.

Llamando está un relieve en simple desnudo, aunque vestido — o por eso: todo hacia la persona, hacia su empaque de inmediata persona.

Inmediatamente femenina bajo su propia fatalidad, tan consagrada al hombre, la Reina atrae por lo que es su ser: culminación del mundo.

Culmina el encanto en una forma que es ya un amor: amada con amante y del amante. A través de la ausencia existe para su Rey clarísimo.

¿Y cómo decir sino en canción, tácita canción de aquellos labios, el rumbo perpetuo que sigue la tan destinada a un hombre?

II

Toda mi espera dirige mi boca
Sin cesar
Hacia su término maravilloso:
El más real.

Volando voy hacia nuestro retiro,
Hacia tu voz, tu ley
Para vivir de raíz floreciendo,
Corola en tu mies.

Mis cabellos se rizan y mis brazos se tienden
Hacia ti,
Secreto imán del instante
Sin fin.

Bien sabe mi pecho hacia dónde
Va con el sol,
Bien sabe en qué manos habrá nido justo
Para el corazón.

Ya mi destino es sólo este vértigo
De nuestra salud:
No quiero más suerte
Que tú.

III

Y la Reina avanza entre los curiosos, los aficionados, los hostiles que se arraciman junto al cortejo en batahola cálida.

Hortensia escapada de su jardín, un adolescente gesticula, rápido, rítmico, ante un adulto con peso de doctor muy docto. Se entresonríen.

Aquel otro, locuaz, ríe de repente: sombrilla volante, que acaba por recoger su compañero, dominador aunque tan joven.

No se aísla este sesentón rasurado y robusto, de mandíbula vehemente y manos ya despóticas. Oteando el desfile va tras su esperanza.

¿Quién, aquella figura bellísima con el cabello crespo tan numeroso, casi cabellera? Lozano, magnífico, autor que su forma esculpiese.

Se para ahí, espectáculo. ¡Gran zafiro anular, qué azul de túnica! Todos le admiran con la reverencia que exige la Perfección Andrógina.

Gusta el dulce calor de un Junio sin demasías que rocen. ¿Para qué afanarse entre los destellos y las sombras del estío inminente?

A una puerta se asoman una mujer y su hermano ¿o su hermana? Emulación en la misma órbita: cejas iguales sobre los dos óvalos.

Y los mismos labios—gruesos, generosos—han de servir a dos voces distintas. ¿Qué dicen? Apenas murmuran, con dignidad atentos.

Anda muy solo un personaje menudo, bien guiado por su norte. Pero se le adivina tímido en el umbral de la mera contemplación.

Detenido, el cortejo.

¡Ah, Reina de Naciones, mujer hermosamente destinada al hombre, más hermosa que la flor, más hermosa que el mar!

IV

Pende más ancho y más profundo el tiempo. ¡Reina inclinada hacia sus lejanías! Se despide, se va, se habrá ido. ¡Reina benévola!

Muy sagaces, sus ojos distinguen a muchos o los presienten. ¿Una muchedumbre, un solo caudal de agasajo? Ellos y ellos. Ellas y ellas.

Sí, aquella dama. Gruesa complacidamente, con desgarro que suaviza la elegancia del linaje, codiciosa, calculando seducciones.

La Reina escorza talle y torso. ¡Con qué ilusión audaz otean esas dos a la más deseable! Persuade más una delicia que es ya atmósfera.

Higueras de follaje inmóvil anuncian campo de labrador. Hojas sobre un muro, con fragancia de flor invisible, reservan huerto y soledad.

Sazón. ¿Y para quién? Para esa muchacha: ropaje extremoso, cabello rufo. La vista se clava en la Reina, sueño a través de tal visión.

Al coche, ya en marcha, se acerca una cuarentona de noble catadura equina. El cuello potente no admite sumisión... o muy voluntaria.

La Equina, ruborizándose, tan próxima a esta Reina, contiene su impulso imperioso y desvía la mirada, ahora dura — mientras se rinde.

¿Por qué esa inquietud vagabunda? En ésa, por ejemplo, que sale de sí misma con violencia. Inquiriendo está aquel círculo enjoyado.

La bulla de esa pandilla arrastra una alusión que todas sobrentienden. Dos, menos bulliciosas, ante la cal de una pared se besan.

Triunfal sobre todos, Reina incontestable seduce con ondas de atracción... en busca de quien las espera.

¡Oh Rey de Naciones!

V

Ved a la Reina que va por hermosa, hermosa por gracia y por sino, hacia su cerco más puro.

Hay un palacio que aguarda con todos sus grandes espejos la doble figura del triunfo.

Cámara absorta, valor y secreto de mina, que cela el tesoro supremo, yo lo aseguro.

Es la Pareja, dos vidas en único avance, doble latido inventando una sola ventura.

Hacia esa cima del aire vuelven los dones y el ansia de los dispuestos al gozo que junta.

Prende en acorde cabal a dos pulsos una armonía sumada a los cielos por glorias infusas.

¡Oh Relojero terrestre y celeste, con cuánta minucia de sabio diste rigor a este lujo,

Lujo siempre necesario de esa invasión de la vida en la vida, placer por alud de tumulto,

Articulado prodigio con dirección a una crisis de trasformaciones: más mundo y maduro!

La tan femenina se entrega, sus brazos abiertos, a los del fuerte fervor que jamás caduca.

¡Oh trabazón de cuerpo y destino, gran unidad animal de jefes que armaran su lucha

Por ser a la vez tan humanos y expuestos a creación, sólo ante dioses presente y futura!

Dos vidas se ahondan a fuerza de humilde afición cotidiana. ¡Qué largo el minuto,

Qué breve de historia la raya tan simple que, siendo infinita, niega el final y su punto!

Hacia su Rey va una Reina. Astros sonantes. El hombre en su amor es el músico.

Ved a la Reina.

VI

La Reina preside y se impone a la tarde y a su pululación sumisa o insumisa, y por su virtud: mujer hermosamente destinada.

Una esquina. Mancebos. Firmes, delicados, con agilidad preparada a la acción. En las muñecas no desentonan los adornos.

Reciben al sol en las caras, y lucen, esplenden como un ingenuo carmín voraz, un plantel de girasoles, sin insolencia felices.

Contraste: ese barbado que saluda a muchos, solícito, social. De pronto, una risa descubre unos dientes blanquísimos.

Y tras la zarza de la barba surge, fulgurando un instante, la revelación de una doncella, los ojos muy abiertos. Y... reaparece el varón.

Golpes, gritos, difusa curiosidad que brilla también en la tarde brillante. Otros dos. Él le habla a ella: — ¡Tanto se pierden!

Dos muchachos se deslizan, pero absortos, manteniendo el brazo de enlace sobre la cintura del amigo. ¿La Reina? Ella es quien mira.

Otro perfil: el de ese que va sosteniendo un bulto sobre la palma de la mano, más alta que la cabeza. Como si danzase pisa despacio.

Alguna ojeada rebota en la Reina, sobre su pecho, y denuncia unas pupilas indiferentes o un semblante que contradice.

Hay regocijos que se alían a las alegrías de las ropas en doncellas y donceles, y hasta algunos jardines resaltan con más verdor.

Huele a jazmín más agresivo entre más flores, a rosas ostentadas por setos.

Los estambres
de aquellos iris aguardan a las abejas.

VII

Flota un calor de azules y morados por estas penumbras de primavera tocada de estío, y aun el menor arbusto es cómplice del paseante.

Aquel señor—con un niño—disfruta, concorde: Reina en toda su autoridad cuando él acata la supremacía del Encanto.

¡Dominio de la más valiosa: dádiva constante, energía de júbilo con participación de claridad, torre de esplendidez!

Pasan y se acompasan ésta y la otra, morenas. No ofrecen más oposición que de talla, protectora en la grande. (No lo esconde.)

Matrona y ataviada de oscuro, con la majestad del mando, correctísima, sin un mal pensamiento, quiere a la más joven paternalmente.

Muy afable, sonriendo a los unos y las otras, desorientada o con sucesivos orientes, camina esa tan cortés, azul y roja de sedas.

Ya sola, se aleja hacia sus pasiones una de garbo definido por su relación con alguien varonil. (Ningún encuentro la ha encarnado.)

Ahora, dos calladas. ¿Dentro de qué refugio de melancolía—tal es su abandono—quedarán consolándose, lejos del amor?

Se concentra la despedida en el límite urbano. ¡Deleite de conclusión! Nimba a los homenajes un apogeo de ceremonia.

¡Oh verdadera, oh graciosa, centro de rayos de gracia , oh solar! A su alrededor una hondura vibrante asocia la nube a la tierra.

Se abre una ruta.

¡Reina de Naciones, Reina de todo y todos, qué hermosa y campal!

Se acaba el adiós.

VIII

La amada va hacia el amante,
Que tanto la sueña.
Va a refulgir en el cielo estrellado
La Tierra.

Nada escondido a los días divide,
Así tan futuros.
Profundidad de las horas oscuras,
Tan común el rumbo.

Se entienden, se templan, se ajustan
Dolor y alegría.
El don generoso renace a diario,
Camino a más dicha.

Ha de apuntar hacia el gozo supremo
La noche del mundo.
En su luz habrá de embeberse el instante
Desnudo.

Entre las tentativas inferiores
Se cumple
La ya fabulosa, mayor realidad:
¡Por fin su relumbre!

IX

Y la ciudad se reduce a ella sola en su luz, que declina hacia el ocaso. Y la multitud se deshace, no prendida por la Esposa. Y la Esposa impaciente se va tras el Esposo, a lo largo de viñedos que la recogen y cantan.

Un mirlo — vedlo saltar, es mirlo — cruza bajo las ramas de un roble. Un anciano sobre un poyo tal vez ni contempla ni medita, vagamente adormecido por el tiempo que trascurre, que se le escurre. ¿Todo llega a ser cotidiano?

Son los pormenores del vivir que se suceden aportando sustancia de costumbre a este minuto: éste, que es el postrero — y ya el que sigue... Transitan por su costumbre todas esas parejas, que lo son más o menos.

¡Ay! Doncellas y donceles, donceles-doncellas en transición ¿hacia qué porvenir, qué horizonte? Encrucijadas de una crisis nunca frívola o casi nunca, penosa, ardorosa, difícil, esforzada ¿hacia qué término jamás plenario?

Observad esa mano lindísima, que corresponde en esbeltez a ese cuello de cisne — que no es cisne ni es ...Pero ¿qué es? Observad aquel semblante picado de viruelas y curtido por la intemperie. ¿Gran varón?

Sin embargo, sobre la boca en punta, ¡qué delicada aparición inesperada, sonriendo, amanerándose y, por fin, velándose otra vez entre el vozarrón y los hoyos de las ásperas mejillas! Todo es y no es. Pero ¿qué es?

Dos chicuelos están jugando en un rincón sin malicia. Es lento y apacible el tránsito. ¿Qué sucede? Nada. Un bosquecillo se espesa bajo aquellos cirros que habrá de incendiar el poniente. Nada, casi nada.

¿Poniente de fuego celestial? No. Castigo, no. Las parejas circulan entre sus propias llamas. Entre sus llamas se consuman y se consumen. Indolentes o impetuosas — aproximaos, no hay soplos de infierno — las parejas se pierden...

Perdiéndose están por su colonia las parejas, si apartadas de la Metrópoli, dependientes de la Metrópoli: humilde proveedora fecunda. ¡Oh soledad de soledades, conato quimérico, soledad en la soledad!

Gentiles, torpes, furtivos, cínicos, triunfando y fracasando, ebrios de triunfo en la frustración, forzados a resignarse para aceptarse. ¡Y qué valiente aquél, y qué abnegada aquélla! Tantos, tantos...

Tantos por estas calles, tan agrarias aún. Y como el cielo suspende nubes muy bajas, se refuerza la comba tendida hacia los terrenos labrados y feraces. Rumor de Naturaleza sin ruptura: crujidos, murmullos, chirridos.

...Y voces de excéntricos bajo un sol que prepara su crepúsculo. Ahí se extiende, persiste, se consume con sus casos particulares la ciudad subalterna.

Se divisa a unos forasteros. ¿Son ángeles que bajan a Sodoma?

PLAN DE FILOSOFAR EN CRISTIANO, SEGÚN SAN AGUSTÍN

por

JUAN DAVID GARCÍA BACCA

EL historiador vive en perenne, y constitutiva, actitud de mirar hacia atrás. Aparentemente no hay castigo, parecido al de la mujer de Loth, por colocarse, y mantenerse, en semejante actitud y posición. Aparentemente; no, en realidad de verdad. Al mirar hacia atrás, como al contemplarse en el espejo, se ve uno a sí mismo, a su concepción del universo, a su actual faz individual y mundial. Sin remedio, por una ley histórica, de la vida histórica, parecida a la física aludida. Y es que si la vida, sea individual o colectiva, se hace en presente, pues vida es presencia de sí a sí mismo, el pasado lo está mirando una vida en presente, individual y colectivo. No me hago, pues, ilusión alguna en cuanto a mi fidelidad respecto del pensamiento de San Agustín. Se trata de una infidelidad inevitable. Hagamos, pues, de la necesidad virtud, un poco al modo divino, como según San Agustín: *Dios sabe sacar aún de los males bienes.* O como decimos en Castilla: *no hay mal que por bien no venga.*

En vez de "Plan de filosofar en cristiano, según San Agustín", anacronismo evidente, propio de quien desde el presente mira al pasado, y en él se ve, pudiera haber dicho, al parecer más verazmente: "El modelo cristiano de filosofar, según San Agustín". Pero *modelo* para quién? Para los futuros? Que San Agustín, proféticamente, nos vió a nosotros, y en particular a mí, en esta ocasión de su décimosexto centenario, y en el paso, honroso y comprometedor, de hablar de filosofía?

Tanto profecía, como historia, son, para la vida, anacronismo. El inevitable. Vaya, pues, lo uno por lo otro, y dejemos el título como está, por más sincero y descarado.

En el Libro *De Vera Religione* recuerdo haber leído una sentencia agustiniana, que, para mí, en este presente de 1954, encierra, en compendio justo y aleccionador, los componentes necesarios y aun suficientes, para *todo filosofar en cristiano.*

"Noli foras ire; in te ipsum redi; in interiore homine habitat Veritas; et si ibi tuam naturam mutabilem inveneris, transcende te ipsum".

"No salgas fuera de ti a buscar la Verdad; vuélvete a ti mismo; que en el hombre interior habita la Verdad; y, si al volver en ti, encontrares que tu naturaleza es mudable, transciéndete a ti mismo".

Método significa en lenguaje vulgar griego eso tan vulgar entre nosotros que es *camino.* San Agustín nos indica aquí el método cristiano de filosofar; los pasos que tiene que dar quien se sienta, y esté siendo cristiano, al filosofar.

Permítaseme enumerarlos:

1) No salir de sí para ir en busca de la Verdad; frente al griego clásico quien, al filosofar y para filosofar, salía y creía tener que salir de sí en pos de la Verdad; *Noli foras ire.*

2) Volver a sí mismo, reentrar en sí, recogerse a sí, después de la exteriorización clásica del plan contemplador, espectacular, teatral del filosofar griego clásico. *In te ipsum redi.*

3) Que en el hombre interior habita la Verdad, y no sólo está siendo en él, transitoria, casualmente; el hombre interior es su habitación, su morada propia. Descubrimiento de cada uno en sí mismo de un hombre interior, hombre íntegro, cuerpo y alma, potencias y sentidos, sidos hacia sí. Hombre interior integrado, —permítaseme tomar una palabra de Ortega y Gasset, y formar otra a imagen y semejanza de la orteguiana— de *intracuerpo* e *intraalma.* En el intracuerpo y en la intraalma habita la verdad. *In interiori homine habitat Veritas.* Habita la Verdad, y no el Yo, ni empírico ni transcendental. Por raro que parezca el que yo no sea habitación propia del Yo, de Mí. Guardemos, punzante, por unos momentos, esta extrañeza, o extrañamiento del yo respecto de sí. El yo ni entró ni entrará jamás como punto de partida del filosofar, en una filosofía cristiana.

4) Pero el filosofar cristiano, o el filosofar de quien esté siendo cristiano aun al filosofar, tiene que notar que su naturaleza, que el hombre interior, es *mudable,* transitorio, caduco, finito, inconsistente. Esta *radical sensación,* y de nuevo acudo a Ortega a pedir prestada una de sus sísmicas frases, —aquí unión conmovedora de *raíz* y *sensación*—, de la creaturidad del hombre interior, a pesar de su mayor consistencia frente al exterior y exteriorizado, adoptará, al dar de sí expresión, diversas formas filosóficas. Por ejemplo, y sirva de adelanto, la de distinción real de esencia y existencia (Santo Tomás, gran filosofante en cristiano); la admisión de pluralidad, inevitable, de formas en todo ser finito, (San Buenaventura, otro filosofante en cristiano). "Si *Tuam naturam mutabilem inveneris".* Dejo sin particular comentario, aunque a ello se preste e incite, ese *"si";* la afirmación condicional, que San Agustín da a la frase, a la sensación radical, de la raíz del hombre interior, de mutabilidad.

5) Transciéndete a ti mismo. ¿Levántate sobre tus espaldas? Así, afirmaba Bergson, —en cierta época de su vida filosofante, y no precisamente en cristiano, que en cristiano jamás filosofó, ni lo pudo hacer, sin dejar de ser Bergson—, hacen, o intentan absurdamente hacer, los que piden una transcendencia de sí desde sí. Pero las imposibilidades racionales, de ciertas razones, están tan desacreditadas, como aquella otra agustiniana, —añádase en una nueva edición de sus *Confesiones* hecha por nosotros y para nosotros—, de que son imposibles los antípodas. Quien sea en este punto inocente que tire la primera piedra. Perdonémosela a San Agustín para que se nos perdonen a nosotros otras pretendidas imposibilidades nacionales. Transcendencia de sí; otro componente esencial, y discúlpese lo manido y manoseado de este término de mi profesión, de todo filosofar en cristiano. *Transcende te ipsum.*

Recogimiento, aposentamiento de la Verdad en la morada del yo, sentimiento de creaturidad, transcendencia de sí: caracteres son, y serán, de todo filosofar en cristiano, sea cual fuere el contenido concreto, específico, de las tesis y terminología, innata o heredada, que el filósofo cristiano emplee.

Y como *la verdad,* nos advertía el no filosofante en cristiano Espinoza, es *norma de sí misma y de lo falso, Norma sui et falsi,* estos distintivos del filosofar cristiano y en cristiano servirán para discernir los que no lo sean, que lo son casi todos, sin que en este punto valga mayoría, ni absoluta ni relativa.

Demos una mirada, humilde y respetuosa, a otros métodos o pasos de filosofar no cristiano. Hagamos historia en cristiano, — quiero decir, recordando, que es importantísimo no olvidarlo ni un momento, que se es *cristiano* por *gracia de Dios,* no por la esencia natural del hombre, ni por su natural y esencial entendimiento, y que permanecer cristiano, aun durante la natural función de filosofar, durante la función de *ser racional,* es otra gracia que no a todos los filosofantes se concede, y que frecuentemente perdemos.

Cierro el paréntesis, un poco consejo, otro poco precepto, para todo filosofante en cristiano. Volvamos al tema.

Recogimiento. Todo el filosofar griego clásico, desde Tales, Heráclito, Parménides... a Platón y Aristóteles, —y ahí es nada la *nómina*— creyó, sin hacerse cuestión previa, que la Verdad, la magnificente Leonor a cuya

mano son todos los filósofos aspirantes, declarados o inconfesados, tenía cual asiento propio el mundo exterior, y respecto del hombre el extracuerpo y la extraalma. Verdad era descubrimiento (a- letheia), hecho a favor y por medio de la luz (phos), expresado en palabras con función *apofántica,* es decir: iluminadora, traedora a luz; y lo visto en y por tal luz, son *ideas,* lo visible en la luz y por la luz precisamente; y el ápice de tal descubrimiento por la luz y en la luz será la *Idea de Bien,* el Bien-bello-de-ver, — en cuerpos, en almas, en empresas, en ciencias. Y el Entendimiento será, para Aristóteles, *luz;* y su contenido, *idea de ideas* (eidos eidon), museo de estrellas, collar de *brillantes.*

Todo ello, y más que pudiera traer para confirmar lo no cristiano, —lo distraído, encandilado, exteriorizado del filosofar griego—, es bien conocido, por toda historia de la filosofía, hecha con sentido histórico, el menos frecuente de los sentidos, aún después de Dilthey; y de nuestro Ortega.

Y no es, por cierto, menguada la cosecha que el filosofar griego, clásico mas no cristiano, reportó de esta actitud exteriorizada, espectacular, teórica y teatral todo es lo mismo, en su raíz, théatron, theoría) del filosofar en griego. Toda la ciencia moderna no es, aún, posible sino bajo la actitud e instalación (Einstellung) exteriorizante. La física es de lo exterior; la matemática, sólo en manos de ciertos intuicionistas adquiere un ligero matiz, casi barniz de interioridad. Y los intuicionistas se pueden contar con los dedos de una mano, y aun sobran más de dos. Y como matemáticos, perdonen el criterio falible de uno que casi no lo es, entran en tercera fila.

Que lo más patente, evidente, —visible—, es lo externo, y lo puesto o ponible en exterioridad, es un a priori, un prejuicio, de todo filosofar griego, y en griego. No es, pues, inofensivo y sin peligros, el aceptar un cristiano, que intente filosofar en cristiano, productos que de los griegos nos vengan, o de los físicos viejos o modernos, aunque sean productos tan inocentes, exentos de aduanas para un cristiano cándido, como matemáticas, física... Nada de ella "recoge en si"; todo nos hace salir de nosotros, a buscar la Verdad fuera. Donde precisamente, nos advierte paternalmente San Agustín, gran cristiano, no está. *Noli foras ire. In te ipsum redi.*

¿Que todavía quedan ciencias y filosofías no cristianas y no hechas en cristiano? No es eso lo peor; lo peor es la falta de conciencia de cristianos que, al filosofar, crean ser posible atenerse a Aristóteles. Pero recuérdese, —y es advertencia cuya superfluidad se echará de ver una vez que la haya dicho, no antes de decirla—, que, al hablar así yo, no soy ni Apolo y menos el Espíritu Santo. Santo Tomás, sin caer en cuenta, que así fabrican las abejas la miel, transformó, transubstanció íntegramente el histórico Aristóteles; lo puso *en cristiano,* lo cual, en su orden, equivale a transubstanciar

pan y vino en el Cuerpo de Cristo. Eso mismo hacen ciertos filósofos cristianos; repiten el milagro, al repetir a Santo Tomás, o a San Buenaventura.

La filosofía, a partir de Santo Tomás, y más en especial desde Descartes, cristiano y filosofante en cristiano hasta cierto punto, el tercero de los enumerados, están convencidos de que la verdad se halla en el hombre interior; en el yo, empírico, transcendental, en instalación recogida, en reflexión o flexión transcendental, en puesta parentésica de lo real en sí, fuera del yo, en un *entredicho* general (epoqué de Husserl) a toda verdad en sí, para sí, fuera e independiente del Yo, de la conciencia.

El partir de la *conciencia* (no del Yo) es de suyo un punto de partida cristiana; es actitud que sólo el cristianismo hizo vital y filosóficamente posible. Es claro que, en este orden como en otros, cabe una desamortización o laicismo.

Vuelta a la conciencia. *Noli foras ire, In te ipsum redi.* No sin fundamento se aproximan San Agustín y Descartes. Y a través de él Leibniz, Kant, Husserl, Heidegger.

Pero al volver a sí y en sí, e instalarse en el hombre interior, en el intracuerpo y en la intraalma, con qué o con quién se halla uno? ¿Con el yo, con la Verdad? ¿Quién es el dueño y natural señor del castillo interior: Yo o la Verdad? Desde Descartes, ya no muy cristiano filosofante en este punto, el natural, indiscutible, inmediato, indestronable dueño y señor de la morada interior es el Yo. *Yo pienso. Yo existo. Cogito, sum.*

Se han hecho tantos comentarios a esta frase, o proposición *evidente y primera* cartesiana, que uno más puede pasar desapercibido entre su multitud. Me basta con que no pase inadvertido en estos breves momentos.

La frase *Yo soy,* con plenitud de convencimiento y énfasis de afirmación fundamental, sólo la habían pronunciado Dios en el Antiguo Testamento: *Yo soy el que soy,* así Dios a Moisés; y Jesucristo en el Nuevo: *No temáis, Yo soy.* O soy Yo. Así Cristo a los Apóstoles, al aparecérseles en una tempestad. Y la filosofía y teología cristiana tuvieron tan clara conciencia de que esa frase era de derecho divino, inalienable, que Santo Tomás, al intentar darle una formulación con consecuencias filosóficas, dirá que indentificarse esencia y existencia, juntar *Yo con soy,* ser un ente concreto (un yo) el ser (esse), es propio de Dios. En todos los demás *yo no soy mi ser* (esse) por identidad, que es el único modo metafísico de posesión, imperdible. Yo soy (ego sum; ego —esse) por unión con distinción real—, con unión, por tanto, perdible—, *yo* y *ser.*

Descartes, perdónese este juicio que en nada afecta a su sinceridad de hombre cristiano, cometió herejía, en sentido literal de la palabra: quitó *(háiresis)* a Dios lo que es de Dios. *Yo soy:* este robo a la divinidad, más grave, infinitamente, que el de Prometeo, constituirá el fundamento de toda la filosofía moderna. Y es claro que si uno inocentemente lo admite, y le parece evidente, es que en cuanto filosofante, *no está siendo en cristiano.*

En el hombre interior no habita la Verdad; moro yo. Yo, sólo Yo, únicamente Yo. San Agustín afirmó lo contrario: *In interiori homine habitat Veritas.*

Patentemente: si el Yo, o Yo, soy el natural habitante y dueño absoluto de la morada del hombre interior no hay por qué o cómo transcenderse a sí mismo. Eso sí que fuera subirse sobre los propios hombros. Y Bergson tuviera sobrada razón para reírse de semejante intento descabellado y sin sentido.

Mas si el hombre interior está habitado por la Verdad, —Templo sois de Dios—, sin remedio notará que su naturaleza es mudable. Tiene entonces en sí el hombre, aunque no "de sí", la norma de comparación: La Verdad, con sus imperdibles y esenciales atributos de Inmutabilidad, Eternidad, Constancia, Permanencia. Decir entonces, ante tal Norma, que *Yo soy,* resulta tan imposible, ridículo y descabellado como hablar de *Mi circunferencia, Mi fórmula del binomio, Mi serie hipergeométrica.*

Descartes, que no era tan tonto como por ahí en ciertos manualitos se dice, notó que el Yo pienso, Yo soy, tenía que ir reforzado de ciertas *verdades innatas* para que resultara filosóficamente operante y eficaz. Volvía, sin saberlo tal vez, al agustiniano: en el hombre interior, en el Yo mismo, habita la Verdad. Yo no soy sólo de mí; Yo no soy solamente Yo; para ser Yo tengo que ser algo más, y esto es La Verdad: ciertas verdades, al menos. Ya se entró en el Yo el caballo de Troya. En forma de ideas innatas, de categorías kantianas, de existenciales o exitencieles. Es decir: una puerta a la transcendencia, a salir de sí, no hacia afuera, sino hacia otra dimensión que no encaja en las externas, las del hombre con extracuerpo; ni en las internas, del hombre con intracuerpo y aun con intraalma.

Con un lenguaje técnico, muy preciso, tanto como fórmula matemática, decimos los filósofos que, mientras el hombre interior esté habitado por el Yo y por la Verdad, a medias o en otra proporción, la transcendencia del hombre, la transcendencia o elevación de sí por sobre sí, no podrá pasar de *transcendental.* Estar abierto al mundo de los fenómenos, estar abierto simplemente a Mundo (Kant, Heidegger).

Para una transcendencia transcendente es imprescindible, con San Agustín, que el Yo deje sus pretensiones de ser dueño o condueño del hombre interior. Lo cual no quiere decir que no vayamos a notar lo que nos pasa. En la medida en que toda la filosofía modernísima o de moda descuenta unánimemente la importancia clásica, cartesiana, kantiana, del yo, se coloca, sabiéndolo o no, en la dirección de un filosofar cristiano. Hacia una *transcendencia transcendente.*

Y basta.

Nemo invitus bene facit, etiamsi bonum est quod facit. Nadie hace bien a la fuerza, aunque lo que hace sea realmente bueno. San Agustín, *Confesiones* (libro primero; XII, 19.

Y si la filosofía es buena, y de lo mejor, y aun desearía, un poco egoístamente, que fuera lo óptimo, no filosofaremos bien en cristiano, si lo hiciéremos forzados, — forzados, v. gr. por obediencia, que si es una virtud moral o religiosa, no es ni puede ser virtud filosófica. La dirección de un filosofar en cristiano, como nos lo propone o pone ante la vista San Agustín en su *De Vera Religione,* tiene que dirigirnos libremente, por amor. *Amor meus, pondus meum.* El amor es la única fuerza gravitatoria cristiana. Lo cual concuerda, no podía ser menos, con aquella otra sentencia de San Agustín. *Non intratur in veritatem nisi per charitatem.* No se entra en la Verdad sino por la Caridad. El hombre interior, al recogerse en sí, no se hallará con la Verdad, si no con el Yo, si no entra en sí por la Caridad, por el amor.

CHRISTOPHER FRY

por
R. A. C. DU VIVIER

Christopher Fry tenía ya treinta y ocho años cuando fué puesta en la escena de Londres su primera obra teatral. Ello ocurrió en 1946 y la obra era *A Phoenix too Frequent.* Comparado con jóvenes prodigios como Noel Coward, Terence Rattigan y Peter Ustinov, quienes adquirieron fama antes de cumplir sus veinticinco años, Fry debió esperar mucho tiempo antes de obtener el favor del público. En compensación, pocos autores han conseguido una victoria tan completa y sensacional. El *Phoenix,* una obra en un acto escrita enteramente en verso, fué presentada en el Mercury, pequeño teatro londinense cuya capacidad no excede las ciento cincuenta personas, a partir del 25 de abril de 1946. Esa fecha no fué sólo la primera noche del éxito más franco, sino que también podría señalarse, como un acontecimiento culminante en la historia del teatro británico.

Fué justamente dos años más tarde, en mayo de 1948, cuando tuve la suerte de encontrarme con el propietario de ese teatro, Mr. Ashley Dukes. Dirigía en ese tiempo el Instituto Británico de Bilbao, cuando Mr. Dukes realizó por España su jira de conferencias sobre el teatro contemporáneo británico invitado por el British Council. Mr. Dukes, cuya esposa, Marie Rambert, ha fundado el ballet que lleva su nombre, es un escritor dramático de no escasa reputación. Su obra más conocida, *The Man with a load of mischief,* alcanzó 261 representaciones consecutivas en el teatro Haymarket de Londres durante la temporada 1925-1926. Pero desde que se encargó del teatro Mercury en 1933, se interesó en forma primordial por el descubrimiento y difusión de otros talentos dramáticos. Presentó en su sala las obras de muchos autores franceses y alemanes, vertidas al inglés por él mismo. Y por la expresión de sus ojos cuando hablaba de su nuevo descubrimiento, —Christopher Fry—, comprendí que había hecho un raro hallazgo. Me confesó: "Nunca, desde Oscar Wilde y Synge, hemos tenido un dramaturgo como Christopher Fry".

Este nombre era para mí desconocido en aquel entonces, como estoy seguro de que lo era para todos, excepto unos pocos ingleses. Pero bastaron dieciocho meses para convertirlo en popular. En enero de 1950 se ofrecían simultáneamente en la escena de Lon-

dres, tres obras de Fry: *The Lady's not for Burning, Venus Observed* y *The Boy with a Cart.* De ellas *The Lady's* y *Venus,* eran dirigidas e interpretadas por dos primeros actores: John Gielgud y Laurence Olivier, respectivamente. Y por primera vez desde los días de Shakespeare y los isabelinos, el público se aglomeraba para ver y oír un drama poético.

Tal vez sus obras fueron tan bien recibidas porque Fry era primordial y esencialmente, un dramaturgo. Los dramaturgos en verso del pasado habían dedicado con frecuencia la mayor parte de sus vidas a la poesía, antes de ensayar el drama. Por el contrario, Fry conocía íntimamente la escena. Estuvo ligado a ella durante muchos años antes de que cualquiera de sus obras fuera presentada, en calidad de actor, director de escena, productor y finalmente Director del *Oxford Repertory Theatre.* Como Shakespeare, es en primer lugar hombre de teatro, y, después, poeta; como en Shakespeare, sus obras son concebidas para ser puestas en la escena, no para ser leídas en un estudio.

Hay en los versos de Fry mucho de "difícil". Manipula las palabras con toda la maestría de un "jongleur" medieval: imagen, metáfora, símil, atraviesan sus obras como cataratas que refractan la luz del sol. En todas sus obras —tanto en las comedias, como en las obras religiosas o en su única tragedia *The Firstborn—,* luchan entre sí, de modo sorprendente, el romance, el pathos, el humor, la tragedia y el drama. Y bajo toda esta destreza y brillo verbal, mana la profunda filosofía del mismo Fry, del cuáquero Fry que se maravilla ante los misterios y las magnificencias del mundo, del universo y de Dios. Bien ha dicho Derek Stanford: "En todas las obras de Fry se observa una notable unidad. Todas ellas encierran una inquieta exploración acerca de Dios. Directa o indirectamente se preguntan por la naturaleza de nuestra existencia, sobre la que florecen copiosamente los predicamentos".

También se observa en las obras de Fry cierto molde y simetría. De sus ocho obras publicadas, cuatro pueden clasificarse como "religiosas" y las restantes como "comedias". *The Boy with a Cart, Thor with Angels, A Sleep of Prisoners* y *The Firstborn* presentan un mismo fondo común y tratan asuntos relacionados con la Biblia y el cristianismo temprano. Sólo una de estas obras religiosas, *The Firstborn,* alcanza los tres actos; esta única tragedia de Fry, junto con las tres "comedias de las estaciones" —*The Lady's not for Burning* (Primavera), *Venus Observed* (Otoño) y *The Dark is Light Enough* (Invierno)— forman un cuarteto de obras largas. Las otras cuatro duran aproximadamente una hora cada una.

Las ocho obras ostentan el inconfundible sello del genio de Fry. Aunque situadas muy lejos del mundo que creemos conocer tan bien, tienen un modo de iluminar y revelar la verdad que yace soterrada tras lo que consideramos como realidad. Al defenderse de los críticos que le acusaban de ininteligibilidad y de cierta artificiosidad, dijo Fry: "Así como la comedia no es meramente un drama con risas, una obra en verso no es una obra en prosa a la cual acontece el haber sido escrita en verso. Ella tiene su intrínseca naturaleza".

En este mundo del teatro donde el limón del realismo ha sido firmemente exprimido hasta quedar seco, las obras de Fry aportan una frescura y novedad que parece imposible asociar a esta época sombría y material en que vivimos.

OBSERVACIÓN DE VENUS (1)

por

CHRISTOPHER FRY

Acto Primero

(Un cuarto en lo alto de una mansión. Antes era un dormitorio, ahora es un observatorio. Al levantarse el telón, el Duque de Altair está discutiendo con su hijo Edgar. Herbert Reedbeck, el administrador del duque, también está presente.)

EL DUQUE

Se diría que he dicho algo extraordinario
Y en realidad es de lo más natural.
Eres mi hijo, ¿verdad?

EDGAR

Claro que sí.

EL DUQUE

Te toca a ti pues, elegir a tu madre.
Lo juzga impropio, Reedbeck?

(1) Fragmentos de los actos primero y segundo de la obra de Christopher Fry, *Venus Observed.* Traducción de A. V. C. de P.

REEDBECK

No, Señor Duque,
Tal vez no sea lo más usual, pero es raro
Que un padre tenga tan en cuenta a sus hijos.
No me disgusta nada el plan.

EDGAR

Me hace sudar
De vergüenza.

EL DUQUE

Has estado demasiado
En los establos. Esto que te pido
Es un acto de poesía, y un elogio
Al frescor de tu mente. ¿Por qué has de sudar?
Aquí llegarán tres lindas mujeres,
Cada cual implicada una vez
En la alegre rutina de mi vida.
(No podría ser más delicado.)
Me quiero casar. ¿Y quién soy yo, por Dios,
Para decidir cuáles fueron mis buenas
Vendimias de amor? ¿Diferenciar yo mismo
Entre el brillante impacto con mi carne
Adormida, los grandes senos de la mañana
Y la vieja danza del atardecer?
¿Pesar una con la otra? ¿Yo? Nunca,
Hasta que la lluvia escatológica asiente
El polvo de mis huesos. Pero tú, hijo mío,
Con tus veinticinco años imparciales,
Podrás realizar el juicio de Paris,
Podrás saborear, considerar,
Y, con mano indiferente, conferir
La manzana. Hay una allí al lado
Del espectroscopio.

EDGAR

¿Y por qué debes casarte?
O si la pregunta fuera impertinente,
¿Por qué necesito una madre si he podido
Crecer hasta ahora sin ella?

EL DUQUE

¿Por qué?
Porque no veo fin al reparto del cielo
En pequeñas beldades, año tras año,
Bandadas de niñas que salen al mundo
Con brillo en los labios, se diría,
Recién besados con el beso de Dios,
Hasta que el tiempo parece más que nada,
Una cegadora nevada virginal,
Y el hombre perdido en perpetuo correr
Tras la blanca ventisca, no puede menos
Que cerrar los ojos y resignarse
A la monogamia.

EDGAR

De cualquier modo
Sería un juicio precipitado. Por mucho
Que te respete lo veo imposible.

EL DUQUE

Si Paris no dudó al elegir
Entre la imponderable belleza
Alteradora de mareas, sexuada
De eternidad, de Afrodita, Hera y Atena
¿No te avergüenza a ti, poner mala cara,
Al tener que decidir entre Jessie, Hilda
O Rosabel? Y si no sabes juzgar
A las mujeres en el primer encuentro

Pierde toda esperanza de definirlas.
Prejuicios, enojos y delirios
Saldrán a hacer cuartas de narices
Y la manzana se echará a perder. No
Hijo mío, lleva a beber tus caballos
Y vuelve a elegir a tu madre.

EDGAR

¿A qué horas?

EL DUQUE

¿Qué horas son?

REEDBECK

Las once y cinco.

EL DUQUE

EL DUQUE

Deberían
Estar aquí. El eclipse total del sol
Al que las invité, es a las once
Y veintinueve. La luna con su boca
Ya ha empezado a roer. Creeremos hacer
Un pasaje noroeste por el mar del cielo
Y la noche cubrirá la faz de la tierra.
En ese momento todas las mujeres
Serán todas una.

EDGAR

Justamente
Te lo iba a preguntar aunque siento
Parecer tan porfiado, pero dirías
Que quisiste igualmente a estas mujeres?

EL DUQUE

La palabra igualdad es mortuoria. Elige
No más. ¿Ser feliz los martes, jueves
Y sábados, o los lunes, miércoles
Y viernes? Algo así implica tu elección.

(Entra el Capitán Fox Reddleman, un sirviente. Parece haber sido, y fué antes en efecto, domador de leones.)

REDDLEMAN

Con permiso Señor Duque, pero traigo
Un telegrama dirigido al amiguito
Señor Reedbeck. Telegrama, Señor Reedbeck.
¡Al demonio! subí cuatro pisos,
Dios quiera que valga la pena,
Y el muchacho está esperando.

EDGAR

Bueno, Padre,
No sé qué decir; con cierta sensación
De estarme preconcibiendo, tal vez vuelva.
Haré lo que pueda. Esperemos que nunca
Llegue el día en que deplores el camino
Que hoy te marca mi capricho.

(Sale Edgar.)

REEDBECK

¡Ah! quién diría
Que en este mundo en que vivimos, tendría
Yo semejante alegría.

REDDLEMAN

Señor Duque,
Por simple decencia, quisiera avisarle

Que si Bates, el lacayo, por el cual tengo
El más religioso desprecio, se presenta
Al trabajo con la nariz sangrando
Fué obra mía, y que sangre no más, por muchos
años. ¿Y el mensajero?, señor
¿No hay respuesta?

REEDBECK

No, no hay más que gratitud.
¡Ah! y un chelín, le vendrá bien un chelín.

EL DUQUE

Y tú, ten paciencia con Bates
Que si no volverá de nuevo a sus viejos tics,
A morderse las uñas, a robos y atracos.
Recuerda que ya no eres domador de leones.

REDDLEMAN

Ese sí que fué un puñetazo abajo del —
No uso cinturón — abajo del ombligo.
Suerte que estoy separado de mi madre
O la hubiera dejado malparada el golpe.
No se olvide que fué en luchas por el rey
Y por la patria que perdí la calma.
Diablos, qué triste trabajo este
que separa de los reyes de la selva.

EL DUQUE

No quería ofenderte Reddleman. Disculpa.

REDDLEMAN

Sí, pero tenga paciencia Señor Duque
Tenga mucha paciencia conmigo. Entonces
Señor Reedbeck, de su parte gratitud
Y un chelín para el mensajero. Muy bien.

(Sale Reddleman.)

REEDBECK

Hoy es para mí un día de fiesta. A ver,
El veintinueve de octubre.

EL DUQUE

Sí.
Las hojas transfiguradas por la idea
De la muerte, el viento sudoeste, un cielo azul
Perturbado por nubes bufalinas
Y el sol ya llega a su eclipse.

REEDBECK

¿Recuerda que tengo una hija? De vez
En cuando hablo de ella. Me tocó la suerte
Increíble de engendrarla, como si hubiera sido
Destinado a soltar una rosa
Del peñasco del mundo. Después
Tuve la desdicha de perderla
Hace diez años, cuando me dejó la madre
Para irse a América. Y ahora tengo en mis manos
Un mensaje anunciando que vuelve conmigo,
Que vuelve hoy mismo, sin hora de llegada,
Sorprendente y escueto, "Ya en Inglaterra,
Espero besarte antes del almuerzo,
Perpetua". No puedo creer que sea cierto,
En el mundo que conocemos, no puedo creerlo.

EL DUQUE

Calma, Reedbeck, tómelo con calma.

REEDBECK

Si llegara a tiempo para el eclipse—

EL DUQUE

Vendrá a verlo con nosotros, por supuesto.
Será una novedad después de América.
Y ahora voy a vestirme. Reedbeck, domínese
O la desilusión lo hará tumbarse.
Espere lo peor.

(Sale el Duque.)

REEDBECK

Nada de eso. Ay, no, nada
De eso, ni sombra de tal cosa.

(Va tarareando al teléfono.)

Hay que hablarle
Al ama de llaves. "Arre caballito,
Vamos a Belén". ¿Doña Lendy? — el señor,
Hágame el favor de preparar un cuarto
Para mi hija. Veo con mucho gusto
Que la dejé sin habla, pero no hay
Que perder la cabeza, que no tenemos
Otra. Que se encuentre con nosotros
Aquí y se haga llevar al Observatorio.
Le ofreceremos refrescos y un eclipse
Total del sol.

(Entra Domingo, hijo de Reedbeck.)

DOMINGO

Quiero hablar contigo.
¿Cuánto rato podremos estar a solas?

REEDBECK

Espera un minuto, querido Domingo,
Ponga flores, doña Lendy. Se acabaron

Los Helianthus, bueno los uliginosum,
Creo que les dicen crisantemos.
Y las sábanas de hilo lila en la cama.
Antes del almuerzo. Hasta luego, ¡Domingo,
Querido hijo mío! ¡Hoy llega tu hermana!

DOMINGO

Estás contento.

REEDBECK

¡Ay! mi Dios, es tu día
De-echar-todo-a-rodar-por-el-suelo-
¿O ya oíste y sabes por qué vuelve aquí?
¿No le pasará nada?

DOMINGO

A ella no.

REEDBECK

Y entonces,

DOMINGO

¿Te digo aquí lo que tengo que decir
O vamos a casa? Porque no ha de ser
Nada agradable.

REEDBECK

Sí, que será. No hay nada
Desagradable primero que no sea
Agradable después. Perpetua vuelve a mí;
Ya no está el mundo deprimido en los polos y
Será agradable todo; el viento del este,
Los fuegos humeantes, la revolución,
La debilidad—

DOMINGO

¿Y la cárcel?

REEDBECK

Sí, sí,
La cárcel, las disciplinas,
La reclusión celular y tu tía Florencia.

DOMINGO

¿No podrías pisar tierra sobria
Y responder por cinco minutos difíciles?
¿Por qué somos tan ricos? no es la primera vez
Que pregunto, pero un administrador
Del Duque, un agente como tú, ¿de dónde
Viene el dinero que tenemos?

REEDBECK

¿No tienes
Ninguna capacidad para gozar?
Por amor de todos nosotros, sé afable
Hijo mío!

DOMINGO

Me contabas que la plata
Provenía de legados, a mí mismo
Me dijiste, ¡de legados!

REEDBECK

Es verdad.
Hemos tenido mucha suerte. Cuando tu tío
Héctor pasó a la inmortalidad
En Tasmania, nos libró hasta cierto punto
De preocupaciones, y en mi primer
Empleo, la vieja Condesa de Lista
Dió el último paso, y al pasar

A mejor vida, me pasó a mí
Lo que dejaba; entonces...

DOMINGO

Quiero cifras
Exactas. ¿Tío Héctor dejó al morir—?

REEDBECK

No hables
De la muerte. Siento el alma esta mañana
Más liviana que una nube, pero tú
Joven sombrío, sí, tú, eres incapaz
De chisporrotear un poco al saber
Que llega tu hermana!

DOMINGO

¿Nos dejó al morir?

REEDBECK

Francamente. ¿Cómo quieres que recuerde?
Algunas músicas, hay una para piano
De La Chica Cuáquera, unos cuantos bolos
Y un lagartito llamado Fiel
Que vino de Sud América y murió
En la cuarentena. Pero la Condesa...

DOMINGO

Robaste el dinero, verdad, con persistencia
Y sin tregua, y con tan poca sutileza
Que podría haberse enterado cualquiera.
Subiste los alquileres sin haber
Apuntado el aumento en los libros. Ventas
De productos y maderas anotadas
A precios más bajos que los obtenidos.
No hago sino cavilar desde la indirecta
Inequívoca de Bates, el lacayo.

REEDBECK

Vamos,
Vamos, el lacayo es un simple ratero
Y en todo ve, por supuesto, el propio reflejo.
Lo pescaron con las manos en la masa
Robando la vajilla de plata, y como
Al Señor Duque en esos días le faltaban
Criados en la casa, le pidió que se quedara
A limpiarla.

DOMINGO

Es un buen tipo, este Bates,
Tuve una larga conversación con él.
Padecía de un patológico afán
Por subir escaleras de mano, y cuando
Estaba arriba tenía que justificarlo.
Y ahora aunque le cuesta la salud
Dice que ha resuelto ser honrado; pero tú
Es por persistente, y por pérfida codicia.
Dejo a Cambridge desde luego. No podría
Continuar, para encontrarme cualquier día
Al despertar, convertido en el hijo
De un preso. Ahora nos esperan grandes penas,
Y Perpetua vuelva a casa justo a tiempo
Para compartirlas.

REEDBECK

Quisiera poder
Explicar ¡qué equivocado estoy
Cierto que estás! Y en esta linda mañana,
Es una verdadera lástima. Si ya,
Sin inventar más, cada doce horas
Llega la obscuridad.

(Entra Bates con señas de haber sido maltratado. Anuncia a la Srta. Rosabel Fleming y se retira.)

ROSABEL

Creía encontrar
Al Duque.

REEDBECK

¡Las competidoras! Me había
Olvidado. Señora, perdón pero me encuentra
Algo descompaginado. En seguida
Viene el Señor Duque. Yo me llamo Reedbeck.
Este era mi hijo.

ROSABEL

¿Era?

REEDBECK

Para mí no hay ahora
Otro tiempo sino el pasado, señorita
Belmont. ¿No era usted la señorita Belmont?

ROSABEL

Rosabel Fleming. Aun soy Rosabel Fleming.

DOMINGO

Disculpe. Me gustaría conocerla
Pero hoy no me atrevo ni a alzar los ojos.
Mucho gusto.

(Sale Domingo.)

ROSABEL

¿Qué le pasa?

REEDBECK

La virtud
Con sus paradojas lo tiene confuso.
Tome asiento.

ROSABEL

Empiezo a comprender por qué
El teatro no me da más trabajo. Nadie,
Ni el más allegado dirá que ésta fué
Una entrada triunfal.

REEDBECK

Deja a Cambridge. ¿Oyó
Cuando lo dijo? No, aun no estaba aquí,
Pero yo un momento me sentí morir.
Porque le diré que toda mi cultura
Es la de un latín de horticultura: muscari
Comosum monstrosum, y scrophularia
Nodosa et cetera ad infinitum. Pero
Cómo anhelaba de niño los jardines
Y la vida de Academo. Yo me quedo
Con la civilización, y a usted
Señorita, le dejo el progreso.

ROSABEL

¿Y esta novedad?

REEDBECK

Es el Observatorio.
Que abarca los cielos enteros de Surrey.
De noche las estrellas lacrimosas y
De día...

(Entra la señora Jessie Dill.)

JESSIE

Perdone. Creí que estaría
El Señor Duque. Me voy.

REEDBECK

No, no,
El Señor Duque vendrá en seguida. De día
Un sol resplandeciente que incita la tierra
A revueltas y rotaciones.

JESSIE

Soy
La señora de Dill. Yo misma le dije
Al sirviente que no me anunciara. Pensé
"Pobre muchacho tanta escalera para
Decir nada más —"Jessie está acá".
El, por supuesto, insistía en seguir, pero
Al llegar al segundo descanso, le habrá
Parecido indecorosa esa subida
De los dos, de a dos escalones.
Y volvió deslizándose mango abajo. Ya
Nos hemos visto alguna vez, mi hija, ¿no?

ROSABEL

Rosabel Fleming.

JESSIE

¡Cómo no me acordé!
La vi, hace mucho tiempo, muy suave,
En un drama sobre Ofelia. Y esto qué extraño,
También, estar juntas aquí en este cuarto.
Casi no se reconoce. Bien, no sé.
Eso parece un telescopio.

ROSABEL

Creo
Que me voy. No entendí que habrían visitas.

REEDBECK

Señora, cuando usted llegó, justamente
Hablábamos de este cuarto. Me llamo Reedbeck.
Era uno de los dormitorios del Señor
Duque, como tal vez... pero ahora, ya ve
Prefiere observar los cielos y pasar
Aquí escudriñando la noche en busca
De saber. Además lo usa para sus
Experimentos.

JESSIE

Siempre lo usó.

ROSABEL

He
Resuelto no quedarme. Vine un momento
Nada más, porque me hallaba cerca.
Si hiciera el favor de decirle.

(Entra el Duque.)

EL DUQUE

Buen día
Rosabel, Jessie, buen día.

JESSIE

El, en persona,
Que Dios lo conserve, es el mismo de siempre,
No le ha pasado un día, aunque se vea obligado
A usar un telescopio.

EL DUQUE

No me adules,
Jessie: hace años que se extiende la helada
Sobre mi barba corta y áspera.
Y hace muchos meses que las golondrinas
Y otras aves migratorias me han dejado.

JESSIE

Tendrás que encenderte una linda fogata.

EL DUQUE

No, Jessie, tendré que pensar en mis años,
Y declinar con el sol, que declinar
Con gracia pero con gratitud.
Les pediré que me quieran disculpar
Por haberlas hecho esperar. He pasado
De nuevo la noche con el universo,
Y me quedé dormido hasta tarde. ¿Es o no,
Disculpable? Un silencio cubre a Rosabel.

ROSABEL

Lo sentía y dudaba qué cuerda
Pulsaría. De repente no sé bien
A qué vine.

EL DUQUE

Para un eclipse total
Del sol. ¿No lo mencioné en mi carta?

ROSABEL

¿Habrá alguna tradición que viejos amigos
Se encuentren de nuevo durante un eclipse?
¿O por qué otra razón? ¿Es tu santo? No, tú eres
Del Sagitario. Estamos aún en Octubre.

EL DUQUE

Y las hojas están cayendo. ¿Qué hará entonces
El petirrojo, pobrecito?

JESSIE

Posarse
En este granero y mantenerse al abrigo
Y arrebujarse en el ala este solito,
Pobrecito!

(Entra Edgar.)

EL DUQUE

Mi hijo Edgar. La señorita
Fleming. Y presento a Rosabel primero
Así tienes tiempo de festejar tu gracia
Jessie. Mi hijo Edgar, la señora de Dill.

JESSIE

Qué encuentro agradable. Conozco a su padre
Desde cuando era flaca, ¿no sabe?
Aunque por mejor decir, era mi marido
En realidad su amigo. Si me permite
Su padre decir que eran amigos.

EL DUQUE

Con mucho gusto lo permito y eso que nunca
Supe que había existido, o ya lo hubiéramos
Dicho.

EDGAR

Menos mal que a mi padre lo comprendemos.

ROSABEL

Menos mal también que no todos estamos
Obligados a comprenderlo. No encuentro
Ningún placer en andar tanteando
Por los corredores de mentes ajenas
Para evitarme agravios. No, nadie tiene
El menor derecho de pedirlo.

EL DUQUE

¿Será
Posible que en esta luz de Octubre
Suave como un fruto madurado
Comencemos a sentirnos molestados?
Hemos venido aquí esta mañana
A mirar como el sol se anula y se renueva,
Y reunidos con afecto a velar,
Ante la ruina del año.
Suave es el tono de la hora. Debemos
Ser suaves. Pensar que hemos estado
Dos millones de años en la tierra,
El hombre, el niño y el mono de Sterkfontein.

(Reedbeck canta abstraído al lado de la ventana.)

Hombre feliz, este Reedbeck. Tiene una hija
Que vuelve.

JESSIE

Allí está sentado ronroneando
Como si la mañana fuera un tazón de leche.

REEDBECK

Sin querer me puse a cantar.
Les pido disculpas.

EDGAR

Cante, Reedbeck, cante
No más. Al son de música hágala entrar.
¡Qué gran noticia!

(Bates aparece en la puerta.)

REEDBECK

Será... es...

(Bates anuncia a la señora de Taylor-Snell.)

EL DUQUE

Hilda, la exacta.
Ya la puntualidad exhalaba el último
Suspiro. El sol está en la luna y perdió
La mitad de su luz.

HILDA

¿Una fiesta, Hereward?
No me dijiste.

EL DUQUE

Es que no sabía bien.
De todos modos, nos sentiremos
Perfectamente solos, con excepción
Quizá de Jessie. La señora de Dill.
La señora de Taylor-Snell. No habrá sino
La apariencia de gente alrededor nuestro.
La señorita de Fleming. La señora de Taylor-Snell.
Es Reedbeck. Se siente defraudado.
Creyó que podías haber sido su hija.

HILDA

Reedbeck, ¿lo ha propuesto alguna vez?

REEDBECK

Teneis por delante una rama crujiente,
Donde una hija querida y joven
Cualquier momento vendrá a posarse.

EL DUQUE

Edgar; mi extensión en el tiempo.

EDGAR

Un metro ochenta
De mi padre ilimitado.

HILDA

Muchas veces
Creí tener la ocasión de conocerlo.

EDGAR

Me imagino. Pero hasta su muerte
Yo soy en realidad una redundancia.
Lo hago sentirse bifurcado.

JESSIE

¿Adónde
Aprenderá esas horribles palabras?

EDGAR

Es que paso gran parte del tiempo
En los establos.

(A Bates, que se queda al lado de la puerta.)

EL DUQUE

¿Qué quieres, Bates?

BATES

Hay caras
Que se pueden romper, y hay caras que no
Se pueden romper. La mía no se puede
Romper. Pase este dato, patrón
Al sector que corresponde, ya sabe usted
A qué canalla me estoy refiriendo.
¿Nada más, patrón?

EL DUQUE

Nada más.

(Sale Bates. — Reedbeck abre la ventana y se asoma.)

HILDA

Cuidado,
Reedbeck, que de veras existe la fuerza
De gravedad.

REEDBECK

Es sólo el viento que sopla
Y el murmurio de las hojas. Creí que
Fuera el ruido de un motor en marcha.

EL DUQUE

(Aparte a Edgar.)

Debería haberte advertido que el caso
De Atenea está menudamente complicado
Por la presencia de un marido. Con todo
No te dejes influenciar, porque aun le quedaría
El derecho de cazar por toda la propiedad.
Nada es insuperable.

EDGAR

Excepto tú mismo
Querrás decir, pero no importa, porque te quiero
Mucho.

HILDA

Dése por vencido, Reedbeck,
No hay ninguna hija por allí.
Cuánto envejeció la casa, Hereward,
Desde la última vez que la vi.
Me llamó la atención al subir.
Las paredes parecen haberse
Dormido llorando durante noches sin fin.
¡Y qué cantidad de vidrios rotos! Te aconsejo
Que no tires tantas piedras. Han crecido
Las arañas, los grajos están
Más groseros, los sirvientes más excéntricos.
No caigas en lo gótico, con tu noble físico
Tan firmemente normando.

EL DUQUE

No hay objeto
En querer renovar la faz del tiempo, para
Que parezca haberse parado.
Me gusta contemplar mi propia inmersión
Insensata y diestra en la historia antigua.
Mi sed de celeridad se mitiga.
Lentes negros para las señoras, Reedbeck,
Y dígales que miren al sol.

Acto Segundo

Escena II

(El observatorio de noche. El duque está recostado a obscuras en un diván. Entra Perpetua. La luz del corredor la sigue un poco hacia adentro del cuarto. Se para indecisa. El duque habla desde la obscuridad.)

EL DUQUE

Y cuando la luna le había dado
Cincuenta hijas, Endimión fué premiado
Con una siesta eterna; su vientre
Y su pecho, como el mar, bajaban
Y subían; su aliento jugueteaba
Todo el día con el polvo suspendido
En el aire, en tanto alrededor todo sufría,
Se marchitaba y se reducía
Al polvo con que su aliento jugaba. Sólo
Por las persianas de su sueño perfecto
Atravesaba algún rayo oblicuo de sol,
Turbio con barro del vadear
Penoso de la humanidad. Entonces
Variaba levemente de posición
Y al hacerlo removía la fragancia
Del tomillo que formaba
Su lecho libre de pasión.

PERPETUA

Qué miedo da
Un cuarto obscuro que se pone a hablar.

EL DUQUE

Mi original
Sintaxis, como el pecado original,
Se torna más vasta en la obscuridad. Entra.

PERPETUA

Qué quiere decir tu leyenda?

EL DUQUE

Que todos
Perpetua, estamos lo mejor que se puede
Esperar. Sabe alguien dónde estás?

PERPETUA

No, nadie.

EL DUQUE

Pensarían que buscaba tu amor y
Me pregunto si no es lo que busco.
Encendamos la luz. ¿Tienes fósforos?

PERPETUA

No.

PERPETUA

No.

EL DUQUE

No.
Aquí los tengo. *(El Duque enciende una lámpara de aceite.)*
Este fué el primer asombro.
De la creación; luego vino el frenesí
Del que somos un humilde resultado
Tú y yo. Un arrebato de luz estelar
Y los peces comenzaron a nadar. Y Dios
Cedió a alucinaciones; de nuevo tú y yo.
¿Quieres tomar algo?

PERPETUA

Gracias.
Dime hablando entre alucinaciones,
¿Qué alegría derivas del telescopio aquí
Arriba?

EL DUQUE

No recuerdo. Qué linda mariposa aquella
Que llega a morir, dos pétalos
Un par de zarcillos y un copo de nieve,
Pulcra, fútil, imprudente. ¿Vienes
A ver mis estrellas? Las tengo acá.

PERPETUA

Me imagino que ni a obscuras perderás
El camino entre ellas. Ahora dime ¿a quién
Seguimos?

EL DUQUE

Al Senador Saturno
Calentado al blanco por la gravedad.
Su luna, de amor por el acero gris
De su sien, difluyó la vida en un círculo
De brazos atormentados. Míralos allá,
Mira cómo lo envuelven sin tocarlo
Jamás. Está solo Saturno a pesar de todos
Los círculos que lo puedan rodear.

PERPETUA

Y de tan larga soledad. Es
La misma estrella que brilló sola
En la estela del Arca del diluvio
Cuando andaba a la deriva al terminar
Las lluvias, la misma que lejos y sola
Brilló sobre el brillante Carlomagno,
Más clara que el toque de retorno
Del cuerno de Rolando. Tan sola tanto tiempo
Ahora baja simplemente a medianoche
Hacia nosotros un jueves. Saturno
Que Ariadna al morir y esfumarse de Naxos
Vió titilar en el cristal de su espejo.

EL DUQUE

Ariadna murió al dar a luz. Una vida
Extinguió a la otra. Fué así la llegada
De Edgar. Y ahora, ¿adónde iremos
En el cielo?

PERPETUA

Adondequiera que quieras llevarme.
Que aquí soy extraña.

EL DUQUE

Murió enamorada
Y niña y mi amor continuó injustamente
Sin ella. Pero esto no es astronomía.

PERPETUA

Entonces será astrología.
Si alguien ha sido lanzado hacia el cielo
¿Te admira que tenga húmedas las pestañas
Con cierto vapor de magia condensada?
Déjame creer que existe la prueba de estrella
Y cuéntame la tuya. Quisiera oírla.

EL DUQUE

Qué extraño amor, Perpetua, este
Que nunca sabrá, nunca podrá saber
Lo que era. La muerte quiso interrumpirnos
Mientras revoloteábamos juntos
En las alturas, más allá de los espirales
De la cordura. Y así
Qué modulación podía haber sobrevenido
Y cuanto después y con qué deterioro
Nunca se sabrá. Y yo nunca podré decir
Si ese amor que me fué arrebatado

Siendo aún arrebatador, será todo
El amor o más del que podía desear;
O si la unión de dos corazones
En una única permanencia
Me espera en algún lugar.
¿Desde que murió qué he hecho? ¿Conformarme
Con lo que tengo porque ya tuve lo mejor?
¿O mirar una por una a todas las que pasan
En busca del rostro que a sabiendas
Nunca dejaría escapar? Ya hace mucho
Que creo lo primero pero hoy la cuestión
Parece haber surgido de nuevo.

PERPETUA

Me sorprende
Que hayas encontrado tiempo para tus amores
Con la cabeza tan llena de interrogaciones.

EL DUQUE

No requiere tiempo. Nos invade al caminar,
O en la mitad de una frase, una ronquera
Que de repente sofoca el entendimiento.

PERPETUA

No, en mi caso.

EL DUQUE

Procura hacer frases
Más largas. Sentirías entonces
Sin duda cualquier desacierto en el tremor
De cada sílaba hasta llegar
Al cordón de la flecha, desviado
En súbito paréntesis.

PERPETUA

¿Te parece?

EL DUQUE

Sin duda.

PERPETUA

¿Por qué una frase que ya ha empezado,
Que ya surgida a flor de labios se encuentra
Tranquilamente vagando a través
De vocales umbrías y consonantes
Donde se ha vertido tinta como ríos
O como la sangre que fluye por causa
De algún dogma arcaico, no ha de proseguir
Indefinidamente en grave perífrasis
Con frase dentro de frase, y comas
Que caen ligeras como la flor del limero,
Que no interrumpen, intermitentes,
Turbando apenas el tenue y frágil
Progreso del sentido, que trina
Con el timbre agudo de un arroyo
Pedregoso, o baja amenazante
A un océano entonador de juramentos,
O con descuidada música y olvidadiza
Al hilar y enhebrar, enlazando y afinando
Lanza un campaneo babélico, un cántico
De vocales tan variadas que el oído
Casi llega a percibir el soplo
Del sonido cuando yacía en el caos
Anhelando la creación de la lengua; este himno
No tan bello quizás, pero tan interminable
Tan quieto y desalmado, como el himno
Que las esferas sordas cantaron
Desde la torre del cielo,
Con arpas sonoras y cuernos de viento,
Como armonía accidental
Para las vigas del mundo,
Vigas en derrumbe, que casi nunca resuenan
Porque prefieren la carcoma y su reloj
De muerte, nítida, funcional,
Staccato, económica como un nudillo,
Correcta y estricta pero repelente,

Como un clérigo que baile
La jiga en las Saturnales,
Las Saturnales que todos
Habemos de celebrar, reverdecientes,
Y rebosantes de vida, el mundo nuestro, mortal,
Jovial, prolífico amaneciente, recio,
Nuestro mundo poco edificante,
Donde puede surgir un dragón
En cada mancha de pasto
Y es tan populoso cualquier charco
Como la villa de Penge, donde las aves
Con tafetán volante rasgan el aire
En las tardes otoñales y una frase
Que ya ha empezado sigue y sigue sin parar,
Porque no hay razón para que llegue
A ninguna conclusión mientras el aliento dure
A no ser que la respiración se acaba.

EL DUQUE

Ahora
Apunta la coma donde me hablas de amor.

PERPETUA

No hay.

EL DUQUE

¿No habrán dos puntos tampoco?

PERPETUA

Puede ser
Que haya uno, pero en ese caso
Lo pasamos sin ningún tropiezo.

A D S U M (1)

por

MARÍA ZAMBRANO

"Porque el delito peor del hombre
es haber nacido". — CALDERÓN.

HABÍA querido morir, no al modo en que se quiere cuando se está lejos de la muerte, sino yendo hacia ella. No la había llamado, simplemente debió de ponerse en marcha, por el camino que a ella lleva o quizá equivocarse; quizá fue que cayó en una trampa o que se fió de un espejismo; un error. Y el error se paga con la muerte; por eso es inexorable morir para todos. También porque nunca se ha estado vivo del todo, y, porque no es posible estarlo enteramente; cuando el alguien aprisionado y ávido que va en nosotros sale a la luz, no encuentra aquello que lo hizo salir. Al salir de sí, nadie parece; aquello amado se ha ido y sólo encontramos el vacío, la negación. El "NO", cualquier no, sabemos lo que significa sólo cuando hemos pasado por esta experiencia de lo negativo.

Sabemos que ello, lo esperado, no está ahí, ni cerca ni lejos. Y entonces nos damos cuenta de que vivimos enteramente solos. Y vivir a solas, es vivir a medias, es estar recluído, condenado, cegado también; es estar en reserva y a la defensiva.

Se puede morir aun estando vivo; se muere de muchas maneras en ciertos padeceres sin nombre, en la muerte del prójimo, y más en la muerte de lo que se ama y en la soledad que produce la total incomprensión, la ausencia de posibilidad de comunicarse; cuando a nadie le podemos

(1) Fragmento del Capítulo I del libro *Delirio y Destino,* mencionado en el Premio Europeo de Literatura.

contar nuestra historia. Eso es muerte; muerte por juicio. El juicio de quien debía de oír y entrar sin más en el interior de nuestra vida es la muerte. "Vivir es convivir", ha dicho Ortega y cuando la convivencia se hace imposible porque el que convive interpone y arroja su juicio sobre la persona, sobre aquello que nace solamente cuando se comparte, es la muerte. Se muere juzgado, sentenciado a aislamiento por "el otro".

Y entonces se acude al ancho espacio de la conciencia divina. Y como intermediario el pensamiento, la poesía de algunos hombres que llegaron a abrir su conciencia de modo tal que todo secreto pueda ser acogido; son los autores trágicos: Sófocles, Cervantes. Es el saber trágico el que ha descubierto que la "vida es sueño" y Píndaro lo dice aún mejor: "Somos sombras de sueño" o "¿Sombras de sueño?"

Sombras del sueño de Dios. Mi vida no es mi sueño, y si la sueño es porque yo que la sueño, soy soñado. Dios nos sueña y entonces hay que hacer que su sueño sea lo más transparente posible, reducir la sombra a lo menos, adelgazarla.

¿Dios me sueña? ¿Será posible realizar su sueño? o por el contrario ¿desnacer? Si lo primero, afronto el juicio, su juicio; el proyecto de mi ser queda sometido a su justicia y ha de pasar por ella, ante ella. Y si quiero sólo desnacer puedo traicionarle, puedo borrar lo que él quiso que fuera.

Somos hijos del sueño, nacemos de un sueño, del sueño de nuestros padres, del sueño de la naturaleza toda, del sueño de Dios. La tragedia de Edipo, el "complejo", no es la exposición de un suceso real, sino tan sólo de una posibilidad esencial de la condición humana; de la tragedia original que es haber nacido. Y de ese conflicto inicial que siempre amenaza presentarse, que es no conocer al Padre.

La Tragedia única es haber nacido. Pues nacer es pretender hacer real el sueño. Nacer es realizar o pretender realizar el sueño de nuestros padres; el sueño de Dios inicialmente. Quizá Dios soñó con una criatura, su predilecta; quizá el Universo nos sueña como su cumplimiento y estamos ya soñados, pre-soñados en la flor y en el árbol que se yergue, en la misma materia extensa, soñada también, ella que aspira a la realidad y la sirve incansablemente como la criada que es del Universo, la sierva, la madre que sirve hasta ver erguido sobre sí aplastándola, al hijo que la olvida. Porque la extensión, puro ensueño primero de Dios, esbozo del ser, su sombra, tiene que ir haciéndose real. Y todo lo que la sobrepasa, la rompe.

Nacer es proyectarse en un ser que aspira a la posesión del universo. Si no hubiera esta toma de posesión inicial no sería el peor delito el haber nacido y seríamos inocentes. La posesión que está ya al principio es el delito, el robo. Anaximandro vió claro cuando habló de la injusticia del Ser, injusticia transitoria, porque todo ser es efímero. Sólo la armonía final, equivalente de la extensión, de la indiferencia originaria, permanece.

Y ahora ella, al no haber podido morir sentía que tenía que nacer por sí misma. Del primer nacimiento nadie recuerda nada. No hay conciencia que recoja ese temblor del ser arrojado afuera, expuesto repentinamente a la intemperie, sin asidero. La conciencia, ésta que ahora envolvía su soledad, debió de empezar a formarse entonces, en ese instante terrible en que hubo que abrir los ojos y respirar. ¡Qué diferencia pudo medir, ella y todos, entre el abrigo de la caverna maternal, donde ningún esfuerzo era necesario ni posible y eso que adviene de pronto: imágenes quietas, fijas sobre un negro vacío; lo puramente irreconocible.

Y el despertar: un ímpetu del mirar; después se aprende a retroceder, anhelar la avidez, el apetito desde lo más hondo, el hambre originaria. Hambre de todo, hambre indiferenciada. Quizás haya minúsculos animales, quizás los haya habido, que nazcan devorando el cuerpo de la madre que los alberga, por devorar la propia envoltura. Ahora, en el ser humano, la envoltura es la conciencia, algo incorpóreo, invisible, donde todo lo que llega se refleja y aparece así como a distancia, rodeándonos. ¿Cómo será el mundo mirado desde más adentro de la conciencia? Pero desde allí no se mira... Para mirar hay que dejarse algo invisible adentro, encerrado, y salir hasta la superficie, hasta (el límite) donde es imposible avanzar más; es el primer ímpetu del mirar; después se aprende a retroceder, para poder ver mejor. Se descubre la distancia inexorable que nos ha de separar siempre de todo; hasta de nosotros mismos. Pues ese punto donde nos quedamos —hambrientos de ver— es un centro intermedio entre las dos realidades, la propia y la total. Es irreal por tanto, punto matemático que señala un abismo y lo ahonda. Pues a fuerza de mirar todo se vuelve más y más distante, y "eso", ese alguien que alienta dentro, que querría salir a ser visto, y a respirar también, va hundiéndose, retrocediendo a esa tiniebla, más allá quizá de donde estaba cuando no había mirado nunca. La mirada empuja hacia atrás a algo que querría manifestarse, pero el mirar le hace retroceder primero. Al mirar prescindimos de lo más hondo de nosotros mismos, de ese alguien innominado; la víctima, sacrificado a la luz.

¿Nacer es un sacrificio a luz? Y por eso Edipo se arrancó los ojos por haber vuelto al lugar del nacimiento, en vez de seguir naciendo, aceptando el sacrificio de sentirse cada vez más lejos del de la Tiniebla maternal y más hundido en las propias tinieblas.

Y cada vez que se nace o renace, y aun en el ir naciendo de cada día hay que aceptar esa herida en el ser, esta escisión entre el que mira que puede identificarse con lo mirado —y así va naciendo— y el otro; el que siente a obscuras y en silencio, entre la noche del sentido, condenado a no nacer ahora, a no nacer todavía. Y hay que aprender a soportarlo... Después de haberlo padecido mucho, comienza a nacer la esperanza de que el condenado por la luz también nazca... en otra luz.

La noche; siempre la había esperado; desde niña le pasaba así. Se despertaba lenta, trabajosamente, siempre sentía que no podía con el día que llegaba y violentamente como cuchilladas se le iban entrando en el cerebro algunos esfuerzos de los que la esperaban; tendría que comer, tendría que hacerse mil veces la lazada de las cintas de los zapatos, y pasar delante de aquella niña hambrienta a la que no podía traer a su casa y a la tarde jugar con "ellas" en medio de un aire frío que corría, aburrido él también por la Plaza de Oriente o en la de la Armería, aplastada por la piedra gris de aquel Palacio impenetrable y árido; de vez en cuando, un coche bonito pasaba corriendo, regresaban los Reyes, decían, de alguna parte y casi los compadecía por tener que entrar allí. La Escuela era lo mejor, en ella no tenía frío; estaba cerca del Palacio, y se abría el sol, un patio donde andaba entre sus compañeras; un calorcillo le ablandaba el alma también y las miraba sin la hostilidad que a las otras, a las señoritas con las que iba a jugar. Sabían más que ella, andaban con libros y algunas hasta escribían ya y todo eso era atrayente, cálido; ella también entraría en aquel secreto abierto de las letras y en el misterio de los números que había que cantar. La maestra era bonita, morena y sonriente; su voz le daba ánimo. Y a la salida, la madre joven con un ramo de violetas casi siempre en el manguito, con el velillo moteado recogido tras del sombrero, la llevaba dándole calor con su mano de la que no la aislaban los guantes suaves. Y así, andaba sobre el asfalto duro, pasaba sobre el Viaducto, subía el rumor de la calle de Segovia, un árbol tendía sus ramas que casi podía tocar y podía hundir los ojos que siempre se le iban, en aquella lejanía azulada, casi blanca algunas tardes, franjeada del verde obscuro de la Casa de Campo: el horizonte; eso, el horizonte lleno de luz quería detenerse, pararse a beberla, como el mejor alimento, el ansiado; se embebía un instante. Y alguna china se le clavaba en la planta del pie, a través del zapato, algo inoportuno, hiriente, o se soltaba los lazos, o alguien empujaba su hombro... y volvía a sentir que era débil. Pero no iba sola. Y si no había qué jugar, en el invierno, una confitería con las luces ya encendidas aguardaba. Y en seguida la casa, con el fuego encendido, y afuera la noche.

Y ya el sobresalto del día había desaparecido. La noche era el silencio, la ilusión de entrar en un lugar secreto de donde bruscamente nos habían despertado en algún momento, de escapar de la violencia que la obligaba a estar presente, allí, aquí, aquí, ante todos, siendo vista, sintiéndose juzgada. Pues todas las cosas, especialmente algunas, ciertos edificios y la mirada escrutadora de la gente y las distraídas de quien querríamos ser mirados, acariciados, hacen sentir el juicio implacable que ya en la luz de la mañana se siente. Todos los días despertamos a ser juzgados, a enfrentarnos con una ley desconocida y que sigue siéndolo por mucho que nos la formulen, nos la aclaren, y aun nos la justifiquen. Sabemos de antemano que hemos faltado a ella alguna vez... Pero es inútil hacer memoria; nunca lograba recordarlo. Los recuerdos, se hundían entonces en la primera infancia, en un fondo obscuro, flúido, de donde luchaban por aparecer. Pero entonces, y siempre, la memoria aparece como viniendo de un olvido, de un obscuro fondo que ofrece una resistencia, inexpugnable. Y somos así, opacos a nosotros mismos en esa primera, espontánea forma de conocimiento en que ni siquiera pretendemos conocernos, que es la memoria. La memoria, primera revelación, ineludible, de la persona... ¿por qué este tener presente nuestra vida pasada, aunque los recuerdos concretos desaparezcan? La memoria está siempre ahí, viviente; no descansa. Y si fuera posible que en algún instante ningún recuerdo pasara por la mente, está ahí continua la referencia al pasado, la imposibilidad de acoger ningún suceso por esperado que sea, ninguna persona por mucho amor que nos traiga desde un alma limpia y desprovista de inscripciones, de huellas, de sombras.

Haber vivido ya; comenzar la vida desde algo... siempre lo había sentido, lamentándolo y ahora comprendía el sentido —un fragmento del sentido— de aquella cita en la noche hacia la que corría desde niña y más de niña; porque la noche es pura y tan larga. Quería deshacer lo vivido, lo visto, lo acumulado en el día, caído sobre ella intempestivamente, como la vida misma. Quería deshacer el hecho de haber nacido, de estar ahí, aquí.

Y estaba aquí de nuevo, después de haberse alejado de todos, de todo, hasta que se vió a sí misma. Vivos vemos a los otros, estamos en comercio continuo con la realidad o con sus sombras, llenos de ideas, imágenes, anhelos. La muerte ¿será verse enteramente a sí mismo?

Y ahora, ya conocía aquel desierto, aquella blancura sin fronteras que no es todavía el morir. A lo primero era trabajo el subir aquella cuesta, y luego cesó el trabajo; sólo algo llamado "sí misma", "yo", algo que no era; todo había ido cayendo; la que se creía ser; su "ser"... ya sabía que no era, que aquello, no era apenas nada. Allá, una claridad sin foco, sin semejanza a ninguna otra, se extendía sin límite; no era el horizonte o quizá era sólo horizonte. Y no había podido... una invisible resistencia la rechazó.

Y ahora estaba aquí; ahora y aquí, resentida como cuando nació; sabía sí, que era eso lo primero: el resentimiento de estar aquí; la desnudez muda del "ser" en la que nada puede valernos; estar sin valimiento, como si sólo estuviésemos en la vida, aquí, por haber sido despedidos y aún rechazados; porque "el", "ello", ¿quién?, no nos quiere.

El horror del nacimiento: Job pidiendo cuentas a su autor. Y aquellos otros personajes de tragedia, en busca de su autor para que ponga en orden su fábula, un horror... que nadie nace inocente! Nacer sin pasado, sin nada previo a qué referirse, y poder entonces verlo todo, sentirlo, como

deben sentir la aurora las hojas que reciben el rocío; abrir los ojos a la luz sonriendo; bendecir la mañana, el alma, la vida recibida, la vida ¡qué hermosura! No siendo nada o apenas nada, ¿por qué no sonreir al universo, al día que avanza, aceptar el tiempo como un regalo espléndido, un regalo de un Dios que nos sabe, que sabe nuestro secreto, —nuestra inanidad— y no le importa, que no nos guarda rencor por no ser...?

"...Y como estoy libre de ese ser, que creía tener, viviré simplemente, soltaré esa imagen que tenía de mí misma, puesto que a nada corresponde y todas, cualquier obligación, de las que vienen de ser yo, o del querer serlo!

Y ya sé que "el otro", el prójimo, está solo en su fondo como yo, y tampoco puede valerse. Todos están solos, cada uno está solo. No tendré pues enemigo, ni creeré que nadie me ama especialmente, ni menos lo desearé, que antes me devoraba este anhelo de que me quisieran, de ser amada. Y no era esto una barrera? y hasta una trampa?

Ir hacia el otro sin gesto y sin ofrenda; tan sólo manteniéndose en la simple verdad de estar aquí, sabiéndose tan poca cosa, habiéndose visto, desde la falta de recursos ante "eso", ¿cómo llamarlo? la máxima resistencia que encierra vida y muerte; lo que nos hizo nacer y nos mantiene aquí haciéndonos nacer cuantas veces haga falta, lo que nos dejará un día morir; a todos, a cada uno le pasa también eso, hermanos en la verdad de estar aquí, en la realidad primera. Hubiera estado mal marcharse sin saberlo, sin haberlo aceptado, más allá del gozo de vivir que a veces había sentido y de la embriaguez de la esperanza, y del dolor, más allá de todos los sentimientos, estados y situaciones que pueden enumerarse, sin saberse *aquí,* sin haberlo aceptado, simplemente, al modo de una brizna de ser, de un poco de polvo, ávido de entrar en la luz y de recibirla, en su pobreza; de vibrar de acuerdo aún, a costa de un largo trabajo; de nacer innumerables días. Había pensado deshacerse de los libros de Filosofía, darlos, no verlos más, y ahora se le venía a la memoria de nuevo —ya estaba en la vida— le vino a la memoria: "Ordo et conexio rerum idem esse ac ordo et conexio idearum". Y comenzando a vivir simplemente, sin pretensión ni proyecto, sin esperanza ni temor, podría ser así, viviendo desde la verdad, de no ser, de no ser apenas nada. A fuerza de aceptar su no ser, ¿llegaría a formar parte de las matemáticas del Universo?

...Desde la verdad; esto es, ser pobre. No pretender que nada nos cubra de esplendor, ni aparecer de ninguna manera ante nadie, apreciar sólo lo necesario sin darle importancia; ir rectamente hacia el corazón de las cosas; tratar al prójimo sin temor, ni vanidad, porque ya lo había visto, eran eso: el prójimo sí, el hermano. Pobres y solos, todos, sin saberlo aunque algunos lo sabrían, no habían debido saber antes que ella. Y algunos, muchos, no sólo pobres en su falta de ser, sino heridos por la pobreza, heridos... por tantas cosas... Porque tenemos el ser sufi-

ciente para que en él se abran heridas, era ella acaso otra cosa hasta hace poco? una herida. Había llorado tanto por querer lo que no querían darle, por querer a quien no la quería, y porque sí, había llorado desde niña reprochándole a la vida, envolviéndolo todo en su reproche, y todo había nacido de sí misma, por haber sido demasiado rica y colmada de ternura y amor; de los padres, de otras gentes; por haber vivido en aquellos jardines maravillosos con la nostalgia, siempre de otro lugar más encantado, su Andalucía natal quizá, dejada atrás tan pronto; por nostalgia de una felicidad perdida y de la que sólo recordaba el perderla, el estarla perdiendo siempre, por horror de ser juzgada. Y sólo encontraba la calma, cuando a solas en su cuarto o en el jardín o entre la gente, sentía aquella presencia de no sabía qué; se sentía mirada, vista desde lo alto, esto es lo más cerca a la verdad, más libre de interpretación. La Filosofía le había dado muchas cosas; pero la principal, la que nunca podría pagar era todo lo que le había enseñado a rechazar, a mantener en suspenso, como si no fuera, y hasta a destruir todas las posibilidades de su vida; eso que algunos de los que la querían más lamentaban; había podido, hubiera podido hacer varias cosas, a qué enumerarlas, si al fin eran ya ilusorias y formaban parte de aquella imagen que como todas las que las gentes se hacen de sí mismas, está formada por los "habría" los "hubiese", los si "no fuera por"... Si no fuera por la Filosofía, por aquella tonta ambición, ella —pensaban algunos que la querían— hubiera sido o hecho esto, aquello, lo otro, estaría casada por lo menos y eso, podía ser verdad... Sí, esto que no había dependido enteramente de ella, como el hacer o el ser. Pero... estaba bien, todo había pasado y ahora sólo le quedaba este ansia de verdad y de justicia, de vivir adecuadamente a su pobreza íntima, de no sobrepasarse... Pero, esto, irrumpía con toda su fuerza la verdad, esto tampoco era suyo, ni nacido ahora, eso... estaba ahí. Entraba su padre en la habitación clara, por la luz de la mañan, de un día de invierno, de claro invierno madrileño, de esa luz que parece venir de la nieve de la sierra, con el olor de los pinos, del tomillo siempre verde, de la sierra pobre, desnuda, bajo la luz azul...

Y sintió entonces el crimen de haberse ido sola tan lejos hacia aquella claridad sin sombras, sola y sin haber todavía nacido. Por eso, no pudo... Porque no había nacido del todo, por eso, la habían rechazado. Como velos opacos, como pálidas membranas había visto desprenderse de su ser lo que creía ser, de lo que estaba imbuída. Y había quedado aquello insignificante, desvalido e impotente ante la luz, ante la claridad sin fronteras más bien, pues no se sentía el foco, ni vibración de ninguna clase, y el frío era absoluto. No tenía derecho, no había podido. Por una vez la legitimidad, lo debido se cumplía inexorable, simplemente, se cumplía sin dar señal siquiera de que se estaba cumpliendo; de tal modo era simple. La pura simplicidad que para los que de verdad han nacido debe de ser,

el *ser;* del todo y para siempre y para ella, escapada del tiempo y de la paciencia —también de la humildad— era la simple negación, el *no* que de tan cierto no se dice, pues ya no hay palabras por allí.

Y ahora mientras el padre venía hacia ella, subía un recuerdo desde esa oscura resistencia, desde ese *no;* un recuerdo que era como un *sí* que se insinuaba.

Se veía de muy niña en el suelo que era su sitio, lo que estaba para ella, y para el gato, por donde andaba sin acabar de erguirse, donde siempre volvía a caer. Y él la alzaba, la levantaba en alto y se encontraba al lado de su cabeza, que se atrevía a tocar y a fuerza de ser levantada y puesta a la altura de su frente y de atreverse a tocarla, debió de ir aprendiendo que qué era eso: Padre; y en aquellos viajes desde el suelo hasta tan alto, debió de aprender también la distancia, y el estar arriba, ver el suelo desde arriba, mirar desde lo alto sobre la cabeza de su padre, las cosas, las paredes que se movían, iban cambiando, y eso; atender a lo que cambia, ver el cambio y ver mientras nos movemos, es el comienzo del mirar de verdad; del mirar que es vida.

Y ahora era ella la que se alzaba hacia su frente, levantando trabajosamente los débiles hombros que tiraban de aquella herida de dentro, que se abría al respirar... a mitad del viaje encontró la frente guardadora del secreto, la frente cuyo sueño la había engendrado; su origen del que había huído y también la ley, la verdad, no sólo porque estaba en él, en el padre, sino porque le había enseñado desde siempre a amarla, a deponerlo todo ante ella, a buscarla sabiéndola invisible, porque todo podía ser perdonado allá en los años de la infancia, disimulado en la adolescencia acabada de pasar, todo, menos la mentira, el engaño. "—Dices la verdad?" Y ahora, por eso no le preguntaba nada; le ayudaba a reclinarse, a hundirse más bien, a quedarse pegada, fija en el lecho blanco. Pero ella se dijo simplemente la verdad a sí misma, la verdad acabada de descubrir: "sí; estoy aquí". "¡Quiero ser tu hija, nacida de tu sueño!"

Comenzaba a darse cuenta de todo lo que eso significaba; entrar en la vida. Y desde esta situación en la que toda convivencia era imposible, situada al margen de la vida y por mucho tiempo; el veredicto, era claro; más de un año de quietud, de "reposo"; por lo demás nada o casi nada; reposo total; nada más. "Tú tienes que elegir entre tres años de reposo y tres meses de vida", la había dicho ex-abrupto la voz ya fraternal de un muchacho de su "generación" — Carlos que así entraba a ser también su médico, el guardián, inexorable, que se había encontrado en la frontera. Entraba ahora con su sonrisa llena de vida, animándola burlonamente. "Ahora ya no te nos vas, te han cogido en la esquina, no vuelvas a escaparte más del "colegio", mira, qué hermosa mañana, tiene toda la vida"; sí, toda la vida...; pero ¿podré?". Y ahora sonríete, que viene tu hermana. Algo le impedía decir que no, que no viniera, que estuviera siempre lejos, ella que tenía sí, toda la vida, tan llena de hermosura.

Toda la vida. Reapareció aquella extensión, tendría que irla atravesando y estaría poblada, pero más tarde. Ahora tendría que deslizarse en el silencio de días iguales a sí mismos. Tenía toda la vida, pero no podía empezar a vivirla; estaba aquí, pero "aquí" era un cuarto blanco y desnudo, sin un libro, donde estaban prohibidas las visitas y hasta el moverse en la cama; quieta, mirando hacia arriba o hacia la ventana ladeando un poco la cabeza. Y lo que veía eran las nubes blancas e inmóviles, escritura gigantesca en el cielo de esa vida que se proyectaba a sí misma, que los hombres todos proyectaban y luego, como la veían sobre sus cabezas y descargaba sobre ellas, la llamaban "destino", y también Historia. El cielo azul de Madrid, estaba lleno de blancas, azuladas y semidoradas nubes; de pronto habían cobrado figura; caballos, reyes antiguos, ejércitos, peleas de monstruos, allá abajo a ras del horizonte, una guirnalda de gloria, una promesa que parecía enmarcarlo todo, sujetar cielo y tierra, comenzaba también a moverse a ir cobrando forma a entrar en lo alto del cielo cóncavo donde se movían sus mayores. Era la historia de España que se despertaba en aquella hora precisa, que se ponía en movimiento, desde el corazón y el ánimo esperanzado y enigmático, se proyectaba sobre el cielo implacablemente azul de Madrid, 1929. Sí, toda la vida, y también la historia parecía aguardarla. Le daba tiempo, le darían tiempo, para todo: "sí; estoy aquí".

EN UN PAÍS DE LA MEMORIA

por

SUSANA SOCA

I think the chief reason we have so little joy is that we take ourselves, too seriously.

THOMAS MERTON

I

En un país de la memoria
por años y años yo erraba sin salir
en un país de la memoria
escondido país, con rigor yo viví.

Y si llegaba a la salida
alguien de nuevo me hacía entrar
en un país de la memoria
que era país de la ansiedad.

Por un tiempo más largo que el de la juventud
conocí los dominios del entrar y salir
a aquel país de la memoria
sometido a la ausencia, memorable país.

Mano de brujo apenas era mano embrujada
y sin cesar trazaba el anillo de humo
estrecho y justo alrededor
de aquel país en vano abierto a los países.

Aquel país surcado de infatigables ríos
que ningún mar devoraba,
sólo el mar de la ausencia para siempre
extendido entre mis ojos
y el mar de la espuma y el mar de la hierba.

II

Andaba por los países
atenta a seres y objetos
y un signo que yo entendía
me señalaba de nuevo
el camino conocido
camino breve del tiempo.

Un instante bastaba a la segura vuelta
un instante bastaba a anular el espacio
entre el dolor y la alegría.
Seres y objetos iban conmigo
sin entrar al país de la confinación
adonde sólo llega el repetido sueño.

Yo conocía el hielo o el fuego precursor
y me quitaba a la alegría súbita
de los veinte países de la tierra y el agua,
a las islas del aire sin tiempo recorridas.

Un signo aparecía
entre las hojas de la arboleda
entre los labios de las estatuas,
ceñidas hojas, cerrados labios...
Despertaban en mí las ciudades dormidas

en una noche crecían pueblos
de arboledas y estatuas semejantes a aquellas
amadas en el día, cercanas cruelmente.
Y yo salí del árbol y la estatua
en busca de las vías de semejanza ambigua
entre incisivas gracias similares
seguramente iba
hacia el país de la memoria
todo cabía en él.
Sólo el reposo era ignorado
y entraba la alegría
como la sombra entra en el muro
y lo bello era bello en medio del temblor.

III

Desaparece ahora el anillo de humo
sobre el mar de la ausencia alargado en mis ojos
y he de salir de la memoria,
camino lento que serpentea
cuando no miro atrás ni tampoco adelante
y de soslayo veo las cosas
como si fueran otras.

Por vez primera libre y sin país alguno
adonde pueda volver
en una misma noche entro, sin distinguir
su ligereza y su peso.

No sirven las palabras que en otra vida acaban.
En el amanecer de una tercera vida,
las cosas se retiran de sus nombres,

desencontradas van por tranquilos lugares
apenas lisos y resbaladizos.

Dilatado el espacio
entre el dolor y la alegría
con extrañeza voy al encuentro
de las cosas que amaba.
He de salir de la antigua memoria
extranjera a los climas que no fueron sus climas,
sin tiempo para los nuevos recuerdos.

Un canto llega a mi boca,
como si nunca hubiese sido mío,
escucho sin hablar y alguna vez lo sigo.

AMANECER

"Aubade"

Ninguna voz, ninguna mano
me han de llevar al recorrido
país de la memoria,
se cierra ahora como una nube
el camino del día primero al nuevo día
que brilla y se prolonga
en los canteros de la mañana.

Ya nada me separa de la noche en que estoy,
sin pesadillas y sin posible
enajenado sueño. Cuando yo no lo espero

entra un día que admiro y me es desconocido,
sin los antiguos modos de tocarle mis párpados
suavemente atravesados
por el color que daba a la azulada hierba
entre el negro y el verde
color del más ligero sueño.

Se cierra ahora como una nube
el camino que vuelve hacia el amanecer
estrangulado en el instante
de llegar a una lejana risa,
aquél que su guirnalda
envenenada y antigua, ayer
trenzaba todavía con la reciente luz.
Sólo sé que despierto
en un país ajeno y claro.

Entra un alba acerada como si caminara
sobre la nieve y secamente
nos tiende el borde de un tibio día.
Sigo sus movimientos y los míos ignoro
y ningún alba de la memoria
le cierra el paso
y ninguna me ayuda a repetir el canto.
Sé que ella avanza
adonde nadie sabe de olas ni praderas
para los juegos
de la impaciente luz.

Sigue en secreto, sola y sin ser precedida
hasta el final de corredores
interminables y repetidos,
a través de hendiduras

de puertas ya cerradas por la sombra en el día,
sin rumor, sin espacio
ella se estira hasta llegar
adonde apenas encuentra muros.

Sola, sin pájaros ahora, sé
que rectamente avanza
en la alegría, el mudo canto
es canto de alborada.

Avanza sin error en busca del espejo
ya sin figuras oscurecido
antes de las tinieblas
y en los biseles estrechos, últimos
un filo breve la acoge y brilla.
Por vez primera nace
y las ausentes cosas en ella reflejadas
un instante relumbran.
Serpentea en lo angosto como si extendiera
sobre ovalados, amplios espejos
de agua, descansa luego
y lentamente nada.

Estos poemas pertenecen al Cuaderno que próximamente publicarán las Entregas de La Licorne, titulado *En un país de la memoria.*

SOBRE EL SENTIMIENTO DE LO EXTRANJERO

por

DOLF STERNBERGER

LA nostalgia proviene del sentimiento de lo extranjero. Recién cuando se agota la curiosidad por lo heterogéneo del paisaje y de las costumbres, de las expresiones mímicas y de los ademanes; recién cuando formula sus exigencias la tierra extranjera, la sociedad extranjera y estamos obligados a complacerlas por cortesía o porque queremos conseguir o promover algo; recién cuando se nos impone por eso aquella otra costumbre o nos ajustamos a ella; recién cuando nos crece una segunda piel o corteza y disminuye el placer que nos depara nuestra propia capacidad de semejante metamorfosis; recién cuando, en una palabra, empezamos a hacernos extranjeros, a enajenarnos, recién entonces se torna penoso el sentimiento de lo extranjero.

Sólo quien se hace extranjero a sí mismo, percibe realmente lo extranjero y entonces con terror.

No, en verdad no es penoso. Es un sentimiento pálido y soso el sentimiento de lo extranjero. En tanto que aún no sabes cómo se comportan los habitantes del país extranjero en sus ferrocarriles, en sus coches dormitorios, cómo y cuándo se visten en las curiosas carpas que encierran sus camas, con qué prendas suelen marchar al lavatorio por el pasillo oscurecido, mientras que otros todavía descansan detrás de sus cortinas —el mucamo negro susurra "buenos días"— si conversan entre ellos o si

todos se enquistan, levantando cada uno una pared invisible en torno suyo, en tanto que aun no conoces la costumbre vigente en el extranjero, puedes estar inseguro y también temeroso de que te descubran como forastero. Pero al mismo tiempo te colmarán siempre las leves ansias de experimentarlo todo, de percibirlo y de adquirirlo como un conocimiento, mas también de mantenerlo distanciado de ti; y son justamente estas ansias las que conservan despierto tu propio ser y que te ligan a la patria.

Pero, entonces, en una mañana temprana y fría antes de la salida del sol, cuando te despierta el mucamo y tú le contestas susurrando en el idioma del país y te levantas, te vistes a medias, te diriges al lavatorio, escoges tu lugar y empiezas mudo tus manipulaciones, por la ventana cerrada tu mirada alcanza la pradera parda o un pueblo adormecido con bajas casas blancas de madera, confusamente enfiladas a lo largo de la calle cubierta de charcos, ningún nombre escrito en el andén, pero carteles que recomiendan aguardiente y combustible, y no se ve a nadie, sólo coches fuera de uso, olvidado todo, ningún ser familiar pero tampoco ninguno desfamiliar, porque ya lo has visto tan a menudo, indiferente pues, llámese como se quiera, y el aire está seco y cálido en el coche y tú vas y llenas tu vaso con el agua helada de la canilla y bebes, y preparas el jabón y la brocha, y otro hombre entra y hace lo mismo, sin saludar, cada uno monótonamente, él como tú y tú como él, sin conversación, porque todavía rige la discreción de la noche —más tarde se cambiarán saludos cuando estén todos vestidos, expandida la luz del día y uno de nuevo sentado en el sillón— el trayecto es quebrado, el tren está tambaleándose ruidosamente por la pradera y el agua casi desborda de la pileta y separas las piernas para impedir los golpes y miras al espejo con atención ofuscada, inconsciente y desapercibido de ti mismo; y de repente percibes tus propias manos extranjeras, con las que tratas tu propia cara extranjera, un yermo se abre en tus entrañas vaciadas e indigentes y abandonadas de todo recuerdo y ves que estás perdido, te has perdido, preso del sentimiento de lo extranjero.

Es un sentimiento insípido, no doloroso. Sin apariencia y fugaz, casi no es sentimiento. Del mismo modo una sombra en el infierno, al ser tocada fugazmente por el recuerdo de la vida sobre la tierra, se asustaría por un instante de su propia condición insípida de sombra. Ya pasó.

Nunca he percibido de manera más conmovedora la espesa segunda piel que cubre corazón y espíritu, y el esfuerzo que cuesta recordar la patria y excavar la vida primera de sí mismo, que con un joven en Texas. Era reportero y debía preguntarme por el estado de las cosas en Alemania. Era de figura rechoncha y vigorosa, y físico bien formado; su denso cabello negro era duro y un poco hirsuto; su cara, en cambio, blanda, casi como la cara de una muchacha, tierna en torno a la boca y el mentón.

Me miró seriamente con grandes ojos de hondo color castaño. Debía tener veinticinco años. Pronto me reveló que no había nacido aquí, sino en Alemania y que había llegado recién a los once años. Quizás me habría dado cuenta por su nombre de pila, escrito en la tarjeta de visita: Werner con W. Evidentemente no fué tan sólo por la tarea y el encargo que me había buscado. La verdad era que yo debía ayudarle a recordarse a sí mismo. El nombre alemán le sirvió de ancla echada en el fondo de su propia niñez. Como una marca de su origen, siempre conjurada por él. Sin ninguna queja, también sin énfasis, me informó durante el almuerzo acerca de las circunstancias de su existencia. Estuvimos sentados en el restaurante de uno de esos centros de compra que son frecuentes en los barrios apartados de las ciudades norteamericanas: algunos edificios coherentes con salones de venta, sobre todo el *drugstore,* con su cine, una estación de nafta y el restaurant, dispuestos alrededor de una torre o de un patio, pudiéndose distinguirlos ya a alguna distancia por sus coloridos letreros luminosos. Son todos más o menos iguales, sin importar que la ciudad esté sita en la llanura, en la montaña o junto al agua, y el único motivo de su establecimiento es ahorrar a los habitantes más alejados el viaje a la ciudad y facilitar sus compras más cómodamente.

En un restaurante semejante estuvimos sentados y el ambiente no recordó nada, ninguna patria. Werner, empero, se esforzó por recordar. Había una palabra, "Bremen", y otra, "Delmenhorst": allí vivió su familia. "Karstadt" ¿era una localidad o una tienda? Luego supe que vivió en Bremen con sus padres solamente unas pocas semanas, las últimas antes de emigrar. Llegados a los Estados Unidos, al principio se propusieron olvidar y callar a Alemania totalmente. Pero después de un tiempo, después de dos, tres años, Werner resolvió mantener su condición de alemán. Leyó, pues, con avidez y esmero, los partes de guerra, en lo referente a las tropas alemanas, e imaginó sus héroes. Ninguna arruga marcó su cara blanda, ningún pliegue acusó el esfuerzo, y en torno de la boca delicada, ninguna curva de dolor ni alegría. Sólo sus grandes ojos me miraron de hito en hito, para que yo acudiera a su memoria y a su penoso afán de rescatar de la soterrada celda lo que aún allí se hubiera conservado. Habíamos terminado el almuerzo. Cruzó los brazos sobre la mesa inclinándose un poco hacia delante. De niño había jugado con soldados ¿cómo se llaman? soldaditos de plomo o de estaño. Un gran general se apellidaba Rommel. Y entonces había ocurrido algo en Bremen. De mañana temprano, a las cinco, tocaron timbre y llegaron empleados, policías más bien, quienes dijeron a su padre que debía acompañarlos. Su padre tenía en aquel entonces cincuenta y seis años; esto lo sabía exactamente. Y era judío. Su padre les mostró a los empleados los pasajes de barco que ya había sacado. Pero le contestaron que sin embargo debía acompañarlos.

Los empleados fueron muy gentiles. Entonces —contó Werner— fui con mi madre a la Policía Secreta del Estado y esperé afuera. El hombre indicado, justamente no estaba —contó, como tan sólo cuenta un niño— pero estaba abierta una puerta, la del despacho del superior. Éste salió —contó Werner— y me dijo que hacía frío en el pasillo y que sería mejor que entrara con él. Realmente fue muy gentil. Entonces mi madre mostró los pasajes del barco y el hombre dijo que iba a procurar que el padre regresara. Y de hecho el padre volvió ocho días más tarde, de mañana muy temprano, y tenía un aspecto bastante bueno, salvo el sombrero que estaba un poco abollado. Dijo que había muchos apretujamientos en el campo de concentración. Mi padre había sido soldado en la Primera Guerra Mundial —contó Werner— y también a él le habían otorgado esa cruz, no sé cómo se llama, que todavía hoy posee. Quizás vuelva alguna vez a Alemania. Quisiera volver y ver cómo está.

Todo esto lo profirió Werner y naturalmente lo dijo en inglés. Puso los codos en la mesa y apoyó la cabeza en ambas manos. Sus grandes ojos me miraron de hito en hito, con la misma expresión seria y asombrada y en su rostro no cambió ningún rasgo, y no hubo ninguna arruga sobre su frente. Ahora vive aquí, en Texas, enteramente solo. Hace muchísimo ya que le creció la segunda piel. Su patria es la W con la que comienza su nombre de pila y la constituyen unas pocas palabras e imágenes que se asoman de algún lugar de la oscuridad vacía, y ésta es la historia de la expulsión efectuada por empleados tan gentiles. El corazón se me quiso romper mientras le oía. Un reportero eficiente y existoso en temprana edad. Todavía no es totalmente densa la cortina que cubre su niñez y patria.

Se tornará más densa.

La nostalgia es un huir de este sentimiento de lo extranjero. Cuando la existencia enajenada y espectral se vuelve insoportable, se llena la sombra con la sangre de la nostalgia. "¿Conoces tú la tierra...?" Y "Allá, allá quiero ir amado, junto contigo". Como Mignon, el enfermo del alma vaga por un mundo despojado, y la patria se le convierte en el paraíso perdido que sólo podrá abrírsele de nuevo si él arrabata del extranjero una víctima amada, ofrendándola al dios o espíritu de esa patria. Lustrado brillantemente por las lágrimas, reluce como en la luz del atardecer posterior a la lluvia el paisaje de aquellas canciones con las cuales nos criamos —"ningún país más bello en este tiempo"—; húmedos y saturados de colores con pradera verde y agro castaño, árbol, casa, arroyo y cielo. Pero el acceso nos queda vedado porque esta patria pertenece a otro mundo. Nadie está más falto de la patria que quien padece su nostalgia. Vegeta en una constante fiebre temblorosa, incapaz de cumplir la única

conquista que le podría allanar el camino del regreso. Pues su soledad obsesionada ahuyenta hasta la más cordial inclinación, y ningún ser ajeno puede participar de la violencia de sus sentimientos. Finaliza con una melancolía desfalleciente, con aquella mirada apagada que a veces observamos en proscriptos y emigrantes desdichados: la ceniza de un fuego cuya furia se ha extinguido. Este hombre se parece a una casa abandonada, cuyas ventanas hace tiempo se han cegado o roto, donde nadie entra ni sale y donde nosotros, aun conteniendo el aliento para escuchar, sólo percibimos los animales nocturnos que se deslizan. Es terrible que ni siquiera el beso del hermano o del amigo sea capaz de despertarlo, aun cuando él mismo se preocupe, con buena intención, por dar a su voz una entonación más cálida y a su rostro una expresión más serena. Todavía sabe hablar sobre pequeñas plazuelas de Paris y arboledas, pero el escucha amante bien siente que son tan sólo palabras de las que se ha evadido el recuerdo, igual que la nostalgia; palabras que el solitario a menudo se ha repetido y cuyo sentido agridulce ha muerto; palabras como epitafios. Te despides sin haber encontrado en verdad al hermano o al amigo.

La patria, tal como otrora se le apareciera en el delicioso delirio de la nostalgia, nunca jamás puede ser hallada.

Es difícil que nos neguemos a huir de este sentimiento de lo extranjero. Deberíamos soportar el autoenajenamiento, ese abandono yermo y esperar pacientemente que vuelvan los viejos pensamientos y sentimientos y que el recuerdo sereno se una al presente tenso. Pero la constante obligación de adaptarse a las costumbres extranjeras, hace peligrar, todos los días y todas las horas, este proceso de la concentración. Se requiere un tiempo para que regrese tu memoria desintegrada, y más tiempo para que seas capaz de manifestar tus propias sensaciones en una nueva secuencia y composición sin ser para los demás un forastero. Recién has salido airoso de la prueba, cuando los humores interiores vivifican también la segunda piel, asimilados a tu propio natural. Hasta ese momento feliz habrás hecho muchas experiencias angustiosas, torturantes y desesperadas. La experiencia de que, interrogado por tu procedencia y casa, no sabes indicar la dirección de antaño, y que todo tu esfuerzo de memoria y toda tu irritada búsqueda te resultan infructuosas. La experiencia de que engendres pensamientos extranjeros, sin poder encontrar los tuyos propios, y que tu boca hable el idioma extranjero, mientras que tu alma y mente estén totalmente vacíos. La conducta del viajero vacila entre la traición frívola de la arraigada manera de pensar y la obstinación terca o enemistosa contra el modo de ser extranjero, y cada una de esas tenta-

ciones halla su castigo, si no en las contestaciones de la gente, por cierto en las agitaciones, más o menos penosas, de la propia conciencia. El anatema alcanza al traidor lo mismo que al empedernido.

Es notable cuán poco puede rendir en eso la mera voluntad, y cómo cada confusión espiritual obtiene su dirección de sensaciones físicas. La conciencia habita en las entrañas, como los nervios habitan en los pensamientos.

De tal suerte se restituye el yo disperso y se corrigen los caminos falsos. Los enmudecimientos oscuros se disuelven como el ondear tenue, desasido e incorpóreo, cuando se apaga el viento extranjero. Eres llamado fuera del perjudicial ensimismamiento y despertado del perjudicial olvido de ti mismo. Te encuentras. Te encuentras a ti mismo en el extranjero. Y el extranjero ya no te parte en una mitad ligera y otra pesada. Se te ha hecho bastante más familiar porque ya no estás enajenado tú mismo. Cierto es que la diferencia entre la patria y el país extranjero, nunca puede abolirse del todo. Sólo un hombre artificial puede estar en su casa, en todo el mundo. Pero la misma patria yace bajo otra luz, cuando ahora regresas. No me refiero sólo a que la miras con otros ojos, que descubres en ella otras virtudes y otros vicios que los que conociste antes de partir. No me refiero a las otras medidas que puedas llevar contigo. Todo eso también es verdadero e importante; pero no lo más importante y no la verdad verdadera. Es la misma patria la que yace bajo otra luz. Bajo la luz de aquella temprana mañana despojada sobre la pradera. En el mismo momento en que el felizmente regresado quiere abrazar matorral y agro y casa y árbol y arroyo y la neblina y el viejo muro al lado del camino y las baldosas de piedra junto al portón del jardín; en ese mismo momento lo sobresalta una tristeza incomprensible, otro y mayor sentimiento de lo extranjero. No sólo un mero recuerdo. No; un sentimiento que jamás lo abandonará. La patria no nos alberga; se ha transformado. Te has encontrado a ti mismo en el extranjero, pero ahora encuentras lo extranjero aún en lo más familiar, y esta luz desnuda ya no quiere ceder. Todas las congojas que sentiste y superaste en el país extraño, en el continente extraño, significan poco ante esa tristeza, que parece cubrir todo. Hasta las voces de los amigos y amados, han perdido su sonido claro y cercano, y tú mismo, todo tu yo, tu ser restituído, son ahora para ti como extraviados deslizados y sumergidos en el sentimiento de lo extranjero.

No tenemos aquí morada permanente.

POEMAS

por

IDA VITALE

I

Cada día es un rayo cegador
hundido en tierra,
cada instante una perdida gota.
Noche a noche algo cambia,
con una insignia oscura,
una pluma ya inútil para el vuelo.
Como lluvia que cae
por los techos,
la vida va bajando
por caminos quebrados,
perdiendo su antiguo olor salvaje,
su candor de creerse
desatada y radiante y duradera.
No es raro
que una paciencia amarga
nos cubra a veces
como una triste tierra anticipada.

II

La muerte es la menor
distancia entre los sueños,
el cálculo más breve,
el gesto sin torpeza.
Los amantes que cierran
las puertas como noches,
para doblar su vida,
para ganar su sangre,
lo saben mientras hunden
en la espuma del gozo
apenas pensamiento,
terror apenas dicho.
Lo saben pero piden
seguidamente treguas
para cavar sus túneles
entre sordas memorias.
Mientras, el puente aguarda
de luz a luz tendido,
pacientemente fácil,
su paso de fantasmas.

III

A las seis en peligro
se rompen los pilares.
A las seis, si estoy sola
se me cae la tarde.
El mar sordo levanta
entre techos y sueños,
un silencio, una espuma,
una calle hacia adónde?
El mar humo perdido,
lejano de su fuego,
crece, crece, golpea
como suyo mi pecho.

Explicación Falsa de mis Cuentos

por
FELISBERTO HERNÁNDEZ

Obligado o traicionado por mí mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia. Eso me sería antipático. No son dominados por una teoría de la conciencia. Esto me sería extremadamente antipático. Preferiría decir que esa intervención es misteriosa. Mis cuentos no tienen estructuras lógicas. A pesar de la vigilancia constante y rigurosa de la conciencia, ésta también me es desconocida. En un momento dado pienso que en un rincón de mí nacerá una planta. La empiezo a acechar creyendo que en ese rincón se ha producido algo raro, pero que podría tener porvenir artístico. Sería feliz si esta idea no fracasara del todo. Sin embargo, debo esperar un tiempo ignorado: no sé cómo hacer germinar la planta, ni cómo favorecer, ni cuidar su crecimiento: sólo presiento o deseo que tenga hojas de poesía; o algo que se transforme en poesía si la miran ciertos ojos. Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella misma esté destinada a ser, y ayudarla a que lo sea. Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no hará mucho caso si él quiere sugerirle demasiadas intenciones o grandezas. Si es una planta dueña de sí misma tendrá una poesía natural, desconocida por ella misma. Ella debe ser como una persona que vivirá no sabe cuánto, con necesidades propias, con un orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado. Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada.

Lo más seguro de todo es que yo no sé cómo hago mis cuentos, porque cada uno de ellos tiene su vida extraña y propia. Pero también sé que viven peleando con la conciencia para evitar los extranjeros que ella les recomienda.

Las Fuentes Alegres de la Poesía

por
GUIDO CASTILLO

A mi maestro José Bergamín, a quien en esto, como en todo, le debo los más fecundos gérmenes y los más sabrosos frutos.

EL hombre ríe o llora con facilidad, pero muy pocas veces llega a experimentar una verdadera alegría o una verdadera tristeza. La vida nos da suficientes motivos de risa o de llanto y en ella podemos ser felices o desdichados. ¿Tenemos, también, motivos para estar tristes o alegres en esa misma vida humana, unas veces placentera y otras dolorosa? Probablemente no; y acaso, porque la pura alegría, como la pura tristeza, deben ser naturalmente inmotivadas por sobrenaturalmente gratuitas. Es la gracia del amor la que nos hace alegres y su desgracia, o sea, el odio, lo que nos entristece. Amar es, como quería San Pablo, dar con alegría. Por eso el amor es insensato, es locura, y es una angustiosa, alegre y terrible debilidad que triunfa de todas las fuerzas de este mundo. El mismo Pablo dice en su Primera carta a los Corintios: "Así, pues, los judíos piden señales y los griegos buscan sabiduría; en tanto que nosotros predicamos un Cristo crucificado: para los judíos, escándalo; para los gentiles insensatez; mas para los que son llamados, sean judíos o griegos, un Cristo que es poder de Dios y sabiduría de Dios. Porque la insensatez de Dios es más sabia que los hombres, y la debilidad de Dios es más fuerte que los hombres". Pero, refiriéndose a esta primera carta, el "Apóstol de los gentiles" dice en su segunda a los mismos Corintios: "Y aun cuando me pesaba —pues veo que aquella carta os entristeció, bien que por breve tiempo— ahora me alegro; no de que os hayáis entristecido, sino que os entristecisteis para arrepentimiento; porque os entristecisteis según Dios,

y así en nada sufristeis daño de nuestra parte. Puesto que la tristeza que es según Dios obra arrepentimiento para salvación, que no debe apenarnos; en cambio, la tristeza del mundo obra muerte".

Hemos citado estas palabras de San Pablo porque ellas ponen el dedo en la llaga del amor que es la fuente única de la poesía y de la sabiduría de la poesía. Y nunca como en el mundo, que es trasmundo, cristiano han sido tan alegres o tan tristes, por tan amorosas, las vivas aguas de esa "fuente que mana y corre aunque es de noche".

Recordemos que para el romántico Heine la poesía romántica nació con el cristianismo, y que fue durante la Edad Media cuando brilló más esplendorosa, logrando expresar por el canto la intimidad de las almas transfiguradas por ese nuevo estremecimiento de amor, "esa melancolía infinita, que es, al mismo tiempo, una voluptuosidad inmensa". Y Bernart de Ventadorn, el más grande y más enamorado de los trovadores, siente que la alegría del amor le desnaturaliza todas las cosas, transfigurándolas, haciendo que el frío, la *frejura,* se convierta en una blanca, roja y amarilla flor primaveral:

"Tant ai mo cor ple de joya,
tot me desnatura.
Flor blancha, vermelh'e groya
me par la frejura...".

El poeta nos dice, después, que puede abandonar sus vestidos y andar desnudo, apenas cubierto por una delgada camisa, porque el amor que llena su corazón alegre y que todo lo desnaturaliza lo protege, también, de la brisa fría del mundo:

"Anar posc ses vestidura,
nutz en ma chamiza,
car fin'amors m'asegura
de la freja biza".

El mundo se ha transfigurado para que la poesía pueda desnudarse. El desnudo nunca es natural en poesía. Sin transfiguración no hay desnudez poética posible. El Verbo se hizo carne para transfigurarse y para transfigurar a todo el hombre y al mundo entero, que sólo así, apareciendo distintos y sobrenaturales, realizan su propia naturaleza. Sin embargo, el enamorado Bernart siente, muy pronto, que la alegría se le convierte en tristeza y soledad mortales.

Y en otra canción nos cuenta cómo se perdió para siempre y dejó de ser dueño de sí desde el momento en que su dama le permitió mirarse

en sus ojos. Al verse en aquellos puros espejos —*miralhs*— de amor lo mataron los suspiros que nacían de lo profundo porque se perdió a sí mismo como el bello Narciso en la fuente:

"Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissim perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon".

¡Mortal descubrimiento y terrible confesión! El amante, en el momento supremo del amor se asoma a los pequeños e insondables abismos luminosos de los ojos de la amada y contempla, en el fondo de aquellas quietas fuentes espejeantes, la imagen, apenas temblorosa, de su propio rostro. Entonces descubre que lo que él ama es su propia imagen y semejanza, y deja de pertenecerse a sí mismo desde el instante en que a sí mismo se ama como si fuera otro. ¿Es ésa la condenación y la maldición de toda poesía erótica? ¿Será necesario que la amada permanezca eternamente lejana para que el poeta no conozca la verdad que duerme en las tristes aguas inmóviles de aquellas pupilas distantes? No es el hombre, sino Dios, el único que puede amar a todos y a cada uno de los hombres amándose a sí mismo. Y sólo por el amor de Dios que nos transfigura podemos amar, nosotros los hombres, sin quedar mortalmente absortos, diabólicamente encantados por un maligno reflejo ilusorio. Por eso el capitán Aldana nos dice, con algunos de los versos más bellos que se han escrito en lengua española:

"y como si no hubiera acá nacido
estarme allá, cual Eco, replicando
al dulce son de Dios del alma oído.

Y ¿qué debiera ser (bien contemplando)
el alma, sino un eco resonante
a la eterna bondad que está llamando?

¿Y desde el cavernoso y vacilante
cuerpo, volver mis réplicas de amores
al sobre celestial Narciso amante?".

Tampoco en San Juan de la Cruz el alma enamorada se enamora oscuramente de la sombra luminosa de su reflejo, como le ocurre a la del cantor provenzal, pues quiere ver en la fuente, en lugar de los suyos, los ojos del

Amado que lleva en su interior; y que con sólo mirarla la han vestido, también, de su gracia y su hermosura:

"¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados,
que tengo en mis entrañas dibujados!"

La poesía, durante siglos, se ha mirado muy pocas veces de ese modo en su fuente, y ha permanecido, casi siempre, ensimismada ante un estanque de amor aterido de tristeza, "holgando con lo oscuro, deseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento". En ese ensimismamiento, está, por ejemplo, la poesía del "dolce stil novo" que, como lo señala Carlo Bonnes, agoniza crepuscularmente encerrada en un maravilloso círculo mortal; y mi maestro Bergamín comentaba que Dante se salva de ese círculo, ampliándolo infinitamente y sin romperlo.

Pero hay otro poeta que también se salva, aunque de un modo muy distinto, porque no recorre ese camino circular donde la alegría dolorosa se hace placentera tristeza. Ese poeta es el más grande de la Edad Media, después de Dante, y se llamaba Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Bergamín decía que el Arcipreste es el anti-Petrarca, y, también, que, junto con Cervantes, es el escritor más simpático de toda la literatura española. Creo que estas dos afirmaciones tienen suma importancia y que tocan el centro mismo de ese mundo poético, mundo de verdad, que es el "Libro de Buen Amor": la alegría, una profunda, hermosa y verdadera alegría. Juan Ruiz fue contemporáneo, en su juventud, de Dante casi viejo, y en su vejez, del joven Petrarca; y su obra se opone, en cierto modo, a la de los dos grandes poetas italianos. Así, cuando Menéndez y Pelayo dice que el "Libro de Buen Amor" es la *Comedia Humana* de la Edad Media, yo interpreto que esta afirmación tiende a oponer el libro del Arcipreste a la *Divina Comedia,* y no a convertir a su autor en una especie de Balzac medieval por el tan llevado, traído y equívoco tema del famoso realismo que se invoca frívolamente, y con un desolador simplismo, para uno y otro caso. No es mi intención, de todos modos, trazar un paralelo entre el cantor de doña Endrina y los de Beatriz y de Laura, sino mencionar, de paso, lo que dos maestros han señalado certeramente. Sólo recordaré, en el caso de Petrarca, que él es el gran enfermo de amor, enfermo de una tradicional poesía de amor por él enriquecida y renovada milagrosamente. Petrarca se ensimisma, se hunde en su tristeza, para poder gozar, dolorosamente, de los estremecimientos de su alma en carne viva. Y mien-

tras el poeta de "Le Rime" nos dice: "Mille piacer non vaglion un tormento", el Arcipreste le pide a Dios que lo inspire y que le dé la alegría necesaria para poder cantar de un modo que alegre a los cuerpos y aproveche a las almas:

"Tú Señor e Dios mío, que al ome formeste,
enforma e ayuda a mí, tu arcipreste,
que pueda facer Libro de Buen Amor aqueste
que los cuerpos alegre e a las almas preste.
Si queredes, senores, oyr un buen solaz,
escuchad el rromanze, sosegadvos en paz:...".

En otro momento, no sólo afirma la importancia espiritual de la alegría, sino que condena expresamente a la tristeza:

"Palabras es del sabio e díselo Catón:
que ome a sus cuydados, que tiene en corazón,
entreponga plazeres e alegre la rrazón,
ca la mucha tristeza mucho pecado pon".

Pero la alegría es más que un tema, es la condición y el acento más característico de su poesía, de su manera de *trobar.* El poeta no cae en burlas vulgares ni en fáciles bromas y desdeña la risa grosera; está jugando alegremente como un niño, sabio e inocente, que sabe que juega, pero que se regocija jugando porque ha experimentado que el juego puede ser una forma gozosa y sutil de estar en la verdad y de expresarla creándola. Y el Arcipreste juega a ser un gran poeta distinto a todos:

"La bulrra que oyeres, non la tengas por vil;
la manera del libro entiéndela sotil:
saber el mal, desir bien, encobierto, doñeguil
tú non fallarás uno de trobadores mill".

Aquí no hay pedantería ni malignidad. Juan Ruiz se solaza con el equívoco y el enmascaramiento naturales a la poesía. También el amor se complace con lo encubierto y ambiguo, y necesita alimentarse con una amable mentira para crecer y hacerse más verdadero:

"sepa mentir fermoso e siga la carrera,
ca más fierbe la olla con la su cobertera".

La alegría nos calienta el corazón y nos embellece haciéndonos más sutiles y más espirituales. Ella es la verdad del amor, aunque, a veces, se enmascare de tristeza, simulando melancólicos suspiros engañosos:

"El alegría al ome fazel' apuesto, fermoso,
más sotil e más ardit, más franco e más donoso;
non olvides los sospiros, en esto sey engañoso;...".

Se ha acusado al Arcipreste de mal cristiano por el desenfado lujurioso de su poesía; pero, como he dicho en otra oportunidad, es probable que de todos los caminos que llevan al Infierno el de la lujuria sea el que pasa más cerca del Paraíso; y así aparece en la topografía sobrenatural de la *Divina Comedia.* De todos modos, no creo que sea menos cristiana la sensualidad alegre del Arcipreste que la espiritual y voluptuosa melancolía del Petrarca. Por otra parte, Juan Ruiz no se entristece ni siquiera por sus fracasos amorosos, pues, para él, la sombra del árbol del amor es tan placentera como sus frutos:

"aunque ome non goste la pera del peral,
en estar a la sonbra es plazer comunal".

Podríamos seguir acumulando ejemplos de cómo se manifiesta la alegría sustancial del mundo poético de Juan Ruiz, quien se gana como Cervantes —decía Bergamín— toda nuestra simpatía. Relacionar el Arcipreste con Cervantes ha sido un verdadero acierto crítico, porque las coincidencias entre estos dos grandes poetas, además del lugar de nacimiento, —Alcalá de Henares—, son realmente sorprendentes: ambos son los escritores más esencial y maravillosamente visuales de la lengua española, los que más profundamente se recrean en la superficie luminosa de los cuerpos. Ambos son, también, los autores de los dos poemas más aparentemente equívocos de España: el "Libro de Buen Amor" y "Don Quijote de la Mancha". Pero, por sobre todas las cosas, ellos son los dos poetas más alegres del mundo. Esto sorprenderá a quienes hablan de la tristeza de Cervantes, a pesar de que éste, en el prólogo del *Persiles,* se hace llamar "el escritor alegre". Así Darío, en su soneto a Cervantes, dice que el destino ha hecho que a todo el mundo regocije "la tristeza inmortal del ser divino". Lo que ocurre es que la alegría de Cervantes, como la de los santos, es pura, buena y, a la vez, implacable y piadosa, porque ha sido filtrada por la tristeza. Y esta es la diferencia con Juan Ruiz, quien

es una especie de Cervantes infantil. La alegría del Arcipreste está antes que la tristeza, la de Cervantes, después de ella.

Pero dejemos que el mismo Cervantes nos lo diga con aquellos estupendos versos de "Los baños de Argel":

"Aquel romance diremos,
Julio, que tú compusiste,
pues de coro le sabemos,
y tiene aquel tono triste
con que alegrarnos solemos".

UNA CARRERA LITERARIA

por
CARLOS REAL DE AZUA

CON toda su angustia juvenil, un ejercicio, más que nada; una digitación liviana y jubilosa: *Cuentos para una inglesa desesperada,* en 1926. Un silencio después de nueve años. Y luego dieciocho libros, desde *Nocturno Europeo* hasta este 1955 en que Mallea le anuncia al director de una revista literaria la terminación de una novela próxima al millar de páginas. Una carrera literaria, entonces en su sentido cabal. En el escritor, una poderosa voluntad de creación y continuidad, un fervoroso y rectilíneo quehacer, una total identificación con la tarea. (Que el recientemente publicado *Diario de los Enemigos del Alma* nos muestra en su cotidiano esfuerzo). En el escritor, ante todo, un sumo rigor, una máxima gravedad. Y hacia afuera un caudal muy grande de suscitaciones y de resonancias, de aprobaciones y de disentimientos. Pocas carreras más completas en la literatura de nuestro lenguaje, más unitariamente signadas. Y sin embargo más extrañas.

Incluyendo el primer libro, la obra de Mallea se despliega en cuatro vertebrados grupos: relatos: *Cuentos para una inglesa desesperada* (1926), *Nocturno Europeo* (1935), *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), *Fiesta en Noviembre* (1938), *El Vínculo* (1946), *Chaves y Sala de Espera* (1953); novelas: *Bahía de Silencio* (1940). *Todo Verdor perecerá* (1941), *Las Aguilas* (1943), *Los enemigos del Alma* (1950), *La Torre* (1951); ensayos y artículos: *El Sayal y la Púrpura* (1941) y *Notas de un novelista* (1954), y por último: *Conocimiento y expresión de la Argentina* (1935), *Historia de una pasión argentina* (1937), *Meditación en la costa* (1939), *Rodeada está de sueño* (1944) y *El Retorno* (1946). Integran estas cinco obras una serie en la que se aúnan, en el modo más característicamente malleano, el lirismo y el discurso, la meditación y la introspección, la confesión y la mirada abarcadora, el recuento y el pronóstico.

A actividad tan empeñosa, a vigilancia tan ceñida, no ha correspondido, sin embargo, un correlativo crecimiento de adhesiones y de influencias. *Bahía de Silencio,* 1940, marca, me parece, el ápice de la presencia de Mallea en la literatura y en la conciencia argentinas; los quince años posteriores la capitalizan difícilmente, y aún: la administran sin fortuna. ¿Por qué?

Contestarlo se me antoja fundamental. Primero, por la importancia que tiene en sí la obra del ensayista-novelista (una obra de la que parece difícil escribir más allá de notas apuradas e inorgánicas).[1] Y, segundo, porque, tal vez, una razón del demorado esclarecimiento de nuestro destino como comunidades se imbrique en la respuesta.

I — EL PRIMER MALLEA

Sin perjuicio de su variedad y soslayando, por ahora, sus peculiares lenguaje y sintaxis, los libros de la primera década y —sobre todo— los del primer quinquenio, se mueven sobre líneas ideológicas y emocionales muy nítidas; se organizan sobre una serie de claves.

Brindan —para empezar con lo más percibido y destacado— una visión del país, una imagen de la realidad física y humana de su nación. Aunque esta visión no tenga nada de catálogo y se construya sólo sobre algunos planos prototípicos (capital, campo, costa y algunos pueblos) dudo que exista en la literatura en que se adscribe (y no olvido a Sarmiento, ni a Hudson, ni a Payró ni a Gálvez) otra que tenga tal esfericidad, tal integridad, tal poder de convicción. Y como no es, claro está, un registro pasivo de elementos accidentales y desfile pintoresco de diversidades, como es un apasionado compromiso en el que autor y lector se embarcan sin remisión implica, y la palabra no es enfática, una conciencia. Los primeros libros de Mallea son una conciencia sin soborno de lo argentino, una conciencia crítica. En el juego dialéctico de una adhesión de raíz casi religiosa y de tajantes rechazos, esta conciencia crítica se resuelve en necesidad y en hallazgo de una expresión, en necesidad y en hallazgo de una actitud, de una conducta humana. Conocimiento y crítica, expresión y conducta son las cuatro claves últimas de este primer Mallea.

Al orden profundo de la cultura y de la vida llevó Mallea la antítesis maurrasiana de un "país legal" y de un "país real". Debajo de la Argentina aparente, la silenciosa comunidad, la invisible. Un mundo que está poblado de seres extrañamente dignos, seguros y firmes, un mundo de seres erguidos rotundamente sobre una vida a la que poco le piden, a la que nada le exigen. Un pueblo de generosos. Un pueblo de hombres y mujeres a la vez disponibles de toda disponibilidad y tan firmemente dibujados y terminados como la piedra inmemorial.[2] Son almas que no tienen domicilio, ni estrato, ni clase, región o uniforme. Mallea las sitúa variada y fugazmente. *Son la mejor gente de su pueblo, entre los ricos y entre los pobres, naturalezas de natural hermosura* (...) *en el pueblo, en el hondo y no en la plebe, y en los pocos antiguos señores verdaderos, en las viejas cepas de la nación.*[3] Están en el Buenos Aires criollo,[4] en *los viriles fundadores;* en alguna clásica figura como la del General Mansilla y su tan *argentina* (...) *distinción espiritual y física;*[5] en la lección del pasado todo que muestra *cierto señorial desprendimiento, cierto coraje sin gula, cierta fuerza inteligente y sin bajeza* (...) *en el fondo de la historia de este pueblo joven, cuya expresión militar más alta se llamó a sí mismo no un conquistador, ni un triunfador, ni un César, sino "un fundador de libertad".*[6]

Y sobre todo eso, el país aparente y visible, su Argentina, nuestro Uruguay y América entera: ruido y espectacularidad, afán de riqueza y bulto, deslealtad, vacío interior.[7] Tampoco Mallea ha querido realizar un deslinde riguroso de este mundo superfetado, de este infeliz resultado. Sin embargo los señalamientos son mucho más ricos e inequívocos que los del país invisible. Si de su visión de la

Argentina profunda se ha podido afirmar que es programática, que *se acerca más a un producto de la pasión que a la idiosincrasia real del tipo,* que expresa un deseo, un sueño, una intuición con *función histórica de profecía,* de *fuerza subjetiva operante, plasmante,*[8] la del país visible (aunque es en buena parte la del visible antes de 1943) tiene desgraciada, naturalmente, un poder de persuasión muy superior.

Históricamente nace esta Argentina visible en la trayectoria nacional posterior a Caseros, en las generaciones de *un trabajo desprovisto de espiritualidad,*[9] en todo lo que sigue especialmente al 80 y al 90, *primer remanso efectivo de la vida nacional* en el que *la masa del país entró por la puerta ancha del progreso económico*[10] y, más cerca aún, la nación de la primera preguerra, la nación en que la *gente* (...) *más que vivir lo que hacía era instalarse en la vida.*[11] Este mundo visible es sobre todo *la metrópoli (que) es* (...) *lo superficial difundido por toda la nación, o mejor, la parte de la nación cubierta por lo trivial.*[12] Es también la época,[13] la vida colectiva entera.[14] Es, más aún, tipos vivientes y actuantes a todo lo largo de la tierra. El porteño[15] y su vida,[16] los profesores universitarios *mediocres, cínicos y rutinarios,*[17] los inmigrantes presurosos y ávidos.[18]

Aunque Mallea no localice, estrictamente, en clase alguna las fuerzas de estos dos mundos en multiforme conflicto, no es difícil inferir, por ejemplo, que el argentino profundo yace en los estratos más olvidados del pueblo campesino, en las ciudades provincianas, en el viejo patriciado con sentido de servicio y al que no corrompió, hacia la primera década del siglo, el dinero ni el prospecto de la *inmensa estancia conservadora.*[19] Ni es difícil inferir tampoco que la Argentina visible es la Argentina de una burguesía de *risueños y gozadores, locuaces, epicúreos,*[20] o la de esa *alta burguesía que se llama en América aristocracia,*[21] con su *satisfacción vanidosa;*[22] *una clase cuya heráldica está de más en más hecha de explotación criminal de la vida, de farsa, de estupidez y vicio ávido,*[23] con *esa aureola de aristocracia que una grande fortuna trae en América a los que no ignoran cómo refinarse.*[24] Y es también el mundo de la clase dirigente política y cultural, el mundo de *los campantes renacuajos regalados, notorios y festejados.*[25]

No existe, eso sí, en Mallea ninguna concepción dinámica del choque posible de esos dos mundos, y en todo lo ulterior a 1943 es difícil aún, el rastreo de cualquier alusión a tácticas concretas para lograr una epifanía de "país profundo", o una derogación del aparente.

Los personajes más típicos del escritor viven y agonizan en un movimiento pendular entre esa Argentina superficial y esa profunda, entre la visible y la invisible. Se asfixian dolorosamente en la primera, la desertan, luchan contra ella con armas puras e ineficaces. Intuyen la segunda en experiencias fugaces y memorables, desfallecen, vuelven sin remisión a lo aparente, guardan el gusto del fruto perdido. Existen en función de la peripecia total del país, son representativos, (son figurales, para usar la expresión de Auerbach), sin que esto les quite univocidad y corporalidad. Sus pasiones son "argentinas". Mujeres, libros, familias, fortunas y movimientos los afanan, los frustran o los distraen. Pero todo ello con un secreto trasluz de significación, con una tácita ulterioridad.

Mallea ha creado una memorable serie de imágenes de su contraste fundamental, de su básica antítesis. La del *sayal y la púrpura* no sólo da sentido y orden a uno de sus libros sino que se explaya también en novelas y artículos.[26] Pero existen otras menos evidentes. La de las ambigüedades del "mundo", por ejemplo. Cuando alguna de sus criaturas se mueve en lo que Mallea llama peyorativamente *el mundo,* el *mundo febril y vanílocuo,* el mundo de la esgrima verbal e intrascendente se pregunta: *¿Qué tenía que ver el mundo de esas peripecias que relataba incesante, con el verdadero mundo, el mundo mismo, el mundo de otros, el mundo humano y vario, el triste y doloroso mundo compartido?* O piensa que están *afuera, las pasiones; el miedo, el gozo, el dolor real. Afuera la vida, las ciudades, la gente,*

el aire, el agua, la tierra y el fuego. Afuera, la experiencia en su plenitud. O cuando oye *esos comentarios descarnados que nacen del aire y van a morir en el aire,* siente cuánto le gusta *¡por contraste! la conversación sólida de la gente real que habla desde la vida hacia afuera, desde la experiencia real!*[27] La dualidad se desarrolla otras veces sobre vastos escenarios: *Tierra desierta y urbes* (...) *tierra desierta y urbes, ruido vertiginoso y soledad.*[28] Otras, dentro de la urbe misma.[29] Otras, sobre una arrolladora significación de puras cosas: *Las primeras bañaderas de Bristol vinieron entre esos muros a alternar con el cedro y el nogal de unos zócalos olorosos a encierro, a pocos metros de las ráfagas sueltas enviadas por la tierna alfalfa y el vellón esquilado*[30]. Otras, sobre las figuras de los fundadores y los que disfrutaron lo que ellos crearon.[31] Y otras, en un pequeño cuadro, en un breve paisaje: *Cuando fueron a ocupar aquella casa todo estaba devorado por el pasto malo y las lianas, los bejucos, los insectos, las arañas, las horrendas enredaderas; sólo el pequeño arroyo adyacente parecía conservar cierta pureza en medio de tanto desastroso parasitismo.*[32]

Pero si los dos mundos coexisten uno en otro imbricados, son sobre todo Buenos Aires, gran tema de Mallea, y la densa galería de sus mujeres —su gran fruición— las figuras obsesivas de esa coexistencia.

Buenos Aires es *grandiosidad helada, hermetismo, desierto espiritual, impavidez, concentración indecible, aridez, inmigración ávida, Babilonia de tercera mano o sorda Babilonia.*[33] Pero es (era) también, afirma alguno de sus seres *más amplitud, más universalidad, una cultura vasta en algunos hombres y una curiosidad y una necesidad de bien que daban a la ciudad por dentro un dulce y delicado tono.*[34] Y es un moroso despliegue de sensaciones y de experiencias: olores,[35] estaciones,[36] lugares y plazas,[37] y barrios encantadores.[38]

Sus mujeres se mueven también entre el sustrato invisible y la dispersiva superficie. Son seres de frondosa vitalidad, predatorías, poderosas unas. Las que arrastran consigo *el olor de la riqueza, un aroma de ropa rica, esencias, educación, pereza, refinamiento, lasitud, desafío, delicadeza.*[39] Otras parecen casi minerales, en su impávida serenidad, en el estar por encima de las cosas. Otras (o tal vez las mismas) están ardidas en un fuego espiritual, en una fertilidad humilde y callada. Entre las del primer tipo está la Ira Dardington y *el viento de vida que consigo llevaba*[40] de *Nocturno Europeo.* La Ana Borel de *La Angustia,* que *no tenía amigas, ni culto, ni ambición, ni esperanza, ni envidia, solamente su imaginación silenciosa, su ardor grave y secreto. Pero (que) estaba hecha para el culto, para la fe, para la esperanza,*[41] aúna rasgos de la segunda y la tercera casta. A esta tenebrosa y luminosa raza de Ana Borel pertenecen también algunas de las mejores criaturas femeninas: la Marta Rague, de *Fiesta en Noviembre,* la Mónica Vardiner de *Los Rembrandts,* la Gloria Bambil de *Bahía de Silencio.* Del linaje de las misteriosas, de las imposibles, tal vez sea la Sara Gradi de *Los Enemigos del Alma* el más extremo superlativo. La mujer ante la que se pregunta el hombre: *¿Qué extraña unidad de belleza y hambre se consumaba en aquella figura a un tiempo cautivante y compasible? (...) ¿Por qué al actuar (...) no abandonaba la joven cierto automatismo visible, cierta frialdad, cierto éxtasis en que todo gesto suyo parecía, tras el primer impulso, suspenderse?* En la que obraba *una especie de resplandor álgido (que) mantenía suspensa y muerta su belleza.*[42] Y es seguramente Calila Montes, en *La Torre* la expresión lograda de una misteriosa alquimia que conjuga lo frívolo, lo impávido y lo ardiente. (Los adjetivos se van y retornan como en una obsesiva marea). Roberto Ricarte ha visto a esta Calila Montes. Y cuenta: *Tenía algo de estatuario, de tremendamente hermoso, de mineral, de inhumano. Usaba, siendo la hora final de la tarde, un traje sastre azul, azul muy oscuro, y debajo una blusa ligera de seda grisácea. No podía pedirse más sencillez, más despojo de adornos; nada, al mismo tiempo, más impresionante, menos sólito, menos olvidable.* Y la ve más

tarde: *Su belleza mineral, inhumana, aquella extrañeza cruda del continente, aquellos ojos que parecían no pestañear, lentos, perezosos, se movieron con ella unos pasos. Tenía algo de muy definidamente proporcionado, de estatuario.*[43]

Símbolos así, figuras y mujeres, dualísticamente imantados llaman y retraen a los sombríos héroes de Mallea, a sus transparentes portavoces. Porque, en realidad, dos movimientos se dan en su obra como impulsos cardinales de la condición de persona, dos situaciones extremas atraen, bipolarmente, su acomodación en el mundo: el comunicarse y el fortalecerse, la donación y la resistencia. *Nocturno Europeo* e *Historia de una Pasión Argentina* sobre todo, pero también *Meditación en la Costa* y *Bahía de Silencio* resuenan con la aspiración agónica de encontrar una causa a la que darse sin restricciones; se estremecen en la nostalgia del calor humano, de la camaradería viril. Vibran con la esperanza de la acción rotunda y buena, justa y solidaria, con la aceptación de un total compromiso. Proclaman la caducidad del individuo, del *hombre con fronteras.*[44] La trascendencia, como nota de la persona, se afirma con vigor dramático: *¿Valía, en cambio, volver los ojos hacia dentro? No el mismo estanque pestilencial: porque, desgraciado el que comience y acabe en uno mismo: no tardará en verse paseado de gusanos.*[45] Se habla de *la vuelta hacia afuera,* del *darse,* de *la comunión,* de *la nostalgia de una entrega humana, de esa triste sed de unidad humana.*[46] Su propia introspección le muestra en *disponibilidad de navegación y dolor insular.*[47] Todos los personajes de *Bahía de Silencio* se mueven a impulsos de esta exigencia, y en sus ensayos sobre la función del intelectual se acentúa también, conceptualmente, esta idea y esta necesidad de servir, mediante un compromiso total, cierta indigencia del hombre.

En las primeras obras, el acto de donación, o mejor, su ansia, su pronóstico, su planteo, tiene acentos encendidos. *Darse, darse. Eso era lo que estaba destinado a buscar: cómo darse. No otra cosa, el modo de darse y su puesto en el mundo. Su lugar frente al hombre, los acontecimientos, el tiempo, las cosas, la fruta.*[48] *Hay que improvisarse, cada cual a su modo, un heroísmo. ¿Y qué puede ser un heroísmo en un camino ardiendo y explosivo? Andar con las manos, la piel, el alma, extendidos; hacerse un espíritu extenso, que no se prevenga con fronteras, que no se escatime en cantones parciales. Tal vez.*[49]

En ocasiones, la experiencia artística abona inopinadamente esta posibilidad, hace patente esta nostalgia: *En un aparato de radio de la vecindad se oía un spiritual negro; la música crecía, se hacía plástica, penetraba en todas partes con su flúida potencia de amor, entrega, enriquecimiento y deleite para el que la reciba. (...) Sentía que yo quisiera también eso. Que el fenómeno humano, en toda la faz del mundo, tuviera similitud con esa forma de amor. Cada hombre como un canto valiendo por la intensidad de su vibración, por lo generoso de su sonoridad, de su fuerza levitadora y activa.*[50]

Sólo la donación, sólo la comunicación será lo que dará sentido a esas vidas tan típicamente urdidas de generosidad y de cansancio, de pasión y vacío, como la de Marta Rague, de *Fiesta en Noviembre,* o la de Adrián, en *Nocturno Europeo.*

Pero este movimiento no es el único. Antes de darse, el portavoz malleano siente la necesidad de fortalecerse en unos límites que sólo él —y después— por acto voluntario va a declarar perimidos. Siente la necesidad de explicitarse, de poner un dique a las fuerzas de dispersión, de endurecerse a las solicitudes turbias del mundo. Hay una especie de ascesis previa a la acción comprometedora y final, una suerte de vela de armas en la que el hombre se perfila, se afina y se aclara. En el plano personal es ese *destierro a la patria interior* del que se hablaba en *Historia de una pasión Argentina.*

Si en el darse de Mallea resuena indudablemente el eco de la hora de las ortodoxias, la dinamización militar de los ismos entre las dos guerras y —también— el catecismo de los escritores arriesgados, de los donantes libérrimos, de los ejercitantes

de una santidad laica al modo de un Saint Exupery o de un Malraux (o aun de los más lejanos Peguy y T. E. Lawrence), fué el proceso político y social del mundo a partir de 1933 el que impulsó en Mallea la preocupación creciente por esta *invasión u ocupación fraudulenta llevada a cabo de unos ánimos en los otros.*[51] Es seguramente la clave de su oposición al fascismo en cuya temática genérica sus primeras obras están impregnadas. (Ya he señalado el tema de la comunión en una acción temporal y el proyecto —tan característico— de una alianza tácita de lo popular y lo aristocrático contra plebe y burguesía).

Esta resistencia es consigna de una soledad especial, de una soledad *no (...) fría, sino densa de temperatura y poblada.* Es *modo de esperar, activo.*[52] Es clausura: *Cerrar las puertas de uno a la humanidad mientras sea noche y vivir para mejorar de adentro hacia afuera, sin prisa, sin espejismos, sin codicias, sin agravios y hasta con muy pocas esperanzas.*[53] Sin ellas, como Solves, todo hombre corre el peligro de perder sus fronteras, de tener como él, *esa calidad indefinida y extensa, siempre huyente sin encontrar confines* de su tierra.[54] *Vida es resistencia: No vive más que lo que resiste, no vive más que lo que dura,* afirmaba Mallea en discurso pronunciado en Tucumán, el año 1941.

Y esta resistencia no queda en palabra mayor sino que es avatar de inspiraciones muy varias, muy pormenorizadas, desde el mandato a resistir el aplauso en la *Carta al hermano menor* o a las formas de comicidad política organizada en la *Carta a Montherlant* hasta el impulso a no aceptar un destino hecho y brillante como lo decide el Roberto Ricarte de *La Torre,* en la más extrema necesidad.

Es difícil no ver en la dialéctica de estos dos impulsos algo de esos otros movimientos pendulares entre la disponibilidad y el compromiso y entre la inmersión en lo cotidiano y la restitución a la vida auténtica que tan frecuentes resultan en los actuales planteos existenciales. O las figuras del Retiro y el Retorno concebidas en el pensamiento de Toynbee como los dos polos de toda acción histórica profunda. Porque esa armonía entre ellos, que en su caso tiene el nombre de polaridad, la limpia sucesión antitética de uno y de otro también se expresa en Mallea certeramente. Se explaya en dos páginas muy densas del *Encuentro en lo de Parcolevine,* de *La Ciudad junto al río inmóvil.*[55] En la *independencia íntima y pronta a comunicarse.*[56] Se da en los títulos de dos libros complementarios y construídos con técnica similar: *Rodeada está de sueño* y *El Retorno.* En el primero afirma: *Cuando uno está solo, ve que es enorme y al propio tiempo, nada. Y es el modo de preparar en sí una gran voluntad de propagación de sí mismo. Pero para propagarse, para verterse, es necesario saber lo que se tiene para dar.* Piensa después: *tengo que oponer resistencia. Y sin embargo, el yo de un hombre no es más grande cuanto más resiste, sino cuanto más se ha fundido con los elementos del universo.*[57]

En el doble ejercicio del escritor y del hombre, ambos impulsos ganan cierta regional primacía. La literatura de la grandeza del hombre ha de ser, sobre todo, una literatura de defensa del hombre amenazado.[58] La novela que Mallea postula en una conferencia y cuyos valores de solidificación de una forma personal elogia en Strindberg,[59] tendrá, en última instancia, un tema único: *la necesidad que cada uno lleva en sí de integrarse a sí mismo, en un ímprobo y pensativo esfuerzo por alcanzar y constituir dramáticamente su forma humana completa, en medio de un mundo que tiende a disolverlo, disminuirlo y parcializarlo, acosándolo, aterrándolo y fragmentándolo.*[60] Una novela de figuras para usar como arma contra un mundo desfigurado.

El acto de donación —unidad dialéctica de donante y donatario— acto intencional de naturaleza espiritual, importa en Mallea el inicio de un gran tema: el tema de la conducta. Puesto que la donación presupone la presencia, con óntico espesor, de un objeto creído y servido, implica esa fe que es la gran ausente de sus trágicos fantasmas de *La Ciudad junto al río inmóvil.* La falta de esa fe, como acto

de amor, de pasión, de sacrificio, de compromiso, que tan despiadadamente pervade a un Jacobo Uber, a ese Jacobo Uber *a quien lo que más le hacía sufrir era imaginarse a la humanidad como un todo al que él no estaba unido por lazo alguno, como no fueran las superficiales vinculaciones que su vida vegetativa le creaba,*[61] es justamente por esto tremenda: porque destruye nuestros lazos con hombres y con cosas, porque nos disuelve desde dentro, sin remisión. Este problema, que es una obsesión de Mallea le ha llevado a obras como *El Vínculo,* que vale, entre otras cosas, por una admirable reducción fenomenológica de toda la textura de la soledad y la relación humana. La fe, en su más humilde significación, lejos del buceo interior, lejos de la "complacencia en los abismos",[62] es el único seguro de una *voluntad de prolongarse,* de *dar fruto,*[63] de *no perdurar ineficaces e inadecuados;*[64] el único, de una conducta.

Así la conducta humana, la actitud en el mundo que buena parte de la obra de Mallea predica apostólicamente, descansa en una concepción esencialmente activista, esencialmente misional. Implica al mismo tiempo que una última disponibilidad y una última libertad frente a los valores y compromisos del orden civil, una valerosa inmersión en ellos que asegure que, a la hora del relevo, *quede concluído el proyecto de una vida circundante algo menos abyecta, todavía perfectible.*[65] En las primeras obras, sobre todo, este proyecto de vida se afinca indisimulablemente en elementos emocionales y telúricos muy reiterados, aunque embarque, sin duda también, valores cristianos (puesto que cristianos, con vetas senequistas, con vetas clásicas, son los valores que informan el sueño de su hombre profundo, de su americano invisible). Pero si cristianos son, no los mueve al parecer una dinámica que los lleve a una última imbricación, a un núcleo definitivo. De *interioridad cristiana* en Mallea habló Karl Vossler y, como todos los suyos, el diagnóstico es seguro. Pero es seguro también el que, como reproche, planteaba Emile Gouiran a propósito de *Historia de una Pasión Argentina.*[66] Mallea encontrará (seguramente ya lo ha encontrado) que la patria no es el valor último y que las grietas de la casa,[67] de las que hay que tener conciencia primera —y conciencia urgente— son grietas que, bien rastreadas, rasgan el universo entero. No sin sentido, algún personaje de *Los Enemigos del Alma* piensa sobre *qué difícil (es) buscar fuera de la fe un equivalente de la fe.*[68]

II — SIGNIFICADO Y CIRCUNSTANCIA

Esta obra de Mallea (y sobre todo *Nocturno Europeo, Historia de una Pasión Argentina* y *Bahía de Silencio*), incidió en un momento muy decisivo de la conciencia colectiva de estos países. Con otras obras y otros libros contribuyó a dotar de madurez a esa conciencia, a hacerla, —la palabra es inevitable— militante. Porque toda la labor de Mallea en esos años está coralmente adscrita a la constelación de lo que un crítico [69] llamó, acertada y brevemente, el "descontento creador". Con Ezequiel Martínez Estrada, Carlos Alberto Erro y Bernardo Canal Feijoo, sus más próximos en tono e intereses; con Manuel Gálvez, Ernesto Palacio, Ramón Doll y Julio Irazusta desde la vertiente nacionalista, Eduardo Mallea colaboró (especialmente en aquellos libros primeros) en una revisión implacable de la Argentina liberal y novecentista, la Argentina heredera de Caseros, económicamente transitada por las grandes fuerzas del capitalismo internacional. Una Argentina bien maridada a todos los extremos del optimismo, el conformismo y la facilidad.

Alguna de estas expresiones últimas puede ser engañosa. La revisión de un Martínez Estrada o de Mallea tiene implicaciones políticas sin duda (¿qué no lo tiene?) pero es mucho más que política, como es además válida bastante más alla

de la Argentina misma. (Su coincidencia con un *estado histórico de espíritu* ya fué señalada en 1937 por otro de los protagonistas: Bernardo Canal Feijóo.[70])

Era una nueva visión de nuestra realidad social lo que Mallea nos daba, y eran las claves de nuestra adscripción a ella.

Se ha señalado lo mucho que esta visión les debe a las contemporáneas de Keyserling, Ortega y Gasset y Waldo Frank. Como Frank ante la catedral de Chartres, Mallea descubrió en París, y sobre todo en la noche de Fiésole, las notas diferenciadoras de Europa y América. Y entre éstas una: expresión de Europa y silencio americano. Con lo que esta obra encuentra una de sus grandes preocupaciones: la de darle voz a ese silencio.

La afirmación de que la Argentina y el continente americano entero carecen de una expresión correlativa, la necesidad de hallarla y de decirla, cruza con distintas tonalidades y diferente énfasis todos los libros del escritor. Le obsede la idea de que la entidad americana: *vida densa, anchura, poesía, gran reserva vital de sensibilidad*[71] clama por una comunicación, por una imagen. Es un mundo *mudo pero no ciego* revolviéndose dolorosamente entre formas no ajustadas a su ser cabal. Una arquitectura, por ejemplo, *de horrible e imprevisora imprevisión*[72] y una literatura que, después de *Martín Fierro,* sólo vive del reflejo ajeno, una literatura de extranjeros.[73] Una escritura profética, en cambio, una literatura de anunciación será el instrumento revelador de un mundo, del que sus viajes y la distancia (última perspectiva europea, al fin) le han dado los trazos más profundos.[74] Esa literatura habrá de volcar sobre un orbe yermo la nueva belleza de un tipo humano, *la gran fuente emocional americana.*[75]

Mallea no había descubierto, sin duda, este tema, pero hizo de él eso mismo: una *gran fuente emocional.* Le dió una elocuencia casi religiosa, una elocuencia de repetido impacto.

Para los que en la década del 30 vivimos con pasión los movimientos espirituales y políticos de Europa, para los que, todavía adolescentes, nos sucedía leer en los mismos años *La Primauté du Spirituel* y *L'Enquête sur la monarchie* (ya antigua), la *Vida* de Trotzky y la *Vita di Arnaldo,* los primeros Berdiaeff y *El Mundo que nace,* los *Débats* de Henri Massis y los conmovedores discursos de José Antonio Primo de Rivera, el *Au delà du nationalisme* de Thierry Maulnier, el *Manifeste* de Mounier, los ensayos de Aron y Dandieu o *Les grands cimétières sous la lune;* los que nos nutrimos en esta forma tan variada, estremecedora y revulsiva, encontramos en un Mallea americano el complemento y el eco admirables de ese mundo y sus afanes. Las palabras complemento y eco no tienen nada de peyorativo, nada de ancilar. Porque era eso, Mallea, exactamente: algo más entrañadamente cerca nuestro, más nítido y directo, más fácil y plenamente comunicable. Lo que es cierto es que nos acercaba a un mundo que buscaba a la vez las formas más eficaces de vida comunitaria y la defensa, llevada a cabos de pasión agónica, de cierta imagen del hombre. Una imagen que es tan clásica como cristiana, con sus extremos de intimidad y trascendencia, de señorío y consentimiento, con sus torcedores modernos de complejidad y angustia, con sus vías, tan intransitadas, de religamento, de relación, de literal religiosidad. Mallea, sobre todo, nos entregaba estas posibilidades en un lenguaje de cálido lirismo y de trabajosa lucidez.

Nos ofrecía, como seguramente nadie lo había conseguido antes, un delicado equilibrio de perspectivas. A una problemática estrictamente universal le daba posibilidad de residencia y ejercicio americanos; éstos, a su vez, en el quicio de la primera, cobraban una seguridad de significación, una respirabilidad, si se quiere, que no tenían desde los planteos idealistas de la generación del 900 (y que ya no podían resultarnos verdaderos). Así pasaba, por ejemplo, con las notas que *Nocturno e Historia* señalaban y que nos parecían las únicas salvables inflexiones de la vida americana. Mallea lograba una adhesión irrestricta cuando encarecía la anchura y

la disponibilidad de nuestro mundo, cuando predicaba la reanudación de una tarea fundacional, cuando infundía la confianza en cierto tipo humano que compaginaba lo vivo de la tradición ascética con un modo de disfrute, señorial y despegado, de las cosas buenas de la tierra, y que acendraba en sí calidades a la vez aristocráticas y populares que eran la negación de todo lo que a nuestro derredor nos rechazaba, sin dejar de ser la lectura de un texto que detrás de nuestro dintorno podía estar oculto.

Su actitud ante la vida: compromiso, responsabilidad, lucha, "agonía", tenía también un irresistible atractivo.[76] Lo tenía, por lo menos, para todos aquellos a los que resulta inaceptable una filosofía hedonista del arte y la conducta y a los que, a la vez, correlativamente, una necesidad incoercible de trascendencia les impide cuadrarse en ninguna postura de lucha por simples valores civiles y económicos, por puros objetivos temporales.

Para nosotros, que teníamos veinte años en 1936, Mallea significó mucho más de lo que significó Rodó en dos generaciones anteriores a la nuestra.

Y las implicaciones políticas de sus ideas eran también valederas en todos aquellos países americanos que, como la Argentina, sufrieron un proceso similar y coetáneo de cosmopolitismo, industrialización, enriquecimiento, penetración imperialista, oligarquización y masificación. El mismo proceso, en suma, de "modernización".

Porque difícil hubiera sido que obra nacida con tales preocupaciones y en una década tal —la década que va del triunfo de Hitler al final de la segunda guerra mundial— no hubiera importado una actitud política. Ya he señalado las implicaciones civiles del "resistir" y de 'la comunión" y el deslinde entre lo plebeyo y lo popular, entre lo "gran burgués" y lo auténticamente aristocrático.[77]

Algunos críticos han señalado, al pasar, esta significación política de la obra de Mallea. Torres Rioseco, con absoluta ininteligencia y manejando gruesas categorías, afirma que esta obra *oscila entre una posición derechista aristocrática y una actitud demagógica de izquierda.*[78] Más brevemente lo hacen Newton Freitas[79] y Guillermo Díaz Plaja, que destaca la intención política de *Las Aguilas.*[80] Luis Emilio Soto ha subrayado en la obra de Mallea la impregnación de la problemática nacionalista y la presencia en ella de las raíces sociales que la explican.[81]

La crítica de la Argentina visible que la obra de Mallea desenvuelve se halla muy cercana al clima emocional e intelectual que dió tanta trascendencia histórica al nacionalismo posterior a 1930. (Tan distinto al liberal y sarmentino de 1910, confiado y jubiloso, con sus opulentas odas *A los Ganados y las mieses*). La misma filiación de "la Argentina visible" en el desarrollo posterior a Caseros y al 80 es, también, de claro parentesco nacionalista.

Pero notas más concretas afirman este acercamiento. La primera, y tal vez la más importante, es la insistencia en un retorno a lo entrañable, al espíritu de la nación, al reconocimiento de *lo que se es.* Es la insistencia en la consigna de reconquistar ese espíritu y lo que lo porta: *la reconquista de nuestro objeto, la reconquista de nuestra tierra.*[82] Es la preocupación por un guardar la originalidad o por reencontrarla. Es la denuncia de esa *perversión que es el desapego de la tierra,* de esa que es *ser extranjeros, sin haber sido todavía, algo, gentes de esta tierra.*[83] Son todas sugestiones que sitúan la posición de Mallea en la línea más común y más ortodoxa de los nacionalismos del siglo pasado y del presente.

Con esto se da también una nota afín, que es una especial inflexión de su tema de la comunión: la necesidad de integrar el destino individual en un destino colectivo, de sumirnos en él, apasionada y humildemente. Ser, —como lo dice el protagonista de *La Torre— una de las velas del candelabro; la más insignificante tal vez, pero una de ellas, una de las del concierto.*[84]

Desde *Historia de una pasión,* la grandeza está concebida en términos colec-

tivos.[85] La creencia en destinos activos, el rechazo de los pueblos en *los que dormita lo imperial e impera lo pasivo,* se hace fe en el destino nacional. Así se habla del *rostro de una dignidad argentina, diferenciada y diferente;*[86] así, es el discurso de Tucumán ya mencionado, se afirma con confianza que su pueblo es *país con misión, con destino en América y con voz distinta en un mundo venidero.* En un artículo de 1940 expide, Mallea, con ambición de más amplia audiencia, el anhelo de una *grandeza colectiva,* de *una fundamental voluntad de comunión y de destino.*[87]

Esta voluntad de comunión es, por otra parte, reacción deliberada contra un pasado inmediato de escisiones. *Los hombres que nacimos en la Argentina después del 900 nos encontramos con que en nuestro país todo dividía, todo era motivo de división: la cultura dividía, la política dividía, la codicia, el arte, la idea de nacionalismo, la vacua suficiencia individual dividían.*[88]

Ello hace que, en el Mallea de este tiempo, tenga prioridad este clamante encuadre del hombre en un marco que le sostenga sobre el ideal de una libertad y una disponibilidad vacías, cuyas heces se apuran en *Nocturno Europeo.* Un reconocimiento de la complejidad polar de los valores de la vida social le mueve, aún años después, a advertir contra el peligro de que se haga religión de esa libertad.[89]

Por eso también, las grandes pruebas unificadoras, las grandes tormentas de la cohesión son apeladas y reclamadas. En *Nocturno Europeo* ya expresaba que *un estado de anarquía profunda no se remedia en los pueblos sino con extrema flagelación,*[90] y más tarde que *la capacidad de sufrimiento (...) es fundamental en un pueblo.*[91] En *Bahía de Silencio,* afirma que los argentinos carecen del sentido del *dolor virtuoso* y que *para que una tierra alcance un gran destino necesita haber sufrido a borbotones.*[92]

Y son coherentes también con esta actitud su crítica de los valores culturales del mundo inmediato: cientificismo, liberalismo, racionalismo.[93] La caducidad del orbe de la razón, el énfasis en la primacía de la pasión, de la emoción, de la sensibilidad, del "alma", llena sus primeras obras.[94] Igualmente, la sátira de cierto tipo intelectual que es para él *desorden, deformación, principio demoníaco.*[95] No creo que exista nacionalismo de tipo moderno sin esa nota antintelectualista que en Mallea está abundantemente rubricada.

No faltan, sin embargo, afinidades más rotundas, más inequívocas que éstas, más concretas, sobre todo: las alusiones, por ejemplo, a la entrega de las riquezas del país, a la figura del *vendedor,* del *senatorial,* del abogado de intereses extranjeros. (Son los años de las primeras denuncias estrepitosas de los grandes negociados de las carnes y la electricidad, los años de las obras de análisis antimperialista de Raúl Scalabrini Ortiz y los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta, los años en que el tipo del político y el jurista intermediarios entre el interés foráneo y el Estado concesionario se convierte en el gran aborrecido de la vida nacional). En *Las Aguilas,* los ingleses, *unos nobles con dividendos en los ferrocarriles,*[96] son simplemente la expresión más benigna de una fuerza más difusa y amenazadora: *Otras caras se mezclaron a las caras de los nombres notorios; rostros casi desconocidos y recientes, de leve rubicundez extranjera, poderosos y sonrientes capitalistas que a cambio de unos manejos confiscatorios y de algunas operaciones de garra habían puesto su nombre, no ya en las listas financieras, sino a la cabeza de la nomenclatura social.*[97]

A estas nuevas presencias se corresponde, del lado nacional, la farsa de los que reclamando pureza, enajenan el patrimonio de todos: *Cuanto más intereses privados acumula el individuo de esa fauna, más estridente, intransigente es su grito en favor de la pureza pública.*[98] Tal, los grandes abogados, los decadentes patricios de *Bahía de Silencio.*[99]

La disconformidad y la fe, ínsitas en toda actitud revolucionaria, mueven la exigencia entonces de una gran acción purificadora, de una limpieza cabal. ¿Qué

otra actitud ante un mundo de *fantasmas, honorabilidades* y *cretinos,*[100] *el mundo de los caballeros de la orden del mérito público (...) estos ejemplares de la viveza nacional, seres profundamente —no ya deshonestos— ininteligentes, vulgares, superficiales, falsamente instruídos, locuaces, buenos comilones, espíritus míseros y analfabetos del alma?*[101]

Bahía de Silencio es una larga rumia de todos los problemas de una acción de ambición revolucionaria y técnica periodística e intelectual, de intención política e impaciencia activa, consumida en la espera de traducirse y encarnarse.[102] (Sólo conozco libros como algunas novelas de Koestler y, sobre todo, *Eté, 1914,* de Roger Martin du Gard, en que los problemas de la táctica política ocupen un lugar semejante). La acción que en *Bahía de Silencio* se debate, es la acción que busca clarificar los supuestos de un estado nacional y reemplazarlos por un planteo orgánico de otros; es una actividad de desinteresados, de arrojados, una acción de desclasados que no piensan en términos de intereses concretos —particulares o de grupo— sino en los términos más anchurosos de aquella anhelada grandeza nacional. Morosamente debaten entre ellos los móviles de ese esfuerzo, sus ingredientes de pasión, de fanatismo, de inteligncia o ardimiento.[103]

En una actitud de este tipo contempló Mallea —en aquella decisiva década a que aludí— a una porción o sector nacionalista de la juventud argentina. El interés y aun la devoción que ella le despierta las ha expresado el autor muy claramente en un ensayo de 1940: *Yo admiro a una parte de la juventud cuyas ideas no comparto; la creo inteligente, argentina, sincera. La veo pensar muchas veces en términos dignos. Me enorgullezco por esta calidad compleja. Si ellos tienen razón bienvenido sea lo que quieren (...) Y si no tiene razón, su decencia, su nobilidad, su pureza me serán siempre válidas.* Pues *así como las grandes desmesuras tienen la virtud de traer a veces al hombre a su centro, del mismo modo estos ideólogos adolescentes pueden estar en camino de encontrarse de manos a boca con la realidad nacional.*[104]

Me parece pues, indudable que la política implícita en la obra de Mallea, se filia dentro de la corriente intelectual y activa de un nacionalismo inflexionado por elementos europeos. Sin embargo, y en contrapunto con estas afinidades; o, pesando mejor: por exigencias de perspectiva, por necesidad de coherencia, contra ellas, se articula desde *Nocturno Europeo* e *Historia de una pasión* el horror (también activo) a un mundo de violencia ciega, desconfianza, mentira, orden vacío, exasperación e intimidad violada. En Europa sintió flotar, ya en el 35, *algo que había en la atmósfera, el aire deletéreo.*[105] Es ese aire el que justamente le hará volver los ojos, con pasión y sed, al mundo americano.

Ante este atmosférico desafío, empero, las respuestas son más concretas. Decisiva me parece la entrañable exigencia de cierta confianza básica entre los hombres, la de una última y cardinal simpatía entre todos ellos, la de un mínimo crédito que permita desenvolverse en un plano humano la vida de relación. Fundamental también, la creencia, de indudable estirpe clásica, griega, en una mesura intrínseca de las cosas, en una naturalidad, en una organicidad, en una seriedad que han de imponerse al fin, a través de pruebas y derrotas, sobre todos los excesos y los enfatismos, "las comicidades" y las desmesuras, la espectacularidad, las tensiones. Porque *el peligro de un estado fuerte puede consistir en hallarse constituído por almas cansadas de tensión, hartas de ser tenidas en férrea rigidez impersonal como el tornillo de una dínamo.*[106] *Para reconstituir la verdadera verdad hay que partir en cambio de esta base: no hay orden espiritual que permanezca y perdure por otra arquitectura que la señalada por lo legítimo de su propia proporción íntima.*[107]

Estos dos valores: el de la confianza contra el recelo que se hace violencia y el de la mesura contra la exasperación y toda tensión institucionalizada, fueron sin duda las claves de su evolución política en cierto período de su menta-

lidad, tan inicialmente indeterminada, en esto, como el mundo en que se desenvolvía. Algunas magníficas reflexiones que Oliveira Salazar recogió en esos años sobre la necesidad de organizar "lo cotidiano" podrían haber sido suyas. (¿Y qué es, al fin y al cabo, el novelista sino el personaje para el que "lo cotidiano" importa supremamente?)

Por entonces, en la figura del poeta fusilado, de *Fiesta en Noviembre,* se salvan ilesas, como fuerzas activas y creadoras de la historia, la juventud, la energía, la pasión, la honradez, la sinceridad. La admiración a Ernst Toller, jefe comunista alemán *existencia tan franca, tan insobornable, tan humana y tan viril,*[108] o a José Carlos Mariátegui, el teórico marxista peruano,[109] es la admiración a hombres antipódicamente situados respecto a esos ismos a los que ciertos tonos de ese tiempo tanto le acercan.[110]

En 1939, en 1940, la opción, sin embargo, es clara. *¿Puede haber algo más rotundo, más transparente, más neto? De un lado, el sentido pesimista y negativo del hombre; del otro, el sentido positivo de la criatura humana, la adhesión a sus reservas de genio, caridad, comunidad y poesía. Algunas inteligencias teorizan con brío la necesidad de estimular un despotismo para beneficio común. No hay beneficio común que arraigue en un principio de anulación del hombre.*[111]

Para un tiempo más amplio, también estas preferencias valen frente al marxismo y a toda ideología economista y compulsiva. No le es posible creer en un enderezamiento del hombre que lo enderece desde fuera; que no comience por presentarse en términos de conciencia, en términos de libertad, en términos de intimidad: *Yo no soy marxista ni fascista porque no creo que el hombre pueda modificarse por su accidente sino por su naturaleza.*[112] Ante *el sentimiento cada vez más nítido de la deformación del hombre,*[113] sólo confía en una instancia en la que *el individuo asume un grado de existencia en que se trasciende a sí mismo por la inteligencia y el amor,* en que *sobreviene la persona, es decir, el estado —ontológico— de generosidad.*[114]

Una exigencia de interna conexión, decía, y una noción muy viva de las filiaciones cada vez más imperiosas entre este clima universal y sus prospectos argentinos, va a reflejarse en Mallea en forma de reservas y en forma de discordias que rodean de cautela su entusiasmo nacionalista y que dibujan, última y definitivamente, su actitud ideológica en estos años.

Creo que la más importatne es la que se refiere a la concepción —y a los ingredientes— del objeto nacional mismo. El espíritu y la figura de una nación, el espíritu y la figura argentinas, insistió desde entonces Mallea, no se inventan, no se imaginan: se descubren, se reconocen. *Un destino nacional no es el objeto de un azar inspirado sino un proceso de recolección. Destino nacional es potencia, siega de las propias especies cultivadas.*[115] La nación no es ni *compadrazgo,* ni *hecho económico, ni hecho práctico, enfático, de naturaleza no espiritual.*[116] No es, sobre todo, oportunismo. Ciertos nacionalistas *son también, en el fondo, extranjeros, pues a lo que vinculan su enfática exaltación es a lo que va a pasar, son los que gritan contra tal o cual imperialismo sin haberse preguntado nunca lo que es la argentinidad, lo que es el fondo de la argentinidad.*[117] Naturalidad, proporción "diagnóstico contra proyecto", son las vías que limpiamente se dibujan en la tentativa honrada de una formulación y un rencuentro con lo nacional. Son la antítesis de toda hinchazón, de todo énfasis, de *toda inhibición que se torna en ánimo descompuesto,* son *lo contrario de las formas de vejez y endurecimiento, del despotismo y la sistemática furia.*[118]

La misma clave, pues, de la mesura y la sumisión a lo real contra "las místicas" y los sueños del resentimiento y la arrogancia. Porque el destino de la nación, la grandeza colectiva que lo obsesiona no es poderío sino caridad; es generosidad hacia afuera y hacia dentro. Porque un nacionalismo ha de integrar todo el ser nacional y recoger todos sus ingredientes fieles. Mallea, naturalmente,

no afirma nunca que esa actitud tenga que sujetarse a una especie de inventario pasivo y sistemático de todo lo que se es y de lo que se ha sido; no niega que en la historia de una nación no existan períodos de abdicación, y de falsedad, etapas de negación y renuncia a los mandatos de un ser histórico. De un ser histórico que no es entidad fija sino justamente eso: histórica, enriquecible, móvil. Pero Mallea ha debido enfrentarse con una ideología que construía la imagen argentina con los gualdos de la Colonia y el rojo de Rosas. Que excluía —con la escasa salvedad de Saavedra y San Martín— toda la obra y la significación de ese patriciado fundador, de ese patriciado de la independencia cuyas *virtudes humanas intrínsecas* cuyas *características morales (...) definen un tipo muy característicamente nuestro; un tipo que dió su máxima representación en nuestra historia (...) en el período que se extiende desde la fecha de nuestra emancipación hasta el advenimiento de Rosas. La acción, la idea, el sentimiento, la concepción profundamente extensa y cualitativa de un verdadero mundo nuevo aparecen armoniosamente articulados en este tipo argentino (...) Os parecerá vasto y confuso el término patriciado. Quiero apresurarme a aclarar que no aludo a un grupo innominado de próceres en su manida alegoría estatuaria, sino a muy particulares circunstancias de naturaleza y espíritu que aparecieron conjugándose en algunos hombres de nuestro albor estadual y que alcanzaron su máxima sustanciación en San Martín.*[119]

Desechar lo que va de Mayo de 1810 al 1835 del advenimiento del Restaurador importaría una mutilación terrible de esos componentes del ser argentino. La importarían también todas filosofías históricas "ad hoc", de resurrección imperial (o colonial, para usar el término más enseñado). A mediados de 1940, afirmaba Mallea orgullosamente, en Tucumán: *A veces presenciamos con sonrisas el énfasis e infatuación de los portadores de la palabra imperialista de preteridas metrópolis que después de habernos ignorado durante cien años nos descubren entre sueños, creyendo que somos todavía hijos menores. Pero no somos hijos menores (...) Somos los argentinos más cabeza de metrópoli que cola de imperio.*[120]

Los mejores momentos de un sarcasmo dolorido (prefiero llamarle así a ese "humorismo" de que habla Patrick Dudgeon,[121] y que me parece estar ausente de toda esta obra) los logra Mallea en el retrato y en el discurso de ciertos ejemplares humanos que portan esas ideas, marcando así una última y definitiva disidencia con el ámbito nacionalista. Creo que Mallea ha odiado —literalmente— en algunos de sus representantes, un complejo de desatinado orgullo, de violencia fría, de desprecio, de básica frivolidad. Ha despreciado sus planteos tajantes de una restauración arqueológica de ciertas instancias fijadas, arquetípicas del pasado, desafortunadamente idealizadas. Sus planteos inoperantes. Sus planteos ingenuos. Jazmín Guerrero, por ejemplo, el "bien pensante" de *Bahía de Silencio,* con su filosofía prestada, su concepción maurrasiana de la religión y su contento con *un barrido y un fregado de superficie.* O Plon Vivar (compuesto patronímico, como el anterior, lleno de puntas). Y Encina y sus razonamientos. Los hace discutir: *En fin —dijo Blagoda— a ustedes todo nuestro pasado como país libre les es indiferente. Quieren otra cosa. Quieren empezar desde el principio. —Quieren suprimir la Revolución de Mayo— sugirió Anselmi, elemental, con sorna. —Esa fue una revolución impopular —dijo Encina. —Lo cual, consecuentemente con sus ideas, debiera ser su mayor título de gloria —insistió Anselmi—, su prueba de calidad... —Claro —dijo Tauste.*[122]

El tipo lo dibuja un personaje y portavoz del mismo libro. Lo dibuja rotundamente: *Son la peor especie (...) porque son políticos que hablan con la especie de las inteligencias espirituales. Son la peor especie. Son lo bastante duros, rígidos y dogmáticos para ser buenos políticos pero también para ser malos bichos, espiritualmente hablando. Creen detentar la espada de la justicia en el interior de su verbo aristocráticamente soberbio (...) No tienen adentro bastante amor como*

para que cualquier cosa que hicieran, si se les dejara hacer, fuera humanamente eficaz, saludable, benéfica. Dicen "hay que matar" y no piensan que quien afirma eso es porque ha empezado por matarse y no sirve ya más que para sí, para verse.[123]

Tales los antimalleas y el Mallea que antes de 1940 enfrenta y adhiere a ciertas formas y deformaciones del expediente argentino. La Argentina posterior al cardinal 1944 desenvolvió un proceso histórico por todos conocido. Un proceso que se concretó en algo en que no sé hasta qué punto —recogiendo posturas por él prestigiadas— no ha tenido bastante que ver Mallea, y otros con él. Un proceso que se desplegó en una invasión fraudulenta de las resistencias de la persona; en un nuevo e inesperado triunfo de "la Argentina visible"; en una dinámica de lo nacional en sus formas más extremas y menos naturales; en una confirmación de lo plebeyo sobre lo popular; en una compulsión —en su plano más bajo— de aquellas formas de comunión anheladas.

Del contraste entre las esperanzas de aquellos hombres y estas realidades, del cotejo entre los sueños y las presencias, una cierta conclusión —sin pretensiones de pomposa tercería— parece válida, para oficiar en el clásico conflicto de la libertad y la necesidad en la historia. Es la del advenimiento inexorable de ciertas estructuras, la de la llegada inevitable de algunas crecientes lejanas. La de que la perención de una clase, por ejemplo, se produzca. La de la afirmación de otra. La de que un Estado busque una forma o una nación su unidad concreta. Pero es también la de que es la acción de los hombres, su calidad, su quilate íntimo, la que les da su dirección y su nivel. Su austeridad. Su inteligencia. Su caridad (que no su blandura). Su capacidad de amor y de confianza en la vida. Que son las que hacen de las estructuras nuevas Leviatán o Ciudad, Cárcel o Misión; las que hacen de las crecientes torrentada devastadora o lento entrar en quicio que deja tras de sí, no sin estagnaciones y sin miasmas, el limo de la vida.

III — ENFASIS, ABSTRACCION Y MANERA

En las obras de los últimos años, cambian su sentido algunas de aquellas claves que en Mallea señalaba. Desde *La Torre,* específicamente, la figura del argentino entrañable experimenta una de esas mutaciones. No me parece impreciso decir que pasa de ser objeto de atestiguación a ser objeto de apelación. La pasada orgullosa convicción en su existencia, —convicción, al fin, en cierto modo genérica, pues el "argentino invisible" no aflora demasiado en episodios o seres concretos— se hace, lentamente, reclamo y, lentamente, inseguridad. Desde *La Torre,* Mallea busca en planos cada vez más accesibles, y por eso más firmes, las señas perdidas del antiguo y valioso estilo. Son el peón y el hombre criollo (Juan y Cande), el pueblo criollo,[124] la casa criolla,[125] el mundo y el país criollos.[126] Román Ricarte, el fracasado, toca en algún breve instante de plenitud, esa yacente armonía: *¿Qué importaba haber perdido el título usufructuario de aquello si la plenitud de tanta tierra era suya, de su hijo, de Mota, de cada cual, de quien pasara, por una especie de bendición del país? Y aquella anchura tan venturosa, tan sobrada de sí, tan bella por la obra de una conjunción de riquezas, ¿no daba la pauta a los pobladores, indicándoles tácitamente la regla de una ventura superior por naturaleza, o sea de una posesión que no necesitaba de la propiedad, sino que estaba ahí y era de todos? Tal vez la dulce cortesía de su hijo, de otros, de tantos, la calidad de la nación, no provenía sino de semejante potencia.*[127]

En la dialéctica del comunicarse y el resistir, la nota del resistir se va haciendo ahora, crecientemente obsesiva. Está en la textura de *Los Enemigos del*

Alma,[128] y vertebra casi la intención de *La Torre.* Es el ideal, dilatadamente rumiado, de Roberto Ricarte: *Uno elige su cantón interior y resiste en él, o todo explota y se viene abajo y dispara en huídas frágiles o aparatosas. Pero resistir, resistir desde lo que uno es, resistir desde lo que se quiere defender o construir, esa es la ley, o no hay ninguna.*[129] *Sí; en el tiempo en que todo pugna por invadirnos, había que salir sin molicie a evitar invasiones, había que salir a fortalecer en uno la voz que pasaría a los otros para que algunos, unos cuantos, tal vez muchos más, se opusieran a dejarse invadir.*[130] El resistir se hace —melódicamente— sueño de una vida limpia y a la intemperie, de una vía libre de légamos y compromisos y destinos falsificadores. Un proyecto de simplicidad y pobreza. Un evitar *el destino hecho, el destino de cajón.*[131] *La andanza por la vida con las manos abiertas, los ojos abiertos, el corazón abierto, el alma abierta y la inteligencia hecha pan, que se nutriera a sí mismo y sirviera, también para los demás.*[132]

Ya en *Todo verdor perecerá,* el tema de la comunión tiene una coloración desesperada: *¿Comunión? ¿Quién pensó llamarla nunca a comunión? ¿Dios, la tierra? Nadie, nada.*[133] En *La Torre,* el énfasis de la donación activa se trueca en melancólica necesidad de creer, admiración a *esa santa e infatigable credulidad de la especie,* a *esa gente* —su gente del campo criollo— *eminentemente persuadible. Eminentemente, sublimemente.*[134] Y en esta nueva temperatura, la comunión —con mayúscula—, la entrega del hombre a una tarea colectiva y en marcha, es ahora, mucho más sencillamente, más humildemente, devoción a un trabajo creador, a una construcción de firmes bases. Porque *muy tenue era la calidad del país ya construido. Tan tenue que requería en su gente mano noble, mano delicada. El primer trabajo rudo fué hecho; después, gesta e historia, todo fué tenue, generoso, espiritual. Y eso era lo que había que proteger, que sostener: en cada uno. No vagamente, no. En cada uno. Mediante la voluntad y mediante el propósito.*[135] También en esta tarea, la comunicación adquiere un nuevo sentido. Es el contacto entrañable con las cosas y la tierra que esa tarea, transitivamente, tendrá que manejar. Y a manejar con *mano delicada,* con mano que obedezca a su ser y a su valor. La *melodía, el canto de la tierra* que ya suena en *Bahía de Silencio,*[136] crece en este retorno a *la patria interior,* en esta nueva versión del *Menosprecio de la Corte y Alabanza de la Aldea* (tan cercana también al también español *Leoncio Pancorbo* de José María Alfaro). Ahora es *una especie de comunión sanguínea mucho más fuerte que los parentescos físicos de la sangre, que lo hubiera hecho llorar, culpable, si allí librado a lo que su alma deseaba, hubiera podido olvidar convenciones y gritar al aire todo lo viejo que traía en su interior...*[137] Y es que sólo ante el mundo natural parece conservar ahora Mallea aquel antiguo manso deleite por gentes, caras, obras de arte y toda suerte de objetos; aquel deleite que le llevaba —a pesar de todas las angustias— a arrancar del universo ciertos trémolos de memorables intensidad y pureza. En *La Torre,* mucho más tarde, son únicamente el campo, las mañanas del campo, las noches del campo, las cosas y los pueblos del campo los que, en un registro variadísimo y de extrema eficacia, le devuelven en su plenitud el viejo estremecimiento.

La actitud ante el mundo humano varía, sin embargo, radicalmente. Y creo que en ninguna parte mejor que en el lenguaje puede rastrearse este cambio. En cierto énfasis, en cierta abstracción des-realizadora, en cierto amaneramiento.

La abstracción y el énfasis no eran desconocidos en los primeros libros de Mallea, pero aparecían como fundidos, y diluídos, en la alta temperatura de las introspecciones, de las visiones, de los debates apasionados. La abstracción, pero el énfasis, sobre todo, no podían ser extraños a obras de indagación agónica *(Nocturno, Historia, Meditación)* que se explayan en retrospectos, planes de vida, regresos y partidas.[139] No podían faltar en libros en los que el personaje central y portavoz parte y termina planteándose y replanteándose el sentido de su existencia y el de la colectividad a que pertenece, en situaciones extremas y en escenarios de

suma desnudez, significación y dramatismo. (Ya sean naturales, como los de *Meditación en la Costa;* ya como los de París, Fiésole u Holanda creados *con mano de hombre según las leyes de cierta perfección.*[140]) Para esos deshabitados que se observan en ámbitos de primera categoría, bajo la noche tibia de Europa o contra la desolada negrura austral,[141] cada inflexión de la vida se hace palabra mayor.

Escenarios y estados de espíritu se funden en un clima común que integran el dolor de la insularidad, la derelicción más extrema, la tensión y la melancolía, la identificación con el universo o su repulsa. En estas emociones, de una indisimulable raíz existencial y romántica,[142] el lenguaje del énfasis y la elocuencia no sólo son aceptables sino imprescindibles.

Los raccontos autobiográficos, tan frecuentes, en su forma directa o indirecta, en toda la obra de Mallea,[143] son ricos también en momentos de una exaltada intensidad introspectiva. Otro tipo de exaltación, coral y despersonalizada, se da en las visiones sinfónicas del país o de sus regiones, muy repetidas, también, en diversos libros.[145]

Con validez para todo esto, Francisco Ayala ha señalado cómo, en el Mallea de la primera época, la vida se despoja *para convertirse en puro clamor.*[145]

Pero eso sí: entendámonos. El énfasis que puede resultar de un forzar la voz más arriba de lo familiar, de lo íntimo, de lo prosaico, de un impostar, puede resultar también de un tenerla naturalmente en ese más arriba. No goza de buena prensa en la literatura contemporánea, pero está en ella. Y está en algunos de los mejores. Hay énfasis en Camus, por ejemplo. Hay énfasis —y grande— en el Malraux de las novelas y, sobre todo, en el de *Les Voix du silence.* Importa poco que cierto pudor, cierto universalizado "self restraint" lo tema o lo eluda. Algunos temas, una temperatura de la expresión lo exigen. Para los que no lo solicitan, ya el pseudo-Longino hablaba del "delirio extemporáneo" y el sayo le cabe a la exaltación fría de los neoclásicos, a tanto "poeta condóreo" que ha transitado —y todavía quedan— nuestro romanticismo americano, a tantos políticos de todas partes, que viven y hablan y piensan en el mundo de cierta impublicidad y que, en tren de comunicarse *urbi et orbi,* tienen que falsificarse ese tono, que es horrible, porque el otro apestaría. El énfasis auténtico es otra cosa. Resulta de una magnitud del tema, o de una presencia de esa emoción devastadora, opresiva y sin forma, para la que los clásicos elaboraron su teoría de lo sublime. O de una presión interna y pasional demasiado fuerte para objetivarse sin presiones en "la ficción del ánimo conmovido". El énfasis, a menudo, no es mala palabra.

El énfasis, decía, no es raro en el primer Mallea y menos en el intermedio. Por ejemplo: *Ella, herida; ella portando en el vientre desierto y en el alma desierto y en el corazón desierto y en la mente desierto, tratada por aquel hombre como un objeto a quien se arrastra sin más ni más por los recintos de la tiniebla y la taciturnidad. El, resentido; ella, herida. Y los dos lanzados a la vida como apestados del tiempo, mutuamente desnudados de caridad.*[146] *(...) Filosos ángulos, gárgolas agresoras emergían de la masa madre, como ademanes repentinamente congelados, solidificados, fulminados en lo más crítico de alguna secreta culpa.*[147]

A medida que las obras se suman a las obras, este tono se hace mucho más reiterado. En *Los Enemigos del Alma: (...) sin embargo estaban unidos. Estaban unidos por un principio terrible, más fuerte todavía que la sangre. Estaban unidos por su condición. Y su condición era compartir el cruel misterio de la desunión humana, haber nacido de recelo y de separación, ser frutos del desierto tras años y años de aridez. (...) permaneció inmóvil esperando que se la remitiera a los gestos mecánicos necesarios, a cualquier horrenda e imprescindible ceremonia con la que descendería al abismo del rebajamiento, a una especie de fondo lacustre de ignominia y oprobiosa vindicación. (...) Hubiera resistido toda la vida el soportar la carga del sarcasmo y del agravio, de la contumelia y el insulto, del desprecio y la*

cotidiana ignominia; pero la idea de recibir esas befas de parte de la satisfacción y el triunfo vil le producía una rebeldía sorda, un recóndito resentimiento...[148] En *La Torre: (...) sólo al despedirse, cuando ya el tren arrancaba, captó en aquel otro rostro que permanecía en el andén diciendo cariñosamente su adiós, aquel interior vuelo nocturno, que era como el despojo volatilizado de la muerte agitándose sobre el terreno que asoló.*[149] En *Sala de Espera: Me lancé tras de ti, tras del agravio que yo mismo te había hecho, tras mi recuperación si te recuperaba recuperando tu perdón, benigno, tras la sombra de tu inocencia grave y limpia, tras el aspecto de mi culpa reflejada en tus dulces rasgos tristes. (...) Yo era esa magnitud, ese maravilloso semblante, ese afinado cuerpo, esos dos senos altos, eréctiles, insólitos. Ellos se alzaban sublevados, mientras toda la casa, el silencio, el viento, el fracaso, el sacrificio, la indiferencia, el desamor, la indigencia, eran fuerzas de muerte, peligrosas: decadencias, marchitamientos, cárceles. (...) Me noté haber sido sólo el sebo de ajenas llamas, o el instrumento incondicional de mi propio placer físico, una especie de culpa eternizada en culpa, eternizada en su repetición infernal sin disidencia, aferrada al pecado por lo pecaminoso del pecado y no por la ilusión o el dolor que a él nos lleva como el pasaje necesario hacia unos tristes triunfos.*[150] Y, por último, en *Chaves: ¡Cómo luchaban sus palabras con las palabras de ella y cómo se mezclaban y herían en la conjunta demencia, alzándose la una en susurro y la otra en promesa, caricia y llanto! (...) Y junto a aquella cara de órbitas comidas y ojos vueltos a lo hondo, que ya volaba por la más indiferente indiferencia, las flores, las flores de montaña, las flores grandes y secretas estaban ya encogidas, precursoras, y al revés de ella que parecía con la agonía haberlo cobrado, asumirlo, tenerlo ya del todo, las flores, ya vencidas, mostraban perdido su secreto.*[151]

Creo que todos estos párrafos son, de por sí, bastante reveladores. El énfasis es en todos ellos vehículo de una trágica tensión: situación, confesión o recuerdo. Se expide en juegos de aliteraciones, en retruécanos, en series nominativas increíblemente dilatadas. Adelgaza situación, confesión o recuerdo a unas pocas claves obsesivas: *culpa, perdón, secreto, misterio, pecado, muerte.* Abstrae una materia, la desrealiza, o por mejor: la inmaterializa y la deslíe.

Aunque en *Historia de una Pasión Argentina,* Mallea se declaraba incapaz de canjear la existencia por la esencia,[152] en lo posterior de su obra esta opción aparece cada vez menos neta. (Anoto, al pasar, que la resistencia señalada en alguna página reciente al existencialismo de tipo francés,[153] es lógica en un escritor que abrevó tempranamente en sus fuentes más inequívocas: Pascal, Kierkegaard, en el más reciente Chestov, y en el trágico Benjamín Fondane. En un escritor que, por lo tanto, nada necesitó de la moda existencialista para trasmitir en sus libros una experiencia existencial).

Los principios de la vertiente abstractiva se encuentran, sin embargo, en las primeras obras de Mallea. Pienso que una de sus causas originales es la necesidad de mencionar de un modo tipificador y generalizado los males y las realidades argentinas, necesidad inexorable en un mensaje que no quiere tener carácter panfletario ni estridencias e inmediatismo de tal. Otra podría ser la ambición de crear una tipología moral de su país, ya marcada desde el plan de *Las cuarenta noches de Juan Argentino,* en *Bahía de Silencio,* y cumplida, aunque con muy diferente intención, en *Los Enemigos del Alma.* También, en fin, parece muy importante, para un rastreo de esta tendencia, la condición de desterrado, la situación de virtual exilio en la que, para Mallea (adelantándose al *Sarmiento* de Martínez Estrada y a *El Pecado Original de América* de Murena) se encuentra una inteligencia fácticamente inserta en una realidad que le es últimamente *ajena.*[154] El mismo Murena en su provocativo y agudo libro señala la *transobjetividad* como el ámbito típico de la conciencia americana,[155] y subraya el rasgo de la exterioridad, de la ajenidad a lo real de todo este núcleo de escritores.[156]

No faltan, pues, causas para una modalidad que no soy el primero en apuntar. Luis Emilio Soto, señalaba que en los últimos libros del escritor los personajes *patinan sobre el hielo de abstracciones pertinaces.*[157]

Para explicar todo esto no puede menospreciarse la importancia de una característica idea malleana: la de *una distancia justa de las cosas* (para usar la frase de uno de sus personajes),[158] y la de que esta distancia tenga que ser, en el designio consciente de algunas novelas, una gran distancia.[159] En *Rodeada está de sueño,* protesta Mallea contra la exigencia de que el novelista se acerque demasiado a la realidad.[160] Parece que en sus libros últimos esta lejanía ambicionara que las cosas y los actos accedan a la obra convertidas en esencias o, para emplear la expresión dorsiana, que las anécdotas se truequen en categoría. Una página muy expresiva de 1944 así lo afirma: *De la última muerte, de la última violación, de la última quiebra bancaria, de la última salida ingeniosa oída en la ciudad, del último desastre, sólo me llegan —¿qué decir?— una esencia. Como si yo estuviera, tan sólo, comunicado, no con los hechos mismos en su faz externa y anecdótica, sino con el universo —mucho más extraño y misterioso— donde se originan, de donde se ponen en marcha.*[161]

Vale la pena apuntar que esta creciente importancia de la abstracción no significa en Mallea una invasión de la razón elaboradora sobre la diversidad y el espesor de lo real. Dos relatos suyos bastante recientes —*Juego y Celebración*— pueden identificarse en una intención de venganza de ciertos planos: lo humano, la realidad, el misterio contra los que los desconocen; contra los que sólo oyen las voces del pronóstico férreo y la inteligencia infalible.

De cualquier modo, los procesos e imágenes abstractivas son cada vez más frecuentes. En el *Vínculo* y en *Bahía de Silencio* sólo afloran muy raramente. En *Los Enemigos del Alma,* de 1950 y en *La Torre,* de 1951, el uso del lenguaje y las formas abstractas se hace casi general.

En *Los Enemigos del Alma,* por ejemplo: *El alma se le estrangulaba mortalmente en la vacancia de los sentidos. Tampoco quería encenderse en ideas desinteresadas. A propósito bajaba la mecha de la razón hasta no dejar encendido más que aquel tenue borde correspondiente a la memoria. (. . .) Esa satisfacción fácil, esa satisfacción pertinaz, encendió una vez más en su mujer un sentimiento de repulsa. En la misma satisfacción, la satisfacción de hombre orondo, que antes le causaba gracia. . . (. . .) Al verla explotar así en él, toda posibilidad de risa desaparecía en uno, debido a una suerte de singular transvasación; y no quedaba sino el ánimo de mirar con algún embarazo a un ser que se arrogaba tan decididamente y tan a fondo, tan de lleno, la facultad de transformarlo todo en una especie de irrisión cósmica.*[162] En *La Torre* las notas son más breves pero aparecen *el desconcierto desintegrativo, los períodos clarificativos,* y *una cámara distinta, de separación y de voluntad estables, para los que no cabía más apelación que la espera.*[163]

Otras veces es un episodio, es una escena lo que se cuenta con intención desrealizadora. Tal el caso de alguna comida en *Los Enemigos del Alma.*[164] Otras es el discurso moral el que se hace generalizador y homiliario.[165]. Otras, los tipos y las figuras.[166] En ciertas ocasiones, la abstracción corre dentro de la imagen misma, que esconde tácitamente su cuerpo: *Descendió luego finalmente de la expectativa a la voz, encaminada por aquellos atajos, llenos de siruposo interés en que de pronto se embarcaba. (. . .) Se les puso la cara de su falta. La cara atroz de lo incompleto que busca la parte perdida: ese esguince, ese tirón, esa oblicua flacura del defecto. . .*[167] *(. . .) Era como si la sonrisa, por su cuenta, campando por su propia licencia, contuviera el estrago de sus fracasos. (. . .) la vió abatir los ojos desde las alturas arrogantes de la sentencia al lleno del secreto.*[168] En *Chaves,* a pesar de su cortedad, se pueden anotar diversos tipos: *una transparencia desencadenada;* un *bajó de las palabras a la llanura de su soledad.*[169]

Junto a la abstracción, cierta propensión aforística que en Mallea tampoco es nueva —Ana M. Berry la señalaba hace años,[170]— se acentúa en las últimas obras y, sobre todo, en aquellas que abundan en materia intelectual y siguen un tren discursivo.[171] *¿Por qué, para el mundo, que cambia tanto, el hombre cambia tan poco? He aquí la argucia: la vida simplifica para la muerte.* O ésta, por ejemplo: *lo que se odia es el mito. Los hombres siempre se salvan por algún lado, por alguna debilidad o por alguna intención; pero el mito no.*[172] O ésta: *Cuando las ideas se tambalean es cuando vemos qué vale su estabilidad; si es buena o mala.*[173] Creo que la progresiva abundancia de la forma aforística obedece a la misma economía: despego, generalización y abstracción; responde a un mismo proceso de alejamiento de la materia.

La misma raíz de sombría afirmación, de resistencia interior y distancia tiene el amaneramiento creciente que muestra el lenguaje de Mallea, el uso cada vez más sistemático de la perífrasis, del giro académico, del cultismo.[174] En textos de diversas épocas,[175] Mallea señala su preocupación por el deterioro de un lenguaje colectivo argentino cada vez más irreal y desencarnado, más maleado y más pobre, más socorrido y primario, su preocupación por un lenguaje chirle, líquido, grisáceo. Esta cavilación se hace correlativa con la proclamada necesidad de que el escritor se cree su lenguaje y de que ese lenguaje sea un lenguaje de agresiva significación y de resistencia a las cosas. En sus últimas *Notas de un Novelista* se reitera con pertinacia esta importancia de una lengua que debe preexistir a la creación de la obra, que debe embarcarla después en su cuerpo suntuoso o pobre, significativo o desvaído.[176]

La práctica no siempre es feliz. *Continuó empero, fina, alta, delgada, su camino, con cierto orgullo contumaz, principesco, reflejado en su abismal recalcitrancia. (. . .): las dos hijas mellizas del confitero, presuntuosas y monosilábicamente engreídas en la abundancia color castaño de sus trenzas colgantes.*[177] En *Los Enemigos del Alma* el predominio de la manera es mucho más riguroso: (. . .) *le gritó que él pertenecía a la especie de los alegres atribuidores de ignominia, a aquellos en quienes la ajena corrupción florece en corolas de complacencia, en sarcasmos, en sonrisas cómplices, en fin, en una frívola relajación de los resortes de soledad.*[178] Un personaje se va *sin saber a ciencia cierta si era en serio objeto de plácemes o víctima palmaria de escarnio.* Otro lanza un grito, *adentrándose ya en las esferas de lo espirituoso frenético.*[179] En *La Torre,* el músico Riobaldi se la pasa *pagando ricas comidas con la especie de ricos sofismas, literarias especies y paradójicos escarnios.* Un personaje ve en una reunión que *en uno de los intervalos de la danza, un solista atacó al piano con denuedo de orate, llenando el espacio de vibraciones furiosas, que de pronto se abatían latamente en deliquios lánguidos. Otro: Irónicamente rió ante Roberto, y levantó, con airecillo feral, su copa de vino blanco, ofertando al cuñado aquel brindis, tinto en escarnio.* [180] En *Sala de Espera,* Isolina Navarro cuenta: *la soledad me fué secando, me agravié con lo sobrenatural, guardé rencor a todo lo que me relegaba a la prisión de mí misma, a la esterilidad y la soltería, a la virginidad espantosa de las feas.*[181] En *Chaves, el crepúsculo finiquitaba su labor,* y los borrachos *ostentaban las deformaciones de lo espirituoso.*[182]

Por lo general estas expresiones se construyen con perífrasis, términos de origen culto y uso (a veces) peninsular. Se construyen, lo que parece más extraño, con ciertas palabras, de origen periodístico, típicamente convencional, cargadas en ese horror a lo directo, con esa pudibundez ante el objeto, ante el señalamiento de lo desgraciado o lo diferencial, ante la carnalidad de la imágen, que ha llevado a llamarle a los ciegos, *no videntes,* a los negros, *gente de color,* y a los Asilos, como en nuestro país, *institutos.* Pero otra reiteración alarma, en verdad. Es la de vocablos cargados de una hostilidad sistemática, de un abarcador desprecio. La abundancia de *ludibrio,*[153] *irritos,*[154] *befa,*[155] *contumelia,*[156] *escarnio,*[157] *sarcasmo,*[158] *agravio,*[159]

insulto,[190] *ignominia,*[191] y otros. En base a ellos y a determinados sustantivos: *estantigua, enana, vulpejas,*[191 bis] Mallea obtiene deliberadamente en muchas de sus páginas, una compacta textura de agresividad, de dureza.

A veces, como soplaba por todas estas fuerzas, la construcción sintáctica se retuerce en imágenes superpuestas, en giros que han sufrido varias vueltas de tuerca en demasía, en comparaciones que yerran, por exceso de elaboración, todos sus blancos. En *El Vínculo,* sólo aparece *una sangría de claroscuros martirizados.*[192] No es feliz, pero no es extremo, el *del todo arriado el crepúsculo lo mismo que una cortina baja.*[193] Es en *La Torre* en la que cierto barroquismo intempestivo se despliega a profusión: *Después de las fiestas virgilianas un denso hermetismo trasuntaba la adustez del campo sembrado, cuya seriedad, después de la risa, salía al paso de la nueva fiesta vespertina, la cual acababa en muerte, tinta en sangre, y tras la cual la riqueza parafernal de la noche oficiaba de capilla al deceso.*[194] O en *Chaves* en que *cada vez que (...) volvía al silencio, que era su mansión natal, ella se retracta y adoloría,, fugaba en espíritu, partía, y él tenía que acudir a ese marchitamiento saliendo a cazar pájaros nuevos por el camino de su dócil voluntad.*[195]

A la altura que la obra toda de Mallea se sitúa; en escritor de la variedad de sus recursos y técnicas, esto tiene que tener una explicación que se sitúe más allá de ciertas vertientes del gusto, más allá de ciertas tolerancias con la frondosidad. Una explicación en la que con seguridad impulsos oscuros y deliberados propósitos entren parigualmente. Este tono no nace de una imposibilidad: algunos relatos de Mallea y especialmente alguno reciente (*Juego, La Celebración*) señalan la facultad de contar leve y transparentemente y aún la de utilizar una impostación deliberadamente canallesca, prosaica, callejera (que es, sin embargo, menos extrema que la de algunos recientes experimentos de Borges y Bioy.)

Descartado esto, señalo, para empezar, que existe en Mallea, y las recientes *Notas de un Novelista* lo atestiguan,[196] una consciente inclinación hacia una literatura de *exageración* y *grandeza,* abonada en el ejemplo de Dickens cuya *grandeza está en la facundia de sus poderes exagerativos* o en el de Chesterton y su afirmación de que *la exageración es la definición misma del arte.*[197] Un deliberado disgusto, también, por una literatura que tienda *a asesinarse y acecinarse en sus posibilidades de grandeza, debido a un exceso de gusto.*[198] Motivaciones menos deliberadas pueden registrarse en la frase de que *el que hace de sus defectos un todo complejo y expresivo, es eficaz;*[199] escrúpulos indescartables en la de que *cuando se escribe novela hay que estar viendo las figuras, apartados los ojos de las palabras.*[200]

En el *Diario de Los enemigos del Alma,* de 1948, Mallea se pide a sí mismo un lenguaje *tenso, concentrado y casi crispado* para un clima que debe serlo igualmente.[201] Me parece visible en esta petición la defensa del lenguaje de su obra actual. (Me parece visible, dejando de lado el problema o la posibilidad de que la relación entre el lenguaje y el mundo que crea no sea unívoca). Pero si este lenguaje de tensión, resistencia y tono mayor cabe en Débora Guillén, de *Los enemigos del Alma* o en Isolina Navarro de *Sala de Espera;* si las dos cuentan espléndidamente los episodios prácticamente iguales del rechazo del único galán de sus vidas;[202] si la abstracción creciente es eficaz en Chaves, tan alejado y dividido del mundo, ¿no es significativo que este lenguaje sea, además, el lenguaje de todos sus personajes últimos y el de un libro, como *La Torre,* al que esta tensión, esta abstracción, esta manera, no le son acordes? ¿No es significativo, también, que tantos personajes lo exijan? ¿Y que otros que no lo exigen, hablen como el niño de *Sala de Espera* de *mis rumias* y hagan juegos de palabras con *inapto* e *inepto?*[203]

Roberto Levillier, en 1936, ya señaló la uniformidad de ciertas reflexiones e introspecciones en personajes muy distintos; Mario Benedetti, muy recientemente, calificando su lenguaje, habla de su *anfractuoso estilo y elaborados adjetivos;*[204] Díaz Plaja, por último, analiza cierta incapacidad mimética que es una evidente repug-

nancia desdoblarse en distintos seres y a hacerlos hablar en distintos lenguajes que el propio.[205]

Porque es el mismo lenguaje del escritor, y no el de sus personajes, el que ha experimentado estos cambios. Y creo que dos formas más limitadas lo señalan.

Una forma especial de este énfasis, de este amaneramiento —forma mansa si se quiere— porta una muy especial intensidad designativa, un subrayado muy intencional. Son las trincas, estructuras paralelas de tres sustantivos, con tres artículos, o tres adverbios, que se encuentran desde antiguo en las obras de Mallea, pero que en las últimas novelas se hacen mucho más frecuentes. En *Bahía de Silencio,* por ejemplo: *Y era espantosamente triste la fisonomía de esos inteligentes, de esos ardientes, de esos puros...*[206] O en *Todo verdor perecerá: vió entrar aquel hombre blanco, aquél partido por el rayo, aquél mudo.*[207] O en *Los Enemigos del Alma,* donde es menos habitual: *aquel vago fondo de sonrisa ligero orgullo, ligero ludibrio, ligero triunfo de la mundanidad.*[208] En *La Torre* aparece en cambio diez veces y en formas más deliberadas aún, menos naturales: *Aquel abogado, aquel Román, aquel académico...*[209] Otras veces la estructura se hace cuaternaria: *esos claros, esos limpios, esos netos, esos directos,*[210] o binarias,[211] o se ciñe a una pura serie sustantiva,[212] o se llena de adverbio o adjetivo,[213] o toma forma oracional.[214]

En las últimas novelas no es infrecuente tampoco cierto giro esperpéntico (para usar el término de Valle Inclán), que cobra hondo sentido. Es la imagen rápida, cargada de sarcasmo, violenta, voluntariamente deformadora: *En Los Enemigos del Alma,* por ejemplo: *dijo inesperadamente el Dr. Zacarías Zé, dando su fosco exequátur al cartelón.* Es: *la escualidez pasmada de Godo;* es *que un belfo sustituía al leve labio, y la forma iba asumiendo (...) la definida imagen, sí, de un toro: un rígido y magro animal agresivo de sensualidad y de carne.*[215] En *La Torre: El rematador, acariciando ojirriente la cadena pesada, viró hacia la ironía (...) Con sororal aristocracia las tres hermanas levantaban al aire sus narices puntudas, bajando el párpado superior, tristón y capotudo (...) el músico invertebrado tamudeaba por su parte de apuro convulso (...) Alonsito, se tornó, alzando al aire su bigote de alcurnia, en este eterno fastidiado que ahora pontificaba. (...) El hombre rubio agitó negativamente en el aire una mano fofa, como pata de conjeto descalabrado.*[216]

Los novelistas españoles contemporáneos (y algún portugués) han sido siempre importantes para Mallea. En el Pérez de Ayala de *Troteras y Danzaderas,* en el Unamuno de *Niebla,* en Baroja, está —según él— buena parte de la novelística yanqui de este siglo, Joyce, Huxley, Pirandello.[217] En *Rodeada está de Sueño* y en *El Retorno,*[217 bis] corren páginas de típica filiación azoriniana (y del mejor Azorín), si bien esta influencia se desvanece después. Y es importante que una de las presencias que le sucedan sea de un Valle Inclán epilogal, agrio, solanesco y encarnizado.

Aventuro: abstracción, amaneramiento, perífrasis, énfasis se filian estilísticamente en una actitud de resistencia interior, de despego de la materia circundante, de forzar patético de la propia voz, de apelación tensísima a la nocturna vastedad del todo. Señalan que la relación agonal, pero en último término posible, con el contorno, es cada vez menos posible; que las potencias de la oscuridad son cada vez más despiadadas. Señalan, por fin, que "los universales" (las abstracciones —si se quiere—) se han hecho más amistosos, más seguros, en su pura limpidez entitativa, que los objetos mismos, ásperos, amenazadores, invasores.

Todo verdor perecerá. Se cumple en Mallea, no sin vaivenes (uno de ellos es *La Torre*), algo que señala admirablemente Worringer: *Todo arte trascendental tiende (...) a privar a los objetos orgánicos de su valor orgánico, es decir, a traducir lo cambiante y relativo, a valores de necesidad absoluta. Pero tal necesidad la sabe sentir el hombre sólo allende lo viviente; en la esfera de lo inorgánico. Es*

lo que llevó a la línea rígida, a la forma muerta, cristalina (...) Pues las formas abstractas, sustraídas a lo finito, son las únicas y las más altas en que el hombre puede descansar de la anarquía del panorama cósmico.[218]

González Lanuza señala en una carta,[219] que toda la obra de Mallea, desde *Historia de una Pasión Argentina,* es una denuncia de *ese terrible engendrador de espejismos que llamamos el Mundo. Los Enemigos del Alma* con su Mundo, Demonio y Carne actuando a través de Mario, Débora Cora harían pensar —sin una ulterior reflexión— en un tránsito hallado de lo simbolizante a lo simbolizado, de la abstracción a la corporeidad. El propio Mallea se ha encargado de contrarrestar la especie en la contestación a la carta mencionada: *Mi libro no está planteado en el plano de la teología sino en el plano de lo trágico individual,*[220] agregando en otra parte que sus personajes *no son símbolos* sino *coincidencias.*[221] Agrega, sin embargo, la reserva, el pero: *Nada de lo humano vale la pena de ser pensado sin un asomo de su acepción de eternidad.*[222]

Y esto es lo importante: no el que la eternidad se vaya asomando a través de las cosas, en proceso de simbolización, sino el que las cosas mismas vayan asomando su esquelética y común entidad, su abstracta tesitura, su figuralidad.

Abstracción, énfasis y manera son la forma de la respuesta en un mundo *donde nada contesta a nadie,* ni *nadie acepta que no se le conteste.*[223]

IV — ENCUENTRO Y DESENCUENTRO DE UN PUBLICO

Enfasis, manera, abstracción, predominio del resistir y otros cambios son índices concordes. Son índices de crisis. La carrera literaria de Mallea parece encontrarse hoy en una encrucijada y es un excelente crítico uruguayo, Mario Benedetti el que, creo, por primera vez lo ha señalado.[224]

En algún momento de esta carrera, el autor había tenido *la sensación estupenda del poder pastoral.*[225] ¿Cuándo? Porque esta carrera —decía— es una carrera extraña. Se inicia —y en esto parece muy semejante a la de nuestro Rodó— con tres éxitos de cierto estruendo: *Cuentos para una Inglesa Desesperada, Nocturno Europeo* e *Historia de una Pasión Argentina.* El mismo Mallea los ha recordado.[226] Engrana después una intensa y actuante militancia en un momento augural, muy fértil, muy blando, de la conciencia argentina y de América. Cambia después el marco histórico y el autor retrae su gesto apostólico ante *un país dividido en odios nuevos.*[227] Su mensaje sufre los cambios de intención y de cobertura que indagué. (No intento, naturalmente, una interpretación social y política rígida de la presunta crisis de Mallea: el escritor argentino posee su libertad y son anchos los cuartos en que se mueve. La clave del pesimismo no me resulta tampoco demasiado atractiva, pero una comparación de *Historia de una Pasión,* las intermediarias y las últimas obras, le daría gran fuerza. Valentín de Pedro ya señaló este pesimismo en 1942.[228]) Se inicia —y esto parece muy decisivo— el divorcio con un público. Porque ¿existe un público de Mallea? ¿Quién lo integra? ¿Dónde se recluta?

Mallea ha sido siempre un escritor preocupado por los problemas de la comunicación. Alguna vez afirmó: *una de las escasas cosas que en la vida deparan auténtico descanso, es la sensación de que nuestra palabra ha llegado a la atmósfera que le corresponde y puede obrar sola en ella; así como, por el contrario, uno de los sentimientos más atroces y desoladores nace de la condición del hombre a quien sus propias palabras retornan siempre sin haber hallado puerto, como aves rechazadas y nefastas.*[229]

De cualquier modo, no sé hasta qué punto comprende Mallea cómo la vigencia de su obra depende de un cierto público y hasta qué punto este público

tiene que ser raro, de conscripción difícil. Porque toda obra se juega sociológicamente sobre esta posibilidad de tener un público, de dirigirse con eficacia a un comunal destinatario. Si es cierto que la obra de un escritor tiene un radio potencial infinito en su posibilidad de imponer la propia ordenación y expresión de la vida, fácticamente es fácil comprobar una relación —de tipo dialéctico— en la que, desde una parte se lanza "el mensaje", el desafío, la invitación a la visión y desde la otra se aquieta la indiferencia, se endurece el rechazo o se mueve la lenta o rápida aquiescencia, que suscita nuevas e indefinidas ofertas, en un proceso que se segmenta caprichosamente en el tiempo y se entrecruza a cada instante con cientos de análogas invitaciones y recepciones. Si la difusión de cada obra —que no sea un eco servil y olvidable— tiene que derribar una resistencia tras otra para ganar un público, no parece inútil recapitular cuáles ha tenido que enfrentar, con cuántas tiene que hacerlo, la obra de Mallea.

Decía Papini que, para entender a Dante, había que ser florentino, artista y católico. No basta ser sudamericano o rioplatense, ni ser presuntamente educado, ni presuntamente inclinado al ensayo o a la novela para gustar plenamente esa obra o, como mínimo, comunicarse con ella.

Y es así que distintos críticos de Mallea han señalado, con discreción, esta dificultad del reclutamiento de un público. Roberto Levillier y Guillermo Díaz Plaja ofrecen explicaciones que no me parecen válidas: el primero la resistencia del lector por lo abstracto (aunque con el acierto de señalar muy tempranamente la presencia de este elemento); el segundo, muy próximamente, la necesidad de un mínimo realista en toda obra que se dirija al lector medio, *a las muchedumbres.*[230] No creo que para el autor de libros como *Bahía de Silencio, Las Aguilas* y *La Torre* estas explicaciones valgan como tales.

Entrado a recapitular, creo que algunas resistencias parecerán mínimas, o poco decisivas. Pero existen.

Para empezar, Mallea cuyos antepesados transitan por las páginas de los *Recuerdos de Provincia* de ese Sarmiento identificado por él con el lenguaje y el ser de una Argentina entrañable,[231] ofrece una visión que parece difícil pueda ser recogida en su plenitud por el argentino o el rioplatense nuevo. Todos sus personajes típicos tienen la nostalgia de un orden patriarcal o "pre-moderno", mejor, de un "orden natural" y, aunque saben que no pueden volver plenamente a él, portan la conciencia de ser continuadores de un linaje, sienten subir ese mandato *desde profundidades eternas.*[232] Es con esa luz o ese recuerdo dentro que buscan una acomodación menos precaria, un ritmo menos frenético de cosas y de destinos. Casi todos los argentinos de Mallea son "argentinos viejos" y pertenecen a estratos que no es peyorativo llamar "decadentes". (No sería imposible adscribir a una tipología de vocaciones revolucionarias, su permanente insatisfacción, su repudio casi total de lo que les rodea en un catilinarismo de clases altas venidas a menos, desposeídas del predominio social).

Y en su desolación, en su derelicción, en su frecuente pobreza, el mundo de los personajes de Mallea es un mundo de refinados, de gustadores de lo caro, de lo raro, de lo ilustre. Como a cierto personaje de *Bahía de Silencio* que *nació habituada a la familiaridad con las cosas de calidad, segura de sus propensiones, de sus gustos, de sus preferencias y rechazos,*[233] o como al que, en la casa de Baradoz le gusta que todo sea *materia de calidad, nunca rozada de vileza o subalternidad,*[234] a todos, como a Román Ricarte les atraen, tal vez a su pesar, *los objetos de lujo, las formas de distinción, los ritos del señorío, el estilo lento del aristócrata, el refinamiento de las ricas mujeres, los perfumes penetrantes de la casta.*[235] Hay un ideal de lo ascético-refinado que portan, por ejemplo en *La Torre,* la elegancia traslúcida y desposeída de Calila Montes y su cuarto,[236] o Ricardo Nielo *pobre de cuna y pobre por vocación, misterioso de lazos y misterioso de hartazgos, vestido en su sencillez*

con más poderío que un poderoso (...) dueño de una gran delicadeza de maneras, alto, sutil, tranquilo, pensativo.[237] Para cierta herejía demagógica de lo ordinario como estado de virtud —parafraseando el juicio de Borges sobre el *Martín Fierro*— chocan violentamente sus criaturas raídas pero de buena etiqueta, sus criaturas sobrias de jamón y melón, currie y Chateau-Margaux, sus despegadas criaturas que tienen la experiencia frecuente de auténticos Duffy, Utrillo, Braque y, sobre todo, Hyeronimus Bosch, sus americanas criaturas que prefieren leer a Yeats y a Dryden, a Jacobsen, Thoreau, los Webb, Holderlin, Heráclito y Savigny, y escuchan, cuando escuchan, a Scriabin o a Purcell.

Creo, para seguir, que la conmixtión tan frecuente en Mallea de la materia discursiva y ensayística con la novelesca ha dañado al prestigio de su obra para los muchos devotos de la pureza de los géneros. Sus ensayos, salvo los de *El Sayal y la Púrpura* y *Notas de un Novelista,* nunca parecen suficientemente ensayos, y sus novelas y relatos, salvo *Todo verdor perecerá, Fiesta en Noviembre, Chaves* y, tal vez, *Los enemigos del Alma,* nunca resultan bastante y puramente narrativos para los que tal cosa exigen.

Añado los trazos crecientes de un lenguaje y una perspectiva ya examinadas, aunque éstos no pueden importar razón bastante para la experiencia de cualquier lector contemporáneo.

Existen razones más profundas, más radicales.

No pienso, ya en ellas, que Mallea puede convertirse en devoción de alguien a quien no le duela hasta el dolor y le preocupe hasta la angustia el destino de la sociedad en que vive, a alguien que no sienta una parte muy decisiva, por lo menos, de su destino, embarcada en el destino común, en los azares de la colectividad en que está inserto. El pleno comercio de Mallea exige la participación, no sólo en su mundo, sino también en sus prospectos, en sus incitaciones a la acción, en su apostolado de una conducta. Exige una fe muy viva en la fuerza de las ideas y las emociones colectivas, una creencia muy firme en la eficacia histórica de las conclusiones del espíritu, en su poder de encarnarse, de realizarse. No sé hasta qué punto esta fe es habitual en nuestro tiempo. Hasta qué punto las clases dirigentes de la cultura occidental, sabiendo plenamente que la cultura y el espíritu, la ciencia y las técnicas de hoy, proponen una riqueza maravillosa de soluciones para ordenar el mundo, no han renunciado a moverlas históricamente; no se han resignado a dejar la dilucidación del futuro a la gigantomaquia de unos colosos más armados de fuegos que de razones, espiritualmente atrasados, emocionalmente indigentes. No sé qué queda, por ejemplo —más allá de las pomposas tonterías de nuestros diplomáticos, de la insondable estolidez de nuestros estadistas— de aquella creencia en la misión de América, sin adjetivos, que expresaron hombres como Juan Larrea, o Alfonso Reyes; que se virtió en la primera época, la más recordable, de los *Cuadernos Americanos.*

De estas esperanzas, de estas inquietudes, de este recorrer dolorosamente un cuerpo crecido y tenso, la obra de Mallea puede parecer muchas veces, un despliegue demasiado moroso, un balbuceo angustiado en una impostación excesivamente uniforme. Puede resultar a menudo la reiteración sistemática de un mismo gesto de gravedad patética, de seriedad sin humor.

Poco se han acercado también a Mallea los que prefieren una literatura de ejercicio intelectual a una literatura de esclarecimiento de la existencia, a la típica novela tolstoiana del sentido de la vida. Y aquí se impone la mención de Jorge Luis Borges. Algún amigo mío opina que la existencia de Borges ha sido la gran realidad obsesiva de la carrera literaria de Mallea. Tal vez la gran constancia deformadora. Amigos, coetáneos, de cualquier manera no existen sin interferencias, sin una acción recíproca y a veces tácita, dos escritores de sus estaturas en una literatura nacional americana. Borges tiene en el Uruguay, y también en la Argentina, una profunda,

una sólida influencia. Mallea no la tiene, aunque sí tal vez una estimación más apacible y extendida que el fervor grupal que suscita Borges —un fervor correlativo a cierta hostilidad que fuera de esos grupos despierta. Sea como sea, la actualidad de Borges, marca un sesgo en el "gusto literario", en el sentido de Schuking, y es un hecho de primera categoría en ese plano.

Borges ha realizado una obra fragmentaria pero profundamente unitaria. Ha creado un mundo de implacable claridad intelectual, muy disímil en nitidez, sorpresa y extrañeza al mundo real de su dintorno; un mundo a espaldas del mundo. Ha creado un lenguaje, una adjetivación, modos de decir, una sintaxis. Ha establecido un peculiar linaje de meditación metafísica: la realidad y el tiempo, la eternidad, la memoria, que no busca, ni al modo patético ni al modo agónico, la vía de salvación, pero en la que fundamentales cuestiones de la vida del hombre se juegan y tornasolan a la luz de una inteligencia y una fineza indeclinables. Borges ha dado, sobre todo, su cuño a un mundo de vigencias culturales, de alusiones, de nombres, en el que entran, además de los comunes ingredientes, el pensamiento oriental, lo alejandrino, lo nórdico, las literaturas modernas menos transitadas y, en suma, todo el pensamiento mundial, y toda la *weltliteratur.* Este fondo cultural, ejemplarmente manejado, es en parte materia de un ejercicio sobre materiales ya desbastados (un caudal que completa la vida y la propia experiencia) y, en parte y a menudo, un juego, una travesura sin vanidad ni pedantería. Borges ha creado, por fin, un estilo expresivo de la inteligencia, un "estilo del pensar", que diría D'Ors, en el que parecen confluir la fuerza metafórica del ultraísmo, la agudeza conceptista y la concisa sabiduría de la tradición. Es un autor ingenioso y, agrego, para los que son sus verdaderos lectores, un autor anténticamente divertido, entretenido en la mejor de las acepciones. Un autor que parece estar más allá de su compromiso, más allá de su tema, más allá de su ejercicio. Un escritor inmune al provisorio morir que es esa clase de obra en la que todo el creador se juega —que no *juega.* Y se compromete. Borges podría ser un escritor radicado, argentino, sudamericano. Pero tal vez sólo pudiera serlo —y no le deseo naturalmente ese destino— a la manera del Francisco Narciso de Laprida de su *Poema Conjetural,* de aquel que encontró su *destino sudamericano* cuando las lanzas de los montoneros penetraban en su cuerpo. Porque sus temas del arrabal porteño, su interés en la poesía gauchesca, sus cuentos de cuchilleros tienen motivación argentina, pero es indudable que en Borges la elaboración estética, el lúdico regodeo de estos motivos domina sobre su valor de signos de una realidad, de señas de un país que se examina y se despliega. H. A. Murena ha señalado, a mi juicio con acierto, la falta de participación de Borges en los sentimientos nacionales que sus temas portan.[238]

En Mallea, para volver a él, el bagaje cultural parece muy similar al de Borges. Las literaturas modernas y clásicas, en sus zonas más inusuales, lo inglés —abrumadoramente—, forman en realidad el patrimonio común de la generación argentina —la de *Martín Fierro* y la de *Sur*— a que Borges y Mallea pertenecen. Y que es, sin duda, la de más completa cultura (o lecturas) que la literatura americana haya tenido. En Mallea, sin embargo, la cultura actúa en un modo distinto a lo que actúa en Borges. En él opera fundamentalmente como un desafío o una invitación a la creación —como experiencias humanas comparables y enriquecedoras. En otro plano, también, es la condecoración de sus refinados, el timbre de su distinción.

En la literatura de Borges domina la creación de un lenguaje, un mundo especialísimo, el ingenio, la metafísica. En la labor de Mallea preside la tentativa de un esclarecimiento de la existencia, pero de una existencia radicada. Este esclarecimiento se dinamiza éticamente, se hace o busca hacerse conducta. Pues mismo cuando la temática malleana se ucroniza, como en *Los Enemigos del Alma* es siempre sobre un quicio moral, de moral clásica, que tal proceso se hace posible. Mientras

en Borges domina la lucidez no comprometida y como un último aire de extrema inmunidad, en Mallea la temática de la vía de salvación a través de la comunidad todo lo impregna. Borges, un día del año 1944, en la Plaza Francia, de Buenos Aires se asombra, realiza *el descubrimiento de que una emoción colectiva puede no ser innoble;*[239] toda la obra de Mallea se respalda en la duda de que una emoción puramente individual pueda no serlo.

Y sin faltar en él la preocupación metafísica, es evidente que en sus libros el hombre se salva o se pierde en su situación en un aquí, en un aquende, y que no decide la disyuntiva ningún elemento inserto en la allendidad. En Mallea existe siempre profundo compromiso con el tema y en estos temas no es el ingenio, sin duda, el ingrediente más corpulento. La riqueza verbal del estilo se organiza en torno a un pensamiento flotante, un pensamiento que lo es porque dentro de él late la palabra certera que dará sentido a la vida; un pensamiento orlado con bordes emocionales, que la expresión busca dar en toda su complejidad y riqueza, cargado de esa seriedad apasionada que lo suele hacer enfático, y de esa abstracción del que convierte la peripecia en representación y quiere apresarla en fórmulas válidas, comunicables y generales.

Por todo eso, y más que casi todos los escritores. Mallea exige un público de sensitivos, un público de apasionados, un público de exigentes y extremosos de ciertas calidades, de indiferentes a otras. (Y no puedo evitar imaginarme como arquetipo de ese público a la angustiada y la pura Ana M. Berry, una de sus primeras comentaristas).

Ya señalé sus contactos con ese nacionalismo que tan señalada significación tuvo en la década más activa de Mallea (1935-1945). Ese nacionalismo, o por lo menos vastos sectores de él, pudo formar un público fiel y entusiasta. Pero también destaqué todo lo que lo alejaba de sus fórmulas y cómo, especialmente a partir de 1939, su actitud ante los fenómenos universales en los que ese nacionalismo se engranaba, fué más tajante, hostil, inequívoca.

Poco importa me parece, para concluir, que las novelas de Mallea se vendan o no. Apriorísticamente, Mallea aparece hoy como un escritor sin audiencia previsible, sin estrato receptivo. (Tiene, eso sí, un público, en cuanto éste puede formarse por una suma de lectores aislados pero ese, probablemente, no es el público ideal de un escritor y, en particular, de un escritor como él). Registrar estos hechos señala sólo el temple actual y los gustos de la masa sudamericana; no incide en el hecho de que Mallea ocupe en su literatura presente un lugar tan grande como cualquiera de los mayores. Pero es índice, más que consecuencia, de la crisis que he venido rastreando en su propia obra.

El símbolo de Chaves, el silencioso, es tremendamente transparente de una de las fuerzas que trabajan en el interior del escritor. En una carta a Ozorio de Almeida ya decía Mallea, premonitoriamente: *Yo estoy lleno, no de palabras, sino de silencio, ante el modo cómo ha escogido Francia su parte de martirio.*[240] Creo que la frase tiene validez más allá de la circunstancia que la hizo nacer, que marca una disyuntiva, un conflicto que sigue vivo en los adentros del Mallea de estos años. Ciertos personajes de distintos libros encarnan uno de sus términos. El Ireneo Vargas, de *El Retorno,* por ejemplo.[241] O Tomás Botón, de *Sala de Espera,* su casi mellizo, con el tremendo repliegue interior del que se siente *hollado, descalificado, registrado,* del que nota *la extraña transformación de todo en otra cosa.*[242]

Pero este silencio, este repliegue, lucha con una empecinada vocación creadora, contra esos períodos siempre repetidos de su vida laboriosa, con esas series de *dos años y medio sin pausa ni tregua* que recapitulaba el escritor en una reciente carta.[243]

El conflicto entre la abstención y la participación, entre la continuidad

creadora y el retiro parece planteado, de todos modos, en Eduardo Mallea. Todos los signos que he señalado tienden a ratificarlo.

Pero Mallea recién rebasa la curva de los cincuenta años. Tiene tras de sí una obra rica de vida, rica de criaturas, rica de iluminaciones. Si *lo que escrib(e)* no le *da ya felicidad,*[244] es dueño, a pesar de eso, de uno de los más prodigiosos registros verbales que en el español existan. Y ese registro (del que sólo la insurgencia es peligrosa como él mismo lo sabe cuando señala que *la lucha más pertinaz del escritor debe encarnizarse contra el crecimiento vicioso de su propio estilo*[245]) está a disposición de un caudal de visiones, de emociones y de ideas que no sé que dispongan muchos escritores de nuestra lengua.

Como su personaje de *La Torre,* Mallea sabe que *ya no nos queda más que la voz. Pero con la voz, vaya, se puede hacer tanto...*[246] Como el admirado Chesterton sabe que el más hermoso ejemplar de luchador, es *el luchador desesperado.*[247] Y que *los verdaderos ecos* se hacen esperar, *esos que se mueven lentos y profundos como los estrechos ríos.*[248]

NOTAS

Para abreviar en lo posible la larga serie de referencias, designo con un número romano, ordenándolos cronológicamente, los diversos libros de Mallea. Al mismo tiempo, indico la edición utilizada: I — *Cuentos para una inglesa desesperada* — Gleizer, 1926; II — *Nocturno europeo* — Sur, 1935; III — *Conocimiento y expresión de la Argentina* — Sur, 1935; IV — *La ciudad junto al río inmóvil* — Anaconda, 1938; V — *Historia de una pasión argentina* — Sur, 1937; VI — *Fiesta en Noviembre* — Club del Libro, 1938; VII — *Meditación en la costa* — 1939; VIII — *Bahía de silencio* — Sudamericana, 1940; IX — *Todo verdor perecerá* — Espasa - Calpe, 1941; X — *El sayal y la púrpura* — Losada, 1941; XI — *Las Aguilas* — Sudamericana, 1943; XII — *Rodeada está de sueño* — Espasa (Austral), 1944; XIII — *El retorno* — *Espasa* (Austral), 1946; XIV — *El vínculo* — Emecé, 1946; XV — *Los enemigos del alma* — Sudamericana, 1950; XVI — *La Torre* — Sudamericana, 1951; XVII — *Chaves* — Losada, 1953; XVIII — *Sala de espera* — Sudamericana, 1953; XIX — *Notas de un novelista* — Emecé, 1954.

(1) Como tantos escritores iberoamericanos de importancia, Mallea no ha tenido la crítica que se merece. Entre los estudios de conjunto, el de Patrick Dudgeon es entusiasta, simpático y frecuentemente agudo. Pero en buena parte de su transcurso no pasa de ser una glosa y en otra ubicación del escritor para lectores ingleses. El de Díaz Plaja, en *Poesía y Realidad* es mediocre, desconoce buena parte de la obra que juzga y abunda en rellenos didácticos. El de Francisco Ayala, en *Histrionismo y representación* (p. 213-226) es breve pero inteligente, como todo lo suyo. Son prescindibles los análisis de Newton Freitas y, menos, el de Valentín de Pedro. De las notas de *Sur merecen* recordarse, sobre todo por su valor de testimonio emocional, las de Ana M. Berry (39 y 57), la de Emile Gouirán, por sus discordias (40), la de Bernardo Canal Feijóo (38), la de Amado Alonso (54 y, por su acierto y simpatía, las de Luis Emilio Soto (115 y 202), y la de Santiago Montserrat (123). El artículo de Roberto Levillier, en *Nosotros,* de 1936, posee el valor de significar un enfoque típico de la generación anterior a la de Mallea. Agudas o brillantes son las observaciones de Karl Vossler en *Estampas del mundo románico,* las de Mario Benedetti en *Marcel Proust y otros ensayos* y las de H. A. Murena en *El pecado original de América.* De las historias literarias iberoamericanas sólo pueden recordarse los desarrollos de la reciente de Enrique Anderson Imbert, y del más reciente aún *Indice Crítico* de Alberto Zum Felde. Otros libros, como el *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* del lamentable Luis Alberto Sánchez, clasifica *Bahía de silencio* en el rubro temático de *las novelas de río* (p. 451). No he visto los artículos de Gabriela Mistral en *Argentina libre.*

De más está decir que no intento, con estas notas, suplir la ausencia apuntada al principio. Ellas dejan al margen, por otra parte, toda la cuestión de una teoría de la novela y un ejercicio de la novela; la de la formación literaria de Mallea; la muy decisiva de su concepción de la naturaleza y funciones de la literatura; la del mundo de sus personajes.

(2) Rasgos del "argentino invisible", según Mallea: sencillez, "nada de orgullo o jactancia", llaneza, "sin presunción"; cortesía, mansedumbre; generosidad, abundancia, anchura "tan sobrada de sí", vastedad; timidez, "escrupulosa prudencia"; riqueza de naturaleza, prodigalidad, fertilidad, disponibilidad; humanidad; densidad de alma y de sangre; pensamiento, conocimiento, "limpieza de ojos"; serenidad, nada de desolación o angustia; lejano del arrebato y de la digresión, estricto, medido, limpio, "natural hermosura", "claridad viril"; lealtad franqueza; almas "refinadas", "afinadas", delicadas, vulnerables, con profundidad, hondura, frescura, riqueza interior"; desinterés, desapego, liberalidad, generosidad, desprendimiento; "desprecio por la parte vil y predatoria de la vida", "desdén de las prebendas públicas", ni avaricia ni usura; parquedad, mutismo, "efusivos por dentro"; reserva, silencio, taciturnidad, gentes "nada teatrales", tácitas; varonil fervor, ardor, decisión viril, fuerza inteligente, coraje, resistencia; distinción, honor, decoro, señorío, superioridad sobre la vida, dignidad; elegancia; naturalidad, simplicidad; respeto sin altivez, orgullo; sobriedad...

(3) XVI, 287 (4) XI, 45-46 (5) XII, 54 (6) VIII, 492 (7) Rasgos de la Argentina y el argentino "visibles" según Mallea: Culto del dinero, explotación, codicia mostrenca; caos, inmadurez, grito y charrería; consentimiento; satisfacción y suficiencia; servilismo y pasividad de convicciones; ambición predatoria, agresión y poderío; indefinición, desarraigo, falta de pregunta sobre el ser, falta de memoria de los orígenes; impureza, vicio ávido y bienestar; indiferencia y menosprecio; odio a la osadía, amor por la ponderación y la mesura; mediocridad, estupidez, trivialidad,

vacuidad, esterilización humana, sobrevivencia; vida gratuita y sin fundamento, "irrealidad insular y petulante"; farsa, desnaturalización de sí, dispersión, vida extramedular, culto del parecido "enfermedad argentina" y sustitución del vivir por el representar; ocio elegante, indolencia, inercia, placer, comodidad, negligencia a lo heroico, blandura, vida protegida...

(8) Zum Felde: *Indice crítico,* 458-460; Santiago Montserrat: *Sur* Nº 123 p. 81 y con mejores palabras Francisco Ayala, op. cit. p. 226 (9) V, 138-139 y VIII, 49 (10) XI, 186-187 (11) XI, 145 (12) XIX, 43 (13) XVI, 38 (14) X, 11-13 (15) XI, 182 (16) XVI, 59 (17) V, 60: XI, 146-148; XVI, 190-192 (18) V, 97-98 (19) XI, 88 (20) XI,30 (21) IV,50 e idéntico XI, 180 (22) VIII, 293 (23) VI, 145 y V, 184 (24) XVI, 41 (25) X, 196 (26) VIII, 42-43 y *La Vida Fácil: El Hogar* de 23 de agosto de 1940 (27) XV, 266; VI, 52 y VIII 59 (28) V, 36 (29) XVI, 287 (30) XI, 10 (31) XI, 226 (32) *Sur* nº 33 p. 38 (33) IV, 22, 25, 89, 90; VII, 111-116; 72, 503; XVI, 170 (34) XVIII, 84 (35) IV, 85, 91, 93 (36) VIII, 68 (37) XVI, 237 (38) XVI, 149, 221, 317 (39) XVIII, 18 (40) II, 181 (41) IV, 121 (42) XV, 128, 131 (43) XVI, 196, 267 (44) IV, 78 (45) VII, 87 (46) II, 158, 21 (47) VII, 14 (48) II, 214 (49) VI, 167 (50) VI, 313 (51) VII, 68 (52) XII, 28, 45 (53) VIII (54) IV, 69 (55) IV, 224, 225 (56) VII (57) XII, 18, 20 (58) XIX, 19, 20, 134-135 (59) XIX, 57 (60) XIX, 77 (61) IV, 153 (62) II, 189, 190 IV, 217, VIII, 138 (63) IV, 130 (64) VIII, 415 (65) VIII, 469 (66) *Sur* nº 48 p. 78 (67) XVI, 346 (68) XV, 140 (69) Romualdo Brughetti (70) *Sur* Nº 38 p. 82 (71) VII, 149 (72) VIII, 178 (73) *La vida fácil,* XI, 162, 163; XIX, 66 (74). Rasgos diferenciales básicos de Europa y América según Mallea: la primera: silencio y homogeneidad; potencia, formas inacabadas, inarticulación; generosidad; desorden cósmico, disolución; Europa: palabra, expresión; diversidad; orden cósmico; prudencia, concentración, "aura humana", "hombres hechos de siglos" (75) VII, 152 (76). El uso del tiempo pasado en este caso, como en otros similares, obedece a que estamos recapitulando una experiencia intelectual ya realizada; no porque creamos melancólicamente que ella haya perdido vigencia o sentido para nosotros (77) X, 186 (78). *Las grandes corrientes de la literatura iberoamericana* p. 234 (79) en *Ensayos Americanos* (80) *Poesía y realidad* p. 207 (81) en *Sur,* nº 115 p. 92-94 (82) VII, 158, 159 (83) VII, 133, 89 (84) XVI, 177 (85) V, 156 (86) VII, 102 (87). *La vida fácil* (88) III, 19 (89) X, 103 (90) II, 107 (91) V, 160 (92) VIII, 180 (93) X, 40, 154, 155 (94) V, VII, 148-150; X, 159, 166 (95) II, 136, 141 (96) XI, 212 (97) XI, 194, 195 (98) VI, 44 (99) VIII, 33, 45, 287-289, 304, 307, 413, 418 (100) IV, 195 (101) X, 191 (102) VIII, 34, 53, 74, 100-102, 106, 108, 136, 142, 189, 200, 208, 211, 217, 275, 396, 546 (103) VIII, 189, 339, 349, 421 (104) V, 172, 174 (105) II, 33 (106) X, 109 (107) VII, 71 (108) X, 35, 36; XII, 35 (109) VII, 171 (110) X, 103; VIII, 129, 273, 502, 503 (111) XII, 44 (112) X, 30 (113) VII, 50 (114) VII, 54 (115) X, 173 (116) VII, 143 (117) VII, 144,145 (118) VII,141 (119) III, 32,33 (120). Discurso en Tucumán. En *La Nación* del 27 de julio de 1941 (121) Patrick Dudgeon: *Eduardo Mallea* (122) VIII, 141 (123) VIII, 424 (124) XVI, 56 (125) XVI, 30 (126) XVI, 338 (127) XVI, 324 (128) XV, 330, 331 (129) XVI, 60 (130) XVI, 115 (131) XVI, 234 (132) XVI, 236 (133) IX, 199 (134) XVI, 350, 376, 377 (135) XVI, 309 (136) VIII, 73 (137) XVI, 130 y 69, 132, 310, 311, 420, 421 (138) XVI, 11, 19, 21, 22, 56, 96, 99, 121, 152, 332, 339, 357, 364, 379, 419, 421 (139) XII, 45, 46 (140) XIV, 167 (141) V, 184 y VII, 8, 12, 120, 121, 136 (142). Señalada al pasar por Ana Berry en *Sur,* nº 39, p. 83 (143) V, VII, XII, 19,50 y ss.; XIX, 23, 25, 28 (144) III, 28, 29; V, 36, 37; VII, 99-101; XVI, 33, XVII, 66 (145) *Histrionismo y representación* p. 223 (146) IX; 24, 15 (147) XIV, 157 (148) XV, 48, 326, 341. Además 15, 16, 18, 19, 22, 26, 27-39, 45, 50, 24, 15 (147) XIV, 157 (148) XV, 48, 326, 341. Además 15, 16, 18, 19, 22, 26, 27-39, 45, 50, 54, 72, 74, 81, 90-92, etc. (149) XVI, 395. Además 27, 31, 38, 68, 71, 84, 88, 145, 146, 164, etc. (150) XVIII, 48 y 70. Además 84, 85, 174, 181, 182, 193 (151) XVII, 84, 95 (152) V, 79 (153) XIX, 18 (154) V, 314 (155) op. cit. p. 200-201 (156) ídem. p. 127 (157) en *Sur* nº 102, p. 59 (158) XVI, 387 (159) XIX, 101 (160) XII, 88 (161) XII, 29, 30 (162) XV, 67, 160, 174, (163) XVI, 41, 71, 278 (164) XV, 86 (165) XV, 291, 297 (166) XVI, 146, 250 (167) XV, 70 y 207 (168) XVI, 31, 52 (169) XVII, 84, 97 (170) en *Sur* nº 39 p. 84 (171) IX, 27, 67, 69, 99, 166; XII, 65, 148; XIV, 23; XV, 168, 203, 209, 238, 243, 257, 276, XVI, 34, 44, 53, 57, 58, 68, 82, 94, 129, 148, 178, 192, 231, 339, 389, 394 (172) XVII, 32, 99 (173) XVIII, 83 (174) Germán García, en *La Novela Argentina,* habla de su *extrema minuciosidad* y *lentitud* y ve en ellas las causas de la pérdida del vigor de la prosa (p. 258) Emile Gouiran, en *Sur,* nº 40, p. 76, destacaba la filiación de Mallea en *San Agustín el retor* y confesaba que *desee al leerle que la frase se detuviese. Una estrella vale más que un cometa* (p. 77) (175) X, 121; *La Vida fácil:* XIX, 43-44 y 116 (176) XIX, 116, 117, 105, 106 (177) XIV, 100, 190, 191, (178) XV, 78 (179) XV, 203 y 241. Además 13, 23, 33, 38, 40, 50, 51, 55, 59, 70, 74, 78, 79, 80, 90, 91, etc. (180) XVI, 208, 227, 252. Además 10, 17, 25, 26, 33, 41, 47, 57, 65, 67, 75, 76, 92, 115, 175, 272, 277, etc. (181) XVIII, 174. Además 29, 45, 46, 216, (182) XVII, 19, 21 (183) XV, 17, 18, 27, 338; XVII, 26, 49; XVIII, 134 (184) XV, 22, 49, 139, 165 (185) XV, 17, 215, 244, 320, 341 (186) XV, 24, 198, 288, 341; XVI, 42 (187) XV, 338, 340, 351, 352; XVIII, 134, 147 (188) XV, 336, 341, 351 (189) XV, 341 (190) XV, 341 (191) XV, 341 (191 bis) XV, 105, 246, 247, 315 (192) XIV, 60 (193) XV, 260 (194) XVI, 323 y también 16, 21, 35, 36, 46, 47, 66, 263-265 (195) XVII, 37 (196) XIX, 58-61 (197) XIX, 59 y 61 (198) XIX, 58 (199) XIX, 19 (200) XIX, 78 (201) XIX, 99 (202) XV, 190-193; XVIII, 180, 181 (203) XVIII, 212, 214 (204) en *Número,* 25 p. 102 (205) *Poesía y realidad* p. 225, 226 (206) VIII, 395 (207) IX, 83 (208) XV, 18 (209) XVI, 40. También 28, 29, 57, 130, 176, 198, 343, 372, 379 (210) XI, 244 (211) XII, 139, XV, 211 (212) XV, 201 (213) XVI, 127, 196 (214) XVI, 305, 321 (215) XV, 164, 197, 307 (216) XVI, 81, 142, 210, 250, 258 (217) XIX, 63 (217 Bis). Por ej.: XIII, 47-48 (218) Worringer: *Abstracción y naturaleza,* p. 136 (219) *Sur,* nº 197 p. 39 (220) Idem, 44 (221) XIX, 101 (222) *Sur,* nº 197 p. 44 (223) XVII, 23 (224) *Número,* 25 p. 102 (225) XII, 131 (226) XII, 77 (227) XVI, 389 (228) en *Nosotros* nº 75 p. 255 (229) VIII, 135 (230) op. cit. p. 217 y 225 (231) *Aseveración sobre Sarmiento* en *Sur* nº 48; *Prosa de ver y de pensar; La Vida fácil* (232) XVI, 33 (33) VIII, 159 (234) XVI, 184 (235) XI, 43 (236) XVI, 196, 199, 213 (237) XVI, 73, 75, 273 (238) *El pecado original...* p. 55 (239) *Otras inquisiciones,* p. 156 (240) *Sur,* 61 p. 118 (241) XIII, 88-94 (242) XVIII, 96, 94 (243) *Indice, de Madrid,* nº 76 (244) XIX, 118 (245) XIX, 83 (246) XVI, 352 (247) X, 143 (248) VIII, 438.

TEMAS TRADICIONALES

por

ÁNGEL RAMA

TRADICIÓN Y PALENQUE. — La interrogación de lo tradicional adquiere mayor amplitud en nuestro tiempo y eso es también signo de su problemática, como el desarrollo extensísimo de la historia: quien se busca y no se encuentra trata de hallarse en el espejo bien pulido por la muerte que le ofrecen quienes fueron antes que él. Así motivada, así expresada, solapadamente sentida de este modo, es forma falsa de lo tradicional: busca aquellos principios rectores afirmados y reiterados por quienes en otro tiempo vivieron en la misma tierra para restaurarlos y, acaso, —ingenuo optimismo—, para desarrollarlos con la segura comodidad que da saberse en camino ya desbrozado. Para distinguirla de la verdadera tradición, o para salvar en ésta un necesario fermento original y hasta revolucionario, se llamó a aquella actitud, tradicionalista, y se la pensó como opuesta a lo tradicional (lo hizo explícitamente Luis Alberto Sánchez). Créase que hay en ello poco más que un juego de palabras, y acéptese, honradamente, que la tradición es tradicionalista, que significa conservación de valores estatuídos, que por eso mismo se expresa con mayor profundidad y verdad, como lo vió el mismo Sánchez, en el pueblo, el gran conservador o tradicionalista de la historia.

Claro que el solo hecho de mirar desde este ángulo ocasional, nuestro tiempo, con todo lo que él tiene de distinto, presupone una alteración imprecisa de las aguas del pasado, que comienzan a correr presurosas hacia nuestro convenido presente. A través de presuntas ubicaciones tradicionalistas podemos descubrir interesados partidismos modernos que sólo apelan a ella con afán de arramblar prosélitos: lo vemos cotidianamente en las formaciones políticas actuales. Y también vemos la situación inversa que me parece la más aleccionadora porque denuncia un esfuerzo real de creación o revigorización de aquellos elementos tradicionales de los que se podía decir que habían entrado en agonía: pienso en quienes afirmaron desentenderse de toda tradición propia de su tierra y lengua para sumarse a la de otra cultura, y que sin aparentemente sostenerlo con esa misma decisión restauraban los mejores valores de la suya.

Sirva el ejemplo todavía polémico de Darío: proclamó frente a sus profanas prosas que no había poesía en América, a no ser en el indio, y que su estética se apartaba, voluntaria, de su propia tierra. Rodó repitió tras él: no es el poeta de América. Hoy comprendemos que ha sido la mayor encarnación poética del espíritu lírico americano, que sus Prosas Profanas renuevan la tradicional vocación este-

ticista de las letras en el continente, que con sus ilusorios escenarios dieciochescos —marquesas, abates y vizcondes—, ha dicho más y mejor la identidad de los hombres de esa América que él desdeñara: ese arabesco de sensual pasión de la belleza que trazó con su obra, lleva incrustado en medallón el perfil del hombre de tierra firme.

Pensemos que la tradición cultural no es algo pre-determinado, cuyos términos son accesibles por el estudio, que se puede conocer con precisión y aplicar, indiscriminadamente, como panacea para letras en crisis. Una tradición no es una idea, ni un sistema, sino un complejo de sugerencias espirituales que bien representan al hombre y su destino en una determinada situación geográfica, cultural, social. Los franceses podrán seguir creyendo que la puerta de su casa la abre el cartesianismo, pero un inglés les dirá que de Villon a Baudelaire han confundido poesía con retórica. En España el pregonado realismo, todopoderoso de la cultura, ve asomar la competencia desleal de un refinado artificio que establece los opuestos Escila y Caribdis, ambos tentadores y fatales. No olvidemos tampoco que acaban de descubrir esta tradición; puestos ante la historia, retrazaron con pintura luminosa un camino que estaba antes y no habían visto, y eso les era necesario para legitimar una posibilidad creadora que acababan de liberar; también para nacionalizar la influencia poética ajena que habían absorbido, enrabándola con la historia propia.

Una solución paradojal del problema propondríamos en el estilo de las estrictas definiciones que traen los manuales académicos: tradición cultural es innovación original que cada generación impone al desarrollo de su propia cultura y cuya anterior y reiterada existencia histórica descubre luego. Corresponde explicar sus secretas causales: salvar la fluctuación de lo tradicional, que es un espíritu que se va desarrollando, enriqueciendo y perfeccionando, y está superpuesto a la visión finalista de la historia, lo que significa también impedir su arterioesclerosis; respetar la forma que más comúnmente asume la tradición en América, un enchufe distraído con la corriente más típica de su tierra cuando se cree estar en plena innovación desarraigada; la instauración de un esquema libre que permita ir reatándose a los orígenes verdaderos en un pueblo que se esfuerza por romper toda atadura y vivir como los globos todo el tiempo que orgullosos ellos duran.

EL BARROCO, SIGNO DE AMÉRICA. — "A pesar de casi dos siglos de enciclopedismo y de crítica moderna, los hispanoamericanos no nos hemos evadido enteramente del laberinto barroco". La afirmación, que es de Mariano Picón Salas, me parece certísima. Innumerables aspectos de nuestro común vivir americano, desde la fiesta de regocijo hasta las formas del discurso, y no pocos de nuestra literatura, marcan una sobrevivencia estilística lo suficiente enérgica como para hablar, con lisura y llaneza, de una vivencia barroca aun en nuestros días.

Claro que decirlo así vale tanto como justipreciar al barroco, saliéndose de sus límites históricos del XVII, como constante de la cultura. Escuela, movimiento absolutista de la cultura, a veces; las más, en cambio, ingrediente efectivo en la pugna de fuerzas de las que surge el hecho artístico, rastreamos su acción nítida y poderosa en tan opuestas vertientes estéticas como el gótico flamígero o el modernismo americano.

El barroco sobrevive entre nosotros, podría asegurarse, porque todavía no hemos conseguido desterrar lo que es flor exótica monstruosamente desarrollada en una época. Propongamos otra interpretación: subsiste porque está ligado entrañablemente al fenómeno americano, porque se formula cuando la integración espiritual del nuevo continente y es consustancial a él. No lo veremos como viciosa

planta que los galeones españoles trasladaron a través del océano para que aquí se desarrollara tan defectuosa y maligna como en España, equivalente a la gripe importada que asolaba los ejércitos de indios mexicanos. Ni tampoco lo veremos como un mal venéreo de la cultura que con presteza se atribuya a las fétidas sociedades descubiertas por inmaculados conquistadores.

Es fenómeno que se expresa a ambos lados del Atlántico, que si bien se origina en España y se exporta luego a las colonias por ser mercadería de fácil adquisición como aquella casi completa primera edición del *Quijote,* en su proceso creativo esconde y revela la presencia de la imagen americana. De él no se podrá decir, como del romanticismo pensando en Chateaubriand, que surge de la iluminación que el nuevo continente produce en una conciencia artística europea, pero deberá aceptarse que la existencia de América, como mundo distinto pero vinculado a la irradiación europea, fue parte en el proceso creador de esta nueva, y a un tiempo viejísima, interpretación de la realidad, que hasta en su nombre parece aludir a un desbarajuste exótico: barroco. No falta en culteranos y conceptistas la abundante mención de lo americano y se anuncia con exceso en prebarrocos de la dimensión de Lope o Cervantes, aunque de estas menciones podría decirse que no tienen mayor gravitación que las sobre Noruega o Polonia, ni más verdad que ellas. Ya se diría bastante con ello aunque parezca tan débil cosa, si además no se pudiese agregar, como de más entidad, que la conciencia de que esas apartadas regiones existen y son diferentes —y América fue el más cercano e influyente ejemplo sobre lo español— tiene fuerte acción sobre la animada estructura del nuevo fenómeno estético.

Tendremos que darle un rápido rodeo histórico, porque la causa de revalorización del barroco aún está lejos de haberse fallado con justicia, y sus mejores expositores-defensores lo siguen estudiando desde un ángulo polémico, a contrapelo de apasionadas negaciones. Es en las artes plásticas donde las aportaciones de Weisbach y Wolfflin lograron asentar con fuerza sus innegables virtudes. En el extenso bosque de las letras y en el aún mayor, selvático, de la civilización, se le sigue amando con timidez o rechazando con repugnancia, a pesar de la tarea revisionista de la generación poética española del 1927: D. Alonso, Salinas y sobre todo Bergamín. Los alemanes le han equiparado al movimiento religioso, y también político, de la Contrarreforma, que no sólo anunció oposición militante al luteranismo, sino conjuntamente a las raíces renacentistas de ese cisma de la unidad espiritual europea. Desde la perspectiva barroca, ya, el Renacimiento representaba la quiebra de una unidad espiritual superior que regía la comunidad humana europea, como trasunto religioso de la unidad íntima que fue razón de ser de los hombres medievales. El Renacimiento había parido los estados nacionales, las religiones nacionales, la pintura de caballete, el lujo y el capitalismo, los individuos con su pequeño individualismo. Esta pluralización de esferas distintas que tendían a incomunicarse, se amplió al ampliarse el mundo merced a los descubrimientos: Africa, Asia y América, mejor conocidas, acrecentaron el fragmentarismo hostil en que se dividía lo que por primera vez se podía presentar como una sola unidad geográfica, como un solo globo. Es mérito y desdicha de España el afán de conservar y acrisolar esta unidad por la cual había llegado a la preponderancia mundial, sin contar que en ella, más que en los restantes estados europeos, la resolución del problema era vital para su sobrevivencia. Asentada sobre pueblos, costumbres, lenguas y religiones distintos, debía encontrar un común denominador ideal en que todos ellos comulgaran, que fuera además expresión del impulso que la arrastró a la dominación. Si la idea del imperio cristiano de Carlos V, es todavía resabio de una concepción medievalista del mundo, también es expresión, que el Renacimiento racionaliza en términos de poder, de la problemática de su época

y situación, y un camino que, al imposibilitarse el universalismo geohumano, ha de deparar la visión barroca de la vida al funcionar, como quien dice, en el vacío. Por eso América, que cuando ahuyéntanse bajo los Felipes las posesiones europeas de la corona permanece en el ruedo español, pesa en la concepción barroca que aspira a una universalidad que se postula bajo la unidad religiosa. Dos instrumentos son bases del movimiento civilizador, tal como los vemos inconscientemente expresados en las letras: el concepto, que hizo las delicias de Gracián y Quevedo, y que supone un esfuerzo de abstracción para, evadiéndose de lo concreto y particular, alcanzar una vigencia homogénea e intemporal sobre especies distintas; y en el culteranismo, el hallazgo de la excelencia hiperbólica que aglutina en una sola todas las manifestaciones concurrentes del objeto, hasta obtener su impecable y exacto colorido homogenizador: el oro, la sangre, la nieve. En ese plano de excelencia abstracta que se enrevesaba para conservar la viviente pasión humana y que se abría sobre la negación del mundo que era afirmación de Dios, único, podían entenderse los más excelentes hombres.

Cuando el más barroco de los poetas americanos, Sor Juana Inés de la Cruz, escribe su auto *El divino Narciso,* lo precede con una loa explicativa y alegórica que trasunta este mismo espíritu que homogeniza en una sola expresión abstracta los elementos aproximados de las dos religiones: la cristiano-católica y la indígena. Hoy puede sorprendernos, más que en la época, la similitud ritual que encontraban entre el Dios de las semillas de los indígenas y el Dios cristiano, y la visión de éste como manifestación superpuesta del Narciso pagano y el Dios de la sinagoga. Para Sor Juana todo consiste en ascender por un hábil sincretismo a la integración de estos elementos, próximos parientes, hasta reducirlos a la unidad que representa el Dios cristiano, demostrando luego que aquéllos no eran más que figuras degradadas o demoníacas, del misterio eucarístico. El auto se escribe en México para ser representado en Madrid, y esto conturba al Celo (capitán español, alegoría del poder militar de la metrópoli) que opone dos reparos:

CELO: *¿Pues no ves la impropiedad*
de que en Méjico se escriba
y en Madrid se represente?
RELIGION: *¿Pues es cosa nunca vista*
que se haga una cosa en una
parte, porque en otra sirva?
. . . . . .
CELO: *Pues dime, Religión, ya*
que a eso le diste salida,
¿cómo salvas la objeción
de que introduces las Indias,
y a Madrid quieres llevarlas?
RELIGION: *Como aquesto sólo mira*
a celebrar el Misterio,
y aquestas introducidas
personas no son más que
unos abstractos, que pintan
lo que se intenta decir,
no habrá cosa que desdiga,
aunque las lleve a Madrid;
que a especies intelectivas
ni habrá distancias que estorben
ni mares que les impidan.

Así se dice y hace: son "unos abstractos", verdaderas "especies intelectivas" que pueden regir sobre cualesquiera personas o países.

Fue el barroco el supuesto cultural de la época, lo que la casualidad histórica deparó al proceso de la colonización, pero a la vez el primer esfuerzo por entender y expresar la particular situación de América en el panorama de la civilización occidental al que con él emergía. Ese barroco dijo auténticamente, por primera vez, cómo era el nuevo continente y este decir nos está rigiendo aún hoy en muchas formas disimuladas. Subsiste en América hasta muy entrado el XVIII, en buena parte porque resultó el mejor módulo expresivo —unitario— de un mundo complejo y contradictorio, donde convivían los extremos enemigos —supercultura europea actuando sobre un medio débil— dentro de un cuadro energético joven, desbordante de vitalidad y carente de un orden ideal dentro del cual volcarla.

El barroco ofreció a América este orden ideal para colmar el vacío espiritual en que funcionaba la colonia, en que funcionan todas las colonias. Drásticamente afirmó Juan Agustín García: "La sociedad colonial carecía de ideales. Sus dioses y sus santos se diferenciaban de los que fueron el consuelo del pasado, como las esculturas jesuíticas de las obras de arte de los primitivos". Cegadas en plena evolución las culturas indígenas, cegados por el exitismo económico los conquistadores, carentes de esquemas creadores originales los criollos, América quedaba en un desamparo intelectual e ideal en el mismo momento en que su impulso vivo, poderoso, buscaba encontrar un motivo superior para el ejercicio de la fuerza. La independencia liberó esta concentración de fuerzas ofreciéndole ese motivo justificador, pero no hubiera sido posible sin un encuentro previo de lo americano consigo mismo, dentro de lo universal, que ésta fue la obra del barroco. (Es una facilidad que no debemos concedernos porque es errónea, ubicar el nacimiento de los estados americanos en el complejo ideológico dieciochesco, con olvido de sus orígenes barrocos que ponen en ellos una marca que, como indicamos al comienzo, aún permanece).

La mayor pena de un pueblo colonial es sentirse condenado a no superar los límites del coloniaje: a vivir de prestado con luz que se refleja. Su mayor esfuerzo alcanzar la luz propia, sin atinar nunca bien qué armas se manotean para cumplir esta aspiración. Al adoptar el esquema abstracto, universalista, del barroco, la colonia pudo acceder, con los mismos derechos, y con aparente facilidad, al desarrollo universal de la cultura; pudo superar el sometimiento vergonzante de lo colonial y por este artificio interpretativo de lo humano, sentirse equiparada al centro propulsor de la civilización europea. En este aspecto el barroco desempeña un papel eficiente en el proceso asimilista de que se enorgullecía la realeza española, e iba más allá de lo que ésta podía o quería prever: si lo americano interviene en la invención barroca, también la aprovecha como elemento de jerarquización, como salida de este turbio sentimiento culpable que es consecuencia del sentirse colonia. Pero las condiciones privativas al ciclo cultural barroco, la amplitud abierta de sus estructuras, su enérgico vitalismo, su ornamentación abigarrada y perfecta, sus opuestos y contradictores, y hasta la oquedad que parece dejar en el corazón de este exuberante despliegue —decía uno de sus modernos enemigos, Antonio Machado, que "culteranismo y conceptismo son dos expresiones de una misma oquedad"— permitieron inscribir dentro de su esquema de fuerzas, al movimiento americano. Lo culminante del barroco, la aprehensión de una forma compleja que conserve, respetándola, la arbitrariedad de lo vivo, y la conduzca hacia su profunda inteligencia religiosa, es el centro de la problemática americana en el período colonial. Al adoptarlo, los americanos ejercitan la libertad, quizás se engañan y ven en él sólo aquello que se han propuesto ver, pero será a conciencia, porque dentro de su "lazo estrecho" inscriben su realidad auténtica, y si eso no bastara, son ca-

paces, usando el mismo artificio, de imaginar una nueva prisión, similar, para otorgar forma, contextura ideal, a un mundo que no parecía sino una simple aglutinación material, un territorio que ignora sus propios límites, que vivió durante muchos años en América y sigue viviendo, en el borde de extensiones casi inimaginables, necesitado de una forma que se les represente e interprete.

Así me parece leerlo en los admirables y retóricos versos de amor de la barroca mexicana:

Mas blasonar no puedes satisfecho
de que triunfa de mi tu tiranía;
que aunque dejes burlado el lazo estrecho
que tu forma fantástica ceñía,
poco importa burlar brazos y pecho
si te labra prisión mi fantasía.

Esa fantasía, desbordada, exuberante, hinchada fantasía, se condena a sí misma, para salvarse, como siempre, a labrar una prisión, sabiendo que en ella puede quedar una forma fantástica, la del barroco americano.

Aquel mundo contradictorio que fue la colonia, donde el esplendor convivía con la pobreza, donde el arabesco intelectual refinadísimo era contemporáneo de la crueldad más bestial, donde el churrigueresco al alcanzar su exaltado extravío captaba la reverencia del pueblo indígena y del conquistador, donde la codicia fue pasión miserable que iba sin freno junto al ascetismo intelectual de muchos mártires, donde lo vulgar hacía coyunda con lo aristocrático, no podía haberse expresado mejor que por intermedio de esta "forma fantástica" aprisionada por la fantasía, que obligaba a coexistir tales extremos resolviéndolos en una única contemplación del hombre y su destino. Estas oposiciones pertenecen a todo el XVII americano, y también al español: "No puedo leer a Góngora, como a Lope, —escribía Ortega— sin sentir a la vez fervor y terror. Porque en ellos lo egregio y perfecto confina siempre con lo bárbaro y atroz". Cuando se repasa el conjunto de la obra de Sor Juana se encuentran, junto a alambicados sonetos retóricos, juegos humorísticos de dudoso ingenio, cantos indígenas y hasta grotescas "ensaladillas". Su poesía arrastra, como el país en que vive, diversos y opuestos aspectos de un confuso vivir en formación. Sobre él se inscribe, impecable, la selva barroca, con su doctrina religiosa.

A mediados del XVIII la América hispánica comienza a cambiar su orientación, al mismo tiempo que España; pero más rápida, más libre, salta los Pirineos con ayuda inglesa y con la independencia inicia un ciclo cultural similar al que, más al norte de río Bravo, cumplen las colonias inglesas. Lo que ha de distinguirla siempre de éstas, más que el manoseado e inocuo arielismo, es el origen barroco donde se identificó consigo misma, mientras las colonias inglesas continuaban un desarrollo que habían iniciado con derechero impulso en el Renacimiento. Esta pugna de valores nos toca de cerca a nosotros pero también le toca en herencia a todo el mundo; es la discusión de nuestro siglo. El éxito ha correspondido hasta ahora a los reformistas del Renacimiento, pero podríamos decir, con este finísimo intérprete de lo americano que es Picón Salas, con quien iniciamos nuestro recorrido, que "la propia crisis espiritual de la época nos hace contemplar con pupila más serena ciertos preteridos valores de la cultura hispánica". Y en primer término el signo que como revelación de nosotros mismos, nos abre el barroco americano.

ESPÍRITU DE LA LENGUA. — Siempre que se habla, con beneplácito, del apartamiento de las letras americanas con respecto a las españolas, me interrogo acerca de qué entienden quienes así dicen, sobre lo que es una literatura. Parece verse en ellas una baraja de temas y artificios de cocina literaria, parece entendérsela como un contar cosmopolita que regiría más que en lo universal, en el ambulatorio de las Naciones Unidas. La literatura que implícitamente así se alaba, es una expresión de supercultura que fundamenta su arrogancia en haber desterrado sangre, músculos y huesos: un bonito fantasma cuya sábana ni siquiera es el esperanto.

No creo que pueda entenderse una literatura sino como una lengua, un habla que se organiza en estructuras estéticas, reconociendo a esa lengua, con frase orteguiana, un espíritu animador. Debe ser el primer engaño, para ojos y oídos, en la sucesión de engañosos compromisos que instaura toda literatura veraz. Y a la vuelta de tanto fetichismo temático, de tanta excursión turística por lenguas extranjeras, el último y más permanente engaño de la estética. Penetrarse de la permanente enseñanza del espíritu que anima nuestra lengua, con similar riesgo y acierto al que en Italia corría Juan de Valdés hace quinientos años en su delicioso Diálogo, equivale a hallar la exacta consolidación artística que en primer y último término pertenece a esa lengua: y así, entre americanos, lo hicieron Martí y Hernández, y Darío y Vallejo.

Pero aceptar una lengua, una sola lengua, para gozar con intensa verdad su sabrosura vital, significa aceptar una tradición, que por serlo de letras vivas lo es de una literatura. Y esto obliga a distinguir tradición de influencia, lejanas parientas que se aman con crueldad, pero que gracias a sus enfrentamientos polémicos son confundidas. No se caía Italia de labios de Cervantes cuando estaba escribiendo su *Quijote,* presidido por la clarísima sombra del Ariosto, pero al tablero de su invención genial había puesto como ninguno antes ni después supo hacerlo, la lengua entera de su pueblo, la tradición popular y culta de esa lengua: hace varios siglos que los hispanoparlantes nos reconocemos en él.

Pues las influencias extranjeras son utilísimas cuando actúan sobre un seguro acervo tradicional orientado por un idioma, y en opuestas condiciones sólo motivan extravío: chaplinescamente se carece entonces de patria y se camina torpemente sobre una frontera. Bien lo sabía el más afrancesado en apariencia de nuestros poetas del diecinueve americano, renovador total de la lengua española, Rubén Darío, cuando con frase casera decía que su esposa era de su tierra y su amante de París. Y si Helena seduce e ilumina, es con Andrómaca con quien se procrea y con quien nos ligamos a lo permanente de la sangre; con quien transmitimos el espíritu de la lengua en que vivimos, porque éste, más que por el habla, subsiste por la invención literaria.

Ese apartamiento se torna desarraigo frívolo de la entrañable experiencia de las letras, si se evoca el ejemplo culminante de ellas: la poesía. No creo posible una invención poética nueva que no cuente con la vieja y actual experiencia poética peninsular, en la que algún crítico ha visto la segunda edad de oro de la poesía española. Algunos nombres de los últimos cincuenta años, parecen dar razón a tal aserto: Unamuno, Juan Ramón, Antonio Machado, Valle, Lorca, Alberti, Salinas, Guillén.

Y asimismo discierno, en afirmaciones de la índole de ésta que contradigo, un oscuro matiz colonial, como si se estuviera por debajo, o por encima, de lo que con afecto, o rencor, se sigue considerando la metrópoli. Desde hace muchos años esa disociación no rige el desarrollo de la cultura de habla española, que abarca ambas márgenes del mar océano. Creo que no se comprenderá lo que representa este espíritu de la lengua si no se contempla todo su funcionamiento sin fijaciones re-

gionales exclusivistas, si no se reconoce que los meridianos pasan por donde sopla el espíritu, aunque sea Nicaragua.

ORIENTAL DEL URUGUAY. — ¿Quién, sobre esta tierra mínima, nueva, no ha sentido que dentro del mismo río tumultuoso y revuelto, el nuestro, las aguas corren en dos al menos distintos sentidos? ¿Quién no intuyó entonces que esa pugna da ser y razón al río que la padece, que a su vez ella nos hace fuerza aun más que las estrellas, pero que por eso nos inventa fuerza y hasta brutalidad? Es incómoda, sí, algo impúdica, angustiosa para algunos también, como el romper de la semilla rebosante de su germinación o una muy cruda escena sensual; pero esa oposición grosera fecunda nuestro vivir original, si de él tenemos o aspiramos a algo.

Hay quien prefiere unas aguas a otras, o más bien, los que conocemos y leen prefieren las rumoreantes garcilasescas. Sabemos, no obstante, que una realidad sólo se entiende por la totalidad de sus elementos y por la dinámica funcional, y que no quedará mordida por las consecuencias, alternantes, de cada uno de ellos, sino por una imposición total que surge de su entrelazada formulación. Ya no seremos nunca una de las partes, con sus obras, ni tampoco la suma mecánica de unas y otras en sus pasajeros triunfos y en lo que abandonan en la conquista ocasional que es previa a la derrota. Dependeremos siempre, porque el delito viene del nacimiento, de esa compleja pugna, y daremos lo que pueda salir de ese entrelazado amor, quizás de lo que hemos bautizado con palabra que suena a autóctona: el *entrevero*.

La rotulación es un modo de tomar partido, ya que se hable de civilización y barbarie como de nacionalismo y extranjerismo, o también, en lo coloquial, de ciudad y campo. ¿Podría no usarse de las etiquetas y asumir la circunstancia en su totalidad conflictual para asediar la forma de este vivir peculiar y pródigo de nosotros mismos? ¿Podría regresarse a las fuentes?

Hay un signo que traza sobre el mapa una civilización cuando se mete en el ámbito de otra. La que nos da nacimiento evoca a una serpiente y no es más que una circunferencia rota en el instante en que se cerraba con gozo. La cultura española del seiscientos que entró a América por Santo Domingo, antes de llegar a nosotros para darnos vida, porque en nuestro caso bien puede hablarse del espíritu que sopla sobre una naturaleza inerte, se enroscó al continente haciendo un largo viaje zigzagueante que apenas si duró doscientos años. Dos siglos para desbrozar el camino de la naturaleza, que no será más tarde el camino natural; para aniquilar contrapuestas hostilidades; también para domesticar y comprender; acomodarse a una realidad y a sus exigencias, pactar un acuerdo provisorio; dos siglos moviéndose por cordilleras, sinuosamente hacia el sur por el camino de civilizaciones autóctonas, alejándose cada vez más de aquel paraíso original del mundo atlántico del que se sentían como hijos expulsados, celosos y enemigos, tomando conciencia de este nuevo estar en el mundo que era estar en América, y cultivando morosamente nuevos hábitos durante una larguísima, inacabable siesta colonial. ¿Quién dirá todo lo que se elaboró de modo perdurable en pensamiento y sentimiento durante esa pesada siesta subtropical? Por fin, desembocando por una mansa planicie, por un camino de ríos, se recobrará el mar y se nos parirá ¿con dolor? para la historia.

No España, sino la Colonia, ese extraño producto de la cultura sobre el que dejó su señal retorcida el barroco más extremado y dentro del cual pusieron su energía los jesuitas, es quien preside nuestro nacimiento. Acude a nuestro parto cuando se han desmoronado ya los ideales que mantenían vivo su ornamentado cuerpo colonial pero aún están firmes, con incipiente arterioesclerosis, sus estructuras; cuando nuestro paupérrimo vivir se ha hecho riqueza y pertenecemos a la coyuntura de la historia en acción.

Ese nuevo estado de la cultura que en dos siglos se ha apresurado a establecer las más rígidas formas para interpretar y ordenar esta sinopsis del caos que se le ofreció a la civilización renacentista cuando entró a América, y así poder sobrevivir y procrear, es la que ofrece un esqueleto ideológico a una tierra que está ajena a las realidades que lo originaron. Lo ofrece, y lo aceptamos, cuando se inicia su derrumbe, cuando volvemos a establecer contacto con los orígenes, no por la tierra americana sino por el mar universal. Y nuestra situación en la cultura es justamente, no una entrada a la realidad americana, sino una salida de ella. Alguien dirá que una huída, alguien que una salvación, alguien que un incómodo y oscilante fronterismo: banda oriental de un río, de una unión de provincias, de un continente, que parece querer despegarse de esta vecindad peligrosa y atrayente, y está dentro de ella, y su complejo vital, aun en el momento de su empecinado esfuerzo aislacionista.

En el quinientos, los conquistadores tenían tras de sí el mar conocido, y ante sí un misterioso e ilimitado vacío al que se arrojaron con una inconsciencia respetuosa de la orgullosa terquedad hispana; en el setecientos habían descubierto qué cosa dura y difícil era la distancia, tenían tras de sí la tierra mensurable y ante sí un mar que era fácil de recorrer pero extraño como un rostro familiar que no se ha visto durante años, y ya no están dispuestos a atravesarlo hasta los orígenes. La distancia terrestre comenzaba a operar en el mismo sentido fraccionarista que lo había hecho en Europa siglos antes, y el persistente esfuerzo de cohesión espiritual que señala toda empresa española en el mundo, padecía de la disociación. Del Virreinato del Perú al del Río de la Plata, y en éste un río "ancho como mar" y una pugna de puertos actuó de instrumento de secesión para el proceso de salirse del mundo americano en que nos embarcamos desde nuestro nacimiento.

Dos hechos significativos del XVIII, la expulsión de los jesuitas y el reglamento de libre comercio, acompañan de cerca nuestro nacimiento y rubrican para quienes como nosotros nos sentíamos libres de tradiciones adoptadas fervientemente, el proceso de segregación de una cultura estatuída. Ocurre que la metrópoli ha derivado también y tiende a regular su reloj con la hora europea, aquella a que el resto del viejo continente ha llegado siguiendo una de las ramas abiertas por el Renacimiento a la que se negó tantos años la península ibérica. Pero para nosotros no había hesitación posible entre la pálida imitación peninsular y la viva realidad energética europea, y cuando por nosotros podría haberse cerrado el círculo, nos desplazamos apenas, como si no comprendiéramos el enorme alcance original de este gesto, y nos inclinamos a la influencia franco-inglesa.

¿Qué de extraño entonces en que hayamos aceptado de inmediato el romanticismo de pega con el que retorizó Echeverría un exangüe poema de tema americano para uso de extranjeros; qué de extraño en los manifiestos reformistas de Florencio Varela; por qué sorprendernos de ese concepto de libertad, útil para el ripio y la altisonancia, con el que enmascaramos la conflictualidad de nuestra naturaleza nueva? Habíamos incorporado una visión racional de la realidad, un sentido orgánico y progresista de la historia, un nacionalismo romántico calcado sobre modelo europeo.

Cuando en el 1845 publicamos a Larra estamos dando ya aprobación a una triple alianza de criterios: crítica aguda de España en boca de un español certero, la que necesitábamos para justificar un desprendimiento ya efectuado; visión racionalista, afrancesada, del funcionamiento del mundo, que asumíamos al organizar la independencia; y también persistencia de un modo de actuar vivamente que es español, que marca y seguirá marcando nuestra idiosincrasia original. La situación del propio Larra dentro de su ambiente español, nos resultaba equivalente; oficiaba de espejo donde se reflejaba, objetivada en claras palabras y simples, la pugna que comenzaba a formularse con sus poderosas exigencias vitales dentro de nosotros.

Pero no nos suicidamos ante ese espejo, como Larra, y debimos elegir. Toda elección de un pueblo significa incorporación de nuevas fuerzas culturales pero no necesariamente desaparición de las que alimentaban su existencia, y si no una mecánica resultante de fuerzas, deparará al menos un cruce de tendencias, con sus dominantes, en que cada una se mantendrá activa. La elección decidida del ejemplo europeo rigió el proceso civilizador "oriental" y fue causa del adecentamiento de que nos enorgullecemos; pero ni desterró la herencia colonial, ni pudo transformar sustancialmente al hombre sobre el que ejercía su acción; siguiendo a su modelo se refugió en la ciudad cuando no pudo establecer la homogeneidad nacional, y utilizando la colaboración de un capitalismo embrionario lo sometió duramente. Después de esta victoria circunstancial, recogiendo el largo esfuerzo décimonónico, pudo crear el pensamiento de un Rodó y hasta la lírica de un Herrera y Reissig, sin que apreciara la réplica que le oponía la novelística de un Acevedo Díaz; y si dispuso la apariencia ideológica del teatro de Florencio Sánchez, dejó que su entrañable experiencia estética corriera por un cauce americano.

Con cierta facilidad se ha buscado el positivo de esta pugna en el juego de oposición de nuestros partidos tradicionales. Algo de cierto hay por cuanto a lo largo del XIX absorbieron la casi totalidad de fuerzas y constituyeron los instrumentos expresivos de la nacionalidad, pero desde el 900 y hoy que ello ya no ocurre, podemos comprender mejor que esos movimientos culturales en pugna actuaron por encima de los partidos y no en su ancilar dependencia. La circunstancia histórica de la acción partidista, las exigencias polémicas y hasta demagógicas, tendieron a exagerar defectos mútuos atribuyéndolos a la fuerza cultural que representaban. La acción europeizadora no significó la sistemátiva venta del país al extranjero, (económica y lo que aquí nos importa más, cultural) como se le reprochó al partido de la Defensa que jugó desde sus orígenes dentro de ese esquema de influencias; ni la restauración del lazo americano por parte del oribismo fue siempre entrega a las hordas rosistas y a las que le vienen sucediendo hasta hoy. Corregido el exceso, la situación debe señalarse como tendencia latente que puede desbordarse hasta ese extremo apuntado y que se atempera merced a la pugna histórica que nos singulariza.

Quizá podamos agregar a este atemperamiento, otro que se origina en un común denominador: nuestra congénita pobreza, o con más dulzura, nuestra llaneza que ha actuado como freno para toda grandilocuencia o vanidad cultural empingorotada; quizá es ella la que nos ha concedido una constante y auténtica experiencia lírica, cuando del otro lado del que ahora es charco ha sido tan remisa en prodigarse.

Un puerto, Montevideo, una tierra, la Banda Oriental, han de ser creados como punta de lanza que testimonien la propiedad sobre esa vacua tierra de nadie que comienza a serlo de todos. Deberán actuar como frontera contra el extranjero, portugués, inglés o quien sea réprobo, y les corresponderá, por real decreto, ejercitar las virtudes militares y la honestidad cristiana en beneficio de españoles, porteños o quien sea autorizado, hasta que se resuelvan a explotar ganado y tierra, conjuntamente, en provecho propio. (¿Habrá cambiado desde entonces ese sentimiento de estar explotando un bien ajeno, o bien de nadie, del inmaterial y lejano fisco, en beneficio personal, aun después que el bien dejó de ser ajeno para ser propio?) Como típica marca fronteriza creados, de ella mantenemos la situación aunque alterada, generando las mejores condiciones en este juego inhóspito de parapeto defensivo de otros. La marca resultó contaminada por su ocasional enemigo y volvióse en nombre de él contra el cuerpo ideológico al que pertenecía.

No alteró su situación de marca fronteriza, pero su complejidad es ahora sustancial e íntima, su equívoco decisivo y su singularidad cultural queda señalada por este acontecer dual.

ALBERT SCHWEITZER Y SU POLIFONÍA VITAL

por
J. HELLMUT FREUND

¿Quién no ha leído últimamente algo sobre él? ¿Quién no conoce su rostro fuerte bajo la cabellera desordenada; su frente poderosa, sus ojos profundos cuya expresión oscila entre el dolor y el humor; su nariz de campesino sano y su bigote que suele provocar la poco acertada comparación con Nietzsche? Todos los periódicos han hablado de él; todas las revistas ilustradas han presentado su figura y su ambiente como los de una aventura superior y singular. Al cumplir sus ochenta años, entregado a su tarea en su selvático hospital de Lambaréne, Albert Schweitzer fue festejado como personaje de fama y *popularidad* mundiales. Pregonada su trascendental proclama de Veneración de la Vida por incontables altoparlantes, el portador de los más honrosos premios se ha tornado héroe y víctima de la publicidad hasta tal punto, que quienes lo aman casi deben temer un malentendido ante la fácil divulgación del cometido espiritual y ético de un hombre tan humilde como severo en sus exigencias. Como si se convirtiera en tema sensacionalista o gastada moneda corriente, lo que es mensaje profético de nuestros días. O como si los pequeños jugásemos con el grande, quien gustosamente se sustrae a la celebridad pero nunca a las necesidades humanas y sobre todo de las criaturas sufrientes. Le es menester la resonancia para que arraigue su enseñanza y ejemplo en la conciencia de todos. Es un individualista inirritable, celoso guardián y predicador de los derechos y la libertad del individuo, quien nos concede toda su existencia y obra complejísimas, como servicio a la verdad y al bien común que él ha identificado. Cultiva las comunicaciones más cálidas. Venera la vida y es maestro de ella. Pero no como simple felicidad. No cuenta para él tan sólo el logro admirable. Schweitzer mide la distancia entre la meta de su ideario y sus empresas, y la actualidad de este mundo en el cual esa obra suya es una excepción asombrosa. Desdeñoso de todo esoterismo, vive en, y por este mundo, al que ansía socorrer y perfeccionar, sin apoyarse en ilusión alguna. Amante y amado, pero en posición trágica. Y accesible, pero inalcanzable.

También inalcanzable para el modesto intento de un resumen y una apreciación de su existencia y aporte inconmensurables, de los que una ínfima parte, uno solo de sus múltiples componentes, superaría en mucho la erudición y capacidad habituales. Nuestra reacción es sencilla y piadosa: agradecimiento y homenaje. Hacemos voto de aprender de él en la reducida medida de lo posible, haciendo entrar en nuestros corazones su lección, su música y su acción. Pero cuidémonos de exaltaciones patéticas, pues el espíritu y el quehacer de Albert Schweitzer están siempre regidos por lúcida sobriedad. Su brújula es la razón.

Pero los superlativos son plenamente justos. Conserva su gravitación la palabra de Albert Einstein: En este triste mundo nuestro hay *un* hombre grande.

Vida y obra de Albert Schweitzer constituyen un fenómeno milagroso. Fenómeno de las dotes más ricas y diversas pero sobre todo, de la más audaz voluntad espiritual

y ética y de la devoción más incesantemente manifestada. Este fenómeno se nos presenta bajo el doble signo de la productiva versatilidad y de la moral. Pero esa duplicidad del signo es común unidad. ¿Estamos frente a un genio universal? El autor de una de las monografías musicales más concretas y vastas, más completas e inspiradas, en fin, de una de las más "musicales": el monumental libro sobre Bach, no es sólo el susceptible exégeta del archimaestro de la polifonía: él mismo es polifonista. Vive y obra polifónicamente. Muchas voces, muchas melodías corren juntas, en paralelismo, virtual oposición y tensión dialéctica, pero se enlazan, se combinan, forman un organismo vivo, son llevadas a una solución de unión y unidad preconcebidas y presentadas. Esta polifonía da cabida al despliegue de las experiencias, de las empresas, de los reconocimientos y de los anhelos sublimes. Reconcilia contradicciones aparentes que, en verdad, no son otra cosa que variantes de lo humanamente posible y deseable. Gobierna un magno contrapunto, y bajo ese gobierno, los contrastes, sin ser ligeramente anulados, se vuelven armonía. Agnosticismo y luminosa religiosidad apostólica; capitulación en los intentos de reconocer mundo y vida, pero, superando el escepticismo nunca ocultado, radiante afirmación de la vida; pensamiento y acción en mutua y maravillosa relación y acondicionamiento; "resignación que capacita para la vida" (la expresión propia de Schweitzer), y, en términos de la filosofía, el centro vital y espiritual de la existencia y obra schweitzerianas es, al decir de su amigo Theodor Heuss: "racionalismo limpio y misticismo individual".

Vida y obra de Albert Schweitzer se nos aparecen como otro Arte de la Fuga, pasado del pentagrama siempre inmanente, a la realidad de esta tierra atendida y querida pese a sus trastornos y hasta por ellos, y a los infinitos espacios cósmicos que abarcan, seguros de la unión, al pensar y sentir místicos. Arte de la Fuga donde reina la lógica más clara y es, a la vez, pronunciado el misterio, compenetrándose luz y crepúsculo, donde el trascendental ímpetu de la fuga mueve, comprende, purifica y disuelve todo. Puede ser que esta partitura transportada a la vida, no se termine, pero justamente así, se sabe que es acabada en sí, que engendra la solución y unidad, que se prolonga en la eternidad.

¿Genio universal? Religión y filosofía son punto de partida, centro y móvil de todo su hacer; su fundamental estudio crítico sobre *La Filosofía de la Religión en Kant* es su primer trabajo de proporciones mayores, surgido de la tesis doctoral y datando ya de 1899. Su obra teológica, sabia, honda, muy inquieta y muy independiente, abre nuevas perspectivas más allá de liberalismo y la ortodoxia con sus investigaciones e interpretaciones revolucionarias de la vida (e igualmente de la historiografía) de Jesús y San Pablo y del sentido original de la Santa Cena. Distingue, en pos de la verdad despojada de convenciones dogmáticas, y de la esencia religiosa, entre lo temporal-ambiental y lo eterno. Ve a Jesús y a Pablo, históricamente, pero con el fin de establecer lo absoluto, no lo relativo, de su existencia, afirmada como real, y de su mensaje. Llega a la conclusión de que no hay elementos helenistas en la gestación del cristianismo: lo determina el sentir vital y la situación del judaísmo de la época, al que Jesús y Pablo pertenecen por entero, envuelto en sus ansias de mesianismo. Escatología neta. Jesús espera el efectivo "tiempo final". De ahí debe desprenderse aquella distinción, pues *"la enseñanza de Jesús representó una ética interina..., acondicionada por su convicción de la cercanía del reino celestial..."* (George Seaver). Reconociendo y recalcando esta limitación, expone Schweitzer con un fervor precisado por fe y lógica, *la ética absoluta del amor* de Jesús, cuya personalidad, indefinible e infinita, permanece intocable para la mera razón. Sus libros teológicos, *El Problema de la Santa Cena a raíz de las Investigaciones científicas del Siglo XIX y de los Relatos Históricos* (1901), *El Misterio de Mesianidad y Sufrimiento, Un Es-*

bozo de la Vida de Jesús (1901), *Historia de la Investigación de la Vida de Jesús* (1913; en versión primitiva, ya en 1906), *Historia de la Investigación Paulina. Desde la Reforma hasta el Presente* (1911), *El Cristianismo y las Religiones universales* (1924) y, obra principal, *La Mística del Apóstol Pablo* (1930), a la cual se agrega la tesis doctoral en medicina *El Juicio psiquiátrico sobre Jesús. Exposición y Crítica* con su negación rotunda de anomalías patológicas, acrisolan erudición, reconsideración o reinterpretación y una exteriorización de fe propia, que se comunica simple y plausiblemente con la filosofía de Schweitzer. Otra vez la polifonía y la superación de los antagonismos. La consciente religiosidad y el pensamiento son dos caudalosos afluentes del gran río de su ética espiritual y activa.

Albert Schweitzer halló la fórmula fértil.

La halló en Lambaréne. Siempre la había presentido, "prepensado"; siempre había correspondido con su propia actividad y su propio ser; largamente la había buscado. Ese hallazgo se logró como por inspiración. El momento y las circunstancias de la memorable concepción los da a conocer Schweitzer en ese libro sintético y medular, en virtud del cual todo intento ajeno de referirse a su trayectoria, su ideario y su personalidad parece de antemano débil y casi superfluo, libro inédito en castellano como la mayoría justamente de sus obras principales: *De mi Vida y Pensar,* cuyo prefacio es fechado "Lambaréne, 13 de Julio de 1931". No es una autobiografía en el sentido tradicional, con la revelación de intimidades. Prevalece la discreción, rasgo característico de este hombre muy comunicativo, y bondadoso cultor de la solidaridad humana y la amistad. Un extracto de lo escrito y realizado hasta el año 1927. Balance y resumen. Por suerte, provisorios, habiendo crecido desde entonces vastamente esa obra, que es congruencia e identificación de palabra y acción. Tales, pues, el momento y las circunstancias: verano de 1915, guerra mundial, un penoso viaje, río Ogove arriba. Sentado en la cubierta de una embarcación remolcada por un pequeño vapor, Schweitzer está *luchando por el concepto elemental y universal de lo ético, que no había encontrado en ninguna filosofía... En el anochecer del tercer día, cuando durante la puesta del sol pasamos junto a un rebaño de hipopótamos, de repente se irguió delante mío, no adivinada ni buscada por mí, la palabra "VENERACION DE LA VIDA". Había cedido el portón de hierro; pudo divisarse la senda en la maleza. Ahora había avanzado hasta la idea, en la que están conjuntamente contenidas, afirmación del mundo y de la vida, y ética. Ahora supe que concepto y consideración del mundo* ("Weltanschauung") *de ética afirmación del mundo y de la vida con sus ideales culturales, están fundados en el pensar".*

Fórmula. Clave. Motivo dominante. Con esta cita ya hemos anticipado lo que vive, enseña y consolida filosóficamente el "Doctor de Lambaréne", el maestro de música, de teología renovada y de la *Filosofía de la Cultura.*

Lambaréne no es un desvío. Es continuación y culminación de una ruta recta de varias vías; es hogar y símbolo de esa maestría. Una aventura por cierto, ya que el mismo Schweitzer se llama "un aventurero espiritual", exhortándonos a hacernos "aventureros de la entrega". Pero una aventura engendrada por razón y ética, una aventura de la consecuencia más fiel.

Tal su rumbo, de cuyas etapas ya no nos ocuparemos en detalle. La patria de Albert Schweitzer, nacido el 14 de enero de 1875 en el pueblo de Kaysersberg, se

cobija entre dos países, dos pueblos, dos idiomas, entre las culturas alemana y francesa. La verdadera lengua materna del escritor y orador, quien sabe usar tanto el alemán como el francés, es el dialecto alsaciano. Y este hijo de un pastor luterano, descendiente de sacerdotes protestantes y maestros de primaria, quien sublimara la herencia como predicador y educador, experimenta en su niñez también la pacífica vecindad de las confesiones. Günsbach, en el idílico valle Münster de los Vosgos, cuya parroquia estuviera durante décadas felices a cargo de Ludwig Schweitzer, el padre, es el ambiente de su niñez, del cual su alma nunca emigró y adonde siempre regresa: a la casa firme y abierta a todos los huéspedes, que se construyera junto a la carretera, la "Casa de Goethe", por haber sido costeada mediante el Premio Goethe, luego de haber donado Schweitzer suma idéntica, que ganara con libros, conciertos y conferencias, para fines de beneficiencia. La iglesia de Günsbach sirve a los dos cultos, al católico y al evangélico, realizado el primero en francés y el otro, en alemán, sin que jamás se hubieran producido fricciones...

Escuela primaria en Günsbach. Liceo y despertadoras clases de piano y órgano en la ciudad alsaciana de Mülhausen. Estudios de teología y filosofía (y tantas otras disciplinas) en las universidades de Estrasburgo, Berlín y París. En París, encuentro decisivo con el gran organista, gran hombre Charles Marie Widor. Comienzan la obra y empresa vastas en torno a Bach y el órgano restituído y depurado. Vicariato y dirección de una Fundación de Estudios Teológicos en Estrasburgo. Enseñanza. Las importantes publicaciones teológicas y musicográficas. Actividad y reputación crecientes de organista; la lucha, que hace época, por la reforma del órgano. Y entonces, la decisión de estudiar medicina para ir luego como médico al África Ecuatorial. Renunciamiento a todo lo logrado y disfrutado. Porque, en medio de un mundo sufriente, la felicidad demanda el sacrificio; porque Schweitzer sentía que debiera dar algo por la bendición de su infancia y juventud.

Una recompensa, ya que recompensa y reparación son quizás los únicos bienes factibles para los hombres en medio de las violencias, las injusticias y los sufrimientos de la existencia general. De ella se deriva la misión reconocida por Albert Schweitzer como suya: misión ejercida. Pero no con la prédica. Sino con el hecho, que aplica la cura urgente. Schweitzer ha realizado y sigue realizando una gran obra. No nos dió ni quería darnos, una filosofía y teología completas, contra las cuales conspiran su mismo concepto y sus ocupaciones harto múltiples. Artista genuino, tampoco es productivo como tal, sino un intérprete iluminado e iluminador y, eso sí, constructivo hasta en el sentido literal. (Técnica del órgano). Pero el denominador común de la variedad de todo su cometido es *el hacer obra. Obra y obras.* Las voces de la gran Fuga se llaman pensamiento extendido desde la razón hasta la mística, arte y *caridad.* Esta última condujo a Schweitzer a Lambaréne.

Partió en 1913, un año después de su casamiento con Helene Bresslau, hija de un catedrático de historia en la Universidad de Estrasburgo, para la selva de África Ecuatorial, acompañado solamente por su esposa. Comenzó la empresa más dura, la más aventurada y aventurera, de la que nos informan abundantes relatos. Doce estadías en Lambaréne hasta hoy. Desde los comienzos más primitivos y penosos, con operaciones quirúrgicas al aire libre o en un gallinero, hasta la reciente terminación de la aldea de leprosos, fruto del Premio Nóbel de la Paz. Evolución más de una vez puesta en peligro por las adversidades del ambiente y de la época. La más tremenda, durante la Primera Guerra Mundial, en la que los esposos Schweitzer, disolviéndose su hospital, son confinados como prisioneros en Francia, siendo la etapa final de su cautiverio, St. Rémy,

donde habían expirado los días oscurecidos de van Gogh. Después de siete años de paralización, de muchas angustias, pero también de intensa labor espiritual en Europa, un recomienzo. Resurge el hospital. Pronto se reconstruye en lugar más propicio. *Cuando pudimos visitar este peregrino hospital en abril de 1953,* relata un médico suizo, jefe de hospital, *contaba alrededor de 50 construcciones situadas en un terreno escarpado, a la sombra, donde crecen palmeras de aceite y mangas... Actualmente, en toda la demarcación del hospital de Lambaréne son tratados y alimentados diariamente alrededor de 500 enfermos... A pesar de la deliberada sencillez de las instalaciones en la sala de operaciones, y en las enfermerías, Lambaréne puede prestar a los indígenas la necesaria ayuda, como he podido convencerme por mí mismo.*

Albert Schweitzer, quien, apenas pisada por primera vez la playa de Lambaréne, había tenido que debutar como cirujano, operando una hernia estrangulada, ahora ya no sigue usando el bisturí, pero sí dirigiendo con afán infatigable aquella obra paradigmática en la selva africana: obra de cultura, obra de edificación en cualquier connotación de estos sustantivos. Desmontando, construyendo calles y caminos, erigiendo casas con un sentido práctico que se vale ingeniosamente de sus conocimientos en la estructuración de los órganos, plantando huertos y jardines, con los cuales se procura un aumento de alimentos saludables y se establece una órbita de civilización. Su faena —así lo ha observado con acierto un periodista brasileño— es aún más la de un educador que la de un misionero y un médico: educa a los indígenas para el trabajo fecundo, para labranza y oficios, ya que considera como bases y elementos principales de cada sociedad culta, la agricultura y la artesanía. Y educa con el ejemplo: es, él mismo, arquitecto y capataz de obra, carpintero, albañil, cerrajero y jardinero. Supervisa los grupos que cortan árboles, habiéndose, además, tornado experto en maderas nobles, esa riqueza mayor de Gabón; hinca, con sus manos, los postes. La de su hospital es una aldea de casas lacustres.

Lambaréne es un ejemplo; es la concretización de una idea y de un ideal. No es un idilio, ni mucho menos aún un paraíso. Y su gran patrón no es un santo de leyenda, manso y dulce. Es humano; conoce las irritaciones, y su temperamento comprende el humor y la cólera. En medio del bullicio y de movida solidaridad reinantes en aquel ambiente singular, Schweitzer queda solitario. Así aparece en descripciones sugestivas justamente por su ingenuidad, como las del francés Guy Barthélemy, joven maestro de primaria: *Chez le Docteur Schweitzer.*

En el paraíso no había el esfuerzo. Lambaréne, por el contrario, existe por el esfuerzo. Pero es un reservado de la cultura esencial. Pues Albert Schweitzer, al fundar el hospital selvático, no volvió la espalda a Europa y a sus patrimonios ni asestó una bofetada a la civilización. Extendió más bien el radio de la cultura y le plantó nuevos almácigos. "Hombre de acción individual", como él mismo se caracteriza, promovió su empresa, por entender que tan sólo bajo esas circunstancias voluntariamente escogidas, pudiera hacerse una obra íntegra e integral. En nombre de "la hermandad de los estigmatizados por el dolor": recompensa por un pecado común; lucha contra dolor y muerte; implantación de depuradas ganancias culturales. Criadero, edificación, asistencia... Lambaréne es la capital de un pequeño reino de la fraternidad de toda criatura, donde el filósofo de la *Veneración de la Vida* y doctor de los negros, vive en cariñosa amistad con perros, gatos, monos, antílopes y pelícanos, poniendo su atención en que ningún palo colocado en la tierra hiera un gusano, cerrando, al escribir en la sofocante noche tropical, su ventana para que ningún insecto se queme con su lámpara y dando de beber, a unas hormigas inofensivas, el jugo de un pomelo. El rasgo franciscano es bien

notorio. Empero, otros rasgos se distinguen con claridad todavía mayor, sobre todo el rasgo *goetheano.* Búsqueda de solución y redención, obtención de tierra para cultivo y vivienda, no en seguridad, pero sí en actividad y libertad. La proeza de Schweitzer se lleva a cabo en la iluminación de "Fausto" (Segunda Parte, quinto Acto). Palpable, la relación con *Guillermo Meister,* quien halla su rumbo en el modesto servicio humanitario-social del cirujano. Albert Schweitzer estableció en Gabón, no a modo de una "imitación", pero de una continuación personal y, por lo tanto, constructiva, otra "Provincia Pedagógica". Su parentesco con Goethe, exteriormente dado por la multiplicidad de dotes y actividades sólo unificadas por ser propiedad del mismo individuo, reside en verdad en el equilibrio y la interrelación de pensamiento (más arte) y acción. Es la suya una continuación de Goethe en los órdenes de la ética y la filosofía. Ellos son centro y fuerza motriz de su ser y quehacer. La presenta y desarrolla Schweitzer en su obra principal, la *Filosofía de la Cultura,* concebida para cuatro tomos, de los que poseemos los dos primeros desde hace veintidós años, esperándose todavía los restantes, sin la seguridad de que habrá tiempo y ocio para terminarlos.

Joven estudiante en Berlín había escuchado Schweitzer, en una reunión de académicos, una exclamación resignada (fué probablemente Herman Grimm quien la profiriera): *¡Ay, que todos somos tan sólo epígonos!* Se propuso hacer entonces, en medio de la creencia ciega en el progreso, un balance negativo de la cultura, bajo el título *Nosotros, Epígonos.* Tenía el punto de partida, tenía una orientación, pero dolorosamente echó de menos un destino satisfactorio: el puerto de salvación.

En todos los libros de Schweitzer habla el maestro y el ilustrado historiador. De composición y concentración admirables, todos son, a la vez, textos didácticos: tanto los filosóficos como los teológicos y musicológicos exponen y resumen la historia de su tema y de su mismo tratamiento. Así se le proporcionaba el plan de ese balance, tal como efectivamente lo exhibe, a la luz de su interpretación, en los dos volúmenes: *Decadencia y Reconstrucción de la Cultura* y *Cultura y Ética.*

Réplica al *Ocaso del Occidente* de Spengler, estos dos tomos —muy breve y conciso, el primero, más desarrollado, el segundo— son significativos por la vastedad del panorama que abren, y por no concluir la obra entera, la cual queda hasta hoy inacabada, pese a formular completamente el concepto y el mensaje. Constituyen un resumen doble: Resumen (precedido por un análisis de nuestra situación en el Siglo XX) de todos los planteamientos filosóficos (y también religiosos) de la ética, o sea una crítica de la filosofía universal bajo el aspecto ético. Y un resumen de la propia filosofía schweitzeriana.

Ésta no impone "sistema" alguno. La de Schweitzer no quiere ser, ni es, una "filosofía popular" en el sentido vulgar y barato de semejante término. Pero ya temprano reaccionó el pensador ético fervorosamente contra toda filosofía de sistema o dogmática. Más: contra todo dogmatismo cerrado. Luego de la fascinación del primer conocimiento, ya no le satisficieron los grandes sistemas de los "idealistas" alemanes. Detectó debilidades en la ética de Kant; fué impresionado por los escritos de Schopenhauer y Nietzsche cuyos aportes fructíferos los recogió con gratitud, sin renunciar a su actitud crítica; se opuso a Hegel y su secuela directa o indirecta. Halló los valores más valederos en los profetas judíos, en Jesús y Pablo, en los sabios chinos y los tardíos estoicistas romanos; apenas en Platón y Aristóteles, y en Buddha sólo con la limitación debida a la negación de la vida que irrita a Schweitzer en el *Pensamiento de la India,* al cual dedicara un libro traducido al castellano. Como Gran Siglo festeja el XVIII, amando y defendiendo la época del esclarecimiento, la riqueza y creación de cultura del

racionalismo con su moral y confianza optimista en el progreso: una filosofía "con callos en las manos". Pero este racionalismo es para él solamente una etapa en el camino a seguir. Pues nuestro conocimiento ya no es optimista. Pues al racionalismo se le debe agregar la tercera dimensión de la trascendencia. Hay que ponerse en correspondencia con la ley del mundo y de los mundos. Vivencia y filosofía místicas. Schweitzer fusiona racionalismo y misticismo. También, como veremos, en su gestión musical.

Se adhiere a la filosofía natural. Pugna por una filosofía elemental. Podríamos llamarla filosofía práctica superior. En ella, su maestro es Goethe: ...*Goethe no precisa de ninguna "Weltanschauung" construída de manera artificial, construída hasta el último detalle, sino que puede resignarse con habitar en otra, inacabada e inacabable. No quiere ser más rico de lo que puede serlo con la adquisición absolutamente honrada de verdades. De esto se atreve a poder vivir.* Una afirmación del discurso pronunciado en Francfort, en 1932 en el centenario de la muerte de Goethe. Y en 1949, en el bicentenario del nacimiento de Goethe, declaró Schweitzer en Aspen (EE. UU.): *El gran conflicto de nuestro tiempo es el de la personalidad contra el colectivismo. En nuestro tiempo el espíritu de Hegel y el espíritu de Goethe están por doquiera en pugna. El colectivismo en sus formas varias ha despojado al individuo de su individualidad. De esto provienen todas las turbaciones del mundo. La tarea inmediata que tenemos por delante es la de salvaguardar la integridad del individuo dentro del estado moderno. Tengo gran confianza en las incalculables fuerzas del espíritu. Si entran en el juego, el futuro del mundo será mejor.*

Tales, posición, opinión y fe de Albert Schweitzer. Pero —¿su pregunta y contestación principales?

En el principio de su filosofía —repitámoslo— está la resignación. No nos es dado ningún conocimiento o reconocimiento del mundo, de nuestra vida y nuestro ser; y de su sentido. Artificiosas todas las explicaciones, justificaciones y apologías; violenta, según Schweitzer, también la famosa fórmula de Descartes: "Cogito, ergo sum. Pienso, por lo tanto, soy". —Lo único seguro es esto: "Soy vida, que quiere vivir, en medio de vida, que quiere vivir". *Universal voluntad de vida.* ¿Y la muerte y la destrucción, una vida devorando la otra? Este es el desdoblamiento de la voluntad de vida: fatalidad, dolor y culpa máximos. De ahí se desprende la ética schweitzeriana, que saluda sus precursoras en las enseñanzas de Fouillée, Guyau y de un poco conocido filósofo del 1900, el médico berlinés Wilhelm Stern, proclamador de la solidaridad con todo lo viviente en su libro publicado en 1897: *Fundamentación crítica de la Ética como Ciencia positiva.* De ahí la sentencia: *Veneración de la vida, "veneratio vitae", es el rendimiento más inmediato a la par que profundo de mi voluntad de Vida.*

Veneración y piedad sin ilusiones: *El mundo es lo terrible en la magnificencia, lo absurdo en lo comprensible, el sufrimiento en la alegría.* Mas al hombre le es concedida una libertad, la de "ser distinto del mundo". Libertad de norte religioso, libertad para realizar el bien en medio del mal, de experimentar y afirmar la existencia del amor dentro de las crueldades del universo. Este es el secreto divino, al cual se refiere Schweitzer, caracterizado como "agnóstico metafísico" por Rudolf Grabs, uno de sus exégetas más comprensivos, con estas encendidas frases de su libro *El Cristianismo y las Religiones universales*:

Hay un océano. Agua fría, no movida. En el océano, empero, está la corriente del golfo, agua caliente que corre del Ecuador al Polo. Pregunte Vd. a todos los sabios cómo es físicamente representable, que entre las aguas del océano, cómo entre dos orillas, corra una corriente de agua caliente, movida en lo no movido, caliente en lo frío. No lo

pueden explicar. Así está el dios del amor en el dios de las fuerzas universales, uno con él, y sin embargo del todo diferente de él. Por esta corriente nos dejamos asir y llevar.

Ahora podemos palpar los cimientos de Lambaréne: del modelo, de la provincia pedagógica, de la utopía hecha realidad. Para el religioso activo, el constructivo agnóstico metafísico, semejante utopía es ensayo de anticipación parcial del Reino de Dios en la Tierra. Y efectivamente giran los pensamientos más sintetizadores de Schweitzer en torno al Reino de Dios. Está el anciano trabajando en un libro teológico que habrá de contener las quintaesencias de su sabiduría y profecía, congruentes su filosofía y religión: *La Idea del Reino de Dios en el Cristianismo.* Nada se ha revelado aún de las particularidades de esta obra, salvo algunos párrafos comunicados por Jacques Feschotte, uno de los más simpáticos biógrafos y amigos de Schweitzer: *Como una estrella reluce sobre un mundo oscuro gracias a la fuerza luminosa, dada por la naturaleza, que le es inmanente aunque no tiene nada que anunciar que la aurora matutina que le sigue, así deben hacer relucir aquellos que son redimidos, el brillo del reino de dios en el mundo... Nunca debemos perder de vista esa ley incondicional que podemos extender el reino de dios sólo en la medida en la que lo llevamos adentro".*

Polifonía: con la voz del profeta canta la del artista. En su incomparable e inagotable libro sobre Bach quería hablar Schweitzer "como músico a músico". Mas compuso con ella una ejemplificación y obra de arte integral. No según la doctrina de Bayreuth, aunque siempre ha confesado haber sido intensamente impresionado e influído por Wagner. Schweitzer no enseña la acumulación, yuxtaposición o bastardización de las artes, sino la universalidad del arte, la inmanencia en un arte, de otro, supliendo, en creación y percepción, un sentido al otro. La primera versión de ese *Johann Sebastian Bach* es redactada, con el subtítulo significativo *le musicien poète,* en francés: la segunda, muy ampliada, que apareció, abriendo nuevos horizontes artístico-espirituales, en 1908, en alemán. Historia, poesía y música del coral protestante y de la liturgia, los preludios corales, las cantatas y pasiones anteriores a Bach, su biografía y el crecimiento póstumo de su gloria, trata profundamente de su obra y de la interpretación de ella, con los consejos prácticos más minuciosos, y culmina con los capítulos centrales *Bach y la Estética, Música poética y pictórica, Palabra y Sonido en Bach, El Lenguaje de los Corales* y *El Lenguaje musical de las Cantatas.* Sondea el fondo mismo del arte y la ligazón de todas las artes, yendo también aquí de su realidad a la transcendencia, y presenta a Bach como poeta, más aún como pintor, sin detrimento de la música absoluta (en cuanto, según él, puede haber una tal en última abstracción) y de la ley severa a la que obedecen sus "movidas líneas sonoras". Fusión de razón y mística, de pensamiento y práctica. Las exposiciones y deducciones del libro proceden del ejercicio del organista magistral; éste corrobora los discernimientos y lecciones de esas páginas. El organista Schweitzer, con la lucidez de su discernimiento y fraseo, su mesura, sensibilidad poética y ensimismamiento devoto, pudo propalar su mensaje por grabaciones fonográficas y una edición de las obras correspondientes de Bach iniciada antes de la Primera Guerra Mundial, con Widor y que está por concluir con la ayuda de Nies-Berger. Como apasionado y, en efecto, "constructivo" reformador de la construcción del órgano, ha propulsado todo un potente y fructífero movimiento abarcador de generaciones de idóneos y músicos. Otra polifonía: restauración y renovación, y, como indica el título de su tratado de 1906, proclamador de sus criterios y exigencias:

Arte alemán y francés de la Construcción y Ejecución del Órgano. Esfuerzo sin tregua, ya que la lucha por el buen órgano, cuyos resultados son la salvación de viejos y creación de nuevos instrumentos nobles, arraigados en rancia tradición, le es "parte de su lucha por la verdad". Parte, esa obra, del órgano de Santo Tomás de Estrasburgo, terminado por Johann Andreas Silbermann a mediados de aquel Gran Siglo XVIII y que es encarnación sonora de la fusión de razón y mística, con su disposición clarísima, y la unión mística de su sonido. Engendrado por la artesanía, el buen órgano es, por sí místico. Devuelta del producto de la fábrica al concienzudo trabajo de oficio: el postulado tiene validez general. "Órganos perfectos educan al organista a la perfección".

Esa faz de la actividad de Schweitzer, que bastaría para colmar la vida de un hombre muy dotado y activo, no puede ser apreciada sino en un detenido y erudito estudio especializado, como es la reciente monografía sugestiva de Rudolf Quoika *El Encuentro de Albert Schweitzer con el Órgano,* que, a base de pruebas sólidas, puede comprobar: *Otra vez se yergue Albert Schweitzer, el profeta del órgano, detrás de aquél, que plasma su obra por la humanidad.*

El artista Schweitzer no se expresa solamente como músico, también como escritor. Es por sus libros que más directamente se comunica con la humanidad. Cada verbo profético es verbo poético. Schweitzer es un gran escritor. No un "literato" en la acepción común, no un "homme de lettres" pese a su ilustración inusitada. Entregado a la acción, aparentemente no halla siempre el tiempo para limar su texto. Por otra parte, éste, por meditada que sea su sustancia, guarda una fresca sinceridad y calidez, que nos cautiva. El predicador y maestro es un narrador nato. Testimonian este don, la prosa sencilla y viva del libro, ya casi clásico, que relata el primer período de Lambaréne: *Entre Agua y Selva,* los *Cuentos Africanos* y las *Informaciones desde Lambaréne;* sobre todo las páginas autobiográficas, tan simples como emocionadas y emocionantes, *De mi Infancia y Juventud,* con cuyo encanto, musical por sí, sólo tienen parentesco en esta rama de la literatura alemana de nuestros decenios, los *Recuerdos* de Eugenie Schumann y *De la Vida de un Músico* de Fritz Busch. La pequeña preciosidad, saturada de humor y cariño, de *Un Pelícano cuenta de su Vida,* es, además, paradigma de un libro fotográfico: su texto agraciado, redactado en primera persona, y las buenas fotos tomadas por la Doctora Anna Wildikann constituyen una unidad completa. Libro de aparente modestia y notable sutileza estética; todo a dos voces. Y toda imagen.

Más pletórico de imágenes es el propio estilo de Albert Schweitzer que tiende a una concisión siempre más lapidaria, de modo que el discurso pronunciado al recibir, en noviembre de 1954, en Oslo, el Premio Nóbel de la Paz, *El Problema de la Paz en el Mundo de hoy,* es como tallado en granito. Un estilo saturado de vistas y visiones, de parábolas. Las imágenes son casi siempre tomadas de órbitas elementales, con las que se relacionan experiencias vitales del autor: agricultura y arquitectura, economía doméstica, pero no menos, plausiblemente, música y medicina. Habla el hombre que hace obra. E, idéntico a él, "habla el poeta". Una vez más se revela la compenetración de espíritu y acción. El pensamiento y la dicción enriquecidos por la asimilación de las ciencias naturales, ganan en precisión, en respeto a la realidad. Tal enriquecimiento concierne, más que a la forma literaria, a la misma filosofía, que involucra el moderno concepto cienfico del universo, como éste, por otra parte, ya ha trascendido a la filosofía. Los grandes físicos pensadores, encabezados por Planck y Einstein, y Schweitzer partieron de los polos opuestos, para acercarse, los unos al otro, en la mitad del camino, impulsados por inquitudes similares. Las que formula Max Planck en *Causalidad y libre Albedrío,* podrían ser también palabras de Albert Schweitzer: *Toda negativa del valor de la vida por sí misma*

y para su propio provecho es una negativa del mundo del pensamiento humano, y, por tanto, en último análisis, una negativa de los verdaderos fundamentos no sólo de la ciencia, sino también de la religión.

Muchos prosistas, sobre todo los grandes autores de las utopías y "novelas de desarrollo y formación", se nos antojan como "hacedores" impedidos que conservan sus planes y sueños en la durabilidad de sus libros: Platón y Tomás Moro, el Goethe de *Los Años de Peregrinaje de Guillermo Meister* y Adalbert Stifter, aquel gran narrador del XIX cuya obra queda inédita en castellano, y con quien Schweitzer tiene concordancias sorprendentes. Ambos predican, con casi las mismas palabras, la *"humanización del hombre"*.

Así, a la inversa, Schweitzer se nos antoja como poeta impedido. Vive, como hacedor, su gran novela de formación.

La colina cerca de Lambaréne donde el médico misionero erigió su hospital, se llama en lengua indígena: "Adolinanongo: la que mira por encima y más allá de los pueblos".

La novela de la vida, la mirada y el mensaje, la ética y obra perdurables de Albert Schweitzer abarcan y fortalecen la humanidad.

GÉRARD DE NERVAL
1855 - 1955

por

JOSÉ PEDRO DÍAZ

Probablemente a partir de diciembre de 1853, y sin duda en el correr del año 1854, Gérard de Nerval escribió su última y más importante obra en prosa, la enigmática *Aurélia.*

Mientras la escribe parece apurar algunas últimas presencias de la vida en la insistente evocación de un pasado que se revela como tembloroso y traslúcido y que se vierte en imágenes que quedan como impregnadas de un trasmundo cercano, inminente. A lo largo de ese año su vida misma hace pensar en un progresivo despegarse de la tierra. Después de su grave crisis de 1853, algunos buenos amigos le facilitan un viaje que debe ayudar a su recuperación. Durante este viaje que realiza por Alemania, escribe buena parte de esa obra que prolonga los delirios recientes en una prosa consciente, tersa y construída. Fuera de su país —dépaysé— el viaje le desprende de lo más cercano, le facilita los fantasmas del recuerdo, le hace más presente y como palpable la mágica fantasía de sus queridos poetas alemanes.

Cuando vuelve a París su vida empieza a desintegrarse, a disgregarse, como si a medida que progresa la organización de sus sueños en el texto de *Aurélia* su autor per-

diera su fuerza y a su vida *real* le fuera ya imposible toda estructura. A poco de llegar a la capital, otra crisis determina una forzada reclusión. Después ya no tiene domicilio fijo. Sus muebles quedaron en depósito a la espera de una cuenta impaga. Él trabaja todavía, pobre y vagabundo, en su precioso manuscrito. Es entonces cuando escribe a una amiga un poema que comienza con tono casi verlainiano:

Madame et souveraine,
Que mon cœur a de peine...

Confía allí su miseria y su obsesión finales:

San feu dans mon taudis, sans carreaux aux fenêtres,
je vais trouver le joint *du ciel où de l'enfer,*
et j'ai por l'autre monde enfin bouclé mes guêtres.

y termina con un epitafio cuyo estilo lamenta:

(La misère a rendu ma pensée invalide!).

Este epitafio es un soneto que termina con estos versos:

Et quand vint le moment, où, las de cette vie,
un soir d'hiver, enfin l'âme lui fut ravie,
il s'en alla disant: "Pourquoi suis-je venu?".

Viene el invierno —ese mismo invierno final que anuncia su epitafio—. Algunos amigos lo ven todavía, pobremente vestido, explicando con fuego los misterios de la Cábala y el tetragrama sagrado. El 24 de enero de 1855 escribe a su tía, en cuya casa vivió un tiempo, una esquela que termina con esta frase: "Ne m'attends pas ce soir, car la nuit sera noire et blanche". Y todos recuerdan ya cómo, el 26 de enero y en un alba de nieve, se le encontró colgado de una reja en la rue de la Vieille Lanterne.

El primero de enero se había publicado ya, en la *Revue de Paris,* la primera parte de esa mágica *Aurélia;* la segunda aparecería, póstuma, en el número del 15 de febrero de la misma revista.

Así, este año de 1955 se cumple el doble centenario de la muerte de Nerval y de la publicación de ese famoso texto romántico, cuya condición de maravillosa poesía, doblada de su excepcional carácter de testimonio, lo convierte en iniciador de algunos de los más arraigados instantes de la aventura poética moderna.

Se encauza y se revela por ella en Francia, además, la más honda vertiente del romanticismo, aquella que ya había nutrido la experiencia y la obra de algunos poetas alemanes y que viene ahora a otorgar a las letras francesas algo acaso más hondo e importante que aquel mismo *frisson nouveau* que Hugo señalaría en Baudelaire.

Poesía, dije, y aludí, además, a su condición de testimonio, porque ese texto es efectivamente uno de los testimonios más estremecedores de la aventura poética y humana de alguien. Y digo humana y poética para vincular esa aventura a un vivir antes que a un escribir. Aunque tampoco quiero que se entienda que se testimonia allí la circunstancia temporal, histórica de la experiencia poética de Nerval. Ciertamente es ese uno

de los planos a que *Aurélia* puede quedar referida, pero es sólo uno y no el más importante; tales circunstancias aparecen allí sólo para indicarnos un punto de partida, el itinerario posterior es el que importa. (El mismo Nerval lo anota: "una dama que había amado mucho tiempo y que llamaré con el nombre de Aurélia, estaba perdida para mí. Poco importan las circunstancias de este acontecimiento que debía tener una influencia tan grande sobre mi vida..."). Si hago esta precisión, que en cierto modo es banal, es porque quiero, al desvalorizar el conjunto testimonial, autobiográfico de la obra, valorizar más, en cambio, un parcial aspecto del mismo; porque tampoco quiero estimar preferentemente en ella lo que llamaríamos, un poco artificialmente, sin duda, su construcción poética. (En este aspecto acaso fuera más valiosa *Silvie).* Todo esto digo porque entiendo que la aventura temporal, la existencia, en la obra, de un tiempo histórico dado, importa aquí sobre todo por la violencia con que nos señala un linde, con que nos marca el borde sobre el que se asoma el poeta. Recuérdese su texto famoso: "Aquí comenzó para mí lo que llamaré el derramamiento del sueño en la vida real. A partir de ese momento todo tomaba a veces un aspecto doble, —y ello sin que el razonamiento careciera jamás de lógica, sin que la memoria perdiera los más ligeros detalles de lo que ocurría" (I, 3). "No puedo dar aquí más que una idea bastante extraña de lo que resultó de esa contención de espíritu. Me sentí deslizar como sobre un hilo tenso cuya longitud era infinita" (I, 10).

Pero nada puede dar la impresión de ese desplazamiento hacia lo sobrenatural como el magnífico golpe de arco con que el relato comienza:

"El sueño es una segunda vida. Yo no pude atravesar sin temblar esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del mundo invisible. Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte; un entorpecimiento nebuloso se adueña de nuestro pensamiento y no podemos determinar el instante preciso en que el *yo,* bajo otra forma, continúa la obra de la existencia. Es un subterráneo vago que se ilumina poco a poco, y donde se desprenden de la sombra y de la noche las pálidas figuras gravemente inmóviles que habitan la mansión de los limbos. Después el cuadro se forma, una nueva claridad ilumina y hace actuar esas apariciones extrañas; —el mundo de los Espíritus se abre para nosotros.

"Swedemborg llamaba a esas visiones *Memorabilia;* las debía a la ensoñación más a menudo que al sueño; *El asno de oro* de Apuleyo, *La Divina Comedia* de Dante, son los modelos poéticos de esos estudios del alma humana. Siguiendo esos ejemplos yo voy a intentar transcribir las impresiones de una larga enfermedad que transcurrió enteramente en los misterios de mi espíritu; —y no sé por qué me sirvo de ese término de enfermedad, porque nunca, en lo que a mí se refiere, me sentí mejor. A veces creía duplicadas mi fuerza y mi actividad; me parecía saberlo todo, comprenderlo todo; la imaginación me aportaba delicias infinitas. Al recobrar lo que los hombres llaman razón ¿será necesario añorar el haberlas perdido?...

"Esta *Vita nuova* tuvo para mí dos faces..." (I, 1).

Es justamente por la seguridad y la limpidez con que se nos describe cada paso, cada gesto, cada hecho o sueño —cuya verdad corrobora no sólo el tono del texto mismo, sino aun expresos testimonios de otra fuente— que se nos hace presente en el relato la intemporalidad, la transcendencia, diría, de lo visto por sus ojos. Más que las descripciones de visiones o sueños importa, creo, en su relato esa clarísima, alucinante presencia de un *borde* de lo real. Aquellas visiones maravillosas que habitan su texto allí donde aquel límite es atravesado y que, como la crítica moderna documenta (y

especialmente los excelentes trabajos de J. Richter) se nutren de ocultismo e iluminismo, pueden sin duda dar luz a una investigación de la psicología profunda del poeta (como en el cuidadoso y prudente estudio de L. H. Sebillotte) y quizá exaltar en nosotros un eco de resonancias inconscientes cuya vigencia mítica el Dr. Jung podría acaso explicar. Pero, con ser maravillosas visiones poéticas, no configuran una tan vehemente poesía como la que se desprende de aquel sentimiento de la porosidad de lo real, de su borde o linde alucinante. Por eso dije antes aventura humana y poética de Nerval, para aludir a la aventura que en él se realizó en el borde de su tiempo histórico, en el filo de perder pie en él, allí donde ese su tiempo concreto, palpable, nos hacía visible, como en transparencia, una verificación de la poesía como experiencia intemporal. Se ven así "extraños cuadros parecidos a esos reflejos gesticulantes de objetos reales que se mueven sobre el agua agitada". Lo real, bajo esa mirada, se impregna de poesía, rezuma trasmundo hasta el punto de conferir a su texto una fuerza reveladora.

El sueño de Nerval redescubre mitos y, mediante ellos, alude a ese inminente transmundo, a esa *otredad* (que podría haber dicho Machado) del universo real (¿"lo circunvalente", diría Jaspers?). Y tal alusión se opera desde su propia persona y condición, como atravesándola, de modo de ir a dar, en el fondo de sí, con verdades que son más anchas que él mismo y cuya latitud lo sobrepasa y lo sumerge. Así va él siempre verificando en un gesto que realiza o en el azar que lo rodea signos que le prueban ese su estar inserto en un *más allá:* "No sé cómo explicar que, según mis ideas, los acontecimientos terrestres podían coincidir con los del mundo sobrenatural; esto es más fácil *sentirlo* que enunciarlo claramente" (I, 9). Todo se le convierte en símbolo:

"Un día, hacia medianoche, yo volvía al barrio en que se encontraba mi domicilio cuando, levantando casualmente los ojos, advertí, iluminado por un reverbero, el número de una casa. Ese número era el de mi edad. En seguida, bajando los ojos, vi delante de mí una mujer pálida, de ojos hundidos, que me pareció tener los rasgos de Aurelia. Yo me dije: "Es su *muerte* o la mía que me es anunciada!". Pero, no sé por qué, me atuve a esta última suposición..." (I, 2).

Así es cómo lo real revela a sus ojos, intenciones espirituales y se convierte en un juego de alusiones y símbolos que el poeta intenta desentrañar en una última y coherente interpretación.

Pero, y con ser tan importante esa presencia simbólica del mundo, es en el sueño más que en ella donde se abre al poeta la puerta de lo maravilloso. Cierto que las visiones que el sueño le ofrece no siempre son fácilmente comprensibles, pero el poeta espera poder organizar su mensaje.

"Es así que me atreví a una audaz tentativa. Resolví fijar el sueño y conocer su secreto! ¿Por qué, me dije, no forzar al fin esas puertas místicas armado de toda mi voluntad y dominar mis sensaciones en lugar de padecerlas? ¿No es posible domar a esta quimera atrayente y temible, imponer una norma a esos espíritus nocturnos que se burlan de nuestra razón? El sueño ocupa un tercio de nuestra vida. Es el consuelo de las penas de nuestros días o la pena de nuestros placeres; pero jamás pude experimentar que el sueño fuera un reposo. Después de un entorpecimiento de algunos minutos una nueva vida empieza, liberada de las condiciones del tiempo y del espacio y semejante, sin duda, a la que nos espera después de la muerte. ¿Quién sabe si no existe un lazo entre esas dos existencias y si no le es posible al alma anudarlo desde ahora?".

"Desde ese momento me apliqué a buscar el sentido de mis sueños, y esta preocupación influyó sobre mis reflexiones de la vigilia. Creí comprender que entre el mundo

externo y el mundo interno existía un lazo; que sólo el descuido o el desorden del espíritu falseaban sus evidentes relaciones, —y que así se explicaba la extravagancia de algunos cuadros parecidos a esos reflejos gesticulantes de objetos reales que se mueven sobre el agua agitada" ("Mémorables").

Su vida fué inquieta —"franc gamin de lettres" se llamaba a sí mismo a fines de 1854, cuando ya era el autor de *Les chimères* y corregía minuciosamente el manuscrito de *Aurélia!*—. Y tanto esa vida, varias veces visitada por la locura, como la misma irregularidad de su obra, muestran un latido incesante, un pulso irregular e intenso en el que periódicamente el vivir cotidiano se ve iluminado, atravesado por visiones que lo magnifican.

Se tiene a veces la impresión, leyendo su correspondencia, de que la dimensión de su obra sobrepasa su conciencia de escritor. No es seguro que él supiera cuáles de sus obras estaban destinadas a valer, para nosotros, de tan especial manera. Autor de poemas y relatos, de traducciones, de libros de viaje, de libretos para óperas y de dramas, el valor de estas creaciones es muy desigual. Su obra dramática, por ejemplo, actualmente olvidada, no hace evidente esa su desgarradora experiencia poética. Cuando se sabe esto la lectura de una carta de 1853 escrita probablemente al día siguiente de haber comenzado *Aurélia,* nos hace estremecer al enterarnos de que esa obra pudo haber sido, en vez del texto único que es, otro de los mediocres dramas de Nerval. Es una carta a su médico, el Dr. Blanche: "Le envío algunas páginas que deben ser agregadas a aquellas que le entregué ayer. Continuaré esta serie de sueños si Vd. quiere, o me pondré a hacer una pieza, lo que sería más alegre y rendiría más...".

Pero no hizo esa pieza, no preparó un libreto, dejó, sí, que esa serie de sueños organizara en su interior *una ópera fabulosa...*

"Me volví una ópera fabulosa", escribirá después Rimbaud, que nace el año mismo en que los sueños de Nerval comienzan a estructurarse en el tenso y alucinante texto de *Aurélia,* como marcando así, por esa coincidencia cronológica, el lazo que lo liga a la honda fantasmagoría de Nerval.

Nerval anda por su propia historia como los fabulosos héroes que se pierden en una selva mágica en la que, prodigiosamente, una imagen virginal los guía y, arrebatándolos de este mundo, los salva. Y a él se le ve dejándose guiar muy naturalmente por esa virginal presencia sobrenatural. Rimbaud, el que nace cuando Nerval comienza a registrar su viaje, buscará en cambio empeñosamente esa sobrenaturalidad, la buscará agitadamente, violentamente, azotando lo real, convulsionándolo para mejor dominarlo y cabalgar luego sus demonios y poder decirnos después, con un gesto como de domador erguido en el redondel de ese mágico circo que es su mundo poético: "Soy el maestro en fantasmagorías", al tiempo que hace restallar el látigo. Y más tarde, rememorando su representación en la más enigmática y desnuda de las memorias poéticas que se escribieron: "Me volví una ópera fabulosa".

Muy otro es el tono de Nerval, y su poesía más inevitable. Cuando él elige, en diciembre de 1853, no hacer una pieza sino continuar la serie de sus sueños, me parece que su elección inicia, de manera naturalísima pero decisiva, esa pendiente interior de la poesía en la que se abisma por momentos el maravilloso siglo XIX.

No quiero identificar aquí las experiencias de los dos poetas, pero cuando leo la violenta, casi retórica afirmación de Rimbaud: "Porque yo es otro", siento que fué Nerval

quien ya antes, naturalísimamente, repito, y sin anunciarlo, vivió su intensa doblez profunda en la poesía de su prosa de *Aurélia:* "Una idea terrible me vino: 'el hombre es doble', me dije"... y además: "De todos modos *el otro* me es hostil" (I, 9). Rimbaud declamará más tarde su postura de escucha interior: "Si el cobre se despierta clarín no es por su culpa. Esto me es evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento: lo miro, lo escucho: lanzo un golpe de arco: la sinfonía se mueve en las profundidades o sube de un salto a la escena". Pero esa sinfonía de las profundidades que Rimbaud descubre en 1871 ya cantaba en francés desde que Nerval escribió *Aurélia.* Desde antes acaso, pero sólo desde él con la estructura de la gran sinfonía. Así, la videncia que Rimbaud reclama ("Digo que es necesario ser *vidente,* hacerse *vidente*"), parece ser la que Nerval manifestó. De Aristóteles a Boileau las *Poéticas* siguen que no preceden a las obras maestras. Rimbaud parece haber escrito un arte poética de la interioridad de la poesía, de esa poesía que en francés se expresó originalmente por la prosa de *Aurélia* y por los versos de *Les Chimères.*

Decíamos ya que la intensidad de la experiencia poética que esta obra revela radica, para nosotros, tanto en la forma misma de estas visiones como en su modo de insertarse en la vida cotidiana. Es el andar vacilante del poeta entre lo real y lo soñado algo de lo que más nos importa. (Señalemos, al pasar, que esa vacilación de su andar se vierte en pasajes de nítida, exacta prosa: vacila el alma, la dicción es justa). Cierto que esas visiones y esos sueños son a menudo algo más que sueños o visiones personales: sobre esas figuras se condensa, más allá de la memoria enamorada y sufriente de Nerval, la ancha memoria de la humanidad entera, cuyas variadas mitologías encarnan en las personales imaginaciones de la memoria del poeta (sobre la imagen de Jenny Colon, su amada, se superponen, en la obra, las imágenes de su madre, de la diosa Isis, de la virgen María...). Sacude él en su interior dioses adormecidos en los que se reconocen imágenes milenarias del ensueño divino de la humanidad. Pero estas mismas imágenes sólo cobran todo su sentido cuando, mediante la concreta vida de Nerval, asistimos a *su presencia en lo real,* cuando los vemos derivar y alzarse desde el acaecer concreto de su aventura personal.

Por eso nos importa tanto ese vagar suyo de vida a sueño, esa condición fatal e inocente de su videncia. Cuando Rimbaud quiso *hacerse vidente* aplicó a ello su voluntad, y se propuso conseguirlo mediante *un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos.* Nerval no. Ya vimos con qué simplicidad se refería a sus sueños en la carta al Dr. Blanche. En la misma fecha escribía también a su padre sobre esos proyectos: "Me propongo escribir y hacer constar todas las impresiones que me dejó la enfermedad. Ese estudio no será inútil para la observación y la ciencia. Jamás me reconocí más facilidades de análisis y de descripción". Y, sin embargo, él reconocía el valor de sus sueños. Por una carta muy anterior, que corresponde a la convalecencia de su primera crisis (febrero-noviembre 1841), y a pesar del tono casi burlón de la misma, sabemos que ya entonces *su enfermedad* se le presentaba como algo muy diferente de una enfermedad, y que si en ciertas ocasiones aceptaba la idea de haber estado enfermo era sobre todo para uso de sus enfermeros y para que le reconocieran como sano. En la carta aludida (A Mme. Alexandre Dumas, 9.11.1841) escribía: "[Dumas] os dirá que recobré eso que se ha convenido en llamar razón, pero no crea nada de eso. Soy y he sido siempre el mismo, y solamente me sorprendo de que me hayan encontrado *cambiado* durante algunos días de la última primavera. La ilusión, la paradoja, la presunción son todas enemigas del buen sentido, del que jamás carecí. En el fondo tuve un sueño

muy divertido, y lo añoro; incluso he llegado a preguntarme si él no era más *verdadero* que lo que hoy me parece lo único explicable y racional. Pero, como aquí hay médicos y comisarios que velan para que no se extienda el campo de la poesía a expensas de la vía pública, no se me ha dejado salir y vagar definitivamente entre las gentes razonables más que cuando yo estuve formalmente convencido de haber estado enfermo, lo que costaba mucho a mi amor propio y aun a mi veracidad. ¡Confiesa! ¡confiesa! se me gritaba, como se hacía antaño a los brujos y a los herejes y, para terminar, yo convine en dejarme clasificar dentro de una afección definida por los doctores y denominada indiferentemente Teomanía o Demonomanía en el Diccionario médico...".

Sus sueños y visiones y aun la misma locura son entonces para él, ya desde 1841, un ensanchamiento de la poesía, un desbordarse de la misma por sobre los diques de la razón, una inundación poética de lo real. ("Aquí comenzó para mí —dirá después— lo que llamaré el derramamiento del sueño en la vida real. L'épanchement du rêve dans la vie réelle). El sueño que invade la vida. La obra misma fué publicada en la *Revue de Paris* con el título de *"Aurélia ou Le Rêve et la Vie"*, y *"Le Rêve et la Vie"* fué el título que le dieron sus editores Gautier y Houssaye en la primera publicación en volumen (1855). En una de las cartas de Nerval se encuentran a este propósito casi las mismas turbadoras palabras que Bécquer escribiría en su *"Introducción sinfónica"* a las *Rimas,* cuando se refería a esa misma confusión de lo soñado y lo vivido. "El sentido común, que es la barrera de los sueños, —decía Bécquer— comienza a flaquear, y las gentes de diversos campos se mezclan y confunden. Me cuesta trabajo saber qué cosas he soñado y cuáles me han sucedido. Mis afectos se reparten entre fantasmas de la imaginación y personajes reales. Mi memoria clasifica, revueltos, nombres y fechas de mujeres y días que han muerto o han pasado con los de días y mujeres que no han existido sino en mi mente". Y Nerval, cuya *Aurélia* reproduce el itinerario de esa aventura en que lo real alterna con lo ilusorio, alude explícitamente a tal intrincada fusión en una carta contemporánea de la redacción de la obra. En ella escribe a su médico (Al Dr. Blanche, 15.7.1854): "Acaso las extravagancias que experimenté no existen más que para mí, ya que mi cerebro se nutrió abundantemente de visiones y me es difícil separar la vida real de la del sueño".

Pero, a diferencia de Bécquer, el mundo soñado por Nerval viene a ofrecer al poeta una posibilidad de *salvación,* y no solamente estética —ya que ésta cabe sin duda también para Bécquer— sino metafísica o, más precisamente, mística. Su experiencia del sueño implica —como señala A. Béguin— "la transfiguración de su propia vida en un mito que comprende todo el destino de sus semejantes". Las imágenes soñadas se presentan, no como un desarrollo de la fantasía, sino como la revelación de un conocimiento superior que se realiza como al través de alguna fisura de lo real: es el descubrimiento de lo eterno en lo efímero. La realidad contingente, vuelta traslúcida, deja entrever, mediante sucesivas transparencias, imágenes incorpóreas que, a pesar de serlo, se revelan sin embargo, como su más sólido apoyo, como su verdad última, independiente de un acaecer en el tiempo, en la materia, porque, en definitiva, es desde esa verdad que se motivan los diversos acaeceres. Una vez advertido esto es natural que el poeta realice su obra desde esta visión trans o sobre real. Es famoso aquel texto suyo de la carta prólogo de *Les filles du feu* a Alexandre Dumas, donde escribía, refiriéndose a sus sonetos, que habían sido compuestos "en ese estado de ensoñación *super-naturalista* como dirían los alemanes". Ese texto autoriza a aludir a la expresión de *surréalisme* que emplearon, primero Apollinaire y luego A. Breton y P. Eluard; pero conviene señalar

que ese estado o visión es más fatal que voluntario en Nerval y más voluntariamente revolucionario en cambio en los surrealistas, quienes, por ello, vienen a derivar más directamente de Rimbaud. Nerval mantiene, eso sí, a mayor distancia, y desde su personalísima aventura, el puesto de iniciador. Es lo que advierte Michaud: "esta visión de una poesía verdaderamente reveladora de realidades desconocidas, de una «alquimia lírica» que, después de Baudelaire, atormentará a los poetas cincuenta años más tarde, es en sí mismo que él (Nerval) la encontró".

Se suele señalar la naturaleza impar de esta obra: "Esta obra a la que no se puede comparar ningua otra..." —dice A. Béguin—. Por mi parte yo encuentro en ella, y aun en su tono prodigioso ("El tono de Nerval... es uno de los milagros absolutos de la poesía francesa", dice también A. Béguin), una correspondencia francesa de otro milagro poético, el de la *Vita Nuova* de Dante, expresamente recordado por Nerval en la primera página, más arriba transcripta, de su texto. A pesar de esa indicación expresa de Nerval no sé que se haya hecho un estudio de tal correspondencia. No hay ya tiempo ni lugar para intentarlo aquí, pero creo útil apoyar en esas posibles coincidencias, porque replantean un problema fundamental, el de una visión religiosa del mundo como presupuesto de la poesía.

Refiriéndose a un encuentro con Aurélia, el poeta escribe: "el acento divino de la piedad otorgaba a las simples palabras que me dirigió, un valor indecible, como si algo de la religión se mezclara a las dulzuras de un amor hasta allí profano y le imprimiera un carácter de eternidad" (I, 2). Como en Dante, la amada aparece envuelta en una emoción religiosa y, también como en Dante, guía al poeta hasta el umbral de una experiencia en la que se presiente una sublime revelación. "Durante mi sueño —escribe Nerval— tuve una visión maravillosa. Me parecía que la diosa se me aparecía diciéndome: «Soy la misma que María, la misma que tu madre, la misma también que bajo todas las formas, siempre has amado. En cada uno de tus padecimientos quité una de las máscaras con que velo mis rasgos, y pronto me verás tal cual soy...»". También se leen en el poeta romántico aquellos arrepentimientos por amores ligeros: "Me representé amargamente la vida que había llevado después de su muerte, reprochándome no el haberla olvidado, cosa que no había ocurrido, sino haber ultrajado su memoria con fáciles amores" (I, 9) (*"Imagine di ben seguendo false"*, había dicho la Beatriz dantesca).

Renunciamos a hacer aquí una comparación de los textos; creemos que el lector advierte ya el parentesco a que aludimos. Pero si, como creo, ese parentesco existe, es tanto más importante señalar aquello que en otro sentido los separa. El movimiento espiritual que arrastra a ambos poetas lleva a uno a culminar en la visión beatífica del fin del Paraíso, al otro a la *noche negra y blanca* de su suicidio. Algunas frases escritas por Nerval mientras medita en el sentido de su experiencia, aluden a un hecho que nos explicará las razones de esa desemejanza: "Una idea terrible me vino: «El hombre es doble», me dije. —«Siento dos hombres en mí», escribió un Padre de la Iglesia"; y después comenta: "Los orientales vieron allí dos enemigos: el genio bueno y el malo. «¿Soy el bueno? ¿soy el malo?», me dije. De toda maneras *el otro* me es hostil... ¿Quién sabe si no hay alguna circunstancia o alguna edad en que esos dos espíritus se separan?". Yo no sé cuál es el Padre de la Iglesia que escribió esa frase a que alude Nerval, pero sé, sí, que también la escribió un gran poeta moderno que nuestro autor tradujo, Goethe, quien puso en boca de su Fausto estas palabras que Nerval usó luego como epígrafe de su también alucinante *Pandora:* "Dos almas residen, ¡ay!, en mi pecho. Una de ellas

pugna por separarse de la otra; la una, mediante órganos tenaces, se aferra al mundo en un rudo deleite amoroso; la otra se eleva violenta del polvo hacia las regiones de sublimes antepasados".

Y yo creo ver en la dualidad de Nerval la misma fatal y general dualidad profunda del hombre moderno, proclamada por primera vez en el "Fausto" de Goethe. A ese hombre moderno, contradictorio y unamunescamente agónico, le está vedada la serena aventura trascendente de Dante. La Edad Media es un mundo espiritualmente orgánico y equilibrado, en ella un *cosmos* respalda y sirve de marco natural a las escalonadas visiones dantescas que, desde los sueños primeros de la *Vita Nova* se elevan hasta las visiones finales del *Paraíso*. Las visiones de Nerval, por el contrario, no encajan ya en un *corpus universalis;* en medio del inquieto siglo XIX la criatura que sueña se mueve entre dislocados jirones míticos, sin posible organización, y que sólo ofrecen una aparente coherencia durante relámpagos de locura. La dicotomía profunda de Nerval viene así a concordar con esa honda brecha abierta en la conciencia del hombre occidental, cuyo desarrollo y cuyo dolor es la aventura de nuestros días.

Montevideo, marzo de 1955.

NOTA—Los textos de Nerval fueron traducidos de la edición de sus *Œuvres,* al cuidado de A. Béguin y J. Richer, NRF 1952 (Bibliothèque de la Pléiade).

Las obras aludidas en el correr de esta nota son:

A. BÉGUIN: *G. de N.,* José Corti, 1945; *L'âme romantique et le rêve,* José Corti, 1946, y en español, F. de C. E., México, 1954.

G. MICHAUD: *Message poétique du Symbolisme,* 4 vols. Nizet, 1947.

J. RICHER: *G. de N.,* Pierre Seghers, 1950; *G. de N. et les doctrines esotériques,* Le Griffon d'or, 1947; y las excelentes notas a la mencionada edición de las *Œuvres.*

L.-H. SEBILLOTE: *Le secret de G. de N.,* José Corti, 1948.

UNA CONCRECIÓN DE LA NUEVA MÚSICA

El "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías" con música de MAURICIO OHANA

por
LUIS CAMPODÓNICO

La primera noticia sobre el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* con música de Mauricio Ohana (1) sobre el texto de García Lorca, para recitante, barítono, coro y orquesta de cámara— es una rápida anotación crítica que Claude Rostand incluye en uno de sus últimos libros (2) y una de cuyas pocas frases adelanta ya con bastante acierto lo que hay de importante a destacar. Dice Rostand: "nulle recherche de pittoresque folklorique, nul emploi d'éléments folkloriques, mais l'esprit de la musique populaire plane ici et imprègne une oeuvre dont tout le matériel musical (thèmes-harmonie-rythmes) est essentiellement et profondement original". Interesa ahora desarrollar y corregir en cierto modo el sentido de esa anotación y extraer del disco (3), magníficamente grabado hace poco tiempo, la dimensión de este músico joven y vigoroso que, partiendo de Falla y continuando adelante, alimentado de una profunda vena trágica que busca su primera asimilación en las últimas corrientes musicales pero que se desprende ya de ellas, significa el primer gran músico español que aparece después de la muerte del genio andaluz.

Y es así sin lugar a dudas: Ohana es, definitivamente, el músico que España nos deja después de Falla; es necesario saltear rápidamente a los que adormecieron la música española en un vago sueño post-impresionista, a Rodrigo, a Esplá, a los Halffter, a Mompou —el empecinado soñador catalán— a todos aquellos que hacen sombra pequeña y lejano eco a la obra de Falla, para encontrar a este despojado Ohana, que busca en la paradoja de un nuevo clasicismo el futuro de la música de España.

Ohana pertenece a una joven generación de músicos radicados en París, que adoptan de Francia su ciudadanía pero que mantienen viva una búsqueda auténtica de expresión universal, y se unen a otros, franceses, para crear un movimiento en el que se respeta sobre todo la individualidad de cada uno. El movimiento —que se denomina a sí "el zodíaco"— pretende, fundamentalmente, apartarse de toda expresión que excluya el lirismo y que pretenda manifestarse por medios que pertencen a música pasada, entre ellos, la orquesta sinfónica por ejemplo (4). Y se encauza apartándose de sistemas pre-

(1) Nació en 1914, en Gibraltar, de ascendencia española. Ciudadano británico hasta 1952. Se formó en París, donde vive; fué alumno de la Schola Cantorum y de Daniel Lesur.

(2) Claude Rostand: La musique française contemporaine. Presses Universitaires de France, Collection "Que sais-je?", Paris, 1952. 1re. édition, pag. 124-125.

(3) "Le club français du disque. Nº 23. Mauricio Molho, recitante; Bernard Coittret, barítono solo; coro y orquesta de los Cento Soli, bajo la dirección de Ataulfo Argenta. Este disco, el primero en que se registra el *Llanto* de Ohana, contiene además su *Zarabanda para clave y orquesta.*

(4) No puedo dejar de anotar aquí, aun a vuela pluma, algo que se me está escapando ya desde el comienzo: lo extraño que me resulta leer ahora en un libro sobre la estética de un movimiento musical, el del grupo que integra Ohana, tantas de las ideas que he expuesto largamente sobre el futuro de la música y sus medios, y sobre todo —lo que es mucho más importante— el encontrar a varios músicos (aunque mayores pertenecen al mismo momento) que trabajan sobre convicciones que me son comunes —la música de cámara, el tratamiento de la voz, el sentido

concebidos y aguzando un lirismo desnudo, desprovisto de medios que no le sean imprescindibles y expresándose en los pequeños conjuntos instrumentales. Para Rostand esos grupos de cámara son "signo de los tiempos materialmente difíciles que viven hoy los jóvenes compositores", y tal vez esa afirmación se explica hecha en un París en el que día a día, entre escoria de imitaciones, de academicismos y de naderías, luchan por salir a la luz de un público, desdeñoso para lo nuevo, varios compositores que tienen una nueva historia que contar. Pero yo me atrevo a ver una causa más profunda en el uso del grupo instrumental y el abandono de la orquesta sinfónica: una causa que enraba justamente con las ideas estéticas que alienta la nueva generación —tal vez, es posible, en una interacción con los medios de que disponen— y que es, al tiempo que consecuencia de aquéllos, signo de una nueva concepción musical, de una nueva musikalische-anschaung, de una intuición del futuro que está ya rompiendo su cáscara y que se materializa con formidable fuerza en el *Llanto* de Ohana.

Debajo de la "explicación", siempre metafórica, del nuevo camino —del nuevo sentido de unidad, de la nueva armónica y el nuevo canto— detrás de la nueva fuerza creadora, está latiendo un sentimiento del tiempo actual, una tónica de hoy que deja ya atrás a genios que —como Strawinsky y Bartok— han entrado en lo histórico definitivamente; y es en esto, mucho más que en los detalles del análisis de una obra, donde hay que detenerse: en la irrupción que significa este nuevo humanismo latino que nos empuja, y que implica concretar, como en la obra de Ohana, el esfuerzo de síntesis que aproveche el camino abierto por aquellos iniciadores del siglo.

A ese esfuerzo de síntesis me he referido en diversas oportunidades, y a él alude Rostand en su libro, sin concretarlo. Se trata de la síntesis de todos los medios de esta mitad de siglo que hemos dejado atrás; en lo lineal, síntesis de las diversas expresiones, tonales y atonales; en lo vertical, uso de los distintos procedimientos armónicos y exploración de todo el campo que los clasicistas denominan "disonancias"; en lo instrumental, abandono de todo lo que está de más, de todo lo que no implica una parte del total y sólo es duplicación inútil y, en tal síntesis, una forma nueva, que abandona de consiguiente el gran teatro y busca el pequeño teatro de cámara. Yo denominaría "Misterio", a esta forma, aceptando con ello una idea de Tosar sobre una obra en que estoy trabajando, y así llamaría a este *Llanto* de Ohana; su nombre se puede justificar ya por sus puntos de contacto con el misterio medieval, ya porque plantea una idea poética sin solución final aparente —aunque no, claro, sin solución de forma— y que plantea además una nueva combinación de la cantata y el oratorio. Pero, naturalmente, todo ello estará condicionado a la personalidad de cada autor, y dará frutos de sabor distinto en cada caso.

Para Ohana (lo dice en una carta) "nosotros, hijos del sol, debemos además buscar por las montañas desiertas de nuestro pasado milenario las arquitecturas que la intuición nos dicta, y ellas solas— Romper con la retórica de los post-románticos; y dentro de muchos, muchos años, se formularán las leyes del clasicismo que inconscientemente nos rige, y que es un clasicismo nuevo".

Habrá que subrayar, cuidadosamente, las palabras intuición e inconsciente. Ellas solas son, en realidad, la explicación del milagro de una nueva época que se viene iniciando

nuevo del devenir musical— convicciones que han dado ya este feliz resultado del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Así como lo más extraño aún que es oír esta obra una y otra vez para admirar en ella la concreción tan lograda de esas intuiciones a veces oscuras y siempre imponderables que acompañan a esta generación nuestra que ha dejado ya atrás una época de transición y cuyo comienzo podría quizás fijarse en la última guerra mundial.

ya desde hace algún tiempo. Y luego destacar también que será "dentro de muchos, muchos años", que se formularán las leyes, y que ello no es en modo alguno cometido nuestro, ni debe ser el fin de nuestro trabajo cuando analizamos una obra contemporánea que reclama para sí el interés de una nueva estética. Como quiere Cauchie (5) "Le compositeur, comme tout artiste, comme tout créateur, ne doit se soumettre qu'aux régles qu'il lui plaît de s'imposer (aquí la metáfora) à soi-même, et sa valeur dépend uniquement de son habileté à nous faire éprouver les sensations (agréables ou désagréables) qu'il s'était proposé (inconscientemente, agregaríamos) d'éveiller en nous". Ohana, en su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* es testimonio vivo de esas lúcidas palabras del musicólogo francés.

La obra cuenta con cuatro instrumentos: el barítono, el coro, el recitante, la orquesta (de cámara). Es importante subrayar esto: cada uno de estos cuatro instrumentos tiene, ya solo, ya combinado con alguno de los otros, la función de llevar adelante el hilo conductor, sobremanera la orquesta que debe tejerlo cuidadosamente, enlazando los otros instrumentos. El devenir no es específicamente musical en el sentido tradicional de la expresión: hay una idea poética (sustentada por el texto) y una idea musical que confluye a ella para dar la situación. Nos se trata de un poema con música ni de una musica para un texto. Podría decirse que el músico acude al poema para agregarle lo elementos necesarios que hagan posible lo que es ya en potencia: un hecho poético y musical simultáneamente. (6) Ohana no pone música: incluye música. Es en ese nuevo sentido de la música —en texto (no para texto o con texto)— que iniciasen Schönberg y Alban Berg, que el músico busca una nueva forma estática con acción sólo interna y es precisamente, en el tratamiento del texto poético que Ohana revela una mano segura y aguda, un instinto penetrador. Allí está el primer punto a tener en cuenta. Hay un detenido estudio del texto por parte del músico y el resultado es una obra en la que una constante interacción se sucede entre texto y música. Se busca la tercera solución: no el texto desvirtuado por la música ni ésta en sumiso servicio de aquél: ambos en igualdad de condiciones, ambos paralelamente actuantes.

Desde el punto de vista musical el tratamiento de la voz lo reparte Ohana en tres medios: el del coro, casi siempre canto salvo una vez, el del barítono —magníficamente trabajado— y el del recitante. Se vale de esas tres cuerdas separadas, adaptando su técnica según el texto le aconseja.

Para hacer una descripción de la obra, hace falta, ante todo, considerar el poema: el análisis que sigue rápido y sucinto, supone una atenta lectura de él en quien siga este trabajo.

Dividido en cuatro partes *(La cogida y la muerte, La sangre derramada, Cuerpo presente, Alma ausente)* el texto parecía insinuar la necesidad de dividir la música del mismo modo Ohana lo hace así, pero sólo en cuanto ello no modifique el aliento que la obra mantiene de principio a fin y siempre que no implique división en movimientos. La obra toda comporta, en realidad, un solo movimiento, cuya geometría varía, siempre con aristas pronunciadas, de acuerdo al sentido del poema pero sin más respiros que los que pueden proporcionar el cambio de procedimientos y medios de composición.

(5) Maurice Cauchie: La Pratique de la Musique. Société Les Belles Lettres, Collection "Des Guides Musicaux", Paris, 1948. Introduction, pág. II.

(6) Esto merecería una ampliación que es muy difícil de realizar. Se trata de la concepción que hace de la obra una unidad absoluta, no relativa: ni poema ni música, sino una obra distinta a ambas cosas por separado, pero que se integra con ambas al mismo tiempo, para dar como resultado una tercera probabilidad, la obra nueva. No cabe en los límites de este trabajo profundizar este asunto, sobre el que habría tanto que ahondar.

De ahí su carácter obsesionante, y ahí, también, la explicación de que ahorre hasta los silencios entre partes. Esto es posible sólo porque hay aquella alternación de elementos en la composición, lo que implica una relación dinámico-estática distinta a la tradicional. Así, oímos sin fatiga hasta el final, pese a que se hayan eliminado los probables descansos que restarían fuerza y sentido a la obra, cuya estructura y unidad exigen esta organización. Obra de un solo aliento, no podría detener la inercia que la mueve con fuerza desde el comienzo, y que la hace aparecer como escrita en un único y largo esfuerzo (aunque en realidad pueda no haber sido así) y de ello, concretado en medios de composición claros y seguros, resulta la gran unidad que posee.

LA COGIDA Y LA MUERTE

Apenas unos compases que dan el ambiente de la obra sirven de introducción. Comienza con un acorde que va a reaparecer luego y que condensa en sí todo el sentido dramático de la obra. Drama sin conflicto aunque con etapas bien diferenciadas. Por agregación, ya que el poema sitúa su climax, en todo caso, en la muerte del torero, la música se va sucediendo con un plan dinámico muy especial, que huye la clásica pirámide y se concreta en una línea quebrada. Un tema inicial que corresponde al texto *A las cinco de la tarde,* a cargo del coro, y que se va a mantener como ostinato durante todo el primer poema modificándose apenas en alguna nota, se alterna con cada uno de los versos del barítono hasta que concluída la descripción (si podemos llamarla así) se llega al momento de la muerte. Con esta alternación Ohana interpreta fielmente el sentido que da Lorca al texto en la repetición constante de aquella frase, que hace entonar al coro.

Tratado ya silábica ya, las más de las veces, melismáticamente, el canto del barítono con pianísimos y fortísimos a veces inesperados, a veces en natural crescendo o diminuendo, pero siempre angustiosos de expresión, da un clima casi sobrenatural al poema, y hace presentir ya la presencia de la muerte. La melodía tiene el espíritu, que no todas las apariencias, del cante jondo y se sitúa, lejanamente emparentada con el sentido del *Pierrot Lunaire* de Schönberg, en una especie de intermedio entre el decir y cantar, pero manteniendo, a diferencia fundamental con aquella obra, la línea musical concretada siempre en notas precisas.

En lo dinámico, la obra crece constantemente hasta la incisión que Lorca hace entre la muerte y los versos siguientes que comienzan: *Un ataúd con ruedas es la cama.*

La orquesta retoma en esa incisión el motivo del coro y crece hasta desembocar en fortísimo en el único motivo totalmente español de la obra, en espíritu y en notas, que canta la cuerda.

La segunda sección, hasta el final, retoma aquel contraste entre coro y barítono, que culmina, para cerrar, en la frase *Eran las cinco en sombra de la tarde,* en pianissimo, lejano, exornado con ricos melismas.

Hasta aquí, trabajando sobre todo en base al contraste, Ohana ha jugado con dos planos: el coro, predominantemente en un color —su lejano ostinato— y el barítono que, palabra a palabra, debe expresar el sentido del drama.

Todos los medios imaginables da el autor al solista: la nasalidad de la voz, el pianissimo casi perdido de lejanía, el grito (como los ay! que agrega al texto de Lorca en el comienzo), lo grotesco, y, sobre todo, el uso de la voz blanca, deliberadamente despojada

de matiz expresivo y por tanto con un color extraño, en una línea de tal fuerza emotiva que no admite descripción alguna, y que es, entre tantos otros rasgos, uno de sus hallazgos más notables.

La melodía, que no tiene ya el sentido clásico de la construcción periódica, que se ha hecho más elástica, recuerda la libertad expresiva del Canto Gregoriano y se mueve siempre alrededor de un polo tonal, de un foco, que adorna y rodea y varía muchas veces.

La orquesta da con solos (como el de flauta cuando el texto la invoca) o con poderosos tutti, la fuerza necesaria, más o menos lírica, más o menos árida, pero siempre sin concesiones.

LA SANGRE DERRAMADA

Pero no hay detención. Es al entrar en esta segunda parte que la orquesta crece constantemente hasta resolver en fortísimos tutti de gran fuerza rítmica. Vuelve el motivo totalmente español. Estamos en el segundo climax, en la segunda cima de intensidad de la obra, que se va a estirar desde este comienzo hasta casi la mitad de este poema.

El barítono retoma el texto. Comienza, forte, en *¡Que no quiero verla!,* y pasa en seguida a un piano que va a interrumpir el clave con un forte subito.

Será en todo este poema el motivo de este texto y sus variantes *(Que no quiero verla. No me digais que la vea. Yo no quiero verla)* que servirá de elemento unificador. Es, como si dijéramos, una nueva concepción de la forma rondó que se insinúa aquí, y usamos la palabra a falta de otra más cómoda, porque el símil es muy inexacto. Hay la vuelta, a intervalos, de ese texto, que da la unidad de esta parte. Pero hasta aquí ésta no ha sido más que una continua tensión, y desemboca por fin —en una explosión del climax que lleva a un nuevo crescendo de intensidad— en una sombría marcha (tambor, el clave, la cuerda, y, sucesivamente, otros instrumentos) en un ostinato nuevo, que no es ya el del coro de la primera parte, sino que es un ostinato dinámico, que busca su resolución, y sobre el que va a entrar por primera vez el recitante. *(Por las gradas sube Ignacio - Con toda su muerte a cuestas)* apenas interrumpido después por el coro (el motivo de unión en una variante: *No me digais que la vea*) que antes había preparado su entrada en fortísimo (con el motivo original: *¡Que no quiero verla!*) y que más tarde aparecerá otra vez (¡Quién me grita que me asome! ¡No me digais que la vea!).

Ohana ha elegido el mejor momento posible para el recitante y paralelamente, da su mejor momento de fuerza musical en la marcha —elaborada en base a transformaciones de un motivo generador— de la que se desprende especialmente la sonoridad del clave para acentuar el carácter alucinado de este momento de la obra. Es este el único momento, además, en que es posible emparentar directamente a Ohana con algún músico anterior: Falla. Lejanamente queda el ambiente, el clima de este trozo, tal vez sólo por el clave, o quizá por una especie de ilusión auditiva, conectado con el concierto para ese instrumento, tan conocido. Interrumpido por el climax de la orquesta sola, que estalla en poderosos golpes de tutti, y en el que se deja oír el motivo (re-sol-do sostenido) que dijese la trompeta al comienzo de la marcha, el recitante retoma luego el texto *(No se cerraron sus ojos),* que va a seguir con solos del timbal, después del momento de armonía más notable de la obra. *(Y a través de las ganaderías —hubo un aire de voces secretas— que gritaban a toros celestes-mayorales de pálida niebla).* Vuelve el barítono

(*Qué gran torero en la plaza!),* solo, para decir los ocho versos siguientes, y el recitante retoma *(Pero ya duerme sin fin)* contra el tema de marcha y pizzicati y clave, el resto del poema, con el que irá hasta el fin, sólo interrumpido por el barítono una vez *(Oh blanco muro de España* y tres versos siguientes) y en seguida por el coro que grita un *No! ¡Que no quiero verla!* y luego del cual se oirá el acorde de que hablásemos al principio. Los cinco versos siguientes los alterna Ohana, modificando así el texto original, con un ¡no! por el coro, cada vez, hasta cerrar el poema, de manera que se produce una continua alternación entre aquél y el recitante.

Es esta la primera y única modificación de importancia en el texto que no implica en modo alguno sino un refuerzo del sentido de las palabras y que el músico se permite, impuesta, por otra parte, por razones de forma musical. Parecería que una de las razones más importantes fuese, justamente, poner especialmente el acento en la fuerza negativa del texto, de tal modo que, cerrando en ese fortísimo, sea más notorio el anticlimax que sigue. De todas maneras, desde un punto de vista puritano, parece discutible que se perturbe el equilibrio original del texto, en cuanto significa modificación del poema; pero si recordamos lo anotado antes sobre la forma, que es nueva, y que no implica necesariamente una repetición total del texto, lo encontramos justificable.

CUERPO PRESENTE

Este poema es un largo, un enorme anticlimax. El recitante —luego de las sucesivas alternaciones que describimos antes y que están condicionadas por la necesidad de precipitar el crescendo total hasta su última fuerza— queda, sin intervención alguna de otros instrumentos, totalmente solo. *La piedra es una frente donde los sueños gimen.* Pequeñísimas intervenciones de la orquesta, en solos o en grupos (violín, clarinete, pedal grave, etc.) sólo se dan para reforzar o comentar muy rápidamente lo que dice el recitante. La única incisión de importancia se produce después del verso *sin posible descanso,* que el coro repite, como en un eco interminable, sin canto esta vez (la única) hablando rítmicamente.

En los dos últimos versos una armonía en los violines acompaña al recitante, para dejarlo solo, diciendo en pianissimo, para concluír, la última frase *(¡También se muere el mar!)*: formidable trovata de forma que cierra esta parte en la que la música deja al texto libre de llevar adelante la línea de la obra.

ALMA AUSENTE

Aquí al barítono corresponden las tres primeras estrofas, al coro la cuarta, y al recitante las dos últimas.

Luego de una pequeña introducción de la orquesta, el barítono ataca sus versos dentro de las mismas características que anotamos antes; las palabras "para siempre", final de cada una de las tres estrofas, sirven para un forte subito y melismático, que remata cada trozo. La orquesta comenta las transiciones. El último melisma, hecho sobre la e de siempre, resulta de una extensión inusitada, muy expresivo.

El coro establece una cesura antes de las últimas cuatro sílabas de cada verso, creando así un ritmo nuevo a la estrofa, que adquiere ese martilleo igual y obstinado (dentro del carácter general de "ostinato" que conserva toda la obra en su transcurso).

A las últimas dos estrofas, por el recitante solo, sigue, como brevísima coda, un comentario en crescendo de la orquesta, elaborado sobre los tres temas principales de la obra (el del coro al principio la-la si-la la-sol la-la, el de la trompeta, el tema de carácter español) que cierran la composición en un tutti final.

Hemos pasado rápidamente por el *Llanto* de Ohana. Nos queda hacer unas precisiones finales para comentar a este músico que tal vez los españoles no quieran reconocer como suyo, pero que rezuma en toda su fuerza, en su sangre, en su impulso trágico de vida, lo más puro del espíritu musical español. Ohana es un músico armonista, mucho más que contrapuntístico. Evita cuidadosamente toda retórica, todo procedimiento que no tenga otra finalidad que el procedimiento mismo, y, porque no lo necesita, crea una obra donde no hay el más mínimo asomo de contrapunto. Las superposiciones están dictadas por el ritmo unas veces, por la armonía otras, por el azar, en fin, en algún caso. No da a la voz texto alguno que exija la más mínima aproximación, el más mínimo esfuerzo para comprenderlo, para oírlo con claridad. Selecciona su material de trabajo y desecha lo superfluo, lo banal, todo lo que no conduzca, funcionalmente, a la finalidad de la obra. Y allí está, precisamente, una de sus mejores virtudes: en la economía natural de medios (no en el ahorro obligado, como pretende Rostand, que no sería lo mismo) y en el talento con que los distribuye.

En el tratamiento de la voz, ha descubierto y concretado Ohana tantos procedimientos, y se abre con él un camino nuevo tan largo de posibilidades, que haría falta dedicar a ello un estudio aparte. Anotaré solamente, confirmando y concluyendo lo que dije ya algunas páginas antes, que, por medio de la objetivación del matiz y del uso de colores hasta ahora desechados en la voz, ha logrado en ese sentido una obra de auténtica originalidad.

De un manejo seguro y sobrio de la orquesta, rehuye, para completar sus excepcionales virtudes, las complejidades inútiles y los virtuosismos tontos. Entre otros medios logrados, el aprovechamiento del "ethos" trágico del clave es lo más importante a resaltar. De gran belleza melódica, todas sus líneas tienen interés, ya como expresión, ya como procedimiento vocal. Moviéndose entre los polos de un lirismo siempre árido y desnudo y un vigor dramático que sacude, Ohana nos da una obra que tiene carne, vida, fuerza interior, y, que, fundamentalmente, tiene aquel imponderable que consideramos imprescindible en la obra de arte —misterio, magia— y que nos provoca ese sacudimiento que justifica luego todos los análisis.

Mientras tantos compositores europeos de mayor fama y nombradía se han anquilosado en el uso de unas cuantas fórmulas —remedando el laboratorio— y al tiempo que tantos otros continúan en su reiteración inútil de música para la masa, para poder evacuar sus trasnochadas y vulgares ideas, conmueve encontrarse con este músico español que trabaja calladamente en ese París sumergido tan a menudo en la frivolidad, en una música que no admite regalos para el oído ni favores para la falta de sensibilidad, en una música que, sin perder por ello su auténtica y profunda fuerza, reclama el auditor de minoría, el único, en fin, que haya existido nunca para la buena música.

Montevideo, abril 20 de 1955.

JUAN JOSÉ MOROSOLI, UN NARRADOR

por

ARTURO SERGIO VISCA

I

CON dos libros de poemas, "Balbuceos" (1925) y "Los juegos" (1928), inició Juan José Morosoli su obra literaria. En ellos ofrecía ya, con segura y nítida expresión, una personal manera de sentir la vida y de rendirla poéticamente transustanciada. La atmósfera dulce y clara, quieta y transparente, de nuestros pueblos del interior, el amor perdurable por una naturaleza vivida y transitada con una constancia sin apuros, una real y soñada rememoración del mundo de la infancia, vibran en esos versos iniciales. Pero no es en la poesía —en la poesía en versos— donde Morosoli hallaría más tarde su madurez definitiva. Ella encontrará su feliz plenitud en otro género literario: el narrativo. Desde que en 1932 publica su primer libro de cuentos, "Hombres", que reune diez y ocho cuentos que el autor mismo denomina "regionales", y en los cuales muestra ya el pulso de un narrador firme en la posesión de un arte del todo suyo, personal y fuerte, hasta 1953, en que publica su hasta hoy último libro, "Vivientes", integrado por otros diez y ocho cuentos, ubicados en idéntica línea creadora, el escritor ha ido acercando a sus lectores, a través de una pausada sucesión de libros, a un mundo narrativo trasunto de una realidad nuestra y auténtica y maduro en su plenitud de significación. Son esos libros "Los albañiles de Los Tapes" (1936), que congrega, junto con el largo relato que da título al libro, diez cuentos más; "Hombres y mujeres" (1944), nuevo conjunto de catorce cuentos, y una novela, "Muchachos" (1950). Libros a los cuales se suma "Perico", publicado en 1947, y que, sin romper la unidad de inspiración del escritor, tiene sin embargo un carácter especial: es una colección de estampas para niños.

Dos libros de poemas, una novela, cuatro tomos de cuentos (que totalizan sesenta y una narraciones) y una colección de "estampas para niños" constituyen, pues, la obra recogida en libro de este escritor. Agreguemos a estos libros algunos cuentos más, todavía no coleccionados en volumen, y todo ello dará testimonio del ejercicio de una vocación sostenida con una constancia no frecuente en nuestro país. Actualmente, en su plena madurez, sigue el escritor minuano produciendo y ampliando, paulatina y pacientemente, su mundo narrativo. Nuevos días traen nuevos trabajos, y a la obra realizada se suman nuevas obras. Pero la hecha hasta ahora, por la seguridad de su trazo, por la nitidez de sus perfiles, por la sólida unidad de espíritu que la rige, nos enfrenta ya con un escritor que se ubica, sin lugar a dudas, y junto con otros pocos, en lugar señero dentro de la narrativa de nuestro país.

La zona de realidad que Morosoli ha recortado del mundo, en esa previa selección que cada escritor verifica para elaborar, con lo seleccionado, su "mundo imaginario", tiene perfiles bien acusados. No necesita para su creación ni del patetismo de las situaciones intensamente dramáticas, ni del prestigio de las extensas descripciones de la naturaleza, ni de las grandes aventuras del hombre o de la imaginación. Los instantes de dramatismo se esquematizan en sus cuentos en una sobria expresión despojada de énfasis;

la naturaleza —montes, arroyos, campos, cuchillas— aparece en sus libros como la atmósfera que naturalmente explica a sus personajes, y es trasmitida en su elemental encanto, mostrando esa mansa quietud de nuestro paisaje, que a las veces se hace mortalmente agobiador por su monotonía, como esos campos, pura planicie de pastos apenas ondulada, *"que no tienen ni un árbol para los ojos cansados de planos muertos"*; los seres que viven en sus páginas llevan una existencia en que sólo se da la aventura —la más verdadera y honda— del diario vivir, en el cual los afanes y quehaceres repetidos como una costumbre, no excluyen, a pesar de su monotonía, ciertas formas profundas de la heroicidad y del peligro, ni impiden el deslumbramiento ante un momento de dicha inesperada. Y es que, relacionando los títulos de dos de sus libros, se podría afirmar que la atención del escritor minuano se centra sobre el "hombre" que se siente "viviente", es decir, del hombre que, más o menos conscientemente, mide la profundidad de la vida no por la importancia del acontecer exterior— máximo o mínimo, insignificante o magnífico— sino por la calidad conque se aprehende el ocurrir y transcurrir que en lo interior del alma esos hechos determinan. Por eso se puede ser un "viviente" aunque se sea un nadie: *"...soy un nadie y no me tengo por más... Sé que soy un viviente y nada más..."* (Juan Pablo Acosta a Nereo Acosta), se afirma en uno de los cuatro epígrafes que encabezan el último libro de Morosoli. Es de estos "vivientes" que son vivientes y nada más —y yo agregaría y nada menos— que se nutre el mundo narrativo del escritor minuano. En ellos ha hundido Morosoli su mirada para traerla cargada de sus vidas, hechas de desganos y de anhelos apenas formulados, de dolores y pequeñas felicidades, de sentimientos elementales y verídicos y totalmente despojadas de convencionalismos.

Pero lo que define a un escritor es no sólo la realidad que trata sino la calidad de su trato con esa realidad. Lo que define a un escritor es la visión del mundo que incorpora a su obra y la originalidad expresiva conque la verifica. En los libros de Morosoli se da una visión —muy suya— del mundo y de los hombres. Y se expresa mediante una concepción originalísima del arte de narrar. Interesa atender a una y a otra.

II

Una primera vista sobre la obra de Morosoli nos muestra un mundo de seres que parecen vivir, casi todo ellos, una vida en desamparo. Un existir en que la vida, de tan mínima parece sostenerse misteriosa y maravillosamente sobre un casi desvanecido entramado. Parecen seres en los cuales las fuerzas del vivir, tenuísimas, pudieran desvanecerse al menor golpe del dolor e, incluso, de la dicha. Ellos transcurren en el mundo casi sin pesar sobre la tierra. Son vidas, en fin, que, en su inocencia, se aproximan al mundo elemental de la naturaleza del cual proceden. Para definir a estos personajes, ha escrito Domingo Luis Bordoli, en su artículo "Un mundo novelesco", aparecido en *"Asir"*, Nº 29, *"sería más apropiado pensar un árbol, la tierra del camino, las piedras, la laguna, que recurrir a una imagen humana"*.

Así es aquel alma de Dios, Cirilo, a quien los otros, hombres y mujeres, *"tres veces le habían cambiado el destino"* y a quien levantaban como se *"levanta una piedra"*, porque *"dejaba una hueya 'que iba pa ya, por la que venía pa quí' "con la misma facilidad con que cambiaba cinco reales"* y que finalmente, cuando por cuarta vez, ahora por una niña, le es cambiado el rumbo a su vida, se encuentra, inerme y desolado *"como si tuviera que sostener un mundo y le hubieran cortado los brazos. Como si tuviera que que acunar una luz y la luz le disolviera los brazos"*. Así es, también, el vendedor de

pájaros Latorre, *"que andaba nublado toda la semana menos los sábados, porque este día se lo pasaba saboreando el próximo, en que iba a cazar con tramperos, redes y pega-pega, comer un asadito y tomar vino en alguna quebrada"*, porque *"la felicidad, para él, era no ver más que pájaros y árboles, echado de panza como los lagartos"*, hasta que un día, después de años de amodorrarse en esta vida, *"murió de gordo, de feliz, de estar solo y contento..."* O, para citar un ejemplo más, aquel Evaristo Peña, que había nacido para medio y no podía llegar a real. Llega a real, por fin, ayudado por un ingeniero agrónomo, para volver a medio, quedándose "sin raíz", cuando el ingeniero muere. Dió con otra raíz: un vasco con unos hornos de ladrillos, que lo hizo capataz. Pero perdió en el juego lo que había juntado para el casamiento y terminó ahorcándose en un *"talita que no valía dos cobres"*.

La vida parece deslizarse alrededor de estos personajes, y he citado sólo tres entre los muchos con caracteres análogos que viven en el mundo morosaliano, tocándoles apenas la piel. El tiempo para ellos se uniforma en un ritmo despacioso de arroyo. Los sucesos en sus vidas son como si les fueran ajenos. Pero esa tenuidad conque fluye la vida en ellos no es indicio de escasa vitalidad. No es que en ellos falte el jugo vital, sino que viven con el ritmo lento de la naturaleza y sometiéndose sin protestas a las leyes misteriosas que la rigen. Ellos sienten hondamente esa forma de la vida y se acomodan a ese ritmo. Por eso, a pesar de estar en la vida como si estuvieran en algo que, adormeciéndolos, al mismo tiempo tiernamente los amacara, hay siempre un recóndito, secretísimo y casi inefable amor por algo, aparentemente humilde, pero lleno de misteriosas significaciones.

Esto es lo que le ocurre, por ejemplo, al viejo Andrada. El monte primero, el campo después, son los que, apresándolo, le dan un inefable sentido de la vida a este ser para el cual las relaciones humanas casi no existen y que vive en un obstinado silencio. Para él "los *hombres, los días y los años se iban sin tocarlo, sin rozarle el alma, que él tenía sólo para los domingos del monte*". Pasan a su lado los seres, los compañeros de pieza, y hasta *"un compañero muy especial"*, Floro Acuña, *"que le dijo una vez cosas muy hondas"*. Pero para el viejo Andrada sólo el monte existe profundamente.

—"El domingo —decía—, v'iá a dir a visitar el monte...

Iba a visitar el monte, como otros a visitar un pariente o un amigo.

Y en el monte se quedaba *"vaciado por las horas que hacían dar vuelta la sombra de los troncos, mientras la brisa rozadora de hojas, movía las copas unánimes y los ojos se le iban poniendo pesados de mirar contra el cielo el vuelo de los bichitos. A volcar su atención en el oído, para sentir entre un tronco el sordo barrenar de un parásito"*. Y así, *"echao abajo los árboles"*, *"mirando p'arriba"*, *"mirando a favor de la tierra"*, el monte le va entregando poco a poco sus secretos, volcándoselos en el alma y endulzándosela.

"Por eso sabía mil cosas. Cómo alguna clase de hongos nacían de noche y morían de día. Cómo estaban algunas matas llenas de telitas...

Unas telitas que sólo cazaban gotas de rocío.

—Ves las telas y no ves la araña... ¡Hay cada cosa!

Cómo el agujerito, sangrante de savia, de un tronco de cauce criollo sería pronto una esponja de madera con una colonia destructora dentro.

El monte se le entregaba como una mujer.

Parecía esperarlo. Correr toda vida urgente y egoísta de su interior para quedarse escuchando cómo él iba y venía despacio, juntando leña para el fueguito del puchero, planchando a lomo de cuchillo varas de junco para hacer asientos de sillas".

Pero junto a estos seres que se escudan en una inefable quietud, poniendo oído atento a un transcurrir suavísimo de la vida dentro de ellos, dejando que la muerte les venga casi como una presencia acariciadora, aparece en la obra morosaliana su contrapartida humana: el vagabundo, el hombre que quiere *"ir a pasar trabajo a los caminos"*. Junto al sedentario, que busca sus raíces en un rincón del mundo donde vive con una existencia lenta de planta, aparece el nómada, el cruza-caminos, que poseído de un extraño desasosiego necesita ampliar horizontes, buscar otros lugares donde poner su vida, como si juntara recuerdos para un trasmundo eterno, previsto y aceptado con una cierta ironía. *"Yo plata no he juntado mucha...* —dice uno de sus personajes— *Pero caminar he caminao... Si un día uno se va 'pa ya' siquiera vido algo..."*. Y esta vocación de nomadismo suele nacer de la manera más imprevista. No es el impulso de la necesidad material lo que los lleva a abandonar el pago. No es tampoco falta de apego a éste, ya que el pago perdura siempre como lo añorado, como el recóndito centro de sus propias vidas: el pago, por lo contrario, desde la lejanía, se les hace más íntimo. *"Pago sin ausencia no tiene gusto... El pago es la ausencia"*, declara uno de estos vagabundos morosolianos. Es un irrefrenable impulso interior, que no saben de dónde les viene, el que los fuerza a cambiar la dirección de sus vidas, como si quisieran salirse fuera de sí, prolongar sus límites más allá de sí mismos, para tocar ensimismados la vastedad del mundo. Estos desasosegados vagabundos abundan en la obra de Morosoli. Recordemos uno de ellos, aquel chileno, el compañero "más especial" que tuvo el indio Barrios.

"Lo conoció en un camino, en un atardecer de junio, uno de esos atardeceres blancos y transparentes con una luna de vidrio y árboles colgados del cielo.

Barrios iba con una cinchada de leña. Como estaba cansado se había detenido un momento para reponerse. La ranchada estaba lejos aún. El chileno, luego de unas palabras dichas sin apremios ni preocupación, arrolló el maneador a la cintura, tomó la junta, inclinó la espalda y arrancó.

Barrios, tras dos o tres "deje, compañero, ya bastá", sin respuesta del chileno, se resolvió a seguirlo. Iba al lado".

Llegan al rancho de Barrios. Y allí, con la misma naturalidad conque le había ayudado a transportar la leña, se le instala el chileno. Éste, un día, cae al rancho con una mujer. Con un tabique de "romerillo" hacen en la vivienda dos "cuerpos". Y así siguen viviendo, hasta que un día el chileno se va, movido por un idéntico impulso ciego al que lo había hecho quedarse.

"Una mañana de setiembre cuando Barrios amaneció, vió venir al chileno, por camino real", "aquí caigo, aquí me levanto".

Nunca había pasado esto. Barrios sintió una gran tristeza cuando lo vió venir, así a tumbos, de borracho. Una tristeza y una pena que le llenaron los ojos de lágrimas.

El chileno se tiró a dormir.

De tarde se levantó, se lavó y le dijo a Barrios:

—Compañero, v'a seguir...

—¿Lo que v'hacer?

—A seguir... ¿Qué v'iá hacer aquí? ¿Eh? ¿No le parece?

Y se fué nomás.

Barrios quedó dueño de todo. Rancho, mujer y cielo".

Y entre estos dos polos extremos de la fauna humana, entre el nómada, que busca clavar raíces en un trasmundo inhallable, y el sedentario, que pulsa la vida en una forma casi vegetativa, cabe todo un mundo de seres pintorescos y profundos, que van componiendo un cuadro complejo y rico de la vida del hombre actual de nuestros campos y de los seres que viven en los pueblos y pequeñas ciudades de nuestro país. Monteadores, garceros, soldados agobiados bajo el peso del uniforme, rezadores, peones de estancia que sirven para todo, siete-oficios (algunos de los cuales de tan inverosímiles y aleatorios casi no lo son), sepultureros, fabricantes de ataúdes, cazadores "montaraces", pululan en sus páginas. Allí está Pataseca, dejando morir a su mujer, de parto, mientras él construye un ataúd que le encargan de urgencia; allí, Siete Pelos, cuidador de un cementerio que arregla como si fuera un jardín y tan apegado a él que cuando lo ascienden y van a transportarlo, no acepta el ascenso; allí Artola, duro y tierno a la vez, *"como un monte con un clavel del aire encima"*, quien, cuando se le muere el "machito" que Dios le había dado para compañero de sus cacerías, va al cementerio para colocar sobre la tumba del niño su cunita.

Todos estos personajes componen, como he dicho, un mundo complejo, abigarrado y rico en matices. Pero todos ellos se agrupan bajo un mismo signo: todos ellos parecen rodeados, en forma más o menos clara, de una delicada aureola de nostalgia. Y ensimismados en ella van construyendo sus vidas. Los sedentarios sienten la reiterada nostalgia de una misma sensación constantemente repetida; los nómadas, la nostalgia de lo lejano (y lo lejano es para ellos el pago, cuando se han separado de él). Y es que, en el fondo, todos sienten la nostalgia de un destino que saben que les está reservado. Cuando lo logran es que se adensan sus vidas y tocan su más profunda sustancia terrestre. Porque, naturalmente, tanto para ellos como para su creador, tiene esta palabra un sentido concreto y terrenal, y pueden hablar de "hacer pie en su destino", con la misma naturalidad conque dirían que alguien, saltando de una embarcación, ha hecho pie en una orilla segura y firme.

III

En el prólogo de su novela "Muchachos" escribe Morosoli que es este uno de esos libros *"que deseamos escribir para asir un tiempo que se nos fué en los amigos que murieron, las costumbres que cambiaron, y que puede morir totalmente para nosotros mismos si no cumplimos con el deseo de escribirlo"*. Según este testimonio, y algunos otros aún más explícitos trasmitidos oralmente, se podría afirmar que la actitud inicial de Morosoli ante la literatura parece ser la de un cronista. Su intención primera, en la cual radicaría al mismo tiempo la finalidad última de su labor literaria, sería la de hacerse portavoz, de voz viva, cordial y verídica, de un mundo de seres y de cosas, humildes y aparentemente transitorias y fugitivas, que lo rodean. Pequeño mundo conmovedor que en sí mismo no encuentra voz con que expresarse ni aliento para dejar constancia de su existencia. Escribir para que él no se pierda, para rescatarlo del olvido, sería pues, lo que inicialmente Morosoli se propone.

Pero Morosoli es mucho más que un mero cronista: es un artista consumado —uno de los primeros en nuestro país— en el dificilísimo arte del cuento breve. De cuentos breves está constituída la mayor parte de su producción. Incluso su obra de más aliento —su novela "Muchachos"— participa de la técnica de aquel género literario.

Ella es, casi, un conjunto de cuentos breves, cuya unidad se logra por el perfecto ajuste con que se ensamblan entre sí, componiéndose como un mosaico, las distintas situaciones episódicas anecdóticamente independientes, y por la presencia en todas ellas de un mismo personaje: Perico. Esta estructura de su novela, que ofrece algunos momentos que se cuentan entre los culminantes del minuano, ha sido señalada como una debilidad de la misma. A mi juicio, por lo contrario, constituye la mejor y más fehaciente prueba de la fidelidad de Morosoli al fondo más auténtico e insobornable de sus cualidades de escritor. Pero sea o no un novela, "Muchachos" es un libro importante, donde se dice con eficacia y hondura lo que se quiere trasmitir, y donde supo Morosoli superar la narración corta, conservándola, no obstante, dialécticamente, dentro de su obra, y mostrándose otra vez como lo que es: como un maestro del cuento breve.

Esta maestría la logra a través, primero, de un estilo muy personal, de frases sintéticas, ceñidas a su objeto emocional o descriptivo y de gran eficacia expresiva, y a través, segundo, de una manera de composición totalmente morosoliana y que Francisco Espínola ha caracterizado sagazmente en el Prólogo que figura en la segunda edición de "Hombres".

Escribe Espínola: *"Es particularísimo su procedimiento de composición. Y consigue con ello una síntesis extraordinaria. Rara vez sus cuentos ofrecen la sucesión normal y completa del tiempo. Morosoli hace confluir distintas horas de las vidas que pinta, sobre el momento de la narración. Ésta constituye generalmente un punto fijo, de escaso movimiento. Cuando se adelanta lo hace dejando bruscas soluciones de continuidad. Y el autor superpone y envuelve ese momento elgido con situacions pasadas, sin orden cronológico, dispares, siempre pequeñas, capaces de haber pasado desapercibidas y que recién adquieren su verdadera significación al situarse, saltando en el tiempo, junto a las que las explican, a la vez que ellas mismas se constituyen en reveladoras también"*. Y después de señalar que algunos escritores *"trabajan por momentos en una especie de tiempo ideal"* hundiendo al *"personaje en la zona de los recuerdos, donde reina un casi presente"*, agrega Espínola: *"Lo de nuestro narrador es otra cosa. Salta de un momento a otro bruscamente. Y eso le permite abarcar, en mayor grado todavía, una gran extensión de tiempo en espacio muy corto. En el ancho tapiz del acontecer, él hará cortes secos y adosará los trozos elegidos en un orden nuevo, logrando una visión más esencial"*.

La forma de composición de Morosoli consiste, pues, en ordenar idealmente el acontecer de la vida de sus personajes. Es como si de cada uno de ellos nos ofreciera una sucesión de fotografías que los mostraran en diferentes momentos y situaciones de sus vidas. Pero de fotografías que, además de modificar previamente la realidad a través de la perspectiva de la toma, hubieran sido ordenadas no de acuerdo con la sucesión cronológica sino según una ley ideal que atendiera a un orden más profundo: al determinado por la conformación más honda del alma de los personajes. Este procedimiento de composición narrativa tiene importantes consecuencias: los hechos identificados por un mismo impulso vital pueden ser mostrados casi simultáneamente; la ordenación contingente del acaecer real es sustituída por una ordenación estética que depura, valoriza y da significación a la realidad tratada, la cual queda reducida a los elementos esenciales sobre los que ha fijado su atención el escritor, y, finalmente, tal como escribe Espínola en el trabajo citado, *"permite llegar a dar lo más íntimo de una psicología sin el fácil y habitual procedimiento de que el autor la explique y sin necesidad, tampoco, de tomar un más extenso período de circunstancias donde el espíritu, al actuar, vaya grabando su signo"*.

IV

La lectura de los libros del escritor minuano constituye, pues, un doble placer: uno, el que proporciona siempre el arte de un narrador consumado; otro, el de corroborar, a través de sus páginas, que hay realmente en nuestro país, ocultos y como rezagados detrás de tantas cosas adventicias a inauténticas, y más allá de lo meramente pintoresco e indumentario, recónditos modos de sentir e intuir la vida —modos dulces y ariscos, huraños y tiernos— que son del todo nuestros. Ellos están en la vida —tan mansa generalmente y sin embargo tan profunda— de sus personajes. Muchas veces no sabemos bien en qué consiste esa peculiaridad nuestra, original y auténtica, que nos trasmite Morosoli. Pero ella está allí y se la siente intensamente. Un giro del habla viva de sus personajes, un sesgo particular de su humorismo, hasta una forma de callarse, de tocar un fondo insobornable de silencio y soledad, ante cualquiera de los grandes sucesos de su vivir diario y humilde —amor, odio, muerte, un nacimiento, el horror de un crimen— nos la hacen patente. Sentimos, entonces, que en esta pequeña orilla del mundo que es el Uruguay aún hay muchos secretos que descubrir. Es esa una tarea en la que todos, tesonera y dramáticamente, debemos esforzarnos. Morosoli es de los que con mayor veracidad lo han hecho. Debemos agradecérselo.

JULIO J. CASAL

por

MANUEL DE CASTRO

La todavía cercana desaparición de un poeta de la jerarquía y larga trayectoria estética como lo fué, sin duda alguna, Julio J. Casal, demasiado ligado a nuestro afecto por la calidad de su espíritu y bondad del corazón, cualidades que constituían algo así como el aura que radiaba su persona, acaso nos inhiba, en cierto modo, para que, sin la necesaria perspectiva que aclara la solidez del juicio, justipreciemos anticipadamente la esencialidad de su obra lírica. Ésta se inicia, allá por el año 1909, con su primigenio volumen "Regrest" y al que siguieron, en una producción constante y regular, reveladora de un fervor sostenido por la poesía, sus libros "Allá lejos", "Cielos y Llanuras", "Nuevos Horizontes", "Huerto Maternal", "Humildad", "56 poemas", "Arbol", "Colina de la Música", "Cuadernos de Otoño" y "Recuerdos del Cielo" su obra póstuma, que tiene la brevedad y emoción de una despedida para quienes le quisimos y admiramos.

Tan considerable labor, ha sido marginada, casi paralelamente, por algunos trabajos en prosa, no muchos, entre los que cabe mencionar, uno sobre el pintor Rafael Barradas, recogido en un volumen por Losada y también varios ensayos donde predomina más la admiración sin retaceos, que el examen y rigor exegéticos, acerca de Rosalía de Castro, Antonio Machado, Miguel Hernández, Jules Supervielle y otros poetas de su

predilección. También se le debe el fatigoso ordenamiento realizado, sin pretensiones antológicas, de nuestra abundosa lírica, en su "Exposición de la poesía uruguaya" y que divulgara la Editorial Claridad, exposición excesivamente generosa y pródiga en nombres que nunca debieron salir del anonimato, en su calidad de simples aficionados a la poesía y que la historia literaria ha relegado, con justicia, a un piadoso olvido.

No debe dejar de consignarse, bajo ningún pretexto, la persistente y heroica publicación de su revista "Alfar", iniciada en La Coruña en 1923 y continuada en Montevideo, sin desmayos ni claudicaciones, llegando hasta el número 91, el cual dejó pulcramente terminado pocos días antes de morir y que acaba de salir a luz mediante el esfuerzo de familiares y amigos, para dar testimonio de su última actividad intelectual, que la completan algunos poemas inéditos, uno de los cuales se publica, en signo de recordación y homenaje, en el presente número de LA LICORNE.

Cabe expresar, sin reticencias, que "Alfar" fué algo así como la prolongación de la obra literaria de Julio J. Casal, ya que puso siempre en tan noble y desinteresada empresa, lo mejor de sí mismo y una secreta pasión de artesanía y buen gusto, nada común. En efecto, en cada edición de su revista, reflejaba un orden sabio y estricto del material plástico y literario, alcanzando, con tenacidad ejemplar, una armónica limpidez de conjunto, desde la carátula al colofón, lo que daba a "Alfar" una fisonomía particularísima e inconfundible, dentro de las publicaciones similares de Hispano-América. La pulcritud y esmero de cada entrega, la moderna diagramación de sus páginas, la ineditez y novedad del material, luciendo permanentes viñetas de Barradas y otras finas ornamentaciones que ilustraban el texto, hacían de tal revista, una verdadera fiesta del espíritu, un objeto de recreación y goce estético, en sí misma. Contó con la asidua colaboración de destacados escritores y poetas de distintas latitudes y estuvo abierta, con amplitud y generosidad, a la literatura nacional, conservando desde luego, cierta exigencia decorosa y digna para mantener el señorío de "Alfar" que, a la postre, era el suyo propio, ya que nuestro poeta estaba realmente identificado con su publicación, gozándola y sufriéndola, como padre espiritual de la misma.

Apunta Alberto Zum Felde, que la obra de Julio J. Casal alcanza su mejor y depurada culminación desde su volumen "Colina de la Música" en adelante, superando sus experiencias ultraístas (necesario, aunque no imprescindible tributo a las corrientes renovadoras de la época) y al dulce panteísmo de sus primeras producciones y adquiriendo una forma de expresión más ceñida y decantada, de la propia intimidad espiritual.

Dijimos alguna vez, que en esta última modalidad de "Cuadernos de Otoño" y "Recuerdos del Cielo", entramos en la esfera de aquella soñada poesía, donde la palabra es sostén levísimo, casi etéreo, del pensamiento y la emoción creadora, donde hasta la propia voz del poeta y su acento desterrado, adquiere una resonancia desconocida aun para quien la emite, como el canto de un niño medroso y asombrado en la oquedad de una gruta.

Él mismo, no sólo presiente la transformación que se operaría en su lírica, sino que la anuncia, dándonos algunas felices anticipaciones en su "Colina de la Música", y cuyos ejemplos transcribo:

Pulirás el perfil de tu palabra
buscando el tono justo.

Te vas adelgazando, palabra
casi inasible

El oído formado
con las vibraciones
de las voces aún no nacidas.

Me va siendo difícil salir a las palabras.

El mundo poético de Julio J. Casal, tan íntimo y recatado, aparece vestido de una tenue opacidad, más aparente que real, ya que su atmósfera se corresponde, —para usar un símil pictórico— a la niebla y vaguedad "turneriana", que transfigura y da un encanto ensoñador a las cosas y donde la luz apenas se difunde, como para no poner en excesiva evidencia la escueta desnudez de la naturaleza, en su objetiva representación. Por ese mundo discurre su ternura, también vagarosa, guardando secreta identidad con el paisaje, del que apenas destaca algunos elementos: una nube, un árbol, la fuente o el mar lejano, dándonos la sensación de ser apenas entrevistos, sin contornos precisos, en su neblinosa inmaterialidad. No ya el sol, sino el recuerdo de su luz recién desvanecida, vitaliza el ámbito otoñal en que se desenvuelve su poética, de amortiguadas resonancias. Por ello, acaso su transido corazón de hombre, buscó en esa atmósfera de recogida calma y austero silencio, el signo de una paz reconfortante y delicada, henchida de nostalgias y tiernas remembranzas, ya que el Otoño es la estación que nos detiene, azorados y extáticos, ante la inminencia de nuestro propio y fatal acabamiento. Y tal vez sea, por esta última circunstancia, que afloran, con harta frecuencia, en la poesía de Julio J. Casal, tiernos y lejanos recuerdos de infancia, como si ya pisando terrenos de muerte, remotas candideces, guarecidas en los recónditos repliegues de la memoria, pugnaran por prevalecer, como tímidas y fragantes galanías del recuerdo, a través del fatigoso tránsito sobre el haz de la tierra.

Es bien marcada e insistente, esta reiteración sentimental, para que pueda pasar desapercibida a un lector atento y parece trasuntar un propósito deliberado del poeta o bien una imperiosa solicitación anímica:

Volví a encontrarte
río de la infancia.

Muerto aún, amo la tierra. Despertando
del pecho de una muerta está mi infancia.

Y me vuelvo a sentir, dulce y pequeño
abriendo con mi llave el alma mía.

Y volver a ser niño. Aquella fuente
de mi infancia mirarla renaciendo.

También son frecuentes las alusiones al sentimiento amoroso, como expresión de una profunda y delicada ternura, que se irradia más allá del objeto amado, presente y ausente en cada invocación, siempre flotando en un vaho de ligereza y vaguedad. La imagen del Amor soñado o presentido, es sólo visible a los ojos del espíritu, a través de finas veladuras y analogías sentimentales o en la leve concreción de un gesto, un ademán o una sonrisa, humanizando el paisaje de herrumbrosos tonos, muy de acuerdo, por otra parte, con la tónica de sus poemas, de asordinados arpegios.

Si "la mejor musa es la de carne y hueso", al decir de Rubén Darío, no lo es para muchos poetas, que prefieren, al menos para sus versos, a cierto tipo de amada inconsútil, casi ingrávida, proyectándose más allá del tiempo y la distancia, como personificaciones ideales, ungidas de lejanía y misterio, a la manera de Olalume o Ligeia, que exaltara Edgar Allan Poe.

Lo cierto, lo indudable, es que su vagarosa presencia —no por ello menos viva— se acusa en la poesía de Julio J. Casal, levemente concretada en un rasgo espiritual, en una actitud plástica y evocadora o en el simple recuerdo de su voz, transfigurada en goce contemplativo y fundida al ámbito general del poema, pero acentuando aquí y allá su prevalencia humana, en zonas de encantamiento amoroso y extático. La eclosión sentimental del poeta adquiere esta forma, de persuasiva intimidad y tierno balbuceo, como si en su recato y unción casi mística hacia la mujer idealizada, quisiese sostenerla más allá de sí misma, tangida en sueños, nunca retenida, perfecta imagen de lo inalcanzable. Basta rastrear su transfigurada presencia en algunos poemas de "Cuadernos de Otoño" y "Recuerdos del Cielo", para probar la autenticidad de lo que dejamos expresado. De esta manera, tal imagen constantemente invocada y evocada por el poeta, en conmovido acento "debe ser viva a fuerza de soñada", como dijera, en rotundo verso, nuestra Delmira Agustini.

Vayan varios ejemplos:

No es la niebla.
Es tu niebla
que anda por la tarde.
He soltado tus ojos
en la luz.

De juncos amarillos el paisaje
te había cubierto.
Yo te oía
y no estabas.
No te dejaba ver el Otoño.

Tu frente se borraba
en la niebla de la tarde
y un temblor de dulzura
en el viento me venía.

Te ajusta tanto el mundo,
que apenas se te ve.

Te alejas de mi sueño
ya crecida para andar sola.

Pero es en el poema número XV, de "Cuadernos de Otoño", donde se transparenta, con mayor claridad, la verdadera naturaleza de su amor espiritualizado y transfundiéndose en el paisaje, como si formara parte del mismo.

Andas sin rostro por mi sueño.
Así puedo mirarte cómo eres.
Vas, paloma sin alas, por mi aire.
Tu perfil diluído te hace exacta.

Podrían multiplicarse los ejemplos, por su reiterada insistencia y que forman casi un "leit motiv" en la mayoría de sus cantos otoñales, con veladuras de encantamiento, brumosas lejanías, arboledas de seda y un mar, apenas entrevisto, humanizado por la presencia del Amor, cuyo deleite para el poeta, es apenas una dádiva frugal y distraída, conmoviendo el estremecido ámbito de sus poemas.

Pero alternando con este sentimiento, se advierte, en sus últimas obras, como un oscuro presagio, el temor y certeza de la muerte. Y aquí cabe consignar la profunda reflexión de Vaz Ferreira, cuando dice: "Hay un arte de pre-muerte; un arte que sólo se hace cuando se tiene la vida un poco llena de muerte". ¿Estaba el poeta en este caso? Toda conciencia de hombre, lúcida y trabajada, lo está en mayor o menor grado, y más tratándose de un lírico, cuyo espíritu agudamente sensible y alerta, parece percibir con doble angustia, la socavada labor del minuto que pasa y los filamentos de luz que nos llegan desde los astros ya muertos. Pero en Julio J. Casal, el sentimiento de la muerte, que lleva implícito la idea del tiempo, no se consigna de una manera directa, sino que su enunciación, al igual que con el Amor, se reviste de veladas alusiones, interpoladas con justeza y hondo sentido, en el discurrir del poema y siempre en un tono de arábiga dulzura y resignada conformidad, actitud que participa, por otra parte, de la tónica permanente de su lírica, de raíz intimista y confidencial.

Tal sentimiento, así expresado, es un elemento más —y no decorativo por cierto— ensamblado con el de la infancia perdida y constantemente evocada y también con el del Amor, en su acepción más pura, y cuyos destellos perviven ante el fatal desmoronamiento de las cosas, por aquello de Horacio: "Deemur morti, no mos traque". (Estamos destinados a la muerte nosotros y cuanto nos pertenece").

Aquel profundo sentir, pues, forma parte de la atmósfera espiritual de muchos poemas del autor de "Recuerdos del Cielo", sin prevalecer demasiado, ni llegar a lo

funerario, pero bien latente en sus figuraciones líricas y emotivas. La frecuencia con que lo concita, nos hace ver, a las claras, que era un sentimiento muy arraigado en él, acaso desde cuando, con la madurez del hombre, vino la del canto, como corresponde a una conciencia sensible y delicada como la suya.

No era, como falsamente podría colegirse, un poeta metafísico, ya que no hizo de la abstracción su módulo expresivo, sino que llevaba dentro de sí, imbuído de íntima congoja, aquel sentimiento cardinal, que aflora a cada instante en su obra poética, dando un toque de atención, no con estridencias verbales que desnaturalizarían su propia sinceridad, sino con una modulación más limpia y humana, y en un medio tono de quejumbre y resignación.

Yo no quería estar muerto en la tierra.

No hay que salir del sueño.
todas las cosas pequeñas han muerto.

Puesto que hay que morir,
no me des tierra
ni cielo.
Derramadme en el aire.

Humo y ceniza en el espejo, donde
asomaba su tránsito el enigma.
¿Dónde has quedado limonar lejano,
abril de la memoria mía?

Y en la invisible muerte de cada día
puso su luz dorada.

Haz de mi muerte lluvia. Échala al campo.

Dulzura de esta muerte
que no me alcanza nunca
y es río familiar
que corre por mis sienes.

Y aquí cabe establecer, como detalle estrictamente personal, pero que abona cuanto vengo diciendo sobre su persistencia temática, en lo que se refiere a la muerte, el indisimulado y cálido entusiasmo, que le despertara el intenso libro del poeta chileno que fuera nuestro huésped, Julio Barrenechea, y cuyo sólo título de "Diario Morir" basta para

signar su contenido espiritual. Encontraba en él, una misma vibración, idénticas analogías temperamentales y similar clima lírico al que se sentía íntimamente ligado en las postrimerías de su vida, cuando "ya el alma había hecho sus vendimias", según la expresión de Baudelaire.

Tal concordancia espiritual, le aparejó una de las emociones más hondas y puras, algo así como un regusto de su propia poesía al verla reflejada en un sentir simultáneo, aunque fueran disímiles sus medios expresivos, lo que asegura la auténtica originalidad de cada uno. Y por extraña paradoja, fué precisamente Julio Barrenechea, quien lo despidiera, en emocionante y breve discurso en el Cementerio, en un día de lluvia, tal como lo soñara el poeta:

Haz de mi muerte lluvia. Y échala al campo.

DOS SONETOS

por

JULIO J. CASAL

I

Vengo desde mi sombra para verte.
Traigo la niebla de mi llanto puro.
Se me hace el día, de tan triste, oscuro.
Abierta está mi lámpara a la muerte.

Tú en la colina de secreta suerte
separada de mí por verde muro.
Yo con mi paso voy, lento, inseguro,
sabiendo que al hallarte, he de perderte.

En mi pecho tu rostro. Sólo siento
tu solitaria nieve de paloma
y es todo claridad, lumbre y aroma.

No en el dolor, sino en tu voz me guío
y la lejana lluvia de tu acento,
me lleva a un cielo, para siempre mío.

II

De tu piedad, olivo verde, el prado
iba surgiendo bajo la colmena
azul del aire. Su radiante vena
del río, iba ceñida a tu costado.

Rostro distante, lento y apagado
en soledad de luna y azucena,
dándole al corazón, blanca faena.
Tierno ejercicio por lo bien amado

No sé qué olor a lluvia y a distancia,
en gris de otoño, tu recuerdo alumbra
y asciendo a tu trasmundo para verte.

Me da otra vez tu rostro, su fragancia
derramando tu amor en mi penumbra
y anda viviendo en mí, desde la muerte.

AUSENCIA Y PRESENCIA DE CLAUDEL

Ayez patience avec moi parce que je ne suis pas un de vos sants
Qui broient par la pénitence l'écorce amère et dure,
Mangés d'oeuvres de toutes parts comme un oignon par ses racines.

LA presencia de Paul Claudel a través de esta ausencia suya, nos impulsa a una meditación cargada del sentido ferozmente personal que caracteriza todas las manifestaciones del gran contemporáneo y todas nuestras reacciones frente a su persona y a su obra. De éste, más ortodoxo que la ortodoxia, llevando a cada paso a lo universal, que es su elemento, el desbordamiento de la propia singularidad, podemos decir una cosa sola: comprobamos que aquello que preferimos en él y aquello que no preferimos existe con abrumadora violencia, existe por sí mismo en la unidad de una fe incandescente y no puede ser disociado.

El poeta tumultuoso y barroco, llevando o siendo llevado, según los casos, por el propio desenfreno lírico, rectamente al encuentro de los ríos de fuego de que habla Isaías, es dueño de una terrible naturaleza en conflicto con la gracia más terrible todavía. Y dentro de ese hombre de la tierra vemos un amor a Dios digno de los grandes místicos.

Ese hombre viviendo en el mundo, familiarizado con varios continentes, solo y apartado en medio de su familia, de sus cargos oficiales, de sus viajes, inactual muchas veces en el centro de la actualidad auténtico en aspectos que en otros hubieran sido inauténticos, ese hombre nos aparece como un luchador permanente. Luchando contra sí mismo como Jacob con el ángel, toda la noche de la vida. Aun cuando en lo esencial se había vencido a sí mismo hacía largo tiempo, seguía desconcertando a muchos en diversas manifestaciones.

Ahora debemos admitir que ese hombre de grandiosidad era también hombre de grandeza. La obra continúa pero pensamos con dolor que el espectáculo humano está terminado. No se parecía a ninguno y ninguno puede parecérsele.

Es difícil juzgar a alguien que desde su juventud hasta los últimos y recientes días, apareció frecuentemente ante sus contemporáneos como viviendo fuera del tiempo. Una zona de incomunicación separaba a este solitario de los demás hombres y frente a los problemas del mundo no reaccionó como lo hicieran y esperaran aquellos que espiritualmente debían haber estado más cerca de él; por momentos no percibía ciertos aspectos sociales y humanos o lo hacía contradictoriamente, con su específica arbitrariedad. No nos atrae su razonamiento como el de Maritain, de Guardini y a veces el de Gabriel Marcel o el de Teilhard de Chardin, en el sentido de ofrecernos una visión del mundo presente en la que podemos penetrar nosotros mismos, discutirla o hacerla nuestra.

Nos atrae la irradiación de su fe y el acuerdo soberano de ella con la creación poética en todas sus partes. Como en los creadores de todas las épocas nada en su obra es indiferente y sólo puede ser medida con la propia desmesura de su realizador. El poeta sólo se siente tocado por cosas, paisajes, criaturas cuando las ve como signos vivos de la unificación universal, en la unidad de la creación divina. Este es el único espectáculo que le satisface y consuela y el poeta se transforma en signo vivo de la visión que contemplamos con él. En una encuesta hecha hace algunos años a diversos escritores y sabios acerca de

la existencia de Dios, encontramos una respuesta típicamente claudeliana cuya brevedad sorprende entre las largas páginas de los demás interrogados. Dice aproximadamente: *"Leed el catecismo y lo sabréis"*. Todos hubiéramos reconocido esa afirmación aunque no llevara su nombre; ante todo es el que ama y no el que interroga, nos impone su convicción radiante y eso sólo le importa, así cuando se inclina amorosamente y de modo infatigable sobre las escrituras, sólo le preocupa el sentido del mensaje estudiado y alude con desdén en el libro de Ruth, por ejemplo, a todos los modernos trabajos de exégesis bíblica.

Una de las causas de esta fiera voluntad de no admitir innovación en lo que puede ser innovado, reside en la fecha y la forma de la conversión del poeta en Nuestra Señora de París en 1886, oyendo cantar las vísperas y el Magnificat. Se siente bruscamente subyugado por el divino amor y todo lo que él pensaba, admiraba, buscaba se le aparece como enteramente falso; su conversión toma el carácter de una ruptura total con el mundo de la adolescencia en donde empezaba a vivir, no el carácter de una transformación de ese mismo mundo.

Era la época y el lugar en que la religión aparecía ante los grupos intelectuales más representativos como vencida por una ciencia reciente, ignorante todavía de su propia limitación y creyéndose generadora de futuros paraísos terrenales.

Claudel por naturaleza solitario, exagera el sentimiento de separación entre él y algunos de sus contemporáneos que la nueva posición religiosa acentúa pero para nosotros no determina. Vemos por otro lado en el más arbitrario de los hombres, el deseo de devolver a cada instante la libertad que le ha sido dada y someterla a la ley divina una vez y otra vez. Y esa fué la forma también arbitraria de su pasión. Claudel concreta él mismo su conversión en la célebre página que dice:

...O mon Dieu, je me rappelle ces ténébres oú nous étions face à face tous les deux, ces sombres aprés-midi d'hiver à Notre Dame,

Moi tout seul, tout en bas, éclairant la face du grand Christ de bronze avec un cierge de 25 centimes.

Tous les hommes alors étaient contre nous et je ne répondais rien, la science, la raison. La foi seule était en moi et je vous regardais en silence comme un homme qui préfère son ami.

Je n'ai point bougé et les limites de votre tombeau sont devenues celles de l'Univers. Et maintenant oú sont ces Puissants qui nous écrasaient? Il n'y a plus que quelques masques obscènes à mes pieds.

Je suis descendu dans votre sépulture avec vous.

Comme un homme qui avec son cierge qu'il penche allume toute une procession...

"Poëte j'ai inventé le métre. Je mesure l'univers avec son image que je reconstitue".

En este versículo, Claudel define toda su poesía y nada más eficaz puede decirse de esa métrica basada en el ritmo de una poderosa respiración, un ritmo que se basta a sí mismo, cortado de la melodía. Formalmente nada debe a la poética francesa que le ofrecía todos los ejercicios de la sutileza y de la fuerza en una experiencia de siglos, todas las posibilidades de la tradición y de la revolución. El salmista le ha hablado en latín, como a un joven hermano, y él lleva los antiguos y nuevos ríos del idioma, a las fuentes grecorromanas. Se ha dicho que hay que remontar a d'Aubigné para encontrar en la poesía francesa una efusión y una violencia parecidas. Pero los salmos del protestante del Re-

nacimiento están realizados en versos franceses de una particular sonoridad. Los de Claudel son el producto de un nuevo encuentro con la lengua madre. Lo que en otros sería una doble traducción, en él corresponde a una creación a la que se entrega en cuerpo y alma. Ordenador y obediente a la vez, no sabemos cuándo nos lleva y cuándo es llevado por el torrente de sus palabras, hacia ulteriores descubrimientos. La Biblia y Shakespeare constituyen sus influencias más directas, a tal punto que Walt Whitman, constante lector de ambos, presenta en la estructura de sus poemas un evidente parecido con las formas claudelianas. Del lado francés se ha hablado de Baudelaire, de Mallarmé, y naturalmente de la fascinación ejercida sobre el más joven Claudel por Rimbaud. Pero en lo que se refiere a la forma sólo podría parecerse en algo a *"Une saison en Enfer"* y a Lautréamont. Los franceses en conjunto han sido desconcertados por esa obra espesa y delirante. Recuerdo en este instante la opinión de Cocteau expresada en una frase. *"Ce n'est pas un grand poète, c'est un grand monsieur"*. Y pienso que muchos la compartieron. Thierry Maulnier no lo incluye en su antología poética, afirmando que lo considera uno de los prosistas más admirables de la lengua francesa. Pero el mismo escritor, refiriéndose a las lenguas inglesa y alemana, dice que admira en ellas ciertas transiciones verbales en el pasaje de la poesía a la prosa, (por ejemplo Shakespeare y Goethe), que según él no existen en la lengua francesa.

Precisamente lo nuevo en la métrica de Claudel es la indiferenciación aparente, la forma brusca del pasaje entre las frases poéticas puramente, dotadas de un largo poder de reverberación, y las frases que se acercan a la pesadez de la tierra. Imperiosamente las arrastra en el mismo tumulto de imágenes; nos hace salir de un estado para llevarnos a otro, pero luego la sucesión de ellos, está contenida en el movimiento de una misma llama. A través de los versículos percibimos el andar incesante del poeta atento al mandamiento que le ordenaba una cosa sola; unir aquello que estaba separado. Somos llevados con él a través "de la hecatombe de palabras" hacia *"un poëme tout entier comme un seul mot tel qu'une cité dans son enceinte pareille à un rond dans la bouche"*.

Aunque sólo cuatro años más tarde entre oficialmente en la Iglesia, desde el primer momento se despreocupa de todo conocimiento humano que a su parecer no sirva al conocimiento divino. Y del mismo modo deliberadamente ignora casi toda la literatura contemporánea, sea religiosa o arreligiosa; su exigencia para la primera y su aversión hacia la segunda acentúan todavía la soledad del poeta. Se siente destinado, a veces a pesar suyo, a celebrar la creación entera tal como aparece ante sus ojos. Y ese hombre aristotélico y euclidiano por naturaleza contempla un universo todo en esferas cuya estructura se aparenta espiritualmente a la del universo que contemplaba el Dante.

Jacques Madaule, quizá el crítico que ha estado más cerca de Claudel, por la religión, la admiración y la amistad, refiriéndose a esa universalidad del poeta reflejada en un sistema cerrado, definido de antemano, ve su obra entera como una sucesión de epopeyas fragmentarias de los tiempos modernos empezados con la imprenta y el descubrimiento de América y que vemos desaparecer en la edad atómica.

Nos sorprenden en este hombre poderoso, aspectos característicos del final de dos grandes épocas; la del gótico y la del renacimiento. Por su tierra misma no lejos de Reims en plena "cintura de catedrales", vive obsesionado con aquellos gigantes medievales que tallaban y construían. Y no en vano la tercera versión de Violaine después de oscilar entre épocas vagamente modernas, se sitúa en su auténtico puesto en el tiempo y adquiere la vida y la inteligibilidad que le faltaban.

El otro aspecto de Claudel es el de un hombre del siglo XVII; no cuando participa del desgarramiento de Pascal, sino cuando se arranca a él y se acerca al Bossuet del Discurso de la Historia Universal. Y entonces, coloca a los personales del *"Soulier de satin"* en una España ultra barroca para hacerlos ciudadanos de un imperio teocrático soñado pero nunca realizado.

Cuando nos internamos en la obra de Claudel, percibimos en lo antiguo lo nuevo y en lo nuevo lo antiguo, y sabemos que ese lenguaje poético pertenece al final de otra época difícil: la nuestra. Fundamentalmente todo se articula en ella y por ella, inseparable de la visión que la precede y la acompaña.

En el mismo año de su conversión, el joven entra en contacto con la experiencia poética y humana de Rimbaud y es sacudido por su trágica actualidad. Encuentra en él al amigo que le enseña la búsqueda de algo que está allá de la poesía, y el desprendimiento total de la propia realización, llevado a una ruptura sin precedentes.

Él a su vez romperá con su propio mundo por medio de la religión, y en las *Odas* que nos sirven de guía lo vemos desprenderse de aquello que amaba en el tiempo, de los griegos, de Virgilio y de Dante, para ceder a las solicitaciones de la musa que ordena los nuevos temas de sus cantos. En 1907 el drama *Partage de Midi* nos refiere la experiencia, ya sobrellevada por el poeta mismo, de una tentación decisiva y última: la del amor terreno. Éste se presenta a Mesa con todos los atributos de la pasión, esplendor, fascinación, fatalidad, y en conflicto con la ley que él ha decidido servir; Mesa cede a la pasión pero con una reserva espiritual insoportable para la mujer que no participa de su fe, y ella lo abandona.

Estamos en pleno clima del amor occidental simbolizado por "Tristán", de acuerdo con la clásica fórmula del amor-pasión, que se resume en una frase: la imposibilidad de vivir con la persona que se quiere y de vivir sin ella.

Nada más grande ha sido escrito sobre el tema en nuestro siglo y los dramas posteriores de Claudel vuelven a él como a su fuente. Cuando Isé aparece sobre el puente de un barco se parece a Celimène, luego es Isolda misma; y al final se identifica con Beatriz. Pero a la vez cobra una fuerza telúrica por el largo hundimiento en la tierra china que revela al poeta el infinito terrestre. Inexorablemente este drama debía ser el de la desesperación, pero Mesa sale de ella en el instante en que toca el nexo de unión entre el amor humano y el amor divino. Describe ese estado en algunos pasajes fulgurantes del drama.

C'est Vous de nouveau, c'est moi! Et Vous êtes mon Dieu et je sais que Vous savez tout.
Et je baise votre main paternelle, et me voici entre vos mains comme une pauvre chose sanglante et broyée!
Comme la canne sous le cylindre, comme le marc sous le madrier.
Et parce que j'étais un égoïste, c'est ainsi que Vous me punissez
Par l'amour épouvantable d'un autre!

Ah! je sais maintenant
Ce que c'est que l'amour! et je sais ce que Vous avez enduré sur votre croix, dans ton Cœur,
Si vous avez aimé chacun de nous
Terriblement comme j'ai aimé cette femme, et le râle, et l'asphyxie, et l'étau!

Mais je l'aimais, ô mon Dieu, et elle m'a fait cela!
Je l'aimais et je n'ai point peur de Vous,
Et au-dessus de l'amour
Il n'y a rien, et pas Vous-méme! et Vous avez vu de quelle soif, ô Dieu, et grincement des dents,
Et sécherese, et horreur et extraction,
Je m'étais saisi d'elle! Et elle m'a fait cela!
Ah, Vous Vous y connaissez, Vous savez, Vous,
Ce que c'est que l'amour trabi! Ah, je n'ai point peur de Vous!
Mon crime est grand et mon amour est plus grand, et votre mort seule, ô mon Pére,
La mort que Vous m'accordez, la mort seule est à la mesure de tous deux!
. . . . . .
Est-ce que c'est moi? Cela de cassé,
C'est l'œuvre de la femme, qu'elle le garde pour elle, et pour moi je m'en vais ailleurs.
Déjà elle m'avait détruit le monde et rien pour moi
N'existait qui ne fût pas elle et maintenant elle me détruit moi-méme.
Et voici qu'elle me fait le chemin plus court.
Soyez témoin que je ne me plais pas à moi-méme!
Vous voyez bien que ce n'est plus possible!

El drama más grande de todos sus dramas, fué siempre el propio drama; la dificultad de convivir consigo mismo en diversos planos temporales y en el plano intemporal. Esa doble dificultad humana y cristiana, dramatizada a través de las criaturas del mundo claudeliano, revela el diálogo incesante del poeta consigo mismo bajo la mirada de su Creador. Él nos dice: *J'ai parlé à Dieu par la bouche d'innombrables personnes interposées.* Sabemos que al principio él mismo es *Tête d'or,* poderoso en la conquista del mundo, dialogando con la muerte en una terrible ausencia de Dios, pero también el sensible Cébés; es Louis Laine vencido por el choque de civilizaciones diferentes y es Marthe, símbolo de la fidelidad a su Tardenois natal; es Turlure, personaje truculento, símbolo de la clase que después de la revolución se sirve de todos los regímenes para conservar el poder adquirido, como también es el emigrado que se llama a sí mismo *l'homme retranché,* y el sacrificio de Sygne es el mismo sacrificio de Mesa llevado a la perfección en el renunciamiento absoluto de Rodrigue y de Prouhèze. Pero de cierta manera está habitado el poeta por todos los personajes, los que él pudo ser y muchos otros; él mismo nos dice que en su cerebro caben más héroes de novelas que en ningún libro del mundo.

El bien y el mal encarnados en las dos hermanas de *L'Annonce* son los protagonistas constantes del conflicto claudeliano a través de todo su teatro, surgiendo multiformes en un dinamismo poético que reúne y alterna a la manera shakesperiana lo grave y lo cómico, la tragedia y la farsa; algunas veces evidente y otras veces surgida de una risa secreta.

En la poesía clásica se consideraba comúnmente que la visión poética precedió a la descripción escrita; después se ha creído con Rimbaud que la poesía se anticipa a la visión. A mi parecer el sacudimiento que produce Claudel surge de la coexistencia de la visión y la descripción poéticas en un lenguaje de ejemplar vitalidad. Y el misterio de su teatro

consiste en que los personajes no nos aparecen como personas de carne y hueso al modo de los protagonistas de otros dramas pero tampoco como entidades abstractas ni representaciones puramente alegóricas. Sus criaturas de fuego no parecen surgir del mundo vecino al de los arquetipos sino ir a su encuentro, rectamente, entre el esplendor de los símbolos, y volver así a los vastos poemas teologales adonde nos aparecieran extrañamente encarnadas. Ellas viven siempre frenéticamente de la vida de su creador, y son proyectadas en el tiempo con una humana violencia sin dejar de pertenecer al mundo mágico que las hace posibles.

Figuras y signos nos acompañan fielmente hasta el instante del que hablaba. Ysé diciendo que la realidad ya no estaba hacia un lado de las cosas y los sueños hacia el lado opuesto, porque ahora sólo quedaba tiempo para la verdad.

El drama claudeliano constituye un eslabón entre los autos y misterios medievales, y nosotros, pero cuando pensamos que sus formas y figuras nos vuelven hacia el pasado, bruscamente las vemos delante nuestro. Desde las primeras obras del poeta ellas han prefigurado el más moderno teatro y han seguido inspirándole, (a pesar suyo y a pesar de los otros). Sin Claudel no concebimos el teatro poético contemporáneo, ese teatro poético que constituye el aporte personal de nuestra época al teatro. Y vemos en éste, de acuerdo con la opinión de Jouvet, la mayor posibilidad de teatralización que haya sido dada a nuestro tiempo, como si la realidad en planos diversos y simultáneos, que es nuestra forma de realidad, nos apareciera unificada en el teatro a través de la poesía...

Pienso que con Claudel no podía haber intimidad sino una sucesión de ausencias y presencias; desaparecía ante nuestros ojos en el punto ininteligible de un acuerdo consigo mismo, oscuro para los otros. Pero en todo momento sabíamos que la presencia eclipsaba a la ausencia y que el más grande misterio de Claudel estuvo ligado a ese hecho; lo admirábamos en las cosas difíciles y nos irritaba en las fáciles. Y, paradojalmente, ese conformismo sistemático que parecía acercarle a aquellos que genialmente denunciara en *Le Tombeau de Verlaine,* nunca convenció a ningún conformista auténtico. La distancia entre el hombre y los libros que hasta el final tanto doliera a Bernanos cuando acerbamente hablaba del poeta, esa distancia es la que mediaba entre el hombre y el hombre.

Sigo viéndole con persistencia como lo viera el día de un encuentro imprevisto en Berna, en una reunión semi protocolar en que yo estaba por una coincidencia que no me explico todavía. No recuerdo nada de él durante las dos horas que pasamos entre cuatro muros de cristal adonde las montañas desde lejos llegaban con toda su majestad y parecían de vez en cuando una seña. Nada distinguía la pesada figura, el semblante cerrado de un típico francés malhumorado; sólo el silencio que parecía rodearle como un elemento propio. Un instante su cara se iluminó con una sonrisa joven como puede serlo la tierra algunos días, y dijo algo absolutamente cómico... Más tarde en la penumbra en que estaba sentado, en otra habitación que un siglo parecía separar de la primera, vi un fulgor en sus ojos bajos. La dueña de casa mostraba un libro de fotografías hechas por ella en China, cuyo prefacio terminaba de escribir Claudel; entonces súbitamente él se animó y empezó a hablar de la inmensidad de aquella tierra en la que largamente se perdiera; su voz se mostraba con una fuerza contenida, secretamente poderosa, decisiva, dueña de todos los matices, capaz de comunicar lo que decía y lo que quería decir. Se hacía evidente en su voz la fascinación ejercida sobre los actores que trabajaban con él, por ejemplo Barrault, que se transformaba totalmente en Rodrigue y lo hacía vivir en

todos los planos, aun en ciertas ocasiones en el de la realidad inmediata, que era lo inverosímil.

En momentos en que yo me iba, él insistía en su frase central *Voyez, en Chine il n'y a que des racines.* Nunca pude saber el sentido exacto que daba a esta frase, ni tampoco he cesado de oírla. El hombre del Oeste había escrito acerca del Este, las cosas más bellas que pudo escribir, pero sin asimilarse nunca a él porque no le era posible asimilarse a nada; pero le había sucedido algo más misterioso todavía; de esa tierra entendió lo que debía entender para encontrarse a sí mismo. Y a través del tiempo, imperiosamente, la voz sigue buscando las raíces invisibles en las cosas visibles.

S. S.

UNA EXPERIENCIA TEATRAL

DE un modo impreciso y a veces inusitado, el arte escénico se ha adelantado frecuentemente al arte dramático: con persistente verdad ha postulado nuevos esquemas de resolución artística, tanto vale decir, modos de vida nuevos, que sirvieron de cañamazo al creador literario. Como si el gesto, la sugerencia que proviene de la mímica corporal, la entonación, el hallazgo emocional, la invención estilística de la escena, fuera necesariamente previa, y alumbradora, de la pura invención literaria. En el gran arte teatral del Renacimiento es visible la organización de estos nuevos estilos escénicos, que a veces son simplemente la obra de algún decisivo creador literario (Lope de Vega, Shakespeare), pero que otras se adelantan a ellos y les ofrecen ya estructurado el cañamazo sobre el que tender su pieza (la comedia del arte y Molière). Granville Baker pudo decir, sin error aparente, que "no sería exagerado afirmar que Shakespeare creó un nuevo arte interpretativo. Lo hizo incidental, pero necesariamente. Ese arte era el instrumento de su drama, parte del medio en que debía trabajar". Porque, deba crearlo incidentalmente o lo recoja de la escena ya creado, el escritor construye su obra por él y es este el primer, indefectible supuesto del teatro, el que generalmente luego es olvidado pero al que debemos recurrir para la perspicaz intelección de su obra. La explicación es casi obvia: el texto literario teatral implica el necesario apoyo de un instrumental interpretativo, la consecución de su hecho estético no reposa sobre la transmisión intelectual directa (caso de la novela) sino sobre un proceso de corporización, en que las palabras se trasponen a un mundo concreto, viven por la sangre que les presta vida, existen como una ficticia realidad, y son aprehendidas de su público en la medida misma de ese vivir que les presta el arte escénico.

Me atrae, intensamente, la aparición de los nuevos estilos escénicos, no sólo por lo que tienen de nueva verdad viva de este arte —que es verdad de nosotros mismos en nuestro existir concreto— sino, preocupación intelectual al fin, por lo que anuncian sobre una creación literaria que sobre ellos se ordena interpretándolos, otorgándoles lo que no tienen y ansían: una falaz inmortalidad mediante las palabras; una certificación en el dominio superior de las ideas, en fin, la validez universal que sobre la vitalidad y la caducidad del juego escénico impone la estructuración de las formas estéticas.

Algo de ello se transparentó en la temporada del Teatro Nacional Belga que vio el público montevideano, algo que ya estaba indicado por anteriores temporadas de quienes son actualmente los mejores cómicos visitantes, los italianos (Tofano-Torrieri, Squarzina-Gasman, Piccolo Teatro). En unos y otros, diferencias nacionales aparte, se percibe un nuevo estilo teatral que marca por primera vez y en forma categórica, un progreso sobre la invención de los grandes creadores de la entre-guerra. Y ya que usamos como laderos cronológicos las fechas de las grandes conflagraciones, podremos decir de este nuevo movimiento que es índice del nuevo estilo posterior a la segunda guerra mundial, el estilo en que nos ha tocado vivir o que estamos viviendo y creando a lo largo de nuestras existencias.

La invención renovadora de la escena francesa, la de Dullin, Copeau, Baty, Jouvet, la que de cierto modo aún prosigue Barrault corrigiéndola y enriqueciéndola, correspondió y se expresó en un criterio despojadamente esteticista, que tuvo sus autores (como Giraudoux), su público intelectualizado y sensible a la plástica abstracta, su pasión por el pequeño teatro de cámara, su gusto por el entusiasmo contenido y de buen tono, su placer por este ejercicio de la inteligencia que fueron muchas de sus puestas en escena. El camino que posteriormente intentó el teatro de lengua francesa, en pareja carrera con el europeo, fue como una vuelta a las fuentes, un hallazgo de la expresión más sangrienta, de inmediatez emocional y problemática más honda. Aquella crueldad que entreveía confusamente un talento discontinuo como el de Antonin Artaud, pareció la contrapartida sin salida del criterio escénico imperante en su época, al que faltaba este impulso vital, positivo, creador, que comienza a expresarse en las nuevas compañías; que corresponde a la experimentación, aún, de un Bertold Brecht, que adquiere su previsible brillo en los italianos, que vuelve a descubrir, pero ya no románticamente, la palabra pueblo como piedra de toque de su invención, que acepta con alborozo la experiencia dramática española casi siempre clausurada tras los Pirineos. Las compañías viajeras, las compañías de caminos, las estaciones dramáticas, el Teatro Nacional Popular de Jean Vilar, parecen corresponder a esta nueva sensibilidad, a esta "aireación" de los viejos teatros de cámara, que exige, y pronto, un repertorio, que ya está echando las bases de una nueva mímica, de un entendimiento casi sensible del vivir escénico.

Pero esta recuperación de fuentes no se hace, ni podría hacerse, en el sentido de un naturalismo, o de un neorrealismo que los italianos no pudieron aplicar sin frustración a su teatro. Por el contrario, retoma las convenciones estilizadas que sus padres inventaron para la escena, dotándolas de un ritmo nuevo, que trasunta su salud interior. No busca ser imagen de la vida sino reinvención de ella dentro de las leyes, distintas y paralelas, del escenario, con un arrojo entusiasta, vivaz, un afán de libre poesía. Esta mágica, ambigua, decidora palabra, podría trasuntar lo que de este nuevo arte escénico más me llega, si no fuera que sus límites son tan amplios, sus interpretaciones tan falaces, que todo parece poder aposentarse en ella. Es un lirismo de nuevo acento, y me parece que en él la sangre afirma, antes que la palabra, también una nueva esperanza.

Los belgas nacen de los comediantes viajeros, y el espíritu que los anima en sus comienzos quiso ser interpretado literariamente por Henri Closson, al estructurar libremente un tema que todavía es popular, motivo de ingenua poesía y sabiduría humana: la vieja leyenda de Reinaldo y sus hermanos, los cuatro hijos Aymon, que llenara de luz y alegría la Edad Media y resonara hasta muy entrado el Renacimiento merced a la obra ejemplar del Ariosto. Aquí no es más que un cañamazo literario para permitir el funcionamiento de este nuevo arte escénico, que elimina los primeros papeles, cree en la

necesaria juventud de los actores aún a costa de alguna inexperiencia, reinstaura la ley del movimiento escénico como en una comedia de capa y espada, simplifica con la idealización que corresponde a una estampa de Epinal las escenas de amor y de aventuras, construye escenarios sobre mínimos elementos sugerentes con intensidad de color que acompaña el estilo teatral, crea un nuevo tipo de comicidad leve y caprichosa, no atenta al rigor mecánico y sí a la gracia voluble de la imaginación.

Un espíritu similar nutre a los clásicos ingleses ofrecidos por la compañía: la deliciosa e imperecedera *Duodécima noche,* la más hermosa y perfecta de las comedias shakesperianas, y el juego de humor y de sátira de Sheridan, *La escuela de la maledicencia.* Ambos textos, sobre todo el primero, son más riesgosos, y así lo testimonian sus fracasos ocasionales, pero no hay aquí sitio para ponerse a estudiarlos en detalle sino para aclarar la forma en que se cumple este nuevo estilo. La composición de tipos cómicos se utiliza para apuntar el desarrollo argumental sometiéndolos a una ley de contraste muy marcada, pero adelantándoselos hasta que ocupan el primer plano de la acción. En el caso de Shakespeare llega a palidecer y a alejarse el juego del equívoco amoroso pero merced a este subrayado de lo cómico se logra la tan shakesperiana intrascendencia alegre de la comedia. (Contrariamente a lo que con poco tino intentó León Felipe en su adaptación española de la misma obra, bajo el título *No es cordero, que es cordera,* donde se tergiversa su verdadero espíritu ya que se centra la pieza sobre la comedia del amor entendido como poco cómico en definitiva, olvidando la irreflexión de Puck que se enseñorea de esta parte del teatro shakesperiano: *"Señor; qué insensatos son estos mortales!"*). De igual manera en Sheridan, la transposición de escenas, el juego a la vista merced al uso de biombos desplegados, la exageración gozosa de los tipos de salón, disuelven la sátira para dejar más brillante el juego dieciochesco e intrascendente.

Pero hemos hablado de una problemática más honda, y ella queda testimoniada por el repertorio elegido. Es sobre todo moderno, en el sentido más trivial que ya ha conquistado y perdido la palabra. Responde a la temática al uso en nuestros días con una inclinación hacia lo social que no me parece lo suficientemente decidida y atraída por sus mejores expresiones artísticas. Pero el planteamiento social de esta última postguerra se ha formulado en aproximación a la temática religiosa, y ambos han debatido y compartido el campo de los intereses populares. Ello se traduce en el repertorio belga: la discusión tendenciosa de Arthur Miller sobre *Las brujas de Salem,* tiene que ver, aunque sus distingos son más nítidos y hondos, con la conciencia partida del *Malatesta* de Henri de Montherlant. De la misma índole doble fue la apasionante y confusa obra del belga Ghelderode, *Barrabás,* en que se organiza paralelamente, el tema religioso en su expresión más grave —la pasión y muerte del Cristo— y el social en su contrapartida más sarcástica, que queda a la cuenta desventurada del ladrón favorecido por la plebe y los sacerdotes. El tratamiento social descarnado se nos ofreció con *Los lobos* de Rolland, un texto que parecía destinado a dormir eternamente dentro de su libro pero que merced a la versión interior soportó la prueba algo más de lo previsible. Es inexplicable en este repertorio, por tratarse de una barata lección de guerra para burguesía confortable, el *River Line* de Morgan.

A. R.

CHARLES-ALBERT CINGRIA

Con Charles-Albert Cingria pierde LA LICORNE, *uno de sus primeros colaboradores y amigos. Vinculado a su creación en el año 1947, y a su espíritu, participó de su primer entrega con uno de sus artículos inteligentes y de tersa escritura significativa,* "Vair et foudres". *Hoy lo evocamos con las palabras con que sus amigos le testimoniaron el recuerdo en el número especial de la NNRF.*

"Charles-Albert Cingria era un fuego de San Telmo, una fosforescencia movediza. Su admirable lengua no me evocaba un estilo, sino un desplazamiento. No puedo imaginar nada más libre en los misteriosos paseos del espíritu. Y su corazón! Le tenía grave y no le prodigaba. Si lo concedía, lo concedía, y este don no protegía de su malicia que era extremada y con la cual apuntaba a su víctima cerrando un ojo". — JEAN COCTEAU.

"Había en Charles-Albert Cingria algo de oriental, algo de esos griegos letrados del Renacimiento que enseñaron su lengua a los latinos. Había aprendido muy bien la nuestra. En sus buenos momentos era difícil designar a quien se expresara mejor en ella que él, con más llaneza, sutilidad maligna, sin deslizarse nunca al olvido de las divinas, de las divinas "Ideas".

Me complacía en ver en él una especie de Felipe Neri. Si no levitaba a la manera de este último, tenía un modo particular de desplazarse un poco por encima del suelo, en el aire, como un ludión mágico.

Sus mejores observaciones parecían llegarnos después de haber atravesado milenarios o innumerables estratosferas; venían cargadas de un polen extraño a este mundo, abejas del más allá, mensajeras relucientes, afelpadas, aladas, cuyo gracioso zumbido encanta todavía mi oído". — MARCEL JOUHANDEAU..

"Lo maravilloso en Cingria es el balanceo incesante entre la ensoñación y la sensación pura, que le permite siempre apoyarse en forma decidida en lo fantástico sin abandonar lo real, con soltura y llaneza, situación que muy pocos escritores, sólo algunos poetas, supieron alcanzar y en ella perdurar. A la distancia con que hoy lo miramos, no se puede negar que su mensaje es de primera importancia. Cingria es uno de esos extraños personajes faraónicos, que la guerra de 1914 no ha conmovido mucho (ni la otra), apenas distraído, y que han construido todo un edificio entre las ruinas con las cuales todavía tratamos de edificar. Chirico (el de *Hebdomeros*), Raymond Roussel, son sus próximos parientes por el modo con que han sentido y revelado el misterio cotidiano. A Max Jacob (a quien le ligó una sólida amistad) debe el haber redescubierto, a menudo, y singularmente, el tono de Apollinaire. Pienso, también en los primeros libros de Aragón". — ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

"Podría decirse que para Cingria el mundo no tenía pasado (en el sentido de un pasado con que nutrir nuestras nostalgias), ni futuro. Todo estaba fijado en un presente eterno y admirable. Charles-Albert se acomodaba mal con las rupturas, los saltos, los desvíos de la historia. Por eso ignoraba, un poco sistemáticamente, varias épocas por las

cuales no se sentía atraído. Su mirada parecía posada como en la primera mañana del mundo y para él nada nuevo o importante se había agregado a ese deslumbramiento. Buscaba una frescura, una exuberancia de vida, una especie de gran comunidad feliz y traviesa. Su predilección se orientaba hacia las épocas en que el lirismo había sido un canto común más que una distinción." — GEORGES BORGEAUD.

NICOLAS DE STÄEL

En forma trágica ha puesto fin a sus días, en Antibes, el pintor Nicolás de Stäel, cuando los críticos de arte señalaban una importante transformación de su pintura con el abandono parcial del abstracto. Amigo de LA LICORNE y de su obra cultural, transcribimos en su homenaje el poema de su gran amigo René Char, que ya publicara la revista en su primera entrega del año 1953.

NICOLAS DE STÄEL
por René Char

Le champ de tous et celui de chacun, trop
pauvre, momentanément abandonné,
Nicolas de Stäel nous met en chemise
et au vent la pierre fracassée.
Dans l'aven des couleurs, il la trempe,
il la baigne, il l'agite, il la tord.
Les toiliers de l'espace lui offrent un orchestre.

O toile de rocher, qui frémis, montrée nue
sur la corde d'amour!
En secret un gran peintre
va te vêtir pour tous les yeux
du désir le plus entier et le moins ex'eant.

DOLF STERNBERGER nacido en 1907 en Wiesbaden, es uno de los más finos ensayistas alemanes de la actualidad: filósofo, sociólogo, político, crítico y periodista. Coeditor del importante bisemanario *Die Gegenwart* de Frankfort, enseña "Ciencias políticas" en la Universidad de Heidelberg. Vicepresidente del Comité Alemán de la UNESCO, tomó parte en la conferencia de dicha organización en Montevideo. Sus primeros trabajos de consideración aparecieron en 1934 en la distinguida revista *Die Neue Rundschau* de la editorial S. Fischer; en el mismo año ingresó en la redacción de *Frankfurter Zeitung,* el más jerarquizado diario alemán. Después de la última guerra editó, con sus maestros Karl Jaspers y Alfred Weber y la poetisa Marie-Luise Kaschnitz, la revista *Die Sammlung* y una serie de folletos auspiciados por ese periódico.

Sus libros son: *La muerte comprendida. Una investigación en torno a la Ontología existencial de Martin Heidegger; Panorama, o Visias del Siglo XIX; Trece Discursos políticos de Radio* y, sobre todo *Figuras de la Fábula,* recopilación de ensayos ejemplares, que, escritos entre 1933 y 1946, son manifiestos transcendentales de resistencia espiritual a la tiranía.

De conceptos liberales y moralistas, representa Dolf Sternberger una posición y actitud, un pensamiento y sentimiento propios de una élite preocupada por la renovación intelectual y humana de la Alemania de hoy.

PROBLEMÁTICA DE LA CULTURA EUROPEA. — La situación de la cultura europea occidental, no es problema que concierna solamente a ese continente, y todos los que hemos sido formados dentro de sus lineamientos históricos estamos interesados en su desarrollo, en sus dificultades, en las soluciones que pueda aportar a esta época. Sentimos que esas soluciones tienen que ver, profundamente, con los similares problemas que se nos plantean desde América. Por eso las Entregas de La Licorne han resuelto dedicar especial interés a la problemática de la cultura europea, publicando una serie de artículos que testimonien, desde muy diversos puntos de vista, y recogiendo la opinión de escritores y movimientos ideológicos opuestos, cuál es el carácter de la crisis cultural porque atraviesa Occidente, cuáles sus causas y cuáles las posibles salidas para reestructurar la cosmovisión peculiar de esta civilización. El artículo que se publica en este número del escritor francés Emil Cioran es el primero de esta serie, en que se tratan agudamente algunas de las condiciones imperantes en la cultura europea. Otros, que le seguirán, han de ofrecer otros aspectos, distintos u opuestos, de este mismo problema.

TRADUCCIONES. — El artículo de Emil Cioran, *El continente perdido,* ha sido traducido por Ida Vitale; el de Dolf Sternberger, *Sobre el sentimiento de lo extranjero,* por J. Hellmut Freund; los fragmentos de la obra de Christopher Fry *Observación de Venus* por Adela Varela Capurro de Polak; el *Charles-Albert Cingria,* por Angel Rama. Todas las traducciones han sido hechas especialmente para las Entregas de La Licorne.

EDICIONES. — Conjuntamente con este número de Entregas de la Licorne se publica el primer cuaderno de la revista, que recoge poemas de Carlos Rodríguez Pintos, bajo el título: *Memoria funeral del héroe* y *Tres sonetos a una lágrima.*

Se encuentra ya en prensa la próxima publicación de la revista, que será la obra de teatro de Jacobo Langsner *Los Artistas.* A ella seguirá una selección de poemas de Susana Soca, titulados *En un país de la memoria,* de los cuales se adelantan dos en este número.

ÍNDICE

	Pág.
EMIL CIORAN: El Continente perdido	5
JORGE GUILLÉN: La hermosa y los excéntricos	17
JUAN DAVID GARCÍA BACCA: Plan de filosofar en cristiano, según San Agustín	31
R. A. C. DU VIVIER: Christopher Fry	39
CHRISTOPHER FRY: Observación de Venus	41
MARÍA ZAMBRANO: Adsum	71
SUSANA SOCA: En un país de la memoria	81
DOLF STERNBERGER: Sobre el sentimiento de lo extranjero	87
IDA VITALE: Poemas	93
FELISBERTO HERNÁNDEZ: Explicación falsa de mis cuentos	97
GUIDO CASTILLO: Las fuentes alegres de la Poesía	99
CARLOS REAL DE AZÚA: Una carrera literaria	107
ANGEL RAMA: Temas tradicionales	135
CRÓNICAS:	
J. HELLMUT FREUND: Albert Schweitzer y su polifonía vital	145
JOSÉ PEDRO DÍAZ: Gérard de Nerval (1855-1955)	154
LUIS CAMPODÓNICO: Una concreción de la nueva música (El "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", con música de Mauricio Ohana)	163
ARTURO SERGIO VISCA: Juan José Morosoli, un narrador	170
MANUEL DE CASTRO: Julio J. Casal	176
JULIO J. CASAL: Dos sonetos	183
Ausencia y presencia de Claudel	184
Una experiencia teatral	190
Charles-Albert Cingria	193
Nicolás de Stäel	194
Notas	195

ESTE CUARTO VOLUMEN DE *ENTREGAS DE LA LICORNE* (SEGUNDA ÉPOCA DE *LA LICORNE*) SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN EL MES DE SETIEMBRE DEL AÑO MIL NOVECIENTOS CINCUENTA Y CINCO, EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE "IMPRESORA URUGUAYA" S. A., CALLE JUNCAL 1511, MONTEVIDEO (URUGUAY).

EL CORREO
UNESCO
Una ventana abierta hacia el mundo

DISTRIBUCION EXCLUSIVA:

OFICINA DE REPRESENTACION
DE EDITORIALES
18 de Julio 1333 - Tel. 9 27 62
MONTEVIDEO
Agentes de Unesco, Naciones Unidas, Fao y Organización Mundial de la Salud.

SUR
REVISTA BIMESTRAL

DIOGENE
REVUE INTERNATIONALE DES SCIENCES HUMAINES

distribución:
HECTOR D'ELIA
18 de Julio 1333 - P. Díaz
Tel. 9 27 62

Librairie Francaise
LETTRES DE FRANCE
Ltda.

Toujours a votre disposition

JUNCAL 1397

AMIGOS
DEL ARTE
BACACAY 1340
MONTEVIDEO

exposiciones
conciertos
conferencias

Colabore en su obra de cultura

H. GUTERMANN

LIBRERO - DISTRIBUIDOR

IMPORTACION - EXPORTACION
CIENCIAS - ARTES - BELLAS LETRAS
T O D O S L O S I D I O M A S
"BOOKS THAT MATTER"

26 DE MARZO 1248 — Teléf. 41 35 47 — MONTEVIDEO

interiors montevideo interiors montevideo interiors montevideo interiors montevideo

interiors montevideo interiors montevideo interiors montevideo interiors montevideo

INTERIORS
ibicuy 1283

CERAMICAS

mobiliario esencial
LUMINOTECNIA

MUEBLES FUNCIONALES