SUMARIO

Carlos Martínez Moreno
LA ÚLTIMA MORADA

Idea Vilariño
POEMAS

Arturo Ardao
EL LIBERALISMO RELIGIOSO EN EL URUGUAY

Sarandy Cabrera
ACCESO AL MUNDO

Emir Rodríguez Monegal
ANDRÉS BELLO Y EL ROMANTICISMO

Eduardo Markarian
PASAJE A LA OSCURIDAD

Mario Benedetti
USTEDES, POR EJEMPLO

TEXTOS: Villon y Verlaine por Paul Valéry
por Idea Vilariño

DOCUMENTOS: Dos cartas sobre "Grito de gloria"
por Eduardo Acevedo Díaz

NOTAS: Italo Svevo y su mundo creíble y vital
por Mario Benedetti

Apuntes críticos sobre Arnold J. Toynbee
por Rodolfo Fonseca Muñoz

Sobre la conciencia histórica de Hispanoamérica
por Manuel Arturo Claps

CRÓNICAS: Rodó y García Calderón
por Emir Rodríguez Monegal

RESEÑAS: *por Idea Vilariño y Mario Benedetti*

NUMERO Año 5 N.º 23-24 Abril-Setiembre de 1953

F

número

AÑO 5 N.º 23-24
MONTEVIDEO
ABRIL - SETIEMBRE - 1953

LIBRERIAS

INGLESA y MAXIMINO GARCIA

Sarandí, 530 Sarandí, 477

Arte

Literatura

Filosofía

Ciencias

Discos - Radios - Cerámicas - Cuadros

LA BOLSA DE LOS LIBROS

LIBRERIA • PAPELERIA • EDITORIAL

ANDRES M. CASTELLANO
(Sucesor de Claudio García y Cía.)

Distribuyen:
LA ELOCUENCIA AMERICANA.— Palestra del Pensamiento y la Cultura de América.
Director: *Dr. Emilio Scarano.*

Envíos al Interior contra reembolso

Sarandí, 443 • Teléfono: 8 23 47 • Montevideo

Ha aparecido el volumen Nº 8 de la
COLECCION ESQUEMAS
José Luis Romero:

«LA CULTURA OCCIDENTAL»

Publicados:
Nº 1.— Francisco Romero: QUE ES LA FILOSOFIA.
" 2.— Jorge Luis Borges: EL "MARTIN FIERRO".
" 3.— Julio E. Payró: EL IMPRESIONISMO EN LA PINTURA.
" 4.— Vicente Fatone: INTRODUCCION AL EXISTENCIALISMO.
" 5.— Marcos Victoria: QUE ES EL PSICOANALISIS.
" 6.— Carmelo Bonet: ESCUELAS LITERARIAS.
" 7.— Jorge Romero Brest: QUE ES EL ARTE ABSTRACTO.
Precio del ejemplar, $ 1,60 • Vol. Especial, $ 2,00

En venta en las librerías.
Distribuye DISTRIBUIDORA URUGUAYA DE EDICIONES
Médanos, 1410 - Telíf.: 4 29 32

ALEJANDRO FRAU

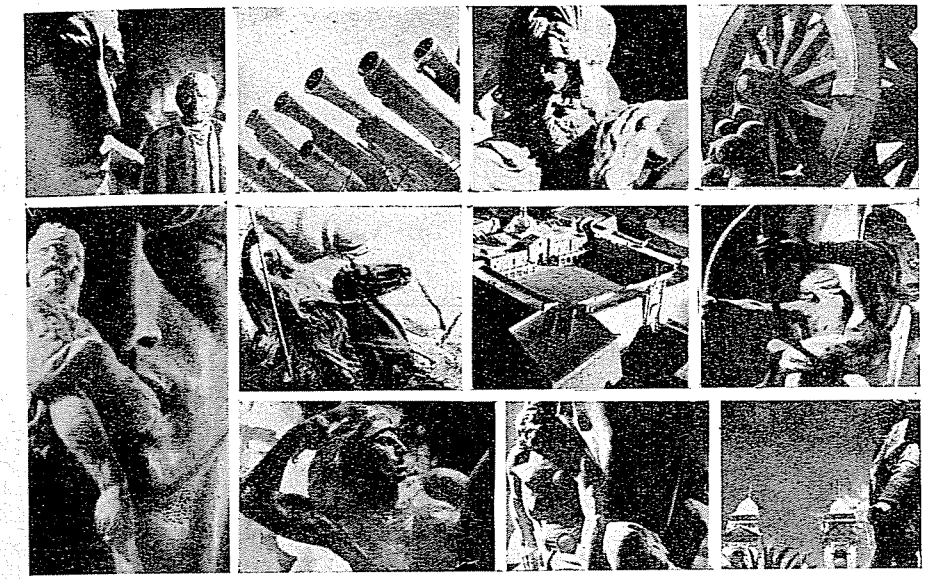
CORREDOR DE CAMBIOS

• IMPORTACIÓN
• EXPORTACIÓN

TREINTA Y TRES, 1467
TELÉFONO: 8 8 1 3 1

ARTIGAS

«PROTECTOR DE LOS PUEBLOS LIBRES»



Realización:

C. U. F. E.

Dirección y montaje:

ENRICO GRAS

Colonia, 1189 Teléf. 9 42 96

PEDRO FERRÉS Y CÍA.

(SECCIÓN LIBRERÍA)

Selecciones literarias de las mejores editoriales españolas

Destacamos de nuestras colecciones:

Literatura en general.
Diccionario Salvat, 12 tomos.
Summa Artis de Pijoán, 15 tomos.
Enciclopedia Espasa-Calpe, 89 tomos.
Historia Universal. Goetz, 10 tomos.
Universitas. Enciclopedia de iniciación cultural, 21 tomos.
Historia del cine, 3 tomos.
Historia de la música. Subirá, 2 tomos.

UTILICE NUESTRO PLAN DE VENTAS A PLAZO

Teléfonos: 8 73 20 - 8 41 23 - 8 74 64

PALACIO DEL LIBRO

MONTEVERDE & Cía.

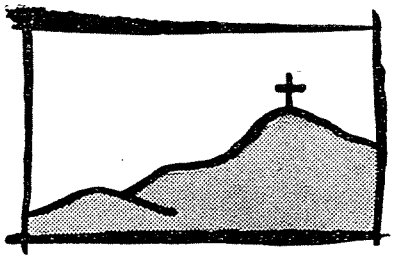
Recibe semanalmente de Francia las novedades de

ARTE
FILOSOFIA
LITERATURA

Solicite el catálogo mensual

25 DE MAYO, 577 TEL. 8 24 73

¡SUME UD!



+ PIRIAPOLIS

PIRIA VENDE
SOLARES A $ 13 MENSUALES
INFORMES: BUENOS AIRES 488

Héctor Bonnet Pouyanne

Contador Perito-Mercantil

Bmé. Mitre, 1464 **Teléf.: 8 29 00**

Querandy Cabrera

Ingeniero Industrial

Tomás Giribaldi, 2270. Ap. 4

Carlos Real de Azúa

Abogado

Juan Carlos Gómez, 1479. Esc. 49

Julio Lago

Abogado

Mercedes, 1226 **Teléf.: 8 11 37**

Carlos Frick Davie

Abogado

Rincón, 432, P. 1 **Teléf.: 8 25 64**

Arturo Ardao

Abogado

Rincón, 630 **Teléf.: 8 85 70**

Carlos Quijano

Abogado

Rincón, 630 **Teléf.: 8 37 73**

ESTUDIO JURIDICO

Julio Moreno

Rubek Orlando

Abogado

Juan Carlos Gómez, 1492. Esc. 406

Carlos Martínez Moreno

Abogado

Rincón, 630 **Teléf.: 8 37 73**

DONACION

Acaban de aparecer

UGO BETTI, Teatro: Marido y Mujer. Delito en la Isla de las Cabras. Lucha hasta el alba. Corrupción en el Palacio de Justicia ..... $ 5,20
Cuatro de las obras más características del famoso autor italiano.

GABRIEL MARCEL, Teatro: Roma ya no está en Roma. Un hombre de Dios. El emisario ..... " 4,40
La personalidad de Gabriel Marcé queda plenamente demostrada en estas obras de profundo dramatismo. Con un prólogo especial del autor para esta edición.

FRANCISCO ROMERO. Estudios de historia de las ideas ..... " 4,40
Una perspectiva actual de importantes temas del pensamiento moderno.

JOSE JUAN BRUERA. Filosofía de la paz ..... " 4,00
Examen a fondo de uno de los mayores problemas de nuestro tiempo.

PABLO NERUDA. Veinte poemas de amor y una canción desesperada " 3,00
La obra juvenil más significativa y apasionante del gran poeta chileno. Edición especial.

RAFAEL ALBERTI. A la pintura (Bca. contemporánea núm. 247) .... " 1,40
Edición aumentada con ocho poemas de este conocido libro del gran poeta español.

GABRIEL MIRO. Niño y grande (Bca. contemporánea núm. 248) ..... " 1,40
Novela publicada de acuerdo a los textos definitivos, revisados por el autor antes de su muerte.

MIGUEL DE UNAMUNO. (Cancionero (Diario poético) ..... " 12,00
El valor autobiográfico-espiritual de este Cancionero es incomparable; ningún otro libro de Unamuno le define y expresa con más nitidez.

EZEQUIEL MARTINEZ ESTRADA. Radiografía de la Pampa ..... " 7,00
Nueva edición especial del ensayo más completo y penetrarte sobre la vida argentina.

ANDRE GIDE. El nunc manet in te. Diario íntimo ..... " 2,40
Pocas veces la literatura universal ha producido un documento más desgarradoramente sincero que estas páginas.

JUANA DE IBARBOUROU. Azar ..... $ 2,80
Composiciones poéticas de una hondura y vigor extraordinarios.

JOSE EUSTASIO RIVERA. La vorágine ..... $ 4,00
La novela de la selva. Una obra maestra de la novelística criolla.

ALVARO MUTIS. Los elementos del desastre ..... " 2,40
Un original exponente de la poesía colombiana moderna.

MIRIAM WEYLAND. Una nueva imagen del hombre. A través de Nietzsche y Freud ..... " 3,60
Sugestivo trabajo sobre recientes concepciones de lo humano.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA. Edgar Poe. El genio de América. (Bca. contemporánea núm. 248) ..... " 1,40
Una visión de Edgar Poe por el original y fecundo escritor español.

NUEVAS EDICIONES

BERTRAND RUSSELL. El Poder en los hombres y en los pueblos (3ª ed.) ..... $ 4,40
LORENZO LUZURIAGA. Pedagogía (2ª ed.) ..... " 5,60
MAURICE MAETERLINCK. El pájaro azul (Bca. contemporánea número 29; 3ª ed.) ..... " 1,20
AZORIN. Doña Inés (Bca. contemporánea núm. 52; 4ª ed.) ..... " 1,40

De venta en todas las buenas librerías

EDITORIAL LOSADA

Colonia 1060, Teléfono: 87561, Montevideo

THE ROYAL BANK

OF CANADA

HEAD OFFICE

MONTREAL

CANADA

MONTEVIDEO BRANCH

CERRITO y SOLIS

REVISTAS

"HUMANISMO".— Revista Mensual de Cultura. México.

"IMAGO MUNDI".— Historia de la cultura. Nº 2, 1953. Buenos Aires.

"LA TORRE" — De la Universidad de Puerto Rico. Nos. 1-2, 1953.

"CUADERNOS AMERICANOS".— La revista del Nuevo Mundo, Nº 5. A recibir Nº 6. México.

"PREUVES".— Del Congreso por la Libertad de la Cultura. Nº 32. París.

"CUADERNOS", Nº 3. (Edición en español de "Preuves".)

"AMERICAS".— De la Unión Panamericana. Vol. 5, Nº 11. Washington.

"UNASYLVA".— De Silvicultura y productos forestales. Volumen VII, Nº 2. FAO.

"REVISTA DE LAS NACIONES UNIDAS".— Año VII, Nº 210. Imprescindible para conocer los problemas de la política internacional. Nueva York.

"SUR", Nº 225.— Dedicado a las "letras italianas". Bs. Aires.

"EL CORREO".— De gran interés para estudiantes y maestros. UNESCO.

"LIBERALIS".— Una tribuna para el hombre libre. Nº 23. Buenos Aires.

REPRESENTANTE:

OFICINA DE REPRESENTACIÓN DE EDITORIALES

18 de Julio, 1333 (Planta Baja). • Teléfono: 9 27 62

MONTEVIDEO

S. A. PRODUCTORA ARTÍSTICA

SUREÑA

SECCIÓN LIBRERÍA

Una Organización al Servicio de los Lectores

ESPECIALIDADES:

- Arte.
- Teatro.
- Clásicos.
- Crítica Literaria Calificada.
- Obras Antiguas o Agotadas.
- Pedidos Individuales a todo el Mundo.
- Biblioteca Circulante.
- Envíos por Contra Reembolso.

Palacio Salvo (Subsuelo) *Teléfono 9 05 27*

4272

NÚMERO

MONTEVIDEO, ABRIL-SETIEMBRE 1953

Año 5. Nº 23-24

SUMARIO

		PÁG.
La última morada	*Carlos Martínez Moreno*	107
Poemas	*Idea Vilariño*	135
El liberalismo religioso en el Uruguay	*Arturo Ardao*	138
Acceso al mundo	*Sarandy Cabrera*	148
Andrés Bello y el romanticismo	*E. Rodríguez Monegal*	151
Pasaje a la oscuridad	*Eduardo Markarian*	181
Ustedes, por ejemplo	*Mario Benedetti*	190

(A la vuelta.)

Materiales escritos o traducidos especialmente para Número

Publicación trimestral. Consejo de dirección: MARIO BENEDETTI, SARANDY CABRERA (director gráfico), MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL (Redactor responsable, Juan Paullier 1008, Montevideo), IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA, 18 de Julio, 1333, Planta Baja.

Se imprime en la Imprenta ROSGAL, Ejido, 1624.

Suscripción anual, $ 10,— m/n.

PÁG.

TEXTOS:
VILLON Y VERLAINE — *Paul Valéry* — 213

DOCUMENTOS:
DOS CARTAS SOBRE "GRITO DE GLORIA" — *Eduardo Acevedo Díaz* — 228

NOTAS:
ITALO SVEVO Y SU MUNDO CREÍBLE Y VITAL — *Mario Benedetti* — 231

APUNTES CRÍTICOS SOBRE ARNOLD J. TOYNBEE — *Rodolfo Fonseca Muñoz* — 239

SOBRE LA CONCIENCIA HISTÓRICA DE HISPANOAMÉRICA — *Manuel Arturo Claps* — 249

CRÓNICAS:
RODÓ Y GARCÍA CALDERÓN — *Emir Rodríguez Monegal* — 255

RESEÑAS:
VICENTE ALEIXANDRE: *Nacimiento último*
CARLOS BOUSOÑO: *Hacia otra luz* — *Idea Vilariño* — 263
GRAHAM GREENE: *El cuarto en que se vive*
CARLOS DENIS MOLINA: *Lloverá siempre* — *Mario Benedetti* — 267

CARLOS MARTÍNEZ MORENO

LA ÚLTIMA MORADA

I

HABÍA ENTREVISTO YA, en la penumbra lechosa, el barandal que amurallaba el recodo de la escalera —dando un balcón al patio de damero— cuando tropezó y cayó, lanzando unos escalones más arriba los zapatos que llevaba en la mano. Se oyó un chistido, y una luz encendida de pronto dibujó los balaústres, antes informes y fantasmales. El chistido y la luz eran un ultraje a su infeliz y torpe cautela de borracho, la que lo había hecho descalzarse y subir en puntillas, tanteando la lisa superficie de las paredes y las oquedades de los rincones. Irritado entonces, se enderezó pesadamente, tomó un zapato y lo arrojó hacia el jarrón que, en uno de los extremos del rellano, coronaba la escalera, igual a otros que, en espaciadas hornacinas, se enquistaban en los muros del patio. La tapa del jarrón saltó y se hizo añicos, con un ruido quebradizo que trajo instantáneamente el arrepentimiento y la pena (una pena agarrotada y tartajosa, balbuciente de últimos insultos) adonde acababa de existir la furia. El recuerdo de esa brutalidad embotada e inerme lo perseguía a lo largo de los años. *"El que yo fuí me espera / bajo mis pensamientos"*. Bajo mis sentimientos, mejor. El ánfora sin tapa había quedado, decapitada y verdinosa, vigilando el retorno de todas sus noches, y había seguido allí luego de la muerte de la madre y hasta el remate de la casa. La madre había acudido al ruido (sin un olor de cenizas mojadas, porque estaba viva y despierta) y él había querido simular un accidente, había pretendido dar a entender que había embestido sin querer el jarrón, dejándolo sobre el pilar sin removerlo pero habiéndose llevado aquella suerte de labrada capucha que lo recubría. La madre nada le había reprochado, pero conocía aquellos desbordes, que repetían los del padre casi hasta sus últimos días. Al oir su voz queda, que le interrogaba si no se había hecho daño, y ponía en la pregunta el desalentado samaritanismo y el ostensible don de martirio que ella prefería para su voz, como otro velo de su viudez, sintió a un tiempo la vergüenza y la tontería de haber caído de nuevo en las trampas de la bondad, del perdón y de las promesas. "Esta vez no le ofreceré enmendarme", pensó. El papagayo, que no había emergido de la oscuridad al simple golpe de la tapa en el suelo, chirrió su repentina locuacidad al oir la voz del ama. Él lo odiaba ahora, anacrónicamente, porque era algo así como el tiempo

embalsamado, y porque sus gárrulas y destempladas vociferaciones no habían respetado siquiera aquel día de la casa, cuando la madre estaba muerta y las criadas entraban a la cocina y salían de allí con una premura silenciosa y devoradora, trajinando tizanas y café, golpeteando los pocillos mellados para ahuyentar toda la lóbrega servidumbre de muerte que se había aposentado en patios, piezas y corredores, y simulando que un cuidado solícito por los vivos (por la vieja tía sofocada, por las crisis de llanto y puñetazos en las sienes con que él medía su soledad e impotencia para la vida) podía distraerlas de todo.

Como en noches y días de interminables años, desde que el capricho del abuelo había grabado en él, precozmente, unas pocas jaculatorias, había gritado entonces —sobre el silencio cirial, contra la baja murmuración de los rezos— *¡Viva Cuestas, Viva la dictadura!* Silbaba desagradablemente e insistía: *¡Cuestas, cueste lo que cueste!* Lanzados estos petardos, consumidas estas pocas y arcaicas bengalas de su estilo, acababa pidiendo, con más calma, "las sopas de pan con vino".

Aquella noche simplemente chilló, sin articular ninguna de sus consignas, chilló cuando la madre —pálida sobre los lechosos balaústres, desde la eminencia flotante de su camisón— le había preguntado si no se había hecho daño y había comenzado a descender, pasando tras el jarrón degollado e inclinándose sobre él, que jadeaba y maldecía tan estúpidamente como el papagayo, pero con una conciencia de culpa que el procaz animal nunca conocería.

Tal escena —la vuelta de la escalera, los fragmentos del jarrón, la deshecha cabellera de la madre, ese chirriar de visagras enmohecidas que venía desde el segundo patio y, con un pulso firme que ordenaba todos aquellos incoherentes detalles, el reloj de pesas del comedor, dando las dos de la mañana— estaba destinada a sobrevivir y a presentársele, con una recurrencia que no mitigaban los años, como un reproche agotado pero inmortal. ¿Se conservaría en aquel quieto rincón de la casa el olor rancio que, al levantarse ayudado por ella, había sentido desprenderse entonces de sus propias vestiduras?

El hijo único. Evocaba el día en que había quedado solo —solo entre los amigos, solo ante las tazas de café y las ventrudas copas que ofrecían al fin de la noche su gota restante de cognac— solo con sus deberes y con su dinero, despojado y poderoso en la equívoca sensación de ese hecho. Aquella figura en camisón que se abismaba sobre sus años vividos, era la única que proveía por él,

por sus holganzas, la única que le alcanzaba la ternura de no preguntar y la bondad de no saberlo; era la toalla mojada sobre la cara descompuesta, la ropa en la silla para las borracheras desplomadas. Desde entonces ni siquiera los excesos pudieron existir, porque faltaban en el mundo, faltaban en el aire espeso de las noches la confortación y la impunidad. A partir de aquel día, la embriaguez había tenido un cauce demasiado inequívoco, un sentido infamatorio y retorsivo de la timidez sexual. Era el ludibrio que desaguaba en la tropelía nocturna, en el ingenio, en la risa, en la agresividad, a cambio de no poder consumarse —contra la repetida obsesión, y a pesar de las sugestiones y supersticiones de cada vez— en la mujer, la mujer que los amigos le agenciaban y cambiaban, la única que quedaba para la mano inservible, para el pellizco obsceno pagado como cópula. El craso ludibrio del craso físico. Era la misma impotencia adenoidal que, en los días de la infancia, lo hacía salir corriendo de la casilla de Pocitos hasta la orilla y volver corriendo desde allí, con el más pudoroso, largo y oscuro traje, con las nalgas vergonzantes intactas de arena pero abolladas y enormes.

—Estuvo en Toledo —había dicho Reyes. Pero no le gusta el Entierro del Conde de Orgasmo.

Y sin embargo —aliando distintas conveniencias— el matrimonio lo había arreglado todo. Esther, diez años menor que Bonel, no había conocido a *la señora*, como ella le llamaba con acre respeto. Prolongaba el uso de algunos de sus vestidos, de alguna de sus pieles; el único hijo no podía ponérselos, su adulto conservatismo no podía arrumbarlos, su piedad no podía subastarlos, como había subastado —entre penas, compungimientos, blandas consunciones sentimentales— la casa. (No la había rematado —pensaba ahora— por avidez de dinero, por sordidez, sino por un cobarde instinto de evacuación y de olvido, y acaso para exacerbar la pena quemando las naves, sin desalojar, en la rutina de los días por vivir, el prestigio y el incienso de aquella muerte, la sensación definitiva de clausura, el pío y ambiguo temor que lo hacía dudar por las oscuras y sucesivas habitaciones canceladas, que le hacía temblar los dedos sobre los picaportes. Si alguien lo empujaba entonces, si alguien se prestaba a aquel simulacro de la sensibilidad filial, subía en él una voluptuosidad triste y castrada, el regodeo emoliente de su invalidez para la vida y de la falta de motivos externos para vencerse y cambiar.)

Esther estaba fuera de ese santuario, fuera de las comparaciones desventajosas. Con la madre, él había recorrido Europa, de los

dieciocho a los veinte años. Su experiencia de esos años se había reducido como las cabezas indias, se había apergaminado en dos o tres frases de instinto coloquial, para proponer al interlocutor (a Esther, a los hijos) una breve simpatía por lo desconocido, dejándolo distante. París era la Place Pigalle, las estampas pornográficas en el cajón con la llave pasada, y las recomendaciones para comer bien en algunos bodegones (los *bistros*, los deliciosos *bistros* de París —decía como si todavía paladeara lo consumido en ellos) que tal vez se referían a sitios ya inexistentes. Italia era un saloncito de Nápoles, una "foto d'arte" donde le habían tomado, en un abanico plegadizo de postales, varias instantáneas que, pasadas en el golpe de la mano, recomponían la tosca y respetuosa parodia de un gran saludo, con el Borsalino claro traído por el brazo que avanzaba. El viaje era ese *álbum*, un caleidoscopio y algunas *rarezas* de feria popular (la tarjeta que se volcaba para que un querube rosado depusiera unos granos de arena). Las palabras "álbum" y "rarezas" eran los tics de tal exhibición, y jugaban en el discurso tan autoritariamente como las sentencias "El fascismo es una bicicleta, si se para se cae" o "Yo no sabré dónde está la Última Cena, pero sé dónde se comen los mejores fetuccini de Roma", que había escuchado a alguien y asumido como sus cifras de meditación y sensualidad italianas.

Esther, la hermana de Reyes, postulada para compartir la orfandad y el dinero, nada sabía de esas cosas, las escuchaba con el resentimiento que promueve en otras mujeres la noticia de una aventura anterior, la descompasada sensación de un adulterio prenupcial. Sin imaginación, sin vanidad, Bonel refrescaba siempre —porque el don de la repetición era su virtud conversacional más definida— esas penas injustas. Sin imaginación, sin vanidad, sus hijos se llamaron, como ellos dos, Ernesto y Esther, y nacieron para copiar esas caras y recoger esa limitada facundia del vivir.

II

—De todos modos —dijo Bonel— Mamá está en un nicho ajeno, y mi deber es rescatarla cuanto antes.

En el primer temor de la pobreza —que era el mero reflejo de la inquerida posesión del dinero, de la asunción de responsabilidades— la había hecho sepultar en el nicho de unos parientes, sin pompa alguna. "Como ella habría querido", se había dicho durante algún tiempo, repitiéndoselo para el auto-engaño. Pero sabía que no era así. De pie, con los ojos alzados hacia la jardinera en la que

el viento del sur chamuscaba rápidamente las flores, esperando que un peón subiera a cambiarlas, había sentido muchas cosas —pensando en él y en ella— que aquella permanencia de prestado, que aquel descanso intruso de su madre en la bóveda ajena definían su purgatorio filial. Sólo sacándola de allí podría ponerle término; rememoraba sus lecturas liceales, la Ciudad Antigua y los penates vagabundos, que pedían ser satisfechos. Y confundía sus recuerdos con sus temores: creía haber soñado que la madre aparecía en lo alto, en el recodo de la escalera o en aquella región inasible donde él no podía mudar el agua del búcaro, para pedirle sin ternura ("Hazme una tumba" era la frase elegida) el santuario en que su amor de hijo la recogería a destiempo.

—No veo el apuro, después de tantos años, dijo Esther. Cuando el sentido de sus palabras era hostil, él despertaba de la indiferencia que mantenía hacia ella, para odiarla en su vulgaridad. A pesar de la piel quemada de los veranos, de las cremas, de los escotes y de los pantalones ajustados, la treintena pasada empezaba a acentuar en ella, a escribir sobre sus rasgos la mezquindad esencial; la involución de la madurez ponía en sus facciones un sello de ininteligencia y rapacidad. Era imposible imaginarla unos años más allá, con los cabellos blancos y la sosegada nobleza de la vejez. Él no podía acceder, en cuanto a ella, a esa edad de la imaginación desde la cual el rostro de la madre ya no quería regresar, a aquel otoño en que lo amaba sin lágrimas.

—Ésa sí que es una razón estúpida, dijo. Esther lo miró sin asombro, acostumbrada a esas elipsis del humor, en que él dejaba caer cualquier frase abrupta, más por desprendimiento de sus reflexiones que por el impulso simple de la conversación.

—Estúpida por no pensar que eres tú mismo el que se va acercando a esa *morada* que crees levantar para los otros. Usaba la palabra "morada" para añadir al proyecto de Bonel el toque empingorotado y ritual, un respeto cursi de alocución fúnebre y también el énfasis neutral (higiene de la distancia para la muerte) que depositaba siempre, como la corona expeditivamente puesta para cumplir con un prócer y ganarse una ciudad extraña, al pie de su reverencia por *la señora*.

Eso es verdad, pensó Bonel. Me voy acercando. Se vió ahora con los estrechos pantalones de pana —una pana azul donde corría el furtivo placer infantil de sus manos —caminando sobre el césped blando y mal cortado, o por el sendero de menudas guijas de color pizarra. Tía Emilia iba al lado, flameante junto a la cara la cola

del sombrero, hollando la arenisca del borde del camino, de la que extraía un rumor apenas triste. Lo demás no lo era: el sol de media tarde, el zureo de las torcazas y, por encima de las tapias del fondo, el reflejo del río entre los pinos.

¿Era esto un cementerio, también en Montevideo sería así? Para indicarle que torciera, tomando por uno de los atajos que se perdía bajo la vegetación desprolija y creciente, ella le había puesto una mano en la cabeza, presionándole sin cariño los rulos amarillos que un rato antes le elogiara. No se atrevía a decirle su desilusión del lugar, no podía interrumpirla en sus pensamientos, en los abusados recuerdos dolientes de persona mayor. Unos metros más allá, blanco y musgoso, flanqueado por su angosta vereda de piedra, estaba el antiguo sepulcro. "Sepulcro" decían los más viejos, según había notado; los más nuevos, los de granito rosado o gris, solamente nombraban a la familia de alguien, o a Tal y su familia, como frívolas tarjetas de regalos. El pequeño cementerio del pueblo —le había explicado luego Emilia, con rancio orgullo— juntaba dos edades: la de los sepulcros y los templetes, que aludía a la Guerra Grande, al jefe de familia que campeaba, imponente y solo, en las lápidas, y la de los comerciantes y los profesionales, la era industriosa que alineaba sus panteones vacíos, flamantes e impersonales, construídos para la vanidad de los vivientes más que para el descanso de los difuntos.

—Aquí están también tus bisabuelos, había dicho Emilia, quitándose de la cara la cola del sombrero, entrecerrando los ojos para acostumbrarlos a la penumbra interior. El niño había mirado tras ella, por aquella suerte de escotilla, y había visto la escalera de mano que descendía a las profundidades de la bóveda blanqueada, húmeda y sombría. Había estantes de mármol cubiertos por senderos de hilo que remataban en profusas puntillas, y sobre esos ignotos altares resplandecían dos floreros azules, y más tenuemente una jardinera con inscripciones, fechas y frases, y una labrada cruz hacia un costado. El hombre había llegado con una jarra floreada en la mano, y había descendido rápidamente la escalerilla, con una destreza que, por silenciosa y liviana, no ofendía al sitio. Emilia había dado un par de indicaciones sobre la distribución de los cacharros y el acomodamiento de los mantelitos, y el hombre había emergido luego, la tez violácea y los cabellos canos al nivel de la abertura, y con ademán repentino había arrojado a un lado las flores resecas y a otro, en un envión que apenas retenía al florero, una bocanada de agua pútrida, abombada, ante la que el chico había

retrocedido. Emilia había alcanzado entonces el ramo y, apoyándose en la lápida, había vuelto a dirigir el arreglo. Cuando el hombre hubo aceptado las monedas y desaparecido, ella —sin demostrar acordarse de la compañía que llevaba— se hincó al pie de la escotilla, la cola del sombrero pendiendo rectamente ante la cabeza depuesta, y rezó con un bisbiseo áspero, poco enternecido, por la siniestra bóveda y por sus grandes parientes. El olor del agua corrupta los envolvía siempre; era el licor que se vertía en tierra por aquellas ánimas.

—Todos nos vamos acercando, dijo con un tono que postulaba la tregua. Y recostó la cabeza en el alto respaldo del sillón, porque todo —hasta los pensamientos penosos— provocaba en él un instinto casi patético de comodidad.

—Nunca ha habido —dijo Reyes— una civilización a la que la idea de la muerte carnal haya dicho tanto como a la nuestra. Después de todo, ¿piensan en algo los burgueses como nosotros, más que en la salvación de sus cuerpos?

"Como nosotros" era un cumplido, una previa ficción de imparcialidad, tras la que se franqueaba el permiso de ser cruel. A Bonel le fastidiaban aquella inteligencia acerada y no obstante menor, aquellas falsas ventajas del fracaso personal, del desprejuicio y del auto-análisis. Pero esta vez se lo agradecía: el enrarecimiento del tema excluiría a Esther, iba a reducirla a silencio.

—El orden social en que vivimos —estaba diciendo ahora su cuñado— nos exige tener muertes y posteridades personales. Mi tumba es mi castillo.

—Y sin embargo, ésta es la edad de los panteones colectivos, dijo Bonel (que siempre los había mirado con terror). La Società Italiana entierra juntos a todos sus gringos, y la Española a todos sus gallegos.

—Sí, es horrible —dijo Reyes. Pero es por otro defecto: por un defecto de imaginación, que es la forma peor, la más triste, de la mezquindad en la gente de las ciudades. Es la misma razón de las sociedades recreativas. Por eso hacen clubes para reunirse los domingos todos los bancarios, y se condenan a verse perpetuamente todos los empleados, aceptando que por trabajar uno al lado del otro tienen que ser amigos.

—No tienen tiempo de buscarse otros. Es —propuso Bonel, con el alivio de no padecerlo— la estupidez de un sistema que nos mecaniza en todas nuestras obligaciones.

—El servilismo mental al trabajo —sentenció Reyes— es una forma de esclavitud que no ha variado. Y además, esa pequeñez tan lamentable del tipo de la ciudad. Cualquier desgracia y cualquier enfermedad lo llevan al montón, para pedir auxilio a la ignorancia de los otros, para relevarse de pensar por su cuenta. Hace poco hubo un pic-nic de los defraudados por las sociedades financiadoras. ¿Y no has visto en los ómnibus los anuncios de los banquetes de diabéticos? ¿Hay algo más ridículo, más raído?

—Yo siempre he pensado —aventuró Bonel— que en Montevideo la gente es infeliz. Que está, ¿cómo podría decirte?, resignada a no ser nada que importe, a vegetar en sus facilidades, entre el vecino, el café y el estadio.

—Y la de afuera nos sigue por radio —dijo Reyes— y quiere venirse. Hay que poner distancias, añadió. Eso es lo que está bien en tu proyecto: nada de promiscuidades. Ni ahora ni en la hora de nuestra muerte.

—Nada de promiscuidades anacrónicas, corrigió Bonel, con un falsete de jovialidad. El tema no le gustaba, y le dolía plegarse —por una cobardía semejante a las que estaban criticando— a esa suerte de humor bastardo, con el que rendía los oblicuos honores que tácitamente estaba pidiendo la inteligencia de Reyes, una inteligencia que no le había ahorrado el parasitismo y la mediocridad externos, la desproporción entre sus pujos de escritor y sus miserias periodísticas.

—Eso es, las promiscuidades anacrónicas —aprobó el otro—, los perpetuos lechos humanos tendidos juntos, para gente que en vida se desconocía. Bonel recordaba las reflexiones de Reyes sobre aquella leyenda —"Perpetuos lechos humanos, 1823"— que habían leído una tarde los dos, en el portal del cementerio de Maldonado. Ni perpetuos ni humanos, había dicho Reyes. ¿No están las urnas para abreviar espacio, ya que el tiempo del muerto no se encoge? Mil ochocientos veintitrés es lo único cierto, había agregado sonriendo.

—¿Te acuerdas, Ernesto, de los perpetuos lechos humanos?, preguntó, con el pecado, raro en él, de ser tan obvio.

—Y en eso —dijo Bonel sin responder— son avaras y arribistas hasta nuestras familias patricias. Están llenos de colados ilustres muchos panteones y nichos, por ahí. Y por supuesto, como están en casa ajena sus deudos son generosos con ellos, y llenan de *souvenirs* losas y paredes.

La palabra "souvenir" era sabrosamente imposible y a Reyes le gustó. A Bonel le hizo pensar en Europa.

—Es claro que siempre hay alguien más miserable que su semejante, como en el versito, propuso Reyes. Hay quien cobra pensión, un alquiler o cosa así, hasta el día de la reducción. A Elenita, un viejo le ofreció una vez matrimonio, diciéndole que contaba con una jubilación modesta y con un nicho que rendía bastante.

—Por eso, surgió Esther, lo mejor es la cremación, que es lo que se usa en los países civilizados. (Aludía a ellos con una reverencia misteriosa, como si viviera en el corazón de África.) Las cenizas se guardan en un sobrecito, y uno puede tener a sus muertos en el cajón de su escritorio. Ya te he dicho que es lo que quiero que hagas conmigo.

Bonel volvió a mirarla desapaciblemente. Era el descargo de todos sus compromisos espirituales lo que ella estaba prefiriendo: la hedionda comodidad de poder cumplirlos en casa o de olvidarlos sin averiguación. Por eso odia a Mamá, pensó como un niño, como el niño de lacrimales vacuos que era desde que la había conocido. Porque siente que yo la extorsiono con mis sentimientos, forzándola a un respeto y a una memoria que le repugnan, obligándola a mirar aunque no quiera, todas las noches, el retrato a la cabecera de la cama. Ella nunca ha tenido que poner en orden sus recuerdos, nunca ha demorado en dormirse por meditar en nadie, por imaginar que podría haber sido diferente lo que fué. ¡Oh Mamá!

—*Señora,* dijo una voz desde la puerta. La cena está pronta.

—Caramba, dijo Reyes, qué aperitivo me han servido esta noche.

III

—"Que no olvides lo que te he dejado en la tierra", dijo Bonel. Ésas fueron sus palabras.

Sentado frente al Padre Morand, desbordaba el angosto sillón de envarillado mate y almohadones blancos. Detrás de él se erguía una palma de maceta, cuyas hojas le rozaban la nuca, fluyendo desde la boquilla de papel crespo, amarillo, que una invisible paciencia y un rumboso mal gusto femeninos habían plegado y abullonado prodigiosamente.

Apenas menos obeso que Bonel, pero más viejo, el Padre Morand disfrutaba de su poltrona particular, ancha y desvencijada. Lo miraba con sus ojos azules, con aquella tolerancia que a pesar de los años no tenía nada de automatismo profesional. Cruzaba las pequeñas

manos, entrelazando sobre el abdomen sus dedos romos y rollizos, que impartían la absolución y alcanzaban la hostia. Las yemas de los pulgares nerviosamente se rozaban, imprimiendo a las manos un movimiento casi imperceptible, pero que al cabo del tiempo había raído la tela y oscurecido sordamente la alpaca en mitad de la sotana, como si el vientre inútil del vicario de Dios fuese su mancha.

—¿Y qué importancia atribuyes a ese sueño?, preguntó el Padre.

Inclinó hacia un lado la cabeza y Bonel pudo ver —sobre la pared del fondo— en un opaco marco dorado, el cuadro de Amelia Morand. Una garza se tenía en equilibrio, con una pata sumergida en el lago y la otra plegada sobre el flanco. Un tinte rosáceo indicaba el fervor muriente del crepúsculo en el plumón del ave. Y la misma luz latía en otros rincones del paisaje, en los nenúfares que se abrían sobre el haz de las aguas. Era una de las últimas pinturas de Amelia, muerta del corazón a los veinticinco años, "una verdadera naturaleza de artista", según creía el Padre. (Tenía el pudor de no encender otro cirio que ése a su memoria, de venerarla en privado y sin el énfasis de su ministerio.)

—No sé, pero me inquieta —repuso Bonel. Yo ni siquiera pude verla, pero era ella y escribía esa frase. Quería preguntarle eso mismo, Padre, qué importancia debo conceder a un sueño así, y cómo tengo que entenderlo.

No había sido un sueño, pero la clarividencia de Dios no estaba en los ojos de su pastor, no lo traspasaba desde allí.

El saloncito lucía un empapelado ocre, con grandes manojos lilas, desgarrado en las esquinas, donde la humedad había comenzado por despegarlo.

Estaban sentados en círculo, y Bonel tenía a su izquierda a Vanoni, que se había dejado pagar la comida a pretexto de instruirlo y llevarlo.

En el centro de la habitación, vestido de gris, el Maestro se mantenía de pie. Una banda de rubio ceniciento le nublaba la frente, atenuaba la marcada osatura de la sien. Tenía facciones serenas y agudas, pero era posible advertir en ellas una crispación contenida, un comienzo de exaltación ensoñadora y dolorosa. Miraba apenas a la mujer sentada tras la mesita, a la cara de labios exangües y tinte alimonado, a las manos sensibles y desnudas que emergían de la informe vestidura negra.

Los demás, presentados demasiado expeditivamente para que aquella fraternidad fuera cierta en otro nivel que el de la trémula suspensión en común, se perdían para Bonel en las orillas del campo

visual. Apoplético, rojizo, él iba desde la aplomada y seráfica palidez del maestro a la tensa sumisión de la mujer. Las otras caras colgaban en la penumbra —como máscaras en una vidriera nocturna—, afloraban apenas a la luz miserable que restaba en la habitación. La falleba de una persiana chirriaba, acusando las rachas de viento a espaldas de Bonel, menos amigable que las hojas de palma en el refectorio del cura.

—Repitan Hermanos —dijo el maestro—: Arrojamos de nosotros los malos pensamientos y nos preparamos, limpios de cuerpo y de alma, para recibir a nuestros Hermanos del Más Allá.

Le obedecieron en atolondrado murmullo.

—Cadena y círculo, ordenó el maestro.

De ambos lados le tomaron las manos, que descansaban en los brazos labrados del sillón; la de Vanoni tenía un calor activo, redituaba las abundancias del vino. La otra, a la derecha, era una garra femenina, apergaminada, y trasmitía una opresión seca, inamistosa, cincuentona.

El maestro puso una mano en la mesita, donde la mujer había dejado las suyas.

—*La máquina* va a entrar en trance, susurró Vanoni, más próximo a él desde que el otro contacto lo rechazaba.

—Hermano Pico, Hermano Pico, ¿estás ahí?, preguntó el maestro, con una voz solemne y trasparente.

—Pico de la Mirandola —había dicho Vanoni mientras comían, poniendo el acento tónico en la "o"— es el Hermano más *elevado*, el que trae a los otros. Es el Maestro de los Hermanos del Más Allá.

—Un Virgilio del espiritismo, había acotado Bonel, sin que su iniciador lo comprendiera.

Y ahora, con dos golpes en la mesa, el Hermano Pico había dicho que estaba ahí.

Con esa levedad de los maquinistas de teatro, que ocupan las tinieblas de una mutación escénica para cambiar los trastos de lugar, o llevárselos en vilo dejando en las retinas del espectador la desvanecida estela del movimiento, un garabato apenas visible en la opacidad del decorado, el maestro había tomado la mesita y la había alzado en su ingravidez, para abandonarla en un rincón de la sala, más allá de las miradas y del servicio pasajero que ya había rendido.

Vuelto frente a *la máquina*, había extendido y ondulado las palmas de sus manos bien abiertas, con los largos dedos separados, ante la cara, los ojos y la frente de la mujer. Ella se había conmovido, echándose hacia atrás en un espasmo entero del cuerpo. El torso

agarrotado parecía empujar el respaldo; el cuerpo enfundado en negro presionaba sobre ese punto y las asentaderas apenas equilibraban el tironeo, reteniendo el borde de la silla. El maestro la tomó entonces de las manos, "para trasmitirle su fluido", según la literatura de prospecto que Vanoni había anticipado.

Tras un par de escarceos convulsivos, que agitaron sus ropas y pendularon el pálido cuello, volcando la cabeza, *la máquina* se sometió. Bonel lo vió con familiaridad, porque le recordaba a las gallinas desnucadas, que esponjan el pescuezo y aletean mientras cuelgan del cordel, hasta que un hilo de sangre y agua turbia mana por su pico, y sus alas se pliegan a la muerte. Así, con una inercia comatosa y rígida, ella se entregó al maestro.

—Hay una sombra que no me gusta, dijo. Era su propia voz, pero distante y desafinada. Hay una sombra que no me gusta, repitió.

—No, cortó el maestro. Es un Hermano bueno. Cálmese y recíbalo.

—Veo una luz que se acerca —musitó temblorosamente. Ya es más clara. Es el Hermano de las Sandalias, añadió con un matiz apenas irritado, que ponderaba su desilusión.

—Hay un Hermano capuchino —había contado Vanoni— que viene a todas las sesiones, a buscar a alguien que no encuentra. Anda errante, es un alma en pena. No dice nada, pero pasa siempre.

Aquella noche también pasó, y el Hermano Pico volvió tras él.

—¿Estás ahí otra vez, Hermano?, preguntó el maestro. ¿Puedes entrar ahora?

Un súbito cambio de voz en *la máquina* lo anunció. Se presentó con una urbanidad reticente, la de quien llega a una rueda familiar en que se sabe esperado sin provecho.

—Él nos ha dado pruebas terminantes —había dicho Vanoni. Ha guiado al maestro con el pensamiento, han entrado juntos a una casa y se han acercado al enfermo. Entonces él ha dicho "aquí llegamos", y alguna vez ha revelado que un caso es fatal, y otra vez que el médico se equivoca pero la salvación todavía es posible.

—Quiero que traigas a la madre de este Hermano nuevo —estaba diciéndole el maestro, y Bonel comprobó con terror que era el centro de esta sesión, la novedad en la rutina. Él quiere hablar con ella.

La mano de Vanoni parecía abandonarlo en aquel instante, se hacía ambiguamente incomunicativa, remota. Y la opresión de la otra mano, a la derecha, se había tornado malevolente, burlesca.

La médium, echando en golpes cortos la cabeza hacia atrás, comenzó a agitarse otra vez. Una oscuridad repentina se derramaba de sus órbitas, contagiaba todos los rasgos de su cara de un color terroso, de un gris ceniciento y ampollado; un pensamiento difícil barbotaba en sus facciones, luchaba y se exasperaba en los labios arcillosos. La condición misma de la materia parecía próxima a corromperse en aquel ser a quien la vida desamparaba, en ráfagas breves pero furiosas.

—¿Qué quieres preguntarle, Hermano?, inquirió el maestro.

—Es un asunto de arquitectura, repuso Bonel, conturbado por la futilidad de las palabras, por el inapresable respeto de su inquietud.

Los ojos del maestro miraron con la misma extrañeza que los de Vanoni un par de horas atrás, pero con un vigor condenatorio que antes no había existido, o había perdido rápidamente entidad, entre las actitudes masticatorias, el humo y el vino.

—¿De arquitectura?, rebotó sin creerlo, simulando no haber oído bien.

—De arquitectura funeraria —corrigió estropajosamente Bonel—, sobre el panteón que quiero hacer para ella.

Era el dilema de sus días y sus noches: a veces lo tentaba el túmulo de Carrara, con una anciana glacialmente dormida entre las borlas de su ataúd, el noble perfil yacente recortado sobre un fondo de cipreses; otras, pensaba en la continencia del gesto para la muerte, en lo privativo de su duelo, y entonces avanzaba hacia él un panteón de mármol negro, tecleado por un solo nombre de cinco letras —Bonel— y atravesado por una delgada y tiesa cruz de bronce, que hacía la cuadrícula severa de la gran piedra funeral. Era esa preferencia fluctuante la que quería que cuajase en él, consultándola.

—La máquina sufre mucho —dijo el maestro, desconceptuando esta ocasión del sufrimiento. Nuestra Hermana no puede llegar bien. Nunca ha sido llamada hasta hoy, y no está suficientemente *elevada*.

La frase hirió su pundonor resentido, resonó en su interior como un sarcasmo. Pensaba en la empinada jardinera con las argollas, donde se chamuscaban las flores. Recordaba ahora, como si le escociera la débil piel de una cicatriz olvidada con los años y rejuvenecida por un alfilerazo, la escena misma del penoso ascenso. En el silencio congelado de aquel minuto, junto a la pared y al claudicante esfuerzo del montacargas, el viejo edil de peluca roja —hoy también muerto— había dicho orgullosamente a su vecino: "Estos elevadores los hice instalar yo, la primera vez que estuve en la Junta."

Impulsado por tal recuerdo iba a renunciar, a aflojar las manos de sus Hermanos y a irse, cuando la máquina empezó a decir:

—Veo un fondo oscuro, rodeado por un aro de oro. Y allí se está escribiendo algo. "Que no olvides lo que te he dejado en la tierra", trasmitió lentamente, leyéndolo con dificultad. Que no te dejes envolver.

Hubo una pausa.

—Y ahora escribe que pidas, junto con estos Hermanos, elevación para ella.

—Los muertos sólo pueden exigirnos que los honremos cristianamente —decía el Padre Morand, arrellanándose en su sillón y apagando, con el balanceo de su cabeza, el crepúsculo de la garza. Que reverenciemos su memoria con nuestros actos y con nuestra devoción a Dios. Porque no hay un culto de los muertos fuera del culto de Dios.

Dios es el maestro y el Padre Morand la máquina, pensaba Bonel. Pero ésta era una sesión mucho más plácida, entre los almohadones, la palma, el cuadro de Amelia y el Cristo de marfil en el muro.

—Tú has sido un buen hijo —insistía el cura, recorriéndolo con sus ojos azules, que miraban sin penetración. La has respetado en vida, y año a año has hecho oficiar misas por su descanso eterno, desde que el Señor se la llevó. ¿Qué más puede pedirte ella en sus sueños, qué más puede pedirte Dios?

Y ahora el arrellanado era él: arrellanado en su bergère de tapiz de gobelinos y en la confortable tranquilidad de su solvencia ante el Cielo.

—Es tu fórmula de siempre —atacó Reyes. El cirujano *y también* la homeopatía para las amígdalas de los chicos; el cura *y también* el espiritismo para tus problemas. Golpeando al corazón y a la cabeza, como dicen.

Ya estaba arrepentido de habérselo contado. Presentía las generalizaciones de la inteligencia, los falsos contrastes dialécticos y un mismo amaneramiento de la razón para explicarlo todo. *La gran elegía del burgués grosero* —estaría pensando Reyes, que trasponía todas las observaciones a un plano sociológico, donde él mismo como ser pensante y los demás como sus objetos de experiencia funcionaban por tropismos, inmersos en su tiempo, llenos de limitaciones *características* y del drama (ése nunca faltaba), del drama de la época— *la elegía del Gran Burgués grosero que se instala en la vida y toma el dinero para comprar su tranquilidad, para aniquilar sus malos recuerdos, para enderezar la memoria de sus torpezas más estúpidas.* Y después los retruécanos, *les mots cruels.* Por si ya no era bastante insoportable la forma en que Esther satirizaba el proyecto, llamándole *la última morada,* Reyes se había agenciado la abreviación distorsiva, su revulsivo lastimoso, propagando una enmienda, *La U. Morada.* Otra vez, aludiendo a la subasta de la casa materna, esa subasta que a Bonel le había quedado como un trauma, como un nudo del crecimiento, había dicho: "No hay mejor pañuelo para esas lágrimas que una bandera de remate". ¿Por qué —pensaba ahora Bonel— se lo había perdonado tantas veces y por tanto tiempo? ¿Por qué y en nombre de quién?

Pero esta noche no parecía dispuesto a picotear en el carbunclo del buey, a cebarse en la mansedumbre ajena.

—Sin salir de tu casa, dijo, ésta es la solución de la cordura. La encontré ayer y voy a leértela.

Tenía un libro de pasta española en la mano, y sólo lo dejaba de tanto en tanto, para volver a su vaso de whisky.

—"Buscar buen entierro y mala muerte —comenzó a recitar con una unción equívoca, que amonestaba el posible efecto culterano del recurso— muchos lo hacen y todos lo yerran; morir santamente importa, estar magníficamente enterrado no. Solicitar la comodidad aliñada de sus gusanos y hospedaje opulento para su corrupción o cenizas, locura prolija es, que pasa de la muerte; cuidar que el túmulo llegue al cielo y no al alma, más es descuido que cuidado. Cualquier tierra, ¡oh Lucilio!, es nuestra madre: ¿cuál regazo nos hará más cariñosa acogida? Ella nos cobra, pues nos debemos a ella. No defraudemos la agricultura de la muerte: semilla es nuestro cuerpo para la cosecha del postrero día; mejor cuenta da de la siembra la tierra que las piedras; más descubren nuestra vanidad las columnas y pirámides que cubren nuestros güesos; acábese con la vida la locura, que aun fuera bien no hubiera empezado en ella. No parezcamos aun después de muertos, incrédulos, los que ya no somos; ¿puede haber frenesí como pagarse un hombre de que dé admiración la fábrica que guarda lo que da horror aun considerado? Enjoyar el desprecio, antes es despreciar las joyas que adornarle con ellas; morir dignos de que otros le fabriquen templos, no es pretensión, sino mérito; fabricársele a sí viviendo, sospecha de que se idolatra y no se conoce. Por mucha riqueza que gastemos en cubrir este polvo, siempre seremos el asco, y el edificio el precio; disfrazar en palacio la sepultura, engaño es, no confesión". Se detuvo de pronto.

—*No hay más que decir,* exclamó con alborozo fingido. *¡Nobles y preciosísimas palabras!* Y Bonel advirtió —por el tono de la voz— que citaba para elogiar otra cita, haciendo deliberadamente criptológicos el sentido de su admonición y la actitud con que la pronunciaba. Tomó el vaso de whisky e hizo una pausa, mientras miraba tenuemente a Bonel, con ojos maliciosos. Pero él se resistiría a preguntarle qué era, de quién era, por qué lo leía.

—"El negocio principal del hombre es vivir —reanudó sin anuncio—, y acabar de vivir de manera que la buena vida que tuvo y la buena memoria que deja le sean urna y epitafio. El acierto está en desnudarse bien deste cuerpo, no en cubrirle con la fanfarria de los jaspes ni la soberbia de las pirámides. De aquellas maravillas en cuya fábrica se derramó el sudor de tantas provincias, sola ha quedado una maravilla, y es que ya no lo son, y borradas del tiempo, no saben de las cenizas para cuya guarda las levantaron".

Volvió a mirarlo, aunque comprendía que el juego ya estaba cerrado a las dos puntas, que ninguno de los dos arriesgaría un paso. Bonel apenas lo veía, desde la almohadilla del sillón en que reclinaba la cabeza, espesando de un insondable aburrimiento los ojos entornados.

Reyes dejó que flotara o se perdiera entre ellos lo leído. Botella al mar, pensó mientras vertía el resto del abollado fresco de color caramelo en un vaso nuevamente vacío. Lo estimó en el ademán de la mano, como si fuera a arrojarlo. También sopesó el libro en la otra, y Bonel admitió que era imposible descifrar el propósito, en aquella confluencia del truco mental ajeno y de su propia abotagada digestión.

El tapiz de gobelinos empezaba a trasmutarse lentamente, y Bonel no tardó en reconocer, sobre el flanco izquierdo del sillón, el antiguo y frecuentado paisaje. Las flores chamuscadas en lo alto, las dos argollas resplandecientes como aldabones, con un fulgor inútilmente presuntuoso, porque nadie las golpearía en el blanco recuadro que anunciaba a Ernesto Bonel, y Ernesto Bonel estaba consumadamente muerto. Lo veía al mismo tiempo, más allá del término en que el paisaje se curvaba en un cielo inflado, para seguir la vuelta del brazo del sillón. Lo veía, se veía durmiendo más atrás y fuera de escala, como ocurre a menudo en la desaforada lógica de los sueños, los sueños que incluyen y disciernen, bajo sus propios ojos caudales, al ser que los está secretando. Y ahora, por la arenisca del camino, tomados de la mano, avanzaban juntos el maestro y el Padre Morand. El Padre traía unas flores y las pasaba, con

unas monedas, al hombrecillo de tez violácea y cabellos blancos, que subía a escape la escalera y las acomodaba en los jarrones. Se volvía de golpe, ya con los rasgos desvergonzados de Reyes, retándolos, desafiándolos, provocándolos en silencio. Aparecía en su mano el libro de pasta española, y luchando con el viento del sur que hacía flamear las hojas salmodiaba: *Semilla es nuestro cuerpo para la cosecha del postrero día.* Abría entonces la otra mano para dejarles llover sobre su asombro las monedas recibidas, pero sólo se desprendía del gesto arrebatado un viejo polvo gris, un errabundo polen gris que los inundaba impalpablemente, como cenizas.

IV

En un principio, Esther había rehusado tomarse el menor interés directo en el asunto. "Jamás iré", había dicho, volviendo a su manía de la cremación. Pero luego los dos habían firmado la promesa, ya que la cesión era —de todos modos— ganancial. Y él mismo la había empujado a que interviniese, por aquel temor recurrente que la hacía buscar en ella, en cuanto asomaban las responsabilidades, el sostén que antes había hallado en la madre, la sustitución averiada pero forzosa de aquel apoyo.

Así era como Esther, invasoramente, se había adueñado de la iniciativa, había elegido —entre recomendaciones igualmente vagas— a uno de los arquitectos, había manejado negociaciones, regateos y planos.

Hoy mismo, en el estudio de Horacio Mario Greco, entre diseños heliográficos, cortes transversales, detalles de columnas, cálculos de resistencia, sentados los tres en los taburetes, ante las tablas que estaqueaban el antiguo sueño, ella hablaba y disponía, echado sobre la nuca el redondo sombrero de castor, fumando —inopinadamente para Bonel— a instancias del arquitecto.

—Lo primero, por supuesto, es demoler la bóveda desfondada que hay ahora. Es un desecho inservible, pero ustedes ya sabían que sólo compraban el terreno, dijo Greco.

—Por lo menos —pensó Bonel— ése es un trabajo que ella no va a disputarme. La vieja cueva estaba parcialmente inundada, rajada de lado a lado, con su lápida desquiciada y hundida, como si le hubiesen bailado arriba.

Pero Greco sí lo dispondría. Era la imagen de la suficiencia, de una suficiencia simple, saludable, deportiva. Alto, delgado, ancho de hombros y angosto de cintura, respiraba un vigor descuidado

e indócil en cuanto hacía, en el menor movimiento de su cuerpo. Bonel lo veía inclinarse ahora sobre el plano, el cigarrillo en una de las comisuras, los ojos pardos fruncidos bajo la espiral del humo. Tenía un perfil acarnerado y una frente lobulosa, con la voluta de un cerquillo crespo y corto, que daba al rostro entero una condición cruel, ascética, monacal ("usa flequillo como los maricas o el David", había dicho Reyes, proponiendo una alternativa indiferente). Desde su inabandonable sentido del propio ridículo, Bonel no podía dejar de admirarlo, de profesarle la admiración suntuaria que puede sentirse por un lebrel o un caballo. Con el pañuelo de lunares atado al cuello, el chaleco escocés con los colores de St. Andrew, el saco de tweed verdoso, de grandes bolsillos aplicados (y bastos pespuntes de cordón amarillo), con las medias de damero y los mocasines de hebilla, era increíble que no fuese un cretino, era increíble que no perdiera esa pujanza fundamental de la naturaleza y de la juventud que alentaba en todos sus actos. Era realmente "un tipo moderno", como decía Esther con un dejo de entusiasmo resentido, un acento en cuyo fondo se adivinaba la frustración, la impresentabilidad, la prematura vejez de obesidad a que se había apareado, todo eso que se llamaba —para ella— Ernesto Bonel.

Y el claro atélier lo inscribía sin violencia, lo apuntaba desde todos los ángulos. El piso era de caucho, de grandes panes jaspeados en gris y azul; junto a la pared opuesta a los ventanales y a los caballetes, un pequeño bar de cedro con tres bancos ochavaba un rincón. Por encima del mostrador, suspendidos de un cordaje marino, llameaban banderines de universidades y de clubes, del rojo al blanco y al verde. Detrás de éstos, en el bastidor de arpillera que enmarcaba el bar, tachonándolo en desorden, lucían abigarradamente las más dispares cajillas de fósforos, con leyendas de hoteles europeos, de termas, de transatlánticos. Sobre el mismo lado aunque en otro panel, separada del bar por la abertura sin puerta, por la simple cortina azul pesada que introducía al resto ignorado del apartamento, corría una estantería, excedida por cientos de libros colocados en profusión, que llenaban todos los intersticios. Y en la pared lateral que avanzaba hacia los vitrales del frente, colgaban "La mujer en blanco" de Picasso y "Los jugadores de cartas" de Cézanne, en dos reproducciones americanas.

—El proyecto me gusta mucho, estaba diciendo Esther. Pero hay algo que quiero proponerle. Los letreros. En vez de decir sólo "Bonel", al frente, creo que debe decir "Bonel" y "Reyes", un nombre a cada lado del pie de la cruz. Son cinco y cinco letras, queda bien.

—Yo sólo le había indicado que pusiese "Bonel", me parece bastante —dijo Bonel, con un disgusto apenas contenido.

—Bonel Reyes —repuso la mujer— se llaman nuestros hijos, y lo que nosotros hacemos hoy mañana será de ellos.

Como una oleada, sintió subir en él la eterna, la torpe impotencia. Cuando de niño le hacían unos anchos pantalones tubulares que le rozaban las corvas, para recatar las rodillas deformes, miraba con enconado repudio las rodillas desnudas de los demás. Ahora, cuando Esther extraía de la mezquindad esas razones irrefutables, asistía con la misma indefensión vergonzosa a la desvergüenza ajena, se rendía a la vieja indolencia culpable que sólo en un instante de estupidez había querido violar.

Veía ya aquellos dos nombres trazados a lo ancho del basamento, con cinco y cinco letras, y empezaba a comprender que su santuario estaba prostituido, que habían viciado el aura de sus mejores sentimientos, que en la cepa de cualquier ambición suya estaría siempre la cobardía, esa cobardía que lo hacía ceder aplastándose, como una gallina, al coito de las ambiciones de los demás.

"Los letreros". Los nombres, las tradiciones de familia, la cara restante de los difuntos eran para ella letreros; anuncios de la vanidad, banderas.

Pero Esther ya lo había suprimido y estaba en otro tema, del que Greco hablaba con una cortesía docente, con un sentido de patrocinio equívoco, casi cariñoso.

—¿No ha visto la cabra dibujada con tizas de colores, que publicaron en Paris Match? ¿Y la cabeza de mono hecha en bronce, que copia la careta, los faros y los guardabarros de un Dyna Panhard?

Picasso era *grande*, decía Esther. ¿Cuándo lo había sabido, de dónde había tomado esos nombres —Dalí, Klee, Rouault— que devolvía a la conversación para que el otro se le echase encima, y ella fuese ganando algo más que la desatinada memoria con que los mezclaba?

¿Para esto, para hablar de Picasso había llegado él, a través de tantos días y de tanta paciencia, hasta esta tarde y hasta aquí?

En el camino estaban los procuradores, el cohecho, los funcionarios municipales, las reducciones y el abogado. Cuando hubo concluído el negocio, y a cuenta de acreditarse la razón de lo que había pagado, se creyó en el caso de referir al abogado el plan de lo que pensaba hacer. El otro se demoraba escuchándolo, no tenía tal vez en toda la jornada otro cliente a quien venderle su tiempo.

—Cuidado con la elocuencia funeraria —le previno echándose atrás en su sillón giratorio, recostando en la pared la congestiva y calva cabeza, cuando Bonel hubo terminado con los últimos capiteles que no iba a erigir. Cuidado con la cargazón, con el prejuicio de lo sig-ni-fi-ca-ti-vo. En el Cementerio Central está la tumba de mi profesor de Romano; es un hermoso panteón de mármol negro (decía "un hermoso panteón de mármol negro" como hubiera podido decir "un espléndido jaguar", con la misma entonación vital, panteísta; acaso —se figuró Bonel— concebía a los panteones como lujosos rebaños de animales echados). Casi enteramente sobrio. Pero en una de las esquinas hay un libro de bronce, empinado y abierto, y en la hoja de la izquierda se lee "Suum quique tribuere", en una enorme letra cursiva. ¿Y sabe usted lo que quiere decir "Suum quique tribuere"? —agregaba, disfrutando previamente de la ignorancia que le daba la ocasión de explicarlo. Quiere decir que cada uno paga lo suyo, es un principio de los que él nos enseñaba. Lo he retenido siempre porque en la rueda del café lo decíamos, cuando cada uno pagaba lo que había consumido. El escultor, ¿le cantaba "Suum quique tribuere" al muerto en nombre de la Muerte o a los herederos en nombre de su trabajo?

Ella estaba "encantada", como solía vociferarlo. Greco había abierto ahora un álbum de tapas de lino, y la asediaba recitando frases sobre Gauguin, y el retorno a lo primitivo, a la tierra, a la naturaleza y al hombre.

—Durante cincuenta años los jardineros producen dalias dobles —decía—, hasta que un buen día vuelven a las dalias simples.

Aquella conversación lo excluía, como lo excluían sus propios sueños y los sueños de los demás, como lo excluían su dinero y el recuerdo de su madre.

Se había acercado a la pared a mirar a Picasso, a ver cómo se chamuscaba en lo alto, en la confiada redondez de sus rasgos, la mujer de blanco.

Se dió vuelta y los vió, inclinados sobre el álbum: Greco estaba rezando, "Nade Nade Mahana", y el corto vellón rubio de su frente rozaba casi la mejilla de Esther. Bonel sintió que no tenía coraje para encarar aquella rápida comunión de los snobs, y tomó de la mesita que tenía a su lado un libro cualquiera. Lo abrió y leyó el trozo subrayado con lápiz rojo: "El artista segrega nostalgia alrededor de la vida, como los gusanos estucan sus túneles, las orugas tejen sus capullos o las golondrinas marinas mastican sus nidos". Y el cornudo segrega nostalgia alrededor del fracaso, pensó. Ésa es mi fórmula.

El único recurso era volverse hacia atrás, como el monigote del buen tiempo en los días de lluvia, volverse a la matriz oscura de donde hemos salido, al ciego calor animal de los orígenes, cuando nada nos pedía que abriésemos los ojos, y estábamos *dentro* del ser que verdaderamente nos amaba.

V

Contra lo que Bonel creía, ella era capaz de imaginarse que podría haber sido diferente lo que fué. Tenía el libro sobre la falda y dentro de él iba escribiendo la carta. Un libro era el mejor sitio para esconder algo que se temiera que pudiese llegar a manos de él.

"Señor —puso— estoy casada hace diez años con un hombre a quien nunca quise".

Ciomario no podía aprobar la solución del consultorio sentimental, era la baja estirpe de cursilería que lo habría escandalizado. Pero él mismo le había enseñado que cada uno puede extraer un sabor de intimidad de *sus* inconsecuencias, así fuera la de tener una cama de bronce con perillas y el "Sí" de Rudyard Kipling a la cabecera, como él tenía. Cual si acariciase el pomo de una espada antes de empuñarla para lo que importara, él oprimía y hacía girar esas perillas, mientras le preguntaba sin aplomo:

—¿Qué te parece?

No había sabido qué contestarle de pronto, porque la pesada cortina de felpa azul separaba dos mundos distintos, y en este otro el mismo Horacio cambiaba de nombre y vestimenta, llevaba puesto un viejo saco de alamares, color habano, levemente raído en los codos, que le desarmaba los hombros y le daba un aire trémulo e inconstante, una apariencia de convalesciente que era aun más provocativa que la imagen de su salud.

—Me parece muy bien, había dicho por fin, con una sencillez inafectada.

La mesa de luz era también anacrónica, con su repisa de mármol veteado y las asas labradas brillando sordamente en la caoba. Encima de ella, un tríptico con guarniciones de pana azul encerraba tres poemas impresos en letra muy menuda, en forma de ojivas.

—¿Qué es esto?, había preguntado Esther.

—Tres poemas de I fioretti, de San Francisco. Il Poverello, había añadido, como si el solo apodo difundiera la conmiseración; pero ella no había podido comprenderlo, y tampoco se había animado a insistir.

En la otra mesa de luz, más distante de la cama, se apilaban revueltamente más libros, y en el angosto pretil que ellos dejaban convivían tres pipas y una navaja. Sobre ese desorden se abría un recuadro negro, rígido, sobrenadado por una mancha lechosa, de incertidumbre fantasmal.

—¿Y aquello?, dijo apuntando con el dedo.

—Mi radiografía de cráneo, dijo Ciomario, sin desear la sorpresa. Cuando me estrellé con la moto, la calavera se me agrietó, y la tuve enyesada por un tiempo. Al sacarme el yeso, me tomaron esa placa de perfil. Iba a tirarla cuando me la dieron, pero pensé que ése es nuestro retrato de futuro, el que nos llama a ser humildes hasta en la hora de la locura, y la colgué ahí. Si te molesta la bajo.

Ella se rió, negándolo. Pero la mancha flotó también sobre la hora de su locura, sobre la desguarnecida hora del adulterio. Él era un triste, después de todo, y acaso todos los hombres lo eran. ¿Es forzoso que devuelvan una oquedad reseca a quien se lanza sobre ellos para exprimirse, para exprimirlos, para exprimir en ambos la ocasión? Lo veía yacer en el empañado fulgor de las perillas de bronce, devastado bajo ese palio sucio. Ya no era el tipo moderno ni el David ni nadie; pero lo amaba porque era él y porque la había ayudado a rejuvenecerse.

Oyó las pisadas de Bonel y cerró el libro. Él entró deshaciéndose la corbata, todavía con el sombrero puesto.

—Me encontré con Elenita en la calle, dijo. Está ofendida contigo, porque parece que la semana pasada, en el aniversario de tus padres, le dijiste una grosería, para no dejarla intervenir en el arreglo del panteón. Dice que le gritaste por teléfono que si los padres eran de las dos, el panteón era sólo tuyo, y que tú lo arreglabas. No tuviste razón.

—¿Y qué querías que le dijese? —repuso, con la acritud de haber sido interrumpida. ¿Preferirías que la hubiera dejado que fuese a llenar de gladiolos y cartuchos las letras de los nombres y las argollas, como hizo la última vez?

Él estaba por acreditarle un principio de despojado buen gusto, cuando agregó:

—¡Cómo se ve que no es ella la que tiene que ir después a fregar los bronces!

La recordaba el día en que fué al cementerio vestida de pantalones, para poder bajar a la bóveda y disponer a un lado a sus parientes y al otro a los de Bonel, de modo que las "promiscuidades anacrónicas" fueran materialmente más suaves. Así creía ella que

arreglaba el problema, los perpetuos lechos humanos, la eternidad desapacible de aquellas "dos alas". Tampoco iba a rezar a aquel sitio, cuando se le veía inclinada sobre la lápida. Tenía un tarrito de emulsión en la mano y fregaba los bronces, los bronces que le daban ese derecho de expropiar a sus muertos.

—¿Puedo bañarme?, cortó, porque era inútil discutirle. ¿No te importa que el baño ya esté repasado?

"Señor" —releyó cuando él hubo desaparecido. Estoy casada hace diez años con un hombre a quien nunca quise".

Pensó en suprimir la palabra "señor", aquella invocación excesiva al encargado del consultorio, que daba a todo el período el acento de una plegaria, de una yerma plegaria por nuestras infelicidades confesadas. ¿Qué pondría en su sitio?

Corrió el papel y leyó en el libro el fragmento que tantas veces sus ojos habían recorrido. "De esa manera apartó a su madre, saltando, bailando y triscando fantásticamente entre los túmulos del cementerio, como quien nada tiene de común con la generación desaparecida y enterrada, ni se siente emparentada con ella. Parecía un ser hecho con elementos nuevos y a quien todo debiera serle permitido, que quisiera vivir su propia vida y constituir su propia ley, sin que sus excentricidades pudiesen ser consideradas faltas".

¿Por qué —pensó— Ciomario había insistido en que leyera este libro tan cruel, en que la adúltera lleva la letra que anuncia su infamia, bordada sobre sus vestiduras? No podía pensar en el mero sadismo, pero sí en el cansancio. La imagen de la A en el pecho de la mujer, le dió la clave de la otra letra. Era la teoría de Ciomario, su teoría del amorequis.

—Las líneas que marcan la pasión del hombre y de la mujer por poseerse uno al otro, son líneas cruzadas, había dicho él. Trazan una equis. Cuando se acuestan por primera vez, ya la línea del hombre viene cayendo, con relación a un deseo más intenso que tuvo la semana anterior, en un momento cualquiera de un día en que aun era imposible. La línea de la mujer, en cambio, recién va subiendo; y se entrega para seguir subiendo. Ésa es la intersección. Con el tiempo, las líneas van abriéndose cada vez más. El hombre baja y baja, la mujer sube y sube. Pero la letra tiene una proporción, la mitad derecha no puede ser tanto mayor que la izquierda.

Ésa era la teoría del amorequis y no, como ella había creído a la simple mención de la letra, una alusión al enigma carnal de las posesiones. Era algo más egoísta, más idiota y más crudo.

—Y ahora —pensaba— ¿él no tendrá una equis enorme que le abrase el pecho y que lo harte de mí, una equis de lado a lado, como en un buzo de deportes?

Se habían prometido no mentirse el aburrimiento, pero la clandestinidad era un vínculo tan fuerte como el matrimonio, y más encenagado y cobarde. Al cabo de un tiempo ella seguía precisándolo acerbamente, pero el tríptico de Il Poverello y el café de bola hecho en el matraz para retener la despedida, la estaban royendo con algo peor que la sensación de la rutina, con una vergüenza crasa del cuerpo y de la entrega, con la desolada certeza de que ya se habían tomado uno al otro, hasta el fondo insocorrible de sus seres, el olor físico y el pulso hastiado. Si algo no los obligaba por encima del placer cada vez más mecánico, más rápidamente consumido y más desmantelado de razones, tenía que existir por lo menos esa cobardía, para que aquello fuera estar casada dos veces, imposibilitada dos veces de decir que no.

"Tengo —volvió a escribir— dos hijos pupilos en un colegio, pero ellos nunca han necesitado de mí ni han llenado el vacío que hasta hace muy poco era mi vida". Estaba hincada ante el locutorio, pero tenía la suerte de confiar a una penumbra más segura su identidad y su cara, la propia repulsión íntima de estarse desvistiendo para exponerse al cilicio o echarse entre las sábanas.

VI

Bonel tenía la revista doblada ante sí, con una esquina entorchada por cruces de tinta.

"A Esther Prynne —volvió a leer. Me dice usted que nunca quiso a su marido y que quiere, en cambio, a un hombre que entró en su vida por un motivo de relación profesional (¿su médico, quizás?). Sus dos hijos no precisan de usted, ni aparentemente usted de ellos. Me pregunta qué debe hacer: si le dice todo a su marido y se va, o si cancela esa situación amatoria, de la que sospecha que su amigo está cansado. Mi respuesta es una: sea honesta y leal con usted misma, sea auténtica: siga lo que sea su impulso interior".

Y luego, escrito a máquina en el margen de la revista: "Y usted, Ernesto, ¿no tiene nada que declarar?"

No quería dejarse aturdir por la revelación, una revelación a medias después de todo, por lo que su instinto —sí, su instinto de buey, aunque sólo fuese su instinto de buey— ya le dijera, y por lo que la misma consulta escamoteaba. "Situación amatoria", ¿podría saberse exactamente qué era?

Sólo él, sólo Greco —con el pelo cortito y las quijadas enflaquecidas— se presentaba como el autor de la noticia; sólo de él podía esperarse esa solución remisiva, esa forma de desnucar el caso.

"¿Su médico, quizás?" Abominaba de esa gente ávida de saquear lo ajeno, de saberlo bajo excusa profesional, el sadismo de los consultorios sentimentales, la puerca comezón de los médicos, de los abogados y de los confesores para inquirirlo todo con un aire martirizado y bebérselo con los ojos entrecerrados, con la mentida displicencia de un acto de oficio. Conocía esos consultores de los diarios, conocía a un hombre a quien se le había suicidado un hijo y resolvía las tribulaciones de los demás, a una mujer de piernas edematosas que hacía predicciones grafológicas y fallaba acerca del amor; toda esa humanidad que no tiene cara para hacerse creer, pero sin embargo dice (y es creída cuando dice) "Siga lo que sea su impulso interior", "Tenga el coraje de su verdad interior", simulando que los pobres diablos que acuden a su miseria conocen ese impulso y esa verdad, cuando lo que están pidiendo es que los ayuden a descubrirlos.

"Esther Prynne". ¿Por qué Prynne, qué clase de anagrama era ése?

Trabajaba con encarnizamiento (para provocarse la fatiga) en la cantera de los detalles, de las escapatorias, de los pretextos; eran su flojo fatalismo, su ominoso miedo esencial, la penosa inercia de sentimientos los que estaban trabajando por él, los que querían desembarazarlo del compromiso de enfrentarse al asunto.

Pero, ¿no la había engañado él antes, monstruosamente, con el amor privativo de su madre, con aquella desorbitada devoción punitiva que lo había auxiliado a destiempo, que redoblaba desde que Esther había existido, que cundía hacia su mujer para sofocarla, para asumir el primer papel del reparto, aun con violencia del candor de lo verosímil, como ocurre en el teatro cuando una vieja diva ridiculiza a sus actrices jóvenes, si bien al precio de ajarse también ella?

Cuando estaba en cama y le pedía "el cuento triste", él era el Federico de "Sangre romañola" y su madre era la abuela, su madre salía de su madre para que él muriese apuñaleado por su causa. Ahora ella volvía a su sueño otoñal y él sonreía apuñaleado; los dos habían ganado su descanso, el purgatorio filial había concluído.

Su padre casi no había existido. Su misma muerte fué una elipsis de la que sólo el tiempo le dió el contenido. Pasó varios días fuera de su casa, en el campo —jugando de sol a sol con los primos— y no lo halló al volver, ni se le habló de él por largo tiempo. No sabía entonces qué era la muerte, pero su retracción automática consistía en no preguntar acerca de una sospecha que nadie removía en su ánimo. Tenía de él un vago recuerdo incidental: la rueda giratoria del Parque Rodó y los dos sentados juntos, las letras rojas leídas del revés, que guiñaban el anuncio más bajo de "El Ciclón", y la musiquita al pie, una musiquita persistente, opaca, rascada a intervalos por los rabiosos rieles de "El látigo", una musiquita que su padre le había anunciado que duraría tanto como las vueltas de la rueda, mientras ella daba sus giros lentamente, subiendo entre el cielo y la cercanía del mar como por el hueco de una mano, a medida que se desvanecía el horror de aquel contorno de falso matadero, y estaba más distante "El Ciclón" con su anuncio y sus cortinitas rojas que agitaba el paso del tren, y se achataba más el quiosco en que el hombre cortaba en dos a la mujer y hacía gotear la sangre del alfanje, y luego presentaba a la mujer indemne y allegaba la palangana llena de pintura roja y abría con el alfanje la hendidura de la madera del cepo, por donde aquel humor había manado. Ése era el recuerdo de su padre, la angustia de que el hombre barbudo y maquinal que asistía los movimientos de la rueda pudiera dejarlos suspensos en lo alto, indefinidamente, y la hemorragia nasal, en que alguien había chispeado unas gotas sobre el ala del sombrero del padre, los anegase a ambos, y la madre ya no supiese si esperarlos o venir corriendo hacia ellos.

Su madre, en cambio, existía carnalmente: ella era Europa y los lugares que podían volverse a encontrar, era el Corazón de Amicis y las páginas que podían volverse a leer, era el marchito cuaderno de las composiciones escolares, el silbato de hueso del traje a la marinera y todos los rincones de la memoria.

Que te dejen en paz —parecía decirle desde la sede de esos recuerdos—, *que te dejen en paz, hijo mío.*

Hay una clase de imaginación que sólo sirve para vengarse de la realidad, que tiene ese carácter de oprobioso desquite. Él la había padecido desde niño, y la madre —acodada a su alma como nunca nadie lo había estado— había combatido contra ella, había pretendido destruirla para que en su nicho vacío crecieran otras apetencias. Cuando había escrito la composición "El Río", su madre había hablado con los maestros, y su aflicción no había sido entendida.

En El Río, Bonel se retrataba a caballo, yendo hacia una barranca que dominaba el curso de la corriente. Desde allí veía agitarse a otros niños, que empujaban una canoa hacia el agua. Habría querido lanzarse a su encuentro, participar de la fatiga y su premio. Pero no lo habrían admitido (¿porque era muy gordo, porque era un extraño?) y ante ese pensamiento se quedaba mirándolos, deshecho en llanto. "Ah, sollozaba —así había escrito— si pudiese haber ido con ellos sería feliz". Hasta que de pronto, cuando el climax de su infelicidad había alcanzado una tensión agobiadora, cuando le estaba ofreciendo una implacable plenitud de castración —la misma que avanzaría sobre sus años siguientes—, la canoa había girado, envuelta en un gran remolino, y los chicos, gritando y burbujeando entre las aguas, se habían ahogado. La moraleja, la incoherente moraleja aludía a la felicidad contrariada de unos minutos antes, como el único precio posible para seguir estando vivo.

Y ese río había seguido fluyendo secretamente alrededor de él, segregando la terca nostalgia que rodeaba a sus frustraciones; él había querido entorpecer las fuentes de esa nostalgia, había construído el santuario como si en él pudiese apresarla, había erigido a una condición esquiva de su propia paz, expoliada en los otros, *la última morada,* se agasajaba a sí mismo en la piedad que vertían sus entrañas, porque todo él, torpe y vacilante y rollizo, era un atado de piedad, era una gran plegaria cobarde en cuyo centro se arrodillaba por sí mismo, lleno de auto-conmiseración y de lascivia.

¿Y si se diese a un último y verdadero acto de piedad, si ocupase su propio sitio en el mausoleo que se había consagrado por delegación en los otros, si se pegase un tiro? Se vió flotando en el río en su propia canoa, no en esas canoas de los otros que eran los pocos ataúdes sobre los que en su vida había llorado. ¿Si fuese descarnadamente él la causa opresiva de sus compungimientos, si la puerta que dudase en abrir y que le cosquilleara su miedo, como una emanación directa de su cuerpo devuelta desde afuera a la palma de su mano, franquease el paso hacia donde él mismo hubiera muerto, y donde el aire estuviese lóbrego de su propia presencia? Sentía grandes oleadas de un orgullo confuso, la inminencia del acto capital, la misma oscura causa de orgullo de la noche de bodas y del espasmo ya próximo.

Pero no: su posteridad iba a perder la pista de esa tradición en que él era el hijo y su madre, el oficiante y su dios, la muerte y el deudo.

Apareció ante sus ojos, como si la revista del consultorio sentimental la hubiera publicado, una participación fúnebre que encabezaban "Su esposa, Esther Prynne, su arquitecto, Horacio Greco", y donde lo anunciaban enterrado en otro sitio, o tal vez cremado y puestas en un sobre sus cenizas.

Él tenía que seguirse, que rescatar a su propia mujer para hundirla en él como en un fondo ciego, para alimentar ese fuego en que él ardía gracias a la consunción de los otros.

La gran elegía, la elegía del burgués impío que no ha reverenciado a nadie a tiempo y quiere comprar la paz y bajar los brazos y decir "basta", decirlo hoy porque está mortalmente cansado y no ayer cuando no era todavía su momento. Y decir basta y basta y basta y ser obedecido.

Apiádate de ti —le decía la madre, viniendo en camisón sobre su imagen más árida. *Haz que te dejen tranquilo y déjate tranquilo, compra de algún modo el sosiego en ti y en los demás.*

Sintió que su mujer volvía de la calle. ¿Había ido a ver a Horacio, a preguntarle cuál era entrañablemente *su impulso,* a acoplarse con él para indagarlo en el tirón del placer y después en el asco?

La vió echarse atrás el sombrero de fieltro, como el primer día de la visita a Greco; tenía los labios vueltos a pintar y unos ojos cansados.

No pensó, en su avasalladora confianza, que tuviese que ocultar la revista.

—He tomado una resolución que te deja pocos días de preparativos, le dijo. A principios de mes nos vamos a Europa.

Esther se quedó petrificada, en el gesto de esponjarse el pelo.

Bonel, feroz en la ventaja de su iniciativa, se tendió posesivamente hacia ella, con una mirada intensa y sin réplica, esperando que ella le rebotase su impulso interior, el famoso impulso de la verdad interior. Pero sólo pudo descubrir en su cara un escozor de turbio agradecimiento y la paz que había resuelto arrancarle.

IDEA VILARIÑO

NOCTURNOS

UNA VEZ

Soy mi padre mi madre
soy mis hijos y soy
el mundo soy la vida
y no soy
nada nadie
un pedazo animado
una visita
que no estuvo que no estará después.
Estoy estando ahora
casi no sé más nada
como una vez estaban
otras cosas que fueron
como un ciclo lejano
un mes una semana
un día de verano
que otros días del mundo
disiparon.

NADIE

Ni tú
nadie
ni tú
que me lo pareciste
menos que nadie tú
menos que nadie
menos que cualquier cosa de la vida
y ya son poco
y nada
las cosas de la vida
de la vida que pudo ser
que fué
que ya nunca podrá volver a ser
una ráfaga un peso
una moneda viva y valedera.

CÓMO ERA

¿Cómo era, Dios mío, cómo era?
J. R. J.

Era sin esperanzas
sin concesiones. Era
lo que se le da a un pobre
lo que se quiere y basta
y aunque él no lo quiera
y nada de aceptarle algo en cambio
aunque gratis
aunque regalo puro
aunque de precio. Nada
de dejarle sonrisas
o una mano olvidada
o una frase segura.
Era así y era loca
mente deseable y era
lo que más parecióse
a la dicha y lo que
más parecióse nunca
al silencio al escarnio
al odio y a la pena.

SOLEDAD

De nuevo está la muerte
rondando y como antes
escrupulosamente
me roe todo apoyo
me quiere fiel y libre
me aparta de los otros
me marca
me precisa
para mejor borrarme.

PASAR *

Quiero y no quiero
busco
un aire negro un cieno
relampagueante un alto
una hora absoluta mía ya para siempre.
Quiero y no quiero
espero
y no
y desespero
y por veces aparto
con todo olvido todo abandono toda
felicidad
ese desdén entero
esa huída ese más
esa destituída instancia ese vacío
más allá del amor
de su precario don de su no de su olvido
esa puerta sin par
el solo paraíso
Quiero y no quiero
quiero
quiero sí y cómo quiero
dejarlo estar así
olvidar para siempre
darme vuelta pasar
no sonreir
salirme
en una fiesta grave
en una dura luz
en un aire cerrado
en un hondo compás
en una invulnerable terminada figura.

* Segunda versión.

ARTURO ARDAO

EL LIBERALISMO RELIGIOSO EN EL URUGUAY*

La Comisión, creyendo interpretar acertadamente el concepto del liberalismo en el momento actual, no aspira a renovar las discusiones de otra época entre racionalistas y católicos. Los dogmas, en cuanto se mantienen dentro de los límites de la conciencia, pueden ser objeto de discusión en las columnas de **El Liberal**, donde podrá tratarse toda cuestión de interés público. Pero no serán el objeto principal de la propaganda de esta hoja, sino en cuanto menoscaben principios de carácter político o afecten el orden social.

Y obedeciendo la Comisión a necesidades y tendencias de la época presente, no trata de iniciar una discusión filosófica para combatir errores científicos, sino de emprender una lucha política para evitar calamidades sociales. El gran mal, a su juicio, no es la religión sino el clericalismo. Los dogmas, aún los más absurdos y monstruosos dogmas del catolicismo, en cuanto no se traducen en prácticas perniciosas, son casi inofensivos, hasta porque son desconocidos en una Iglesia que tiene prácticas y no creencias, un culto y no una religión, fieles rutinarios y no creyentes convencidos.— **José M. Sienra Carranza, Pedro Díaz, José Irureta Goyena, Setembrino E. Pereda, Antonio Aguayo.** (Editorial de la Comisión redactora del diario **El Liberal**, de 15 de mayo de 1900.)

I

A PRINCIPIOS de la segunda mitad del siglo XIX, en la década del 50, apareció por primera vez entre nosotros una *cuestión religiosa*. Desde entonces, una *cuestión religiosa* estará siempre sobre el tapete en el país, hasta el primer cuarto del siglo XX.

Los términos en que durante ese lapso la cuestión religiosa se formula para cada época, o para cada generación, son distintos. No obstante, la *cuestión religiosa* nacional es una a través del tiempo, ligados por un nexo íntimo sus episodios sucesivos. Ese nexo lo proporciona la corriente racionalista —en el sentido más amplio de racionalismo— que en aquella década del 50 entra de una vez por todas en conflicto con la ortodoxia católica. De ahí en adelante se desen-

* Esta nota anticipa algunos elementos de un estudio de conjunto sobre el proceso del racionalismo religioso en el Uruguay. A ese estudio remite el autor la fundamentación de facto de las ideas y referencias sumariamente expuestas aquí.

vuelve en reiterados empujes y a través de variadas apariencias, pero siempre bajo la forma de un pensamiento liberal que se desplaza con profunda continuidad histórica.

Tal como surge en el momento indicado, la cuestión religiosa conmueve primero la homogeneidad y promueve en seguida la crisis de la fe católica, uniforme y segura en el país durante la época colonial y a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. La inteligencia nacional empieza a perder la invariable unidad de creencia religiosa sustentada hasta entonces. La corriente racionalista disuelve las firmes estructuras espirituales legadas en la materia religiosa por España, y genera estados de conciencia y concepciones de doctrina que se alzan contra la Iglesia y la combaten. El país ingresa así, con lentitud en el primer momento, vertiginosamente después, en el mundo de las heterodoxias modernas. Sufre, y será con espectacular intensidad histórica, la *crisis de la fe*.

El proceso del racionalismo religioso que se inicia con la segunda mitad de la pasada centuria, no sobreviene de súbito, con carencia absoluta de antecedentes en el pasado colonial. Por el contrario, aunque larvados, esos antecedentes existen, y contribuyen a explicar la forma de aparición y algunas de las características fundamentales de aquel proceso. Hay gérmenes de racionalismo religioso durante el coloniaje y la primera mitad del siglo XIX, que de alguna manera preparan las transformaciones y las crisis del espíritu católico en el período siguiente. Algunos de esos antecedentes se manifiestan en el seno del propio catolicismo. Otros se hallan constituídos por los primeros impactos del protestantismo foráneo en la conciencia católica nacional. Hacen su obra, dando lugar a diversos conflictos. Pero no llegan a plantear una *cuestión* religiosa en el sentido propio, en el sentido en que ella aparece explícitamente en el país después de 1850, salida a la superficie histórica la corriente racionalista.

Hacia arriba, dicha corriente se vincula con la evolución filosófica de nuestra inteligencia, de la que es en cierto modo resultante; hacia abajo, con una amplia evolución institucional regida por las ideas de secularización y laicización, de la que es en cierto modo factor. Evolución filosófica, evolución religiosa, evolución institucional: he ahí las grandes instancias de una compleja secuencia histórica, que no debe, desde luego, olvidar la reversibilidad propia de los procesos, ni menos desconocer el influjo sociológico, en el ámbito de la "ideología", de los cambios materiales operados en la sociedad nacional.

A través del tiempo la corriente racionalista pasa por distintos episodios que pueden ordenarse en tres grandes etapas, en atención a los fundamentos filosóficos con que aquella corriente se presenta: *catolicismo masón* entre 1850 y 1865; *racionalismo* en sentido estricto entre 1865 y 1880; *liberalismo* entre 1880 y 1925. (La precisión de las fechas es, desde luego, convencional.)

En cada una de esas etapas hay una específica *cuestión religiosa* de primer plano que da carácter a la época, con su planteo, sus antagonistas y sus términos de lucha propios. *Masones y jesuítas* se enfrentan en la primera, todavía dentro del catolicismo; *racionalistas y católicos* se enfrentan en la segunda, la etapa capital de todo el proceso, cuando se hace expresa y formal la crisis de la fe; *liberales y clericales* se enfrentan en la tercera, desplazada principalmente la lucha al terreno político-institucional.

Del punto de vista filosófico ese proceso reproduce las grandes líneas del proceso universal. En nuestro racionalismo domina la nota *teísta* en la primera etapa, la *deísta* en la segunda, la *agnóstica y atea* en la tercera. Como en el proceso universal, la nota epocalmente dominante no excluye las que le han precedido. También como en el proceso universal, no obstante lo peculiar de la cuestión religiosa en las distintas etapas, las sucesivas formas de racionalismo, así como las variedades de cada una de ellas, van surgiendo históricamente unas de otras, por imperio de una ley interna inexorable, a partir de una grave crisis en el seno del catolicismo.

En el proceso universal es el protestantismo el que actúa de puente de pasaje del catolicismo romano al deísmo racionalista que florece en el siglo XVIII. En nuestro país —sin que esté ausente en absoluto el factor protestante —ese papel lo desempeña especialmente un activo movimiento de franc-masonería católica, que tiene con el protestantismo la analogía y la afinidad de constituir una forma de racionalismo teísta introductora histórica del racionalismo deísta. El racionalismo teísta del catolicismo franc-masón representó en la dinámica de la evolución religiosa nacional, la crisis de autoridad de la Iglesia con que se abre la época moderna. El racionalismo deísta de los años 65 al 80, representó para nosotros la crisis de la fe, típica del siglo XVIII. El racionalismo predominantemente agnóstico que se impone a partir de la década del 80, representó a su vez el imperio en esta materia, de las tendencias positivistas y ciencistas propias del siglo XIX europeo.

II

Es a la tercera y última gran forma histórica del racionalismo religioso uruguayo, que nos circunscribiremos en lo que sigue. Esa forma de racionalismo fué lo que específicamente se llamó el *liberalismo*.

No es que por primera vez haga ahora su aparición en esta materia el término *liberalismo*. Por el contrario, al margen de su uso político, venía siendo aplicado tradicionalmente para designar las formas racionalistas de las etapas anteriores. Tanto los militantes del catolicismo masón como los militantes del racionalismo deísta que le siguió, se sintieron y se llamaron —a su turno— el "elemento liberal", los representantes de la "causa liberal", los defensores del "liberalismo" en materia religiosa.

Pero en esas etapas el término liberalismo se mantiene en un plano secundario, actúa como accesorio de otros términos que históricamente lo dominan. En la cuestión religiosa anterior a 1865, accede al término masonería, y en la posterior a ese año, al término racionalismo. En la cuestión religiosa que se desarrolla después de 1880, en cambio, el término liberalismo pasa al primer plano, y son aquellos términos los que aparecen como accesorios suyos. A partir de entonces suplanta cada vez más al de racionalismo, que pierde progresiva y rápidamente la aguda significación beligerante que durante tres lustros había tenido.

El racionalismo anterior al 80 era, desde luego, una forma de liberalismo religioso, de la misma manera que, a la inversa, el liberalismo posterior al 80 fué una forma de racionalismo religioso. Pero en el léxico militante de la época se produce entonces el pasaje de la hegemonía del racionalismo a la hegemonía del liberalismo. Antes del 80 se tenía profesiones de fe *racionalistas;* Club *Racionalista;* conferencias *racionalistas;* diario *La Razón*. Después del 80, las declaraciones de principios, las asociaciones, los congresos, los mitines, los nuevos periódicos de lucha contra la Iglesia, se denominarán *liberales*.

Semejante sustitución de términos en el seno de la cuestión religiosa, no es meramente verbal. Responde a una profunda renovación del planteamiento de la lucha contra la Iglesia, y se halla directamente condicionada por un fundamental cambio operado en la conciencia filosófica nacional. Lo provocó la irrupción del positivismo, en polémica con el espiritualismo, después de 1875. Dominante el positivismo hacia el 80, la cuestión religiosa no pudo permanecer ajena a las consecuencias de aquel tránsito filosófico. La crisis del espiritualismo

metafísico arrastró consigo la del deísmo racionalista. Como en la Europa del siglo XVIII, a la crisis de la fe, generadora de la religión natural, siguió también aquí la crisis de la idea de Dios y aún de la idea de religión. Con el positivismo filosófico y el naturalismo científico, advienen en el país las formas agnósticas y ateas del racionalismo religioso.

La etapa anterior, la del racionalismo deísta, correspondió a la hegemonía filosófica del espiritualismo metafísico; la etapa del liberalismo anticlerical que ahora se abre, corresponderá a la hegemonía del positivismo. Pero ambas correspondencias no tienen el mismo sentido. El racionalismo deísta es filosóficamente espiritualista y se define en doctrina como tal, participando todos sus adeptos de las mismas convicciones filosóficas. El liberalismo, en cambio, no es en sí mismo filosóficamente positivista, no se define en doctrina como tal. Por el contrario, se caracteriza por separar expresamente la cuestión religiosa de la cuestión filosófica —tan íntimamente fusionadas ambas por el racionalismo deísta— a fin de contar con el concurso de elementos de las más dispares convicciones filosóficas. No se trata para él, como era el caso para el racionalismo, de hacer la prédica afirmativa de ningún credo religioso ni filosófico: se trata sólo de una acción negativa de lucha contra la Iglesia en el terreno político y social. Pero eso mismo —he aquí lo importante— era fruto de un cambio de conciencia traído por el positivismo.

El positivismo prescindía de las definiciones metafísicas, se desentendía de los pronunciamientos en materia de filosofía primera, ponía entre paréntesis los problemas de lo absoluto, para concentrarse sobre las cuestiones empíricas, reales y concretas. De esa posición de espíritu se impregnó nuestro liberalismo anticlerical, o si se quiere, surgió de ella, fué su fruto histórico. Insistiendo en todo momento en su prescindencia filosófica, agrupó en sus filas tanto a los elementos agnósticos y ateos de las nuevas corrientes positivistas y materialistas, como a los dispersos deístas del viejo racionalismo metafísico en crisis, como a los protestantes, como, aún, a los "católicos liberales". Por esa misma declarada prescindencia filosófica, el liberalismo, como fórmula de lucha religiosa, seguirá vigente durante el primer cuarto del siglo XX, sostenido tanto por adeptos del positivismo como por elementos que llevan a cabo su superación y elementos que nunca le pertenecieron.

Pero el positivismo, que condicionó y ambientó esa forma de liberalismo filosóficamente neutro, fué también después del 80 la corriente que le suministró sus principales cuadros dirigentes y le imprimió su tonalidad filosófica de realismo y de relativismo. El liberalismo no se pronuncia oficialmente sobre el problema de Dios, pero en su acción refleja el agnosticismo de cuño positivista. Los mismos teístas, deístas y ateos que militan en el liberalismo, en cuanto liberales se comportan pragmáticamente como agnósticos: no luchan contra la Iglesia oponiendo una creencia a otra creencia; aunque tengan la suya, en la milicia liberal la posponen —por regla general— para combatir, antes que al dogma católico, a la Iglesia como calamidad social.

El agresivo significado militante que en materia religiosa toma en el Uruguay el término liberalismo, después del 80, hace que en lo sucesivo deje de tener en materia política el empleo que había tenido durante el tercer cuarto del siglo XIX.

Había sido entonces utilizado con frecuencia para denominar movimientos, agrupaciones u órganos periodísticos de contenido político principista. Así, por ejemplo, la "Unión Liberal" de 1855, el "Club Liberal" de 1863, *El Siglo* de 1863, que se llama a sí mismo "diario liberal", el "Club Liberal" de 1872, son expresión, antes del motín de 1875, de un *liberalismo político,* en absoluto desprovisto de intenciones de polémica religiosa; históricamente independiente, por lo tanto, del *liberalismo religioso,* también por ejemplo, de la "Liga Liberal" de 1884, de la "Unión Liberal" de 1891, del "Club Liberal Francisco Bilbao" de la década del 90, del "Centro Liberal" de principios de este siglo, o de los diarios *El Liberal* de 1900 y de 1908.

Nada expresa mejor el cambio de vigencia histórica del vocablo, que el hecho de haber sido inspirador del "Club Liberal" de 1872, que agrupaba a los colorados "ultras", nada menos que el católico ultramontano Francisco Bauzá, uno de los más ilustres adversarios del liberalismo religioso de fines del siglo. Todavía en la década del 70 pudo Bauzá hacer uso del término liberalismo para designar a una agrupación por él dirigida, cosa inconcebible después del 80, desbordada en la escena histórica la significación política de dicho término por su significación religiosa.

Desplazada así al campo religioso la acepción polémica del término liberalismo, ocurre, sin embargo, que él lleva a ese campo una vibración o entonación política. Hay en esto una sutileza que es inherente a los propios hechos. El liberalismo, ya lo hemos anticipado, quiere hacer abstracción del debate filosófico en que se complacía el racionalismo, para atacar a la Iglesia en otro terreno. Este terreno será esencialmente político. Se va a librar contra la Iglesia una lucha política; sólo que esta lucha, por ser contra la Iglesia será ante todo una lucha religiosa. No se trata de liberalismo en su acepción clásica,

sino de *liberalismo religioso;* pero de un liberalismo religioso animado por una intención de lucha política contra el catolicismo como institución social.

Es por eso que el liberalismo no formulará ya filosóficas "profesiones de fe", sino "declaraciones de principios" que encierran verdaderos programas prácticos de reforma de las instituciones, regidos por la idea de secularización. Es por eso también que el liberalismo no entiende constituir una "religión", como quería serlo el racionalismo precedente, sino un "partido": el *partido liberal.* No es que se trate de formar propiamente un partido político, en el sentido de agrupación cívico-electoral, aunque algunos lo sueñen y aunque alguna tentativa de esa índole se presencie en nuestro siglo. Pero se trata, sí, de constituir con los liberales de todos los partidos políticos, una fuerza que actúe con unidad y coherencia en materia religiosa: el *partido liberal,* concebido como un sector nacional del gran partido liberal internacional.

El adversario del racionalismo, entendido por sus adeptos como religión, era genéricamente el catolicismo; el adversario del liberalismo, entendido por sus adeptos como partido, es específicamente el *clericalismo.* Frente al partido liberal, el *partido clerical,* que es también un sector nacional del gran partido clerical internacional.

Para los liberales, el clericalismo no se identifica con el catolicismo; por lo mismo que la lucha quiere ser política y no filosófica, lo que se enjuicia no es la creencia católica dogmática, sino la acción social de la Iglesia, encarnada en su clero y secundada por los laicos adictos a éste. De ahí que en el laicato católico distinga el liberalismo la existencia de elementos no contaminados por el *clericalismo,* término éste que desempeña ahora el papel desempeñado en otras épocas por los términos —que siguen en circulación, pero relegados a segundo plano— "ultramontanismo" y "jesuitismo". El clericalismo representará, ciertamente, la continuidad de la misma tendencia jesuítica y ultramontana afianzada en el país por Jacinto Vera. Los elementos no contaminados por él a juicio del liberalismo, reciben el nombre, ya utilizado también desde los tiempos de apogeo del catolicismo masón, de "católicos liberales", y son considerados como aliados.

Durante las dos últimas décadas del siglo pasado el liberalismo insurge y actúa con el espíritu que se acaba de señalar, dando lugar a distintos fenómenos de asociación y a formulaciones programáticas diversas, así como a algunas importantes reformas legales en la línea histórica de las secularizaciones, inaugurada por el catolicismo masón y proseguida por el racionalismo deísta. Después del 900 evoluciona bajo nuevas apariencias, hasta agotarse y desaparecer —cumplidos sus grandes objetivos históricos— como forma viviente y activa de nuestro proceso cultural e ideológico.

En la fase final, correspondiente a este siglo, sin perder sus características esenciales el liberalismo aparece con una complejidad de acción y de doctrina que no había tenido hasta entonces. Entre 1880 y 1900 se manifiesta como un movimiento perfectamente definido de lucha anticlerical, encabezado por lo más granado de las ilustraciones universitarias de la época; como un movimiento ante todo intelectual que prolonga la polémica del espíritu de la Universidad contra la Iglesia Católica, iniciada por la generación racionalista. Después de 1900 se extiende, se ensancha, se diversifica. Por un lado, se enriquece del punto de vista filosófico merced al aporte de nuevas escuelas y actitudes que confluyen a su cauce; por otro lado, pasa a ser un importante elemento definidor en la vida de los partidos políticos; por otro, todavía, se incorpora activamente al ideario social y político del naciente movimiento obrerista.

En esas condiciones, la heterogeneidad y la amplitud suplantan a la homogeneidad y la simplicidad relativas del período anterior. Pierde en unidad de acción: no surgirán ya organizaciones de conjunto, ni se formularán por asociaciones o congresos, declaraciones de principios ni programas a desarrollar. Pero gana en contingentes numéricos, en multiplicidad de escenarios, en efectividad práctica.

Llega entonces el liberalismo a constituir una verdadera conciencia nacional. En esa conciencia, ya que no en las acciones de hecho, radicará su unidad, que encuentra —sigue encontrando— en el mismo término *liberalismo* su mejor expresión. A lo largo de todo el primer cuarto del siglo actual, la definición de liberal mantiene en el país, por encima de su significación estrictamente política, el imperioso sentido anticlerical y anticatólico con que pasó a primer plano después del 80.

Filosóficamente, en esta fase final del liberalismo uruguayo se dan, con desigual importancia numérica y doctrinaria, el teísmo, el deísmo, el agnosticismo y el ateísmo, es decir, de derecha a izquierda, todas las grandes formas históricas del racionalismo moderno.

El teísmo liberal lo representan definidamente los protestantes, que militan sin ambages en el liberalismo; incluye además, como en todas las épocas, a aquellos católicos que se consideran liberales, si bien el creciente y difuso catolicismo liberal uruguayo del siglo XX no se manifiesta como movimiento propiamente dicho. El deísmo, en completa decadencia filosófica, carece de toda expresión orgánica y de toda prédica activa, estando representado individualmente por dispersos del viejo racionalismo metafísico. El agnosticismo, heredado

del precedente positivismo spenceriano por las corrientes idealistas de superación del positivismo, es la filosofía religiosa dominante en el liberalismo, hegemónicamente irradiada desde la cátedra de la Universidad; en Rodó y Vaz Ferreira tiene este liberalismo agnóstico sus encarnaciones de mayor jerarquía intelectual y de más duradero influjo en el país. El ateísmo, en fin, aparece representado por librepensadores radicales y por socialistas —materialismo cientificista y materialismo dialéctico mancomunados— como una tendencia activa e insurgente pero de volumen menor.

A fines del siglo pasado y principios del actual, el liberalismo que puede llamarse organizado se expresa por una serie de instituciones que integran, con perfecta continuidad histórica, su verdadera espina dorsal a lo largo de todo su ciclo: la *Liga Liberal* (1884-85), la *Unión Liberal* (1891), el *Club Liberal Francisco Bilbao* (1891-900), el *Centro Liberal* (1900-07), la *Asociación de Propaganda Liberal* (1900-25). Fueron esas las instituciones de significación nacional que tuvieron por exclusiva razón de ser la lucha por el liberalismo, con filiales, ramificaciones o vínculos en todo el país. Estuvieron además, claro está, las diversas sociedades u organizaciones culturales, filosóficas o políticas que actuaron también a favor de la causa liberal, entre las que merece especial mención el viejo *Ateneo*.

Con esa línea de asociación se relaciona a lo largo del mismo ciclo una solidaria línea periodística: *La Idea Liberal* (1893-94), *El Intransigente* (1894-95), *La Antorcha* (1899-902), *El Liberal* (1900), *Boletín Oficial de la Asociación de Propaganda Liberal* (1902-04), *El Librepensamiento* (1905-25), *El Liberal* (1908-1910). Estuvo este último dirigido por la famosa oradora y periodista española Belén Sárraga de Ferrero, en aquellos mismos años en que Montevideo recibía y escuchaba como heraldos liberales a los italianos Guillermo Ferrero y Enrique Ferri, a los franceses Anatole France y Georges Clemenceau, a los españoles Alejandro Lerroux, Rafael Altamira, Vicente Blasco Ibáñez y Adolfo Posada (todos entre 1907 y 1910). A esas hojas que tuvieron por exclusiva razón de ser la lucha por el liberalismo, corresponde agregar los numerosos diarios y periódicos políticos, de distintos partidos, que hacen también prédica liberal en materia religiosa. Entre ellos, muy especialmente, *El Siglo*, *La Razón* y *El Día*. Después de 1911, al ascender por segunda vez a la Presidencia de la República su fundador y director José Batlle y Ordóñez —erigido en gran caudillo político del liberalismo religioso cuando éste se convierte en fenómeno de masas— *El Día* pasó a ser en el país el diario liberal por excelencia.

El núcleo más activo del liberalismo organizado y militante como tal, alentó siempre la esperanza de llegar a constituir un partido político: el *Partido Liberal*, proyectado del campo religioso al cívico-electoral. Ampliamente difundido el liberalismo en el seno de los partidos tradicionales, y sobre todo en el colorado oficialista, semejante idea tenía que fracasar y fracasó. Pero no fué sin que en forma completamente ocasional llegara una vez el liberalismo a concurrir a las urnas, conquistando una banca de diputado. Ocurrió ello en 1910, siendo ocupada la banca por Pedro Díaz, a quien seguía en la lista de candidatos liberales Carlos Vaz Ferreira.

III

En los primeros lustros del siglo XX el liberalismo completa aceleradamente el proceso de secularización y laicización de las instituciones nacionales. Coronación de ese proceso fué la separación de la Iglesia y el Estado.

La separación de la Iglesia y el Estado la empezó a agitar por primera vez en el país José Pedro Varela, a mediados de la década del 60, destacando en la misión de Francisco Bilbao "el predicar incesante la separación de la Iglesia y el Estado como base de todo progreso". Su primera importante fundamentación doctrinaria la hizo Carlos Mª Ramírez en 1871, en sus Conferencias de la cátedra de Derecho Constitucional, defendiendo la clásica fórmula de Cavour, "la Iglesia libre en el Estado libre". Se convirtió en reiterada reivindicación de los racionalistas primero y de los liberales más tarde. Cuajó al fin en la reforma constitucional de 1917, en el apogeo del ciclo histórico del liberalismo.

La separación de la Iglesia y el Estado cerró la *cuestión religiosa* abierta en el país en la década del 50 y mantenida viva hasta entonces. La agitación *liberal*, aunque se prolonga todavía algunos años en escaramuzas de significado principalmente político, perdió con aquella separación su último y más importante motivo de lucha. El *liberalismo*, en su preciso sentido de época entre nosotros, se desvanece lentamente. Después de 1925, el término —universalmente desmonetizado, por otra parte, en el terreno político, por el avance del derecho social— ya no es más utilizado en su significación polémica anticlerical, en actos, organizaciones o periódicos, como profusa, abrumadoramente lo había venido siendo desde el 80. En el segundo cuarto del siglo, el racionalismo filosófico-religioso en el Uruguay, más incontrastable que nunca, ha mudado otra vez de piel.

SARANDY CABRERA

ACCESO AL MUNDO

Llegada a Pando

Un día llego a Pando
conducido en la noche.
En un ómnibus claro
refulgente como una espada
un himno, una bandera,
que cortara la noche
por llevar mis hermanos
a la mesa final
al sitio de mi pan
de sus comidas.

Llego a Pando; es de noche.
Toco la tierra; es cierta,
veo una luz y luce.
Levanto el polvo andando,
es mi medida.
Oigo un agua caer,
es mi estatura,
siento una sangre hervir,
es una sangre.

¿Quién llama por la noche?
¿Aquel que fuera antaño,
o es otro nuevo niño
el que me llama?
¿Qué padre es invocado
qué madre llora sobre su moneda?

Alguien descansa dentro de su cuerpo,
alguien anima un fuego,
quién oye una esperanza.

Si hube venido tantas otras veces
¿a quién miré, que vi,
qué no hallé en este sitio?

¿qué pequeñez pensé, qué gesto tuve,
para qué hombres que no conocía,
para qué casas tristes que no eran
sino mis tristes imaginaciones?

¿Por qué herí con mi burla,
era riendo
o ya soñando entonces
con capitales puras
con ciudades fantásticas?

¿Dónde estaba el opaco
el presuntuoso?

¿Qué vi que no vi el sitio
de la vida?

¿Qué vi que no vi al hombre
y su morada?

Con la puerta segura
su lugar regulado.
La ventana que llama
en la noche batiendo,
su pared blanca, y cal
y muro
y vida.

Cual si de pronto hubiera despertado
en medio de un gran sueño
hacia otro sueño
en medio de otro día
vi aquella maravilla cotidiana,
vi el lugar
a medida
de la vida.

Otra noche perdida
en el viejo jardín florentino
vi un hombre,
era como éste.

Otra noche en la isla magiar
que rompe el pecho
del Danubio amarillo
ví un agua herir,
era del agua ésta.

Un día oí reir entre las hojas
del álamo de plata en las orillas
más tristes del Moldava,
era este árbol.

Todo aquello es un sueño
que la noche levanta
para mí
ella junto a mi sueño
oh sueño que se escapa
ante la vida
que mana de la pura
luz, de la realidad,
la verdadera
patria del sueño.

set.-oct. 1953.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

ANDRES BELLO Y EL ROMANTICISMO *

I

UNO DE LOS LUGARES COMUNES de cierta crítica hispanoamericana es la clasificación de Andrés Bello como poeta neoclásico con todo lo que ello implica: apego a la tradición retórica y poética greco-latina aceptación ciega de las tres unidades dramáticas, sumisión a la autoridad de la Academia Española de la Lengua, aversión y desprecio por el Romanticismo. Quisiera examinar hoy este último cargo: Andrés Bello, se ha afirmado a menudo, era enemigo del Romanticismo. Para demostrarlo se invoca la célebre polémica con Domingo Faustino Sarmiento en Chile, 1842, a propósito de la lengua española tal como se la habla —o como se la debe hablar— en América. En esa polémica, el argentino sostuvo, demoledoramente, la tesis romántica de que el pueblo era autoridad en materia de lengua, mientras el ilustre gramático sostuvo los fueros académicos y las autoridades literarias.

Si esta polémica —que algunos, engañados, podrían calificar de lateral, ya que (aparentemente) no compromete la esencia del Romanticismo como postura de vida y como actitud estética profunda—; si esta polémica no bastara, habría que invocar aquella otra no menos famosa y del mismo año, en que Sarmiento arremetió contra el concepto que del Romanticismo sustentaban los redactores de *El Semanario* de Santiago, discípulos de Bello en su mayoría. El argentino abrumó a sus contrincantes con una más desprejuiciada concepción de la polémica y con una incontenible pujanza verbal. Aunque Bello tuvo limitada participación en la primer polémica y ninguna en la segunda, fueron (aparentemente) sus ideas y sus doctrinas las que utilizaron los adversarios de Sarmiento, fueron sus doctrinas y sus ideas las que combatió Sarmiento. De entonces data la pre-

* Este trabajo —que fué leído en una versión abreviada por la Radio Oficial, Montevideo, setiembre 20, 1951— forma parte de un estudio iniciado en 1950 sobre los **Orígenes del Romanticismo en Hispanoamérica** y que se centra en la actuación de Andrés Bello en Londres (1810-1829).

sentación de Bello no sólo como neoclásico furibundo sino como adversario tenaz y obtuso del Romanticismo.

Ya se sabe que no hay nada más difícil de despejar que un malentendido; ya se sabe que la actitud que alguien asume en una polémica difícilmente lo retrata por entero. Y, sin embargo, es esa actitud transitoria la que los coetáneos se empecinarán en recoger como totalizadora, como ejemplar y representativa. Nadie fué en 1842 a leer los otros textos de Bello sobre el Romanticismo, sus propios textos y no las deformaciones bien intencionadas de sus discípulos, sus textos que datan (en algunos casos) de varias décadas; nadie buscó las razones de su elusiva actitud en la polémica, de su reticencia. Para todos fué entonces clara una cosa: Bello se presentaba simultáneamente como campeón de los neoclásicos y enemigo de los románticos. Bello era, en 1842, un anacronismo. (El calificativo, que prendió, es de Sarmiento.)

Esa simplificación —quizá seductora por su implícita simetría— fué divulgada por los interesados, ampliada y popularizada luego por historiadores de la literatura hispanoamericana, demasiado atareados para leer todo nuevamente, demasiado inclinados a aceptar cualquier fórmula que evitara un delicado examen. La interpretación de Bello como enemigo del Romanticismo ha venido rodando y rodando, de un manual literario a otro, copiando el nuevo historiador a su inmediato predecesor, hasta convertirse hoy en hecho casi universalmente aceptado por la docencia y el periodismo literario, en lugar común [1].

Por hermosa que parezca la imagen de Bello obstinadamente neoclásico y antiromántico no hay más remedio que pronunciarla falsa. Bello no fué enemigo del Romanticismo. Es más: Bello fué uno de los primeros americanos que conoció el Romanticismo; Bello fué uno de los primeros poetas de habla hispánica en acusar caracteres románticos. Un repaso de su carrera literaria y de su obra (crítica, poética) permitirá demostrar estas afirmaciones.

1. Un ensayo de Miguel Antonio Caro, publicado en 1881, resume con simpatía el enfoque neoclásico de su obra poética, al tiempo que muestra a Bello como paladín de la cultura europea contra la indígena barbarie americana que representa Sarmiento. Cf. **Páginas de crítica**, Madrid, **Editorial América**, s. a.; especialmente pp. 39-41 y 77. A la zaga de Caro en su interpretación neoclásica, pero simplificando y exagerando, puede verse Luis Alberto Sánchez: **Breve Historia de la Literatura Americana**, Santiago de Chile, **Editorial Ercilla**, 1937, pp. 189-194; Julio A. Leguizamón: **Historia de la Literatura Hispanoamericana**, Buenos Aires, **Editoriales Reunidas**, 1945, tomo I, p. 420; y Robert Bazin: **Histoire de la Littérature Américaine de Langue Espagnole**, Paris, **Librairie Hachette**, 1953, p. 36.

II

LONDRES (1810-1829)

Durante casi veinte años —entre julio de 1810 y febrero de 1829— vivió Andrés Bello en Londres; allí trabajó como diplomático y como maestro de español, allí padeció miseria, allí formó (dos veces) su hogar y nacieron muchos de sus hijos, allí estudió —sin prisa y sin pausa— acumulando materiales que al conocerse asombrarían al mundo hispánico [2]. Esos años marcan el triunfo en Inglaterra de la segunda generación romántica. Precedida por el movimiento gótico del siglo XVIII, anunciada por tantos poetas del sepulcro, en esos años se producen algunas de las obras maestras del Romanticismo inglés: *The Excursion* de Wordsworth es de 1814; *Kubla Khan* de Coleridge, de 1817; del mismo año su importante *Biographia Literaria;* los dos primeros cantos de *Childe Harold* de Byron son de 1812, *The Corsair* de 1814, *Manfred* de 1817, el *Don Juan* de sus últimos años (1818-1823); el *Adonais* de Shelley es de 1821; de 1820 el volumen de poemas de Keats [3].

Aunque por su temperamento y por su educación, estaba muy ligado a la sensibilidad y arte neoclásicas, aunque por su ocupación dominante y por sus amistades estuviera más vinculado a las formas tradicionales de la vida inglesa, Bello no pudo permanecer completamente ajeno a este poderoso movimiento que renovó las letras

2. Cf. Miguel Luis Amunátegui: **Vida de don Andrés Bello**, Santiago de Chile, 1882, 672 pp. [La citaré como **Vida.**] Es el trabajo más completo y todavía no ha sido superado. Amunátegui fué discípulo de Bello y heredó su Archivo. En su biografía y en otros trabajos sobre el maestro cita casi todos los textos que sirven para documentar el conocimiento que Bello tenía de los poetas ingleses del Romanticismo. Pero Amunátegui no los estudia a la luz de la polémica de 1842, como se hace aquí. De los trabajos biográficos modernos, que completan en muchos detalles esta obra clásica, los mejores y más accesibles son: Eugenio Orrego Vicuña: **Don Andrés Bello**, Santiago, **Universidad de Chile**, 1935, 285 pp. (es el más completo) y Pedro Lira Urquieta: **Andrés Bello**, México, **Fondo de Cultura Económica**, 1948, 211 pp.

3. El Romanticismo inglés se inicia en pleno siglo XVIII con los poetas del sepulcro y las novelas góticas. Este movimiento, que se conoce con el nombre de Prerromanticismo, ha contaminado hasta a Alexander Pope, cuya **Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady** (publicada en 1717) muestra rasgos inequívocamente románticos. Con Blake, Wordsworth, Scott y Coleridge aparece la primera generación romántica; Byron, Shelley y Keats marcan la segunda, la de más ancha difusión continental. Un cuadro general y nítido de este movimiento puede verse en Paul Van Tieghem: **Le Romantisme dans la Littérature Européenne**, Paris, **Editions Albin Michel**, 1948, pp. 23-30 y 144-154.

inglesas y habría de proyectarse de inmediato sobre la cultura occidental. Bello supo leer y apreciar a algunos representantes de la nueva escuela, en particular aquellos que en pleno siglo XVIII anunciaron sus caracteres. Y de los nuevos, alguno despertó pronto un interés que las circunstancias de una vida azarosa y entregada al estudio y a la erudición no lograron conmover. Pero, a pesar de este conocimiento, no se convirtió en un propagandista de la nueva escuela. Porque a Bello —como decía Unamuno de su España— le dolía América. Su única preocupación en estos años de Londres, su única inspiración, era América. Por eso no escribió sobre los poetas románticos que leía en Inglaterra, y continuó entregado a los temas de América. Por eso asoció su nombre al de Blanco White, emigrado liberal español que publicaba en Inglaterra y en nuestra lengua un periódico político-cultural: *El Español* (1810-1814) [4]; por eso emprendió con el colombiano García del Río la redacción en español de dos revistas que habrían de ser las dos primeras grandes publicaciones de la América nueva: *La Biblioteca Americana* (1823) y *El Repertorio Americano* (1826-1827) [5].

A pesar de no ocuparse de las letras inglesas, es posible rastrear en las páginas de ambas publicaciones las huellas del conocimiento que Bello tenía de la escuela romántica, entonces en pleno proceso de expansión. En varias oportunidades pueden encontrarse referencias laterales a autores o temas del Romanticismo, referencias que revelan no sólo un conocimiento directo sino hasta una familiaridad con algunos de sus textos. Así, por ejemplo, al comentar en 1827 las poesías del cubano José María de Heredia afirma Bello: *"Sus cuadros llevan, por lo regular, un tinte sombrío; y domina en sus sentimientos una melancolía, que de cuando en cuando raya en misantrópica, y en que nos parece percibir cierto sabor al genio y estilo de Lord*

4. Sobre las relaciones de Blanco White con el Romanticismo puede verse: I. L. McClelland: **The Origins of the Romantic Movement in Spain [Origins]**, Liverpool, Institute of Hispanic Studies, 1937, pp. 344-48; E. Allison Peers: **A Short History of the Romantic Movement in Spain [Short History]**, Liverpool, Institute of Hispanic Studies, 1949, p. 9 y 192. En Londres se encontraron los hispanoamericanos con emigrados españoles; de su amistad y del contacto con las letras inglesas surgió un movimiento que habría de contribuir a la preparación del Romanticismo en los pueblos hispánicos.

5. En el **Prospecto del Repertorio Americano**, publicado en Londres en julio 1º, 1826, reafirman los editores su preocupación americana y aluden a una declaración similar hecha en el **Prospecto de la Biblioteca Americana**. El único ejemplar de esta revista que he podido consultar, el del **British Museum**, no tiene **Prospecto**. (El ejemplar del **British Museum** ostenta, pegada, una carta en inglés de García del Río a J. Planta, dedicándole la revista y solicitando autorización para asistir al **Reading Room**.)

Byron [6]." Aunque Bello no desarrolla la semejanza, es evidente (por la índole de la afirmación y por el cuidado y la responsabilidad con que ejercía la crítica) que su indicación supone el conocimiento directo del poeta inglés. Bello aparece, pues, citando a Byron en una fecha en que en España y en América era prácticamente desconocido [7]. Pero eso no es todo. De 1826 (y en la misma publicación) es una referencia a Walter Scott. Al comentar la traducción castellana, editada en Inglaterra por Rodolfo Ackermann, de *El Talismán* y de *Ivanhoe*, Bello examina el valor de la versión y se refiere a *"su admirable original"*. Toda la breve nota revela el aprecio por la obra entera de Scott, a la que se refiere el cronista con familiaridad [8].

Pero ya en artículos anteriores de la *Biblioteca Americana* y en pleno 1823 era posible relevar indicaciones de un conocimiento de poetas románticos (o prerrománticos) ingleses. Así, por ejemplo, al comentar las *Obras poéticas* de Cienfuegos menciona Bello, en enumeración algo caótica, a algunos poetas filosóficos del siglo XVIII entre los que incluye a Goldsmith y al célebre Thomas Gray, autor de la *Elegy written in a Country Churchyard* (1750) [9]; en una *Noticia de la obra de Sismondi sobre "la literatura del Mediodía de Europa"* (libro publicado en 1819) Bello cita a Robert Southey con encomio por su traducción de la *Crónica del Cid* (1808) [10]. Estas y otras indi-

6. Cf. **Repertorio Americano [Repertorio]**, enero 1827, II, pp. 34. Reproducido en **Obras Completas de Andrés Bello [Obras]**, Santiago, 1884, VII, p. 254. Bello se adelantó al juicio de la crítica al señalar la influencia de Byron en la poesía de Heredia. En su estudio de 1883 (**Antología de Poetas Hispanoamericanos**) Marcelino Menéndez Pelayo se ha referido a este tema. Cf. **Historia de la Poesía Hispano-americana [Historia]**, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, pp. 235-36.

7. Cf. **Short History**, pp. 32-33; se menciona allí un periódico literario, **El Europeo**, que se publicaba en Barcelona entre 1823-24 y en que ya se traducía a Scott y a Byron. La singularidad de esta publicación está enfatizada por el propio Allison Peers al calificarla de **An Early Milestone**. Fuera de Heredia, que vivió dos años en los Estados Unidos (1823-25), es probable que ningún otro poeta importante de Hispanoamérica conociera a Byron en 1827.

8. Cf. **Repertorio**, octubre 1826, I, pp. 318-20. Los comentarios del **Boletín Bibliográfico** no llevan siquiera iniciales pero Miguel Luis Amunátegui ha identificado éste como de Bello en la **Introducción a Obras**, VII, p. XXXIX-XLI, donde se reproduce completo. Por otra parte, este juicio sobre Scott coincide con el emitido en artículos firmados y de fecha posterior como la reseña del **Curso de historia de la filosofía moral del siglo XVIII**, de Victor Cousin, en **El Araucano** (mayo 23, 1845) que está reproducido en la **Introducción a Obras**, VII, pp. XCVI-XCVII; o como el artículo sobre los **Ensayos literarios y críticos** de Alberto Lista, en la **Revista de Santiago** (junio 3, 1848), también en **Obras**, VII, pp. 419-431.

9. Cf. **Biblioteca Americana [Biblioteca]**, I, p. 43; **Obras**, VII, pp. 229-244.

10. Cf. **Biblioteca**, II, p. 43; **Obras**, VI, p. 240. Hay otra huella de sus lecturas románticas en el comentario a las **Meditaciones poéticas** de José Joaquín de Mora, en **Repertorio**, abril 1827, III, p. 312-13. Menciona allí **El sepulcro**, poema de Robert Blair que mereció los honores de ser ilustrado por William Blake. El artículo, anónimo, está identificado y reproducido por Amunátegui en la **Introducción a Obras**, VII, pp. XLI-XLII.

caciones que podrían alinearse revelan en Bello una frecuentación de la literatura que en ese momento se creaba en Inglaterra. No era, seguramente, un conocimiento profundo ni implicaba una aceptación de toda la estética romántica. Pero demostraba una familiaridad sin sospecha de aversión, sin tinte polémico alguno.

III

SANTIAGO (1829-1842)

Ya en Chile (adonde llegó Bello en junio 25, 1829) es posible recoger juicios y observaciones —algunos muy anteriores a las polémicas de 1842— que demuestran su contacto con el movimiento romántico en un grado que no admite equívocos. Uno de los primeros textos es un artículo de 1832, publicado anónimamente en *El Araucano;* se protesta allí contra la censura postal de libros y se elogia a *Delfina* de Mme. de Stael, *"cuyas obras se distinguen por la pureza de los sentimientos morales"*, y a la que se compara con Richardson, —autor de la lacrimógena *Pamela* (1740) y precursor de Rousseau— y con Walter Scott [11]. En 1839 Bello tradujo y adaptó para el Teatro de Santiago *Teresa* de Alexandre Dumas [12]. En noviembre 27 de 1840, al comentar en *El Araucano* las *Leyendas españolas* de José Joaquín de Mora establece una relación entre éstas y algunas obras de Byron; señala en particular la afinidad con el *Beppo* y con el *Don Juan "por el estilo alternativamente vigoroso y festivo, por las largas digresiones que interrumpen a cada paso la narración (y no es la parte en que brilla menos la viva fantasía del poeta), y por el desenfado y soltura de la versificación, que parece jugar con las dificultades* [13]*."* Hacia esta misma fecha, Bello empezó a traducir con miras a la publicación un artículo crítico, sumamente elogioso, de Edward Lytton Bulwer sobre Byron. Bello trasladó también los versos que citaba el crítico inglés y esto lo incitó a intentar la versión de uno de sus dramas: *Marino Faliero* (1820). No llegó a concluir la traducción ni del

11. Cf. **El Araucano**, abril 21, 1832. Aunque se publicó sin firma, Amunátegui lo identifica y lo transcribe en **Vida**, pp. 394-96.

12. Cf. **Vida**, p. 449; **Obras**, III, **Introducción**, p. LXXIII. Fué estrenada en noviembre 1839, en función a beneficio de Carmen Aguilar, actriz española. Hay edición de esta obra: Santiago, Imprenta del Siglo, 1846. Cf. Orrego Vicuña, ob. cit., pp. 135 y 240.

13. Cf. **Obras**, VII, pp. 301.

artículo de Bulwer ni del drama; pero Amunátegui ha rescatado ambos de su papelería [14].

En febrero 5, 1841, y a propósito de *La Araucana* de Ercilla, escribe Bello algunas consideraciones importantes sobre la épica moderna y sus caracteres románticos:

"El que introdujese hoy día la maquinaria de la Jerusalén libertada *en un poema épico, se expondría ciertamente a descontentar a sus lectores.*

"Y no se crea que la musa épica tiene por eso un campo menos vasto en que explayarse. Por el contrario, nunca ha podido disponer de tanta multitud de objetos eminentemente poéticos y pintorescos. La sociedad humana contemplada a la luz de la historia en la serie progresiva de sus transformaciones, las variadas fases que ella nos presenta en las oleadas de sus revoluciones religiosas y políticas, son una veta inagotable de materiales para los trabajos del novelista y del poeta. Walter Scott y lord Byron han hecho sentir el realce que el espíritu de facción y de secta es capaz de dar a los caracteres morales, y el profundo interés que las perturbaciones del equilibrio social pueden derramar sobre la vida doméstica. Aun el espectáculo del mundo físico, ¿cuántos nuevos recursos no ofrece al pincel poético, ahora que la tierra explorada hasta en sus últimos ángulos nos brinda con una copia infinita de tintes locales para hermosear las decoraciones de este drama de la vida real, tan vario, y tan fecundo de emociones? Añádanse a esto las conquistas de las artes, los prodigios de la industria, los arcanos de la naturaleza revelados a la ciencia; y dígase si, descartadas las agencias de seres sobrenaturales, y la magia, no estamos en posesión de un caudal de materiales épicos y poéticos, no sólo más cuantiosos y varios, sino de mejor calidad, que el que beneficiaron el Ariosto y el Tasso. ¡Cuántos siglos hace que la navegación y la guerra suministran medios poderosos de excitación para la historia ficticia! Y, sin embargo, lord Byron ha probado prácticamente que los viajes y los hechos de armas bajo sus formas modernas son tan adaptables a la epopeya, como lo eran bajo las formas antiguas; que es posible interesar vivamente en ellos sin traducir a Homero; y que la guerra, cual hoy se hace, las batallas, sitios y asaltos de nuestros días, son objetos susceptibles

14. Cf. **Obras**, III, **Introducción**, pp. XXXVI-LI. El fragmento de **Marino Faliero** ha sido incluído por Eugenio Orrego Vicuña en su edición de la **Antología poética** de Bello **[Antología]**, Buenos Aires, **Editorial Estrada**, 1945, pp. 272-286.

de matices poéticos tan brillantes, como los combates de los griegos y los troyanos, y el saco y ruina de Ilión[15]."

Estas palabras no revelan, seguramente, a un fanático del neoclasicismo, a un enemigo de la nueva literatura. Pero hay un texto, más elocuente, aún, de noviembre 5, 1841, y que fija la actitud de Bello frente al Romanticismo algunos meses antes de la polémica. Se trata del comentario con que abre su reseña del *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era* de José Gómez Hermosilla.

"*En literatura, los clásicos y los románticos tienen cierta semejanza no lejana con lo que son en la política los legitimistas y los liberales. Mientras que para los primeros es inapelable la autoridad de las doctrinas y prácticas que llevan el sello de la antigüedad, y el dar un paso fuera de aquellos trillados senderos es rebelarse contra los sanos principios, los segundos, en su conato a emancipar el ingenio de trabas inútiles, y por lo mismo perniciosas, confunden a veces la libertad con la más desenfrenada licencia. La escuela clásica divide y separa los géneros con el mismo cuidado que la secta legitimista las varias jerarquías sociales; la gravedad aristocrática de su tragedia y su oda no consiente el más ligero roce de lo plebeyo, familiar o doméstico. La escuela romántica, por el contrario, hace gala de acercar y confundir las condiciones; lo cómico y lo trágico se tocan, o más bien, se penetran íntimamente en sus heterogéneos dramas; el interés de los espectadores se reparte entre el bufón y el monarca, entre la prostituta y la princesa; y el esplendor de las cortes contrasta con el sórdido egoísmo de los sentimientos que encubre, y que se hace estudio de poner a la vista con recargados colores. Pudiera llevarse mucho más allá este paralelo, y acaso nos presentaría afinidades y analogías curiosas. Pero lo más notable es la natural alianza del legitimismo literario con el político. La poesía romántica es de alcurnia inglesa, como el gobierno representativo y el juicio por jurados. Sus irrupciones han sido simultáneas con las de la democracia en los pueblos del mediodía de Europa. Y*

15. Cf. **El Araucano**, febrero 5, 1841; **Obras**, VI, p. 463. El artículo contiene también una censura de la pomposidad y artificio que prevaleció en la poesía española a partir del siglo XVII, es decir: a partir del predominio neoclásico. Escribe Bello: "El estilo de la poesía seria se hizo demasiadamente artificial; y de puro elegante y remontado, perdió mucha parte de la antigua facilidad y soltura, y acertó pocas veces a trasladar con vigor y pureza las emociones del alma. Corneille o Pope pudieran ser representados con tal cual fidelidad en castellano; pero ¿cómo traducir en esta lengua los más bellos pasajes de las tragedias de Shakespeare, o de los poemas de Byron?"

los mismos escritores que han lidiado contra el progreso en materias de legislación y gobierno, han sustentado no pocas veces la lucha contra la nueva revolución literaria, defendiendo a todo trance las antiguallas autorizadas por el respeto supersticioso de nuestros mayores: los códigos poéticos de Atenas y Roma, y de la Francia de Luis XIV[16]."

Bello elogiando a Mme. de Stael, Bello traduciendo a Alexandre Dumas y a Byron, Bello aplaudiendo la épica moderna y censurando a Hermosilla, son otras tantas actitudes que el planteo polémico de 1842 hará parecer imposibles. Y, sin embargo, hay en el último texto citado algo que las explica profundamente. Bello no contempla la batalla entre clásicos y románticos como un partidario del neoclasicismo; si sus simpatías no estaban ciegamente volcadas hacia el Romanticismo tampoco estaban ciegamente prejuiciadas por el neoclasicismo. Bello no tomaba partido. Como hombre auténticamente libre veía los excesos de la escuela clásica *(trillados senderos, trabas inútiles y por lo mismo perniciosas, antiguallas autorizadas por el respeto supersticioso)* pero veía también los excesos de la romántica *(confunden a veces la libertad con la más desenfrenada licencia)*. Prefería mantenerse al margen, tomando de cada escuela lo que más se compadecía con su temperamento y con sus gustos. Traduciendo a Byron y venerando a Virgilio.

En sus palabras hay, además, una clara simpatía por el nuevo movimiento. Desde la mención (tan reveladora de su formación inglesa) sobre la alcurnia de la poesía romántica, hasta su atinada caracterización social del drama nuevo, todo en estas palabras de Bello desnuda al espíritu ecléctico y objetivo que busca la verdad estética y no procede con prejuicios; desnuda, también, una actitud liberal de comprensión y aliento de las obras auténticamente nuevas. A este Bello es al que los fogosos románticos de 1842 presentarían como campeón de la reacción, devoto de Hermosilla y fanático de las reglas.

16. Cf. **El Araucano**, noviembre 5, 1841. Este es el primero de una serie de artículos en que Bello analiza la obra de Hermosilla (los otros: noviembre 12 y diciembre 3, 1841, y abril 22, 1842). Cf. **Obras**, VII, pp. 265-293. También en enero 14, 1842, y en **El Araucano**, se despachó Bello contra Hermosilla a propósito de los **Romances históricos** del duque de Rivas, uno de los autores románticos que siempre cita con encomio. Cf. **Obras**, VII, pp. 313-316. En ambos artículos, Bello censura a los poetas cristianos (especialmente a Moratín) por abusar de la mitología pagana.

IV

LONDRES Y SANTIAGO (1810-1842)

Una contraprueba de esta misma actitud podría verse en las censuras que el mismo Bello hizo —en Inglaterra o en Chile y siempre antes de la polémica de 1842— a algunos puntos considerados fundamentales en la estética neoclásica. Así, por ejemplo, en octubre 1826 publica una reseña de *Revista del antiguo teatro español, o selección de piezas dramáticas desde el tiempo de Lope de Vega hasta el de Cañizares, castigadas y arregladas a los preceptos del arte, por el emigrado* [español] *don Pablo Mendíbil.* Ya el título del volumen, con su obsoleto *castigadas,* está indicando la actitud neoclásica de Mendíbil. El crítico comenta con mesura: *"Tal vez desearían algunos que el señor Mendíbil no se hubiese propuesto para la ejecución de su utilísimo designio cánones dramáticos, que, por su severidad, probablemente le harán sacrificar, no sólo escenas, sino dramas enteros de mucho mérito*[17]*."* Bello, que conocía como pocos en su tiempo la literatura española y que fué uno de los primeros en estudiar sus monumentos literarios medievales, revela en esas medidas palabras una simpatía por el teatro del gran siglo que resultaría imposible en un fanático de las reglas. Del año siguiente es una reseña de las *Obras dramáticas y líricas* de Moratín en que apunta Bello: *"¡Ojalá que la severidad de las reglas que se ha impuesto* [Moratín] *no frustre en otros talentos menos privilegiados las disposiciones que, con algún ensanche más, podrían quizá contribuir a que la parte más racional de sus reformas se adoptase con menos dificultad y repugnancia*[18]*!"* Otra vez la nota de moderación y equilibrio.

Más importantes, por su gran proyección, parecen estas palabras de un artículo publicado en Chile en junio 21, 1833. Allí examina Bello el valor de las tres unidades dramáticas y dice: *"Mirando las reglas como útiles avisos para facilitar el objeto del arte, que es el placer de los espectadores, nos parece que, si el autor acierta a producir ese efecto sin ellas, se le deben perdonar las irregularidades. Las reglas no son el fin del arte, sino los medios que él emplea para obtenerlo."* Y más adelante agrega: *"La regularidad de la tragedia y comedia francesas parece ya a muchos monótona y fastidiosa. Se ha reconocido, aún en París, la necesidad de variar los procederes del arte dramático; las unidades han dejado de mirarse como preceptos inviolables; y en el código de las leyes fundamentales del teatro, sólo quedan aquellas cuya necesidad para divertir e interesar es indispensable, y que pueden todas reducirse a una sola: la fiel representación de las pasiones humanas y de sus consecuencias naturales, hecha de modo que simpaticemos vivamente con ellas, y enderezada a corregir los vicios y desterrar los ridículos que turban y afean la sociedad*[19]*."*

17. Cf. Repertorio, I, p. 318. Sin firma pero identificado por Amunátegui que lo reproduce, íntegro, en Obras, VII, Introducción, pp. XIII-XIV. En Vida, p. 6, se comunica el gusto precoz de Bello por las comedias de Calderón.

18. Cf. Repertorio, III, pp. 313-14. Identificado por Amunátegui y reproducido en Obras, VII, Introducción, pp. XVI-XVII.

El mismo año, y contestando a un ataque periodístico en que se le tachaba —a él sí— de desconocer las reglas dramáticas, Bello había expresado inmejorablemente su posición ecléctica.

"El mundo dramático está ahora dividido en dos sectas: la clásica y la romántica. Ambas a la verdad existen siglos hace; pero en estos últimos años, es cuando se han abanderizado bajo estos dos nombres los poetas y los críticos, profesando abiertamente principios opuestos. Como ambas se proponen un mismo modelo, que es la naturaleza, y un mismo fin, que es el placer de los espectadores, es necesario que, en una y otra, sean también idénticas muchas de las reglas del drama. En una y otra, el lenguaje de los afectos debe ser sencillo y enérgico; los caracteres, bien sostenidos; los lances, verosímiles. En una y otra, es menester que el poeta dé a cada edad, sexo y condición, a cada país y a cada siglo, el colorido que le es propio. El alma humana es siempre la mina de que debe sacar sus materiales; y a las nativas inclinaciones y movimientos del corazón, es menester que adapte siempre sus obras, para que hagan en él una impresión profunda y grata. Un gran parte de los preceptos de Aristóteles y Horacio son, pues, de tan precisa observancia en la escuela clásica, como en la romántica; y no pueden menos de serlo, porque son versiones y corolarios del principio de la fidelidad de la imitación y medios indispensables para agradar.

"Pero hay otras reglas que los críticos de la escuela clásica miran como obligatorias, y los de la escuela romántica, como inútiles o tal vez perniciosas. A este número pertenecen las tres unidades, y principalmente las de lugar y tiempo. Sobre éstas, rueda la cuestión entre unos y otros. (. . .) Sólo el que sea completamente extran-

19. Cf. El Araucano, junio 21, 1833; Vida, pp. 440-41.

jero a las discusiones literarias del día, puede atribuirnos una idea tan absurda, como la de querer dar por tierra con todas las reglas, sin excepción, como si la poesía no fuera un arte y pudiese haber arte sin ellas.

"Si hubiéramos dicho (...) que estas reglas son puramente convencionales, trabas que embarazan inútilmente al poeta y le privan de una infinidad de recursos; que los Corneilles y Racine no han obtenido con el auxilio de estas reglas, sino a pesar de ellas, sus grandes sucesos dramáticos; y que por no salir del limitado recinto de un salón, y del círculo estrecho de las 24 horas, aun los Corneilles y los Racines han caído a veces en incongruencias monstruosas, no hubiéramos hecho más que repetir lo que han dicho casi todos los críticos ingleses y alemanes y algunos franceses [20]."

Tal es la posición de Bello en 1833. Su eclecticismo habría de acentuarse con los años; su visión del conflicto que separaba a los neoclásicos y románticos, se afinaría con la contemplación de los estragos y las limitaciones suscitados por ambas banderías. Cuando ocurre la polémica de 1842, Bello ya está de vuelta. Pero los azares de la lucha quisieron que su voz pareciera indisolublemente ligada a la reacción.

V

SANTIAGO (1842)

A la luz del examen realizado en las páginas precedentes conviene plantear —una vez más— la intervención de Bello en la primera polémica de 1842. La agitación fué provocada por un artículo del *Mercurio* de abril 27 en que Sarmiento comentaba unos *Ejercicios populares de la lengua castellana,* publicados sin nombre de autor por el mismo periódico. Entre consideraciones que no vienen al caso, Sarmiento exponía la tesis romántica de la soberanía del pueblo en materia idiomática.

"La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones. Son a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora;

20. Cf. **Teatro**, en **El Araucano**, julio 5, 1833; **Obras**, VIII, pp. 201-206. En **Vida**, pp. 444-49, se cita el comentario de otras obras dramáticas del Romanticismo. Bello fué el iniciador de la crítica teatral en Chile.

pero, como los de su clase en política, su derecho está reducido a gritar y desternillarse contra la corrupción, contra los abusos, contra las innovaciones. El torrente los empuja y hoy admiten una palabra nueva, mañana un extranjerismo vivito, al otro día una vulgaridad chocante; pero, ¿qué se ha de hacer? todos han dado en usarla, todos la escriben y la hablan, fuerza es agregarla al diccionario, y quieran que no, enojados y mohinos, la agregan, y que no hay remedio, y el pueblo triunfa y lo corrompe y lo adultera todo."

Más adelante, el artículo incluía esta categórica afirmación:

"La gramática no se ha hecho para el pueblo; los preceptos del maestro entran por un oído del niño y salen por otro; se le enseñará a conocer cómo se dice, pero ya se guardará muy bien de decir cómo le enseñan; el hábito y el ejemplo dominante podrán siempre más. Mejor es, pues, no andarse con reglas ni con autores." [21]....

La intervención de Bello en la polémica se redujo a un artículo, publicado en el *Mercurio* (mayo 12), con el seudónimo de *Un Quídam.* El punto de vista está expresado con mesura no exenta de ironía. Bello piensa que la crítica a los *Ejercicios* se ha expresado muy a la ligera y apunta que no puede menos de disentir *"al mismo tiempo de los ilustrados redactores del* Mercurio [es decir: Sarmiento] *en la parte de su artículo que precede a los* Ejercicios, *en que se muestran tan licenciosamente populares en cuanto a lo que debe ser el lenguaje, como rigorista y algún tanto arbitrario del autor de aquéllos".*

Con perspicacia ha señalado Bello la contradicción entre el punto de vista de Sarmiento (licenciosamente popular, le parece) y el del autor de los *Ejercicios.* Esta contradicción no pareció advertirla, por cierto, Sarmiento. Pero lo fundamental de su refutación se sintetiza en esta frase:

"En las lenguas, como en la política, es indispensable que haya un cuerpo de sabios, que así dicte las leyes convenientes a sus necesidades, como las del habla en que ha de expresarlas; y no sería menos ridículo confiar al pueblo la decisión de sus leyes, que autorizarle en la formación del idioma. En vano claman por esa libertad

21. Los artículos polémicos de Sarmiento están en sus **Obras**, I, **Artículos críticos y literarios**, 1841-42, Santiago, 1887. Reproducidos recientemente en **Prosa de ver y pensar [Prosa]**, selección de Eduardo Mallea, Buenos Aires, **Emecé Editores**, 1943, pp. 81-140. Sobre la polémica, y de un punto de vista sarmientino, el documentado estudio de Armando Donoso: **Sarmiento en el destierro**, Buenos Aires, **M. Gleizer, Editor**, 1927. Detrás del planteo lingüístico y literario existía uno, político, que Donoso destaca oportunamente. En las pp. 49-98 se reproducen los artículos de Sarmiento.

romántico-licenciosa de lenguaje, los que por prurito de novedad o por eximirse del trabajo de estudiar su lengua, quisieran hablar y escribir a su discreción. Consúltese, en último comprobante del juicio expuesto, cómo hablan y escriben los pueblos cultos que tienen un antiguo idioma, y se verá que el italiano, el español, el francés de nuestros días, es el mismo del Ariosto y del Tasso, de Lope de Vega y de Cervantes, de Voltaire y de Rousseau."

Bello había deslizado, asimismo, alguna punzante ironía contra cierto pueblo americano, *"otro tiempo tan ilustre, en cuyos periódicos se ve degenerado el castellano en un dialecto español gálico, que parece decir de aquella sociedad lo que el padre Isla de la matritense:*

Yo conocí en Madrid una condesa
Que aprendió a estornudar a la francesa." [22]

En su contestación (*Mercurio*, mayo 19 y 22) no dejó de recoger Sarmiento la alusión al Río de la Plata y aceptó el desafío, y aún la calificación de *libertad románticolicenciosa*. Su tesis (de estirpe romántica) es que un idioma es la expresión de las ideas de un pueblo y un pueblo ha de tomar sus ideas donde ellas estén, independientemente del criterio de pureza idiomática o de perfección académica; que la literatura española ha perdido toda fuerza y que América ya no está dispuesta a esperar que la mercadería ideológica extranjera pase por cabezas españolas para poder consumirla; que la función real de la Academia Española es recoger, como en un armario, las palabras que usan pueblo y poetas y no *autorizar* el uso de las mismas; que las lenguas vuelven hoy al pueblo (tesis del primer artículo); que el influjo de los gramáticos, el temor a las reglas, el respeto a los admirables modelos, tienen agarrotada la imaginación de los chilenos.

No contento Sarmiento con exceder los términos naturales de la polémica, introdujo en su respuesta una alusión personal de indudable resonancia:

"Por lo que a nosotros respecta, si la ley del ostracismo estuviese en uso en nuestra democracia, habríamos pedido en tiempo el destierro de un gran literato que vive entre nosotros, sin otro motivo que serlo demasiado y haber profundizado, más allá de lo que nuestra naciente civilización exige, los arcanos del idioma, y

22. El artículo de Bello no está en sus **Obras**; tal vez Amunátegui no consideró oportuno incluirlo. Está en las **Obras** de Sarmiento y en **Prosa**, pp. 141-144.

haber hecho gustar a nuestra juventud del estudio de las exterioridades del pensamiento y de las formas en que se desenvuelve nuestra lengua, con menoscabo de las ideas y de la verdadera ilustración. Se lo habríamos mandado a Sicilia, a Salvá y a Hermosilla que con todos sus estudios no es más que un retrógrado absolutista, y lo habríamos aplaudido cuando lo viésemos revolcarlo en su propia cancha; allá está su puesto, aquí es un anacronismo perjudicial." [23]

Estas palabras aluden transparentemente a Bello. Aunque su tono es más chacotón que injurioso, no dejan de arrastrar un reproche grave. El calificativo de anacronismo con que termina la tirada parece reducir a Bello a la categoría de obsoleto gramatiquero. Otra es, sin embargo, la correcta interpretación. Sarmiento quiso decir (y dijo, aunque ambiguamente por defectos de una sintaxis hirsuta) que Bello se adelantaba a su época, que su formación era superior a la del medio, que la severidad de sus patrones críticos excedían las posibilidades de una sociedad en formación. Y era cierto. Pero la solución no estaba en el ostracismo. Pese a la fuerza y al atractivo de su exposición Sarmiento cometía un error profundo al juzgar a Bello: no comprendía que América necesitaba (necesita) el rigor y la exigencia, no la irresponsable tolerancia.

Las palabras de Sarmiento fueron mal interpretadas. Se creyó que la expresión *"con todos sus estudios no es más que un retrógrado absolutista"*, se refería a Bello y no a Hermosilla; se pensó que proponía con toda seriedad el ostracismo y los discípulos de Bello salieron a la arena. En una de sus contestaciones (*Mercurio*, junio 5) se vió obligado Sarmiento a precisar:

"...es muy material entender que, al hablar del ostracismo, hemos querido realmente deshacernos de un gran literato, para quien personalmente no tenemos sino motivos de respeto y de gratitud; el ostracismo supone un mérito y virtudes tan encumbradas que amenazan sofocar la libertad de la república." [24]

La polémica ya había dejado de tener interés para Bello. Es fácil compartir sus escrúpulos. Bien o mal intencionado, Sarmiento había llevado las cosas a un terreno que no era compatible con el severo magisterio de Bello; por otra parte, la inicial polémica lingüística se había contaminado de temas, introducidos por el argentino, que eran completamente ajenos: la decadencia de la cultura de España, la escasa imaginación creadora y esterilidad poética de los chilenos, el ostracismo de Bello. El alejamiento del maestro no

23. Cf. **Prosa**, p. 105.
24. Cf. **Prosa**, p. 115.

impidió que (con o sin su ayuda, es difícil decidir) los discípulos contestasen [25]. La polémica adquirió pronto tintes nacionalistas; al argentino se le echó en cara su condición de extranjero. Sarmiento sacó la discusión del terreno lingüístico y la llevó al literario; con la desinteresada cooperación de Larra, proclamó su fe romántica en palabras que ya son célebres. Todo esto excedió anchamente los límites iniciales de la polémica sobre el habla, aunque sirvió para preparar el clima de la segunda, su natural corolario [26].

El apartamiento de Bello del campo polémico no implicó, es claro, una abdicación. Bello preparó cuidadosamente una respuesta. O mejor dicho: preparó una ocasión de pronunciarse sobre el fondo del asunto, sin sufrir las inevitables simplificaciones polémicas. La ocasión fué la instalación solemne de la Universidad de Chile, en setiembre 17, 1843. En el discurso que entonces pronunció se dicen estas, sus verdades:

"Yo no abogaré jamás por el purismo exagerado que condena todo lo nuevo en materia de idioma; creo, por el contrario, que la multitud de ideas nuevas que pasan diariamente del comercio literario a la circulación general, exige voces nuevas que las representen. ¿Hallaremos en el diccionario de Cervantes y de Fray Luis de Granada —no quiero ir tan lejos—, hallaremos en el diccionario de Iriarte y Moratín, medios adecuados, signos lúcidos para expresar las nociones comunes que flotan hoy sobre las inteligencias medianamente cultivadas para expresar el pensamiento social? ¡Nuevas instituciones, nuevas leyes, nuevas costumbres; variadas por todas partes a nuestros ojos la materia y las formas; y viejas voces, vieja fraseología! Sobre ser desacordada esa pretensión, porque pugnaría con el primero de los objetos de la lengua, la fácil y clara trasmisión del pensamiento, sería del todo inasequible. Pero se puede ensanchar el lenguaje, se puede enriquecerlo, se puede acomodarlo a todas las exigencias de la sociedad, y aun a las de la moda, que ejerce un imperio incontestable sobre la literatura, sin adulterarlo,

25. El editor de las Obras de Sarmiento opina que Bello los ayudó. Cf. **Prosa**, p. 144.

26. El lector puede consultar los textos recogidos por Norberto Pinilla en su excelente antología: **La polémica del Romanticismo**, Buenos Aires, **Editorial Américalee**, 1943. Falta allí el discurso pronunciado por Lastarria en mayo 3, 1842; Cf. **Recuerdos literarios [Recuerdos]** del mismo: Santiago, 1878, pp. 113-135. En el libro de Donoso se estudia también esta segunda polémica y se reproducen (pp. 106-151) los textos de Sarmiento; Donoso agrega uno, sobre **El Semanario**, que precede en pocos días a la polémica (es de julio 19). A pesar de las dos omisiones señaladas, el libro de Pinilla es el que permite seguir mejor la polémica.

sin viciar sus construcciones, sin hacer violencia a su genio. ¿Es acaso distinta de la de Pascal y Racine, la lengua de Chateaubriand y Villemain? ¿Y no transparenta perfectamente la de estos dos escritores el pensamiento social de la Francia de nuestros días, tan diferente de la Francia de Luis XIV? Hay más: demos anchas a esta especie de culteranismo; demos carta de nacionalidad a todos los caprichos de un extravagante neologismo; y nuestra América reproducirá dentro de poco la confusión de idiomas, dialectos y jerigonzas, el caos babilónico de la edad media; y diez pueblos perderán uno de sus vínculos más poderosos de fraternidad, uno de sus más preciosos instrumentos de correspondencia y comercio."

Más adelante, su discurso incurre también en una profesión de fe estética, muy oportuna después de la polémica sobre el Romanticismo que había agitado a toda la juventud de la época.

"¡El arte! Al oír esta palabra, aunque tomada de los labios mismos de Goethe, habrá algunos que me coloquen entre los partidarios de las reglas convencionales, que usurparon mucho tiempo ese nombre. Protesto solemnemente contra semejante aserción; y no creo que mis antecedentes la justifiquen. Yo no encuentro el arte en los preceptos estériles de la escuela, en las inexorables unidades, en la muralla de bronce entre los diferentes estilos y géneros, en las cadenas con que se ha querido aprisionar al poeta a nombre de Aristóteles y Horacio, y atribuyéndoles a veces lo que jamás pensaron. Pero creo que hay un arte fundado en las relaciones impalpables, etéreas, de la belleza ideal; relaciones delicadas, pero accesibles a la mirada de lince del genio competentemente preparado; creo que sin ese arte la fantasía, en vez de encarnar en sus obras el tipo de lo bello, aborta esfinges, creaciones enigmáticas y monstruosas. Esta es mi fe literaria. Libertad en todo; pero yo no veo libertad, sino embriaguez licenciosa, en las orgías de la imaginación." [27]

Estas palabras que cierran magistralmente las polémicas confirman (y amplían) la primera exposición de Bello, la que publicara bajo el seudónimo de *Un Quidam*. Pero por la ocasión en que fueron pronunciadas, por el tono encendido del discurso y hasta por anticipar solemnemente algunas de sus inquietudes (la babelización de América) adquieren una importancia excepcional.

27. Cf. **Obras**, VIII, pp. 314-15 y 318. En **Recuerdos**, pp. 255-266, se comenta (desfavorablemente) este discurso.

VI

SANTIAGO (1842-1865)

Los avatares de la polémica de 1842 no alteraron la actitud fundamental de Bello frente al Romanticismo. Sin compartir sus extravíos, Bello pareció siempre dispuesto a apoyar sus innovaciones; estudió cuidadosamente algunos de sus principales autores; y hasta expresó, a través de paráfrasis y traducciones, sus simpatías por algunos temas y algunas actitudes de la nueva escuela, liberando de esta manera emociones poéticas personales que no habían encontrado hasta el momento su ocasión. Algunos testimonios y algunos textos suyos documentan esta actitud. El más importante de los testimonios ha sido comunicado por J. V. Lastarria en sus *Recuerdos literarios* (1878) y sirve para ilustrar su estado de espíritu en vísperas de la segunda polémica de 1842. Los jóvenes chilenos deseaban fundar una revista que expresara el credo estético de la generación de 1842; de alguna manera, esa publicación sería la mejor réplica a las acusaciones de esterilidad poética lanzadas por Sarmiento durante la primera polémica. Francisco Bello, hijo del maestro, era uno de los más activos colaboradores.

"... *un día* [cuenta Lastarria] *Bello nos llamó en nombre de su padre, para hablar de aquella empresa. La entrevista con el maestro fué larga y de gran interés para nosotros. Esta era la primera vez que él se ingería en el movimiento literario de 1842; lo hizo aconsejándonos que no hiciéramos un periódico exclusivo, de una sola doctrina literaria, de un partido; porque debíamos aparecer todos unidos, cuando nuestro primer deber era vindicar nuestro honor literario, demostrar nuestro común progreso intelectual y afirmarlo; porque el nuevo movimiento iniciado por nuestro discurso* [se refiere a uno pronunciado por Lastarria en mayo 3, 1842 y a favor del Romanticismo] *podía así ser bien servido, sin sublevar recelos, sin enajenarnos el apoyo y la cooperación de tantas inteligencias distinguidas; porque nuestros fuerzas y las de nuestros jóvenes compañeros no bastarían a mantener dignamente la publicación, de modo que rivalizara con el* Museo *y la* Revista *de Valparaíso; y sobre todo porque un periódico de bandería literaria, en las circunstancias, era ocasionado a peligros políticos, y más que eso, al peligro de que no pudiésemos dirigir y moderar la impetuosidad juvenil, que tal vez podrían sublevar tempestades.*" [28]

Bello aparece, pues, asociado a la fundación de *El Semanario* que los jóvenes chilenos opusieron a Sarmiento; pero su magisterio no se endereza a aconsejar la guerra sino a proponer una orientación mesurada y ecléctica; a convertir la nueva publicación en un centro en que se concilie lo nuevo y lo viejo. Ya se sabe que los jóvenes no siguieron demasiado sus consejos y que al poco tiempo de aparecido *El Semanario* estaba embarcado en una feroz polémica con Sarmiento a propósito del Romanticismo. No puede responsabilizarse a Bello de esta actitud.

Por su parte, el viejo maestro siguió trabajando sin prisa y sin pausa. Este mismo año de 1842 comenzó a publicar unas traducciones de Víctor Hugo: *Las Fantasmas* (de *Las Orientales)* en junio 18; *A Olimpio* (de *Las Voces Interiores)* en julio 20. Al año siguiente, julio 19, publicó *Los duendes* (de *Las Orientales);* en octubre 1º publicó *La Oración por Todos* (de *Las Hojas de Otoño);* en enero 1º, 1844, *Moisés salvado de las aguas* (de *Las Odas).* La afición a Víctor Hugo no le hizo olvidar a Byron. Cada vez parecía más cerca de su espíritu y de su obra. En 1846 publicó una traducción de la *Biografía de lord Byron* por el crítico francés M. Villemain. El tono de este estudio es sumamente elogioso, aunque no ditirámbico [29]. Entre las obras de Byron que el crítico francés destaca figura aquel *Marino Faliero* cuya adaptación intentara Bello en 1840. En junio de 1850, publica Bello en la *Revista de Santiago,* un largo trozo de una versión de *Sardanapalo.* Como tantos otros proyectos suyos de esa fecha, quedó inconcluso. Pero basta para subrayar su pro-

28. Cf. **Recuerdos**, p. 169. El testimonio de Lastarria es insospechable porque se encuentra en un libro en que no se ahorran ataques a la obra de Bello. Lastarria, como ha mostrado acertadamente Donoso (pp. 18-19), trata de presentarse como el primer campeón del Romanticismo en Chile. De aquí que olvide todo lo que Bello había escrito sobre el Romanticismo antes de 1842; de aquí que se muestre como protector de Sarmiento y de su campaña romántica, cuando en realidad militó en el bando de **El Semanario** y apareció asociado a los enemigos de Sarmiento. La actitud de Lastarria fué ambigua, porque es evidente que ya en 1842 creía en el Romanticismo aunque no pareció dispuesto a romper con los discípulos de Bello, más neoclásicos que el maestro. A pesar de las intenciones del autor, todo el libro de Lastarria muestra a Bello, en sus palabras y en sus hechos, como un ecléctico, un moderado.

29. No he podido ver esta traducción. No la encontré ni en el **British Museum**, ni en la **University Library**, Cambridge, ni en la **Biblioteca Nacional**, Montevideo. He consultado el original francés, en una edición de 1884: **Etudes de littérature ancienne et étrangère**, Paris, **Didier**, pp. 350-95.

longada afición a un escritor que entonces parecía a todos la representación cabal del Romanticismo [30].

En el mismo sentido, es posible señalar en su obra crítica posterior a 1842, algunos textos que documentan su simpatía hacia el Romanticismo, la amplitud de sus normas estéticas, su recta apreciación de todo lo que fuera valioso, independientemente del rótulo con que viniera señalado. El más importante es una larga reseña de los *Ensayos literarios y críticos* de Alberto Lista (publicada en la *Revista de Santiago*, junio 3, 1848) en que repasa Bello el concepto de Romanticismo, sus limitaciones y sus excesos.

"Ningún escritor castellano, a nuestro juicio, ha sostenido mejor que don Alberto Lista los buenos principios, ni ha hecho más vigorosamente la guerra a las extravagancias de la llamada libertad literaria, que, so color de sacudir el yugo de Aristóteles y Horacio no respeta ni la lengua ni el sentido común, quebranta a veces hasta las reglas de la decencia, insulta a la religión, y piensa haber hallado una nueva especie de sublime en la blasfemia.

"Como esta nueva escuela se ha querido canonizar con el título de romántica, don Alberto Lista ha dedicado algunos de sus artículos a determinar el sentido de esta palabra, averiguando hasta qué punto puede reconocerse el romanticismo como racional y legítimo. Aunque no se convenga en todas las ideas emitidas por este escritor (y nosotros mismos no nos sentimos inclinados a aceptarlas todas), hemos creído que los artículos que ha dedicado a estas cuestiones, dan alguna luz para resolverlas satisfactoriamente."

A continuación comenta y resume Bello lo que Lista dice a propósito del origen (inglés) de la palabra *romántico;* Lista cree que la voz *romanticismo "sólo puede significar una clase de literatura, cuyas producciones se semejan en plan, estilo y adornos a las del género novelesco".*

Para Bello, en cambio, el concepto admite más latitud:

"¿No podría decirse que se designa con aquella palabra una clase de literatura cuyas producciones se asemejan, no a las novelas,

30. Algunas de estas traducciones se publicaron en revistas de la nueva generación, como **El Crepúsculo** (de título tan evidente) que dirigía Lastarria en 1843 y que recogió **La oración por todos**, la más famosa de sus versiones de Hugo. **La Revista de Santiago** fué fundada por Lastarria en abril, 1848; allí publica Bello el fragmento de **Sardanapalo.** (Una nota que acompaña la traducción indica que se trata de **"una de las más bellas tragedias de lord Byron"** e incluye un análisis del argumento y del personaje.) En sus **Recuerdos**, p. 341, Lastarria describe la emoción con que Bello se asoció a la nueva empresa literaria. En la **Antología** se recogen **Las fantasmas** (p. 71-80), **La oración por todos** (pp. 81-91) y el **Sardanápalo** (pp. 247-271).

en que se describen paisajes como los que bosqueja el señor Lista [paisajes agrestes contrastando con hermosas campiñas], *sino a los paisajes mismos descriptos? ¿Qué es lo que caracteriza esos sitios naturales? Su magnífica irregularidad; grandes efectos, y ninguna apariencia de arte. ¿Y no es esta la idea que se tiene generalmente del romanticismo?"*

Fijada así, la condición esencial del arte romántico *(grandes efectos; ninguna apariencia de arte),* Bello pasa a establecer una importante distinción:

"Ahora pues, desde el momento en que se impone el romanticismo la obligación de producir grandes efectos, esto es, impresiones profundas en el corazón y en la fantasía, está legitimado el género. La condición de ocultar el arte, no será entonces proscribirlo. Arte ha de haber forzosamente. Lo hay en la Divina Comedia *del Dante, como en la* Jerusalén *del Tasso. Pero el arte en estas dos producciones ha seguido caminos diversos. El romanticismo, en este sentido, no reconocerá las clasificaciones del arte antiguo. Para él, por ejemplo, el drama no será precisamente la tragedia de Racine, ni la comedia de Molière. Admitirá géneros intermedios, ambiguos, mixtos. Y si en ellos interesa y conmueve, si presentando a un tiempo príncipes y bufones, haciendo llorar en una escena y reír en otra, llena el objeto de la representación dramática, que es interesar y conmover (para lo cual es indispensable poner los medios convenientes, y emplear, por tanto, el arte), ¿se lo imputaremos a crimen?"*

Aquí pone Bello el dedo en la llaga. Su visión crítica demuestra ser, entonces, más penetrante que la de los mismos partidarios del Romanticismo. De acuerdo con su postura ecléctica, Bello está dispuesto a admitir la legitimidad del Romanticismo; está también dispuesto a admitir que la nueva escuela, para obtener determinados efectos sobre el corazón y la fantasía, disimule el arte con que los obtiene; lo que no puede tolerar es que se presente esta ocultación intencionada (y legítima, insiste) del arte como una ausencia de arte, como una milagrosa espontaneidad, como una libertad inaudita.

Después de citar unas palabras de Lista que parecen, hoy, menos exactas tal vez que en la época de Bello, el crítico agrega:

"Es preciso, con todo, admitir que el poder creador del genio no está circunscrito a épocas o fases particulares de la humanidad; que sus formas plásticas no fueron agotadas en la Grecia y el Lacio; que es siempre posible la existencia de modelos nuevos, cuyo examen revele procederes nuevos, que sin derogar las leyes imprescriptibles, dictadas por la naturaleza, las apliquen a desconocidas combinaciones,

procederes que den al arte una fisonomía original, acomodándolo a las circunstancias de cada época, y en los que se reconocerá algún día la sanción de grandes modelos *y de* grandes maestros. *Shakespeare y Calderón ensancharon así la esfera del genio, y mostraron que el arte no estaba todo en las obras de Sófocles o de Molière, ni en los preceptos de Aristóteles o de Boileau."*

Prosiguiendo con su análisis de los trabajos de Lista considera Bello las relaciones entre la escuela romántica y la literatura medieval. Su minucioso conocimiento del período (demostrado en sus trabajos sobre el *Mio Cid* y sobre la *Crónica de Turpin*, en sus análisis de las obras de Sismondi y de Ticknor y en tantos otros, menores) le permite rectificar algún error de enfoque de Lista. Menciona entonces Bello algunos autores en que se prolonga una tradición de medievalismo literario: Walter Scott, cuyas *"magníficos cuadros en verso y prosa"* recuerda al pasar; y el duque de Rivas en nuestra lengua. Su interpretación le lleva a decir:

"...ha existido y existe una poesía verdaderamente romántica, descendiente de la historia y de la literatura de los siglos medios, a lo menos en cuanto a la naturaleza de los materiales que elabora. Pero, aun cuando retrata las costumbres y los accidentes de la vida moderna en el trato social, en la navegación, en la guerra, como lo hace el Don Juan *de Byron, como lo hace en prosa la novela de nuestros días, ¿no hallaremos en estas obras de la imaginación el romanticismo, la escuela literaria que se abre nuevas sendas, desconocidas de los antiguos, y más adaptadas a una sociedad en que la poesía no canta, sino escribe, porque todos leen, y siguiendo su natural instinto, elige los asuntos más a propósito para movernos e interesarnos, y les da las formas que más se adaptan al espíritu positivo, lógico, experimental, de estos últimos tiempos?"*

Un poco más adelante, y después de haber rectificado algún error de Lista a propósito de las letras de la antigüedad, insiste Bello con su interpretación de la nueva literatura, es decir: del Romanticismo.

"Elección de materiales nuevos, y libertad de formas, que no reconoce sujeción, sino a las leyes imprescriptibles de la inteligencia, y a los nobles instintos del corazón humano, es lo que constituye la poesía legítima de todos los siglos y países, y por consiguiente, el Romanticismo, que es la poesía de los tiempos modernos, emancipada de las reglas y clasificaciones convencionales, y adaptada a las exigencias de nuestro siglo. En éstas, pues, en el espíritu de la sociedad moderna, es donde debemos buscar el carácter del romanticismo. Falta ver si el que ahora se califica de tal, "cumple las condiciones necesarias de la literatura, cual la quiere el estado social de nuestros días". Sobre este asunto, no podemos menos de copiar a don Alberto Lista, en su artículo tercero. Es un trozo escrito con mucha sensatez y vigor."

La larga cita de Lista (con que Bello concluye el artículo) ataca el drama romántico en su pintura de seres degenerados, juguetes de la pasión, arrastrados al suicidio como única salida. Cree Lista que la anarquía se ha refugiado en el teatro, y cierra sus palabras (que son de alguna manera de Bello) con esta afirmación:

"Pero la moda pasará; y entonces será muy fácil conocer que el romanticismo actual, anárquico, anti-religioso y anti-moral, no puede ser la literatura de los pueblos ilustrados por la luz del cristianosmo, inteligentes, civilizados, acostumbrados a colocar sus intereses y sus libertades bajo la salvaguardia de las instituciones." [31]

Con este análisis de las opiniones de Lista —análisis que Bello enriquece con sus propios enfoques— se puede cerrar este examen de las actitudes de Bello frente al Romanticismo. Lejos de aparecer como un enemigo, como un reaccionario atrincherado en su incomprensión, Bello aparece como el primer americano (o uno de los primeros) que se asoma críticamente al Romanticismo, que lee a sus autores más destacados, que los analiza y los traduce, que a la luz de la nueva doctrina examina la estética neoclásica. En 1827 ya conoce a Byron, en 1833 ya discute las unidades dramáticas, en 1842 ya traduce a Víctor Hugo. ¿De cuántos románticos hispánicos puede decirse lo mismo? Lo que Bello nunca fué, lo que nunca Bello pudo ser, es un fanático del Romanticismo. Pero aclaro: tampoco lo fué del neoclasicismo. Simplemente nunca condescendió al fanatismo.

VII

LONDRES Y SANTIAGO (1810-1865)

Nada más habría que decir si no hubiera quedado una pieza, y no de las menos importantes, por examinar: la poesía de Bello. Tantos críticos, desde Miguel Antonio Caro hasta sus más recientes repetidores, nos han enseñado a considerar únicamente los aspectos neoclásicos de su poesía que parece tarea ociosa una relectura que trate de destacar otros rasgos. Y, sin embargo, esa relectura arroja

31. Cf. **Obras**, VII, pp. 419-431. Para la actitud de Lista ante el Romanticismo se pueden consultar: **Origins**, pp. 349-357; **Short History**, pp. 125, 139 y 145; y José María de Cossío: **El Romanticismo a la vista**, Madrid, Espasa Calpe S. A., 1942, pp. 83-168.

resultados que, en su plano lírico, coinciden admirablemente con los expuestos por el examen de su obra crítica.

La obra poética de Bello es escasa pero de sostenida calidad. Si se deja de lado un grupo que podría llamarse *poesía de circunstancias* (patrióticas o sociales), su lírica podría agruparse nítidamente en dos zonas: la poesía americana del período londinense, que encuentra su mejor expresión en las *Silvas;* la poesía del período chileno, en que abundan las traducciones y adaptaciones (Hugo, Byron) y que ofrece tres o cuatro poemas muy reveladores de su evolución. La crítica no ha vacilado en reconocer rasgos románticos en su producción posterior a 1840. Pero son pocos los que han detenido a considerar que ya en Londres y en 1823 Bello acusaba caracteres románticos [32]. No en la forma, se entiende; es decir: no en el movimiento del verso o en los metros; ni tampoco en las huellas, más visibles, de lecturas, en los ecos que sus ritmos recogían. Pero sí en la actitud poética, sí en la temática, sí en el acento heroico.

Porque su clasicismo (como el de Goethe, pocos años antes) no reproducía mecánicamente el de los neoclásicos y antes buscaba, en la misma lírica de la antigüedad, una nueva inspiración para reflejar su propia actitud vital. En Londres y como representante de gobiernos recién instalados, Bello era un emigrado a la fuerza y, a la vez, una cabecera de puente para el movimiento revolucionario. La nostalgia de la patria americana se mezclaba a la necesidad de construir la revolución; es decir: la necesidad de dar un sentido a las nuevas naciones que emergían del caos. Esa visión americana, estrictamente contemporánea y a la cual estaba ligado Bello por algo más que por palabras poéticas, es la que se refleja en su *Silvas Americanas* (1823 y 1826) [33]. En ellas, el tema de América aparece silabeado en su totalidad y por vez primera en nuestra poesía. Bello ve América con nostalgia; pero la ve también en la variedad de su Naturaleza y de sus costumbres, sus nacientes ciudades y su paisaje todavía sin poeta, y la ve en su reciente pasado de lucha, desde la épica de la Conquista hasta los nombres que día a día engrosan el rol de la Independencia. Bello no se asoma a América únicamente con la inquietud de un Chateaubriand, que tantos vates nuestros glosarían hasta el hartazgo; se asoma con una visión compleja, tan aguda para la peculiaridad del color local

32. Uno de los primeros en señalarlo fué Marcelino Menéndez Pelayo en su **Historia**, pp. 354, 365-67, 380. Lo que entonces no hizo Menéndez Pelayo (lo que no parece haber hecho nadie hasta ahora) es el estudio de la evolución poética de Bello a la luz de su evolución crítica. En las huellas de Menéndez Pelayo se encuentran los mejores historiadores de la literatura hispanoamericana: Pedro Henríquez Ureña, **Las corrientes literarias en la América hispánica**, México, **Fondo de Cultura Económica**, 1949, pp. 103-107; y Arturo Torres Ríoseco, **La gran literatura iberoamericana**, Buenos Aires, **Emecé Editores**, 1945, pp. 63-64.

33. La **Alocución a la poesía** se publicó por vez primera en la **Biblioteca**, I, pp. 3-16; la **Agricultura de la zona tórrida** apareció en el **Repertorio**, I, pp. 7-18. Ambas composiciones aparecieron sin firma.

Y para ti el banano
Desmaya al peso de su dulce carga:
El banano, primero
De cuantos concedió bellos presentes
Providencia a las gentes
Del ecuador feliz con mano larga.
No ya de humanas artes obligado
El premio rinde opimo:
No es a la podadera, no al arado
Deudor de su racimo:
Escasa industria bástale, cual puede
Hurtar a sus fatigas mano esclava:
Crece veloz, y cuando exhausto acaba,
Adulta prole en torno le sucede [34]

como aguda es su visión de toda una Historia, aun informe y que él ayudó a hacerse consciente, y de un porvenir que fué su cuidado constante.

En Bello, como en Olmedo y en Heredia, está la naturaleza americana; pero en Bello esa naturaleza es mostrada siempre en relación con el hombre; o mejor: el hombre en relación con la naturaleza, de tal manera que se evapora toda sombra de pintoresquismo o de abusivo color local y se logra una primera visión compleja de nuestra realidad americana.

Para realizar esta visión en términos poéticos desprecia Bello las desmayadas exquisiteces de los neoclásicos españoles y se vuelve a los modelos primeros. Al comentar en 1826 los *Estudios sobre Virgilio* de P. F. Tissot apunta sobriamente Bello esta reflexión:

"Los amigos de las letras, restituídos a la naturaleza, percibieron todo el mérito de la antigüedad, y reconocieron que el verdadero medio de aventajar a los modernos era igualar a los antiguos" [35].

34. Cf. **Agricultura de la zona tórrida**, en **Antología**, p. 38.

35. Cf. **Repertorio**, I, pp. 19-26; **Obras**, VI, p. 438.

De aquí que su poesía americana constituya un nuevo intento de armonizar las lecturas clásicas con los temas que impone la realidad contemporánea, un neoclasicismo que no repite el del siglo XVIII y que anticipa ya actitudes románticas.

En Chile es posible relevar ejemplos de una poesía que se ha dejado invadir poco a poco por el sentimiento romántico y que ensaya ritmos e imágenes de la nueva escuela. En 1841 (casi un año antes de la famosa polémica) publica Bello un canto elegíaco con motivo del *Incendio de la iglesia de la compañía de Jesús, Santiago de Chile*. Bastará citar algunos versos para palpar la evolución poética de Bello.

Y ya, sino es el graznido
De infelice ave nocturna
Que busca en vano su nido,
O del aura taciturna
Algún lánguido gemido,

O las alertas vecinas,
Y anunciadora campana
De las preces matutinas,
O la lluvia que profana
Las venerables ruínas,

Y bate la alta muralla,
Y los sacros pavimentos,
Triste campo de batalla
De encontrados elementos;
Todo duerme, todo calla.

O, si no, el comienzo de la cuarta parte:

Cuando, a vista de un estrago,
Dolorido el pecho vibra,
¿Hay un sentimiento vago
Que nos alienta una fibra
Que halla en el dolor halago?

¿Es un instinto divino,
Que, cuando rompe y cancela
La fortuna un peregrino
Monumento, nos revela
Más elevado destino?

¿O con no usada energía,
Despierta en tu seno el alma
Y bulle la fantasía,
Noche oscura, muerta Calma,
Solemne Melancolía?

Yo no sé, en verdad, qué sea
Lo que entonces la transporta:
Absorbida en una idea,
Los terrenos lazos corta,
Y libremente vaguea [36].

Este poema fué comentado por Sarmiento (Sarmiento, sí) en *El Mercurio* de Valparaíso (julio 15); se destacaba allí lo que constituye su novedad romántica:

"Mas lo que es digno de notarse, porque ello muestra el desapego del autor a las envejecidas máximas del clasicismo rutinario y dogmático es la clase de metro que, para asunto tan grave y melancólico, ha escogido, y que, en tiempo atrás, sólo se usaba para la poesía ligera." [37]

Estas palabras en boca de Sarmiento y (repito) un año antes de la polémica bastarían para eliminar toda sospecha de prejuicio antirromántico en Bello.

De la restante producción poética de Bello (y si se deja de lado, por razones obvias, los traslados de Hugo y de Byron) habría que destacar especialmente dos poemas inconclusos. Uno es *El proscripto* que comienza a componer hacia 1844 y del que se conservan únicamente cinco cantos. Según Amunátegui, Bello se proponía realizar un poema al estilo de las *Leyendas* de José Joaquín de Mora en que se pintaran las costumbres chilenas de principios de siglo y se celebrase algunos episodios de la Independencia. El modelo es, también, Byron. Y no sólo porque dos de los cinco epígrafes estén tomados de sus obras (los otros: de Shakespeare, Lamartine y

36. Cf. **Antología**, pp. 64-66. La primera edición, en folleto, es de Santiago, julio 1841.

37. Cf. **Vida**, pp. 582-86. En el mismo artículo se refería Sarmiento por primera vez a la escasa frecuentación de las Musas por parte de los chilenos. Ya se sabe que este fué uno de los argumentos esgrimidos por el escritor argentino en las polémicas de 1842.

Calderón); sino porque el tono semijocoso de muchos pasajes y de ciertas digresiones revelan el modelo inglés, la frecuentación de *Don Juan* [38].

La otra composición se titula: *Diálogo entre la amable Isidora y un poeta del siglo pasado*. Escrita hacia 1846, se publicó en 1849. Para ese poema Bello escribió un complemento titulado *La Moda* y que se mantuvo inédito hasta 1882, cuando lo recogió Amunátegui en su biografía. Aparte de la ya obligatoria cita de Byron (engrosada de un aparte crítico-humorístico) todo el poema constituye una alegre sátira de la poesía romántica en sus aspectos más triviales. El ingenio de Bello no omite nada: el abuso de las digresiones, las transiciones bruscas, las imágenes convencionales de una naturaleza poetizada, la explosión emocional y la crítica social, el sentimentalismo lacrimógeno, el ensueño, la melancolía y el negro humor. Pero Bello no censura como neoclásico, sino como enemigo de excesos y de amaneramientos, de lo inauténtico. De aquí que concluya su tirada con estas palabras:

Si ya no soy aquello que solía,
Pues de la frente que la edad despoja,
Huye, como el amor, la poesía,
Puedo hablar a lo menos el lenguaje
De la verdad, que, ni al pudor sonroja,
Ni hacer procura a la razón ultraje,
Aunque de la divina lumbre, aquella
Que el genio vivifica, una centella
En mi verso no luzca, ni lo esmalte
Rica facundia, y todo en fin le falte
Cuanto en la poesía al gusto halaga,
Lo compone benigna una alma bella
Que de lo ingenuo y lo veraz se paga [39].

Palabras que son, también, una definición de su ambición poética y de su lucidez autocrítica.

38. Cf. Vida, pp. 612-623; Amunátegui no se refiere a la influencia de Byron. Cf. Antología, pp. 92-166; en la nota a la p. 166 se equivoca Orrego Vicuña al afirmar que nada dice Amunátegui de la fecha de composición; está explícitamente indicada en Vida, p. 612.

39. Cf. Vida, pp. 598-608. No lo recoge la Antología y es lástima.

VIII

Podría verse en la prolongada confusión de algunos historiadores de la literatura hispanoamericana sobre Andrés Bello sólo un hecho aislado y sin consecuencias. Creo, sin embargo, que es un hecho sintomático. No sólo de la pereza o rutina con que se trasmiten en nuestra crítica las valoraciones literarias, sino de un defecto más grave: el de aplicar sin discriminación a la literatura americana los conceptos y los métodos que se han inventado para la literatura francesa o la española. Esta actitud ha hecho buscar en el movimiento fluido y asistemático de las letras de América la determinación rígida de corrientes ya cartografiadas en las literaturas europeas. Se han buscado clásicos o románticos, realistas o naturalistas, parnasianos o decadentes, superrealistas o existencialistas. ¿A qué seguir? No ha mucho se ha renovado, en ocasión del centenario, la discusión de si José Martí es un postromántico o un premodernista. Habría que contestar como Sancho en la célebre disputa sobre el yelmo de Mambrino y bacía de barbero: es baciyelmo [40].

Volviendo a don Andrés Bello. Al encasillarlo como anacrónico neoclásico hubo de oponérselo a los románticos, aunque para que le cupiera cualquiera de los dos motes fuera necesario hacer abstracción de su propia poesía y olvidarse de tanto artículo de doctrina clara y transparente. Es claro que ahora no conviene caer, por reacción, en el exceso contrario y, según hizo Torres Ríoseco [41], presentar a Bello como romántico, subrayando únicamente los rasgos que favorecen esa interpretación parcial: su amor por la naturaleza americana (en vez de la convencional neoclásica); su revalorización de la Edad Media española y del Teatro del Siglo de Oro; sus ataques a la mitología pagana de los poetas cristianos; su crítica de las reglas dramáticas; su predilección por la poesía de Byron y la de Hugo; su debilidad por la música de un Bellini y de un Do-

40. Cf. La poesía de Martí y el Modernismo, en NÚMERO, año 5, Nº 22, enero-marzo 1953, pp. 38-67.

41. Cf. Arturo Torres Ríoseco, New World Literature, Berkeley, University of California Press, 1949, p. 186. Antes Ríoseco era más moderado en su juicio, como se indica en la nota 32 a este trabajo. En la p. 106 de su nuevo libro dice: "The fact that a scholar of such purely Spanish inclination as Andrés Bello should accept romantic poetry affords ample proof of the complete Gallicization of a whole generation of writers". Ríoseco parece no advertir que fué en Inglaterra y no en Francia donde agarró Bello el contagio romántico.

nizzetti [42]. Semejante transformación sólo conduciría a caer en el error opuesto al que se censura: al frío y distante Andrés Bello de sus enemigos románticos oponer una imagen colorida por la pasión; conduciría a sustituir un exceso por otro, una simplificación por otra; a estar igualmente lejos del verdadero Andrés Bello, el ecléctico, el crítico sagaz y maduro, *el alma bella que de lo ingenuo y lo veraz se paga* [43].

42. Cf. **Obras**, III, **Introducción** p. VI. Amunátegui cuenta allí su predilección por la **Lucrezia Borgia** de Donizzetti y la **Sonámbula** de Bellini.

43. Compuesto ya este trabajo, pude consultar la monumental edición de **Obras Completas** de Andrés Bello que prepara el Ministerio de Educación de Venezuela. El tomo I está dedicado a las **Poesías** (Caracas, 1952); su prologuista (F. Paz Castillo) insiste repetidamente en el romanticismo de algunos poemas del período venezolano (1800-1810). Su punto de vista coincide en parte con el expuesto aquí, aunque Paz no examina simultáneamente la obra poética y crítica de Bello. (Cf. pp. XLV, XLVIII, XLIX, L, LII, LVII y CXXXI.) He podido consultar, también, la cuarta edición (definitiva) del **Don Andrés Bello** de Eugenio Orrego Vicuña (Santiago, 1953, 374 pp.). No agrega ningún elemento nuevo al tema estudiado en este trabajo.

EDUARDO MARKARIAN

PASAJE A LA OSCURIDAD

A TRAVÉS DE LOS VIDRIOS SIN CORTINAS miraba a la luna y a los luminosos de la noche. El prenderse y apagarse de algunos de color rojo se asemejaba, no sabía por qué, al ritmo con que le golpeaba el corazón. Era un latir apresurado, incontenible, casi vertiginoso, que trasmitía por todo su cuerpo oleadas de un ritmo nuevo, recién hallado; corría ciego por las venas, gritaba en la nuca, en las muñecas, en las sienes y animaba en silencio a su cuerpo latente a lanzarse por la ventana y abrazar las líneas como rayos de luna escapados que titilaban anunciando productos comerciales. Porque aquello era como las ganas de tirarse bajo las ruedas del auto que nos sigue cuando vamos en la plataforma del tranvía o abrazarse a las patas desbocadas del caballo que baja furioso e incontenible la colina mientras la multitud grita: *"¡Detenlo! ¡Detenlo!"*, pero esta noche era peor; porque era noche, porque había color y mucho negro y además él estaba sólo como en la matriz muda del silencio. Esas señas periódicas, casi sin pausa, parecían ser la señal para que él hiciera algo que todos los mayores vieran y así comprendiesen que ya no era niño. ¡Oh no! ¡Era un mozo y merecía pantalones largos! Quería arrojarse desde su sexto piso por la ventana y, abrazando un trozo inasible de noche, abrazarse a sí mismo por un instante en que los párpados estarían bajos como si pensara, y aquel caer infinito sacudiría sus pestañas de erguida inocencia finita. Pero no lo hacía, sino que se quedaba quieto como otras noches, con los ojos paralíticamente abiertos, sórdidos, observando el cuadrilátero regular del cielo con sus estrellas y su luna variable de tamaño diariamente. Siempre bien abrigado, bajo una serie de frazadas, con sólo la cabeza libre de la mortaja envoltoria, yacía como un recién nacido, momificado por los pañales con que su madre ocultaba su piel de la noche grotesca y el aire corrosivo del vivir. Apenas hacía un instante que su madre había apagado la luz. ¿Hacía mucho, o fué recién que había sentido un beso sobre la frente? Y siempre un beso prodigado por una madre cada vez mayor, como si cada instante transcurrido dejara en ella su montoncito de tiempo ya gastado. Ella guardaba tiempo, sí; no amaba a la noche. *"¡Si mamá quisiera tirarse conmigo por la ventana. Más nunca quiere acompañarme en mis sueños!"* No quería pensar. No quería que el pensar interno lo distrajera de ver su noche externa. Y no admitía saber que la noche, sin el aliciente de que él la

viese, podía tratar lo mismo de completar su círculo diario. Ni quería que desde fuera —cuando estaba con los ojos cerrados— lo viera nadie. Quería estar sin responsabilidades, responsable sólo de su dormir, dueño y señor. Una vez al menos —y algo severo le avisaba desde dentro que la niñez era la mejor y la única época apropiada— quería ver a la noche en todo su transcurso y eso sería como verla desnuda, porque la noche era mujer. La noche al menos, ya que su madre, desde que engordaba no se le había querido mostrar desnuda. Quería verla toda, de la tarde hasta la mañana siguiente: desde cuando ella se quitaba sus mantos de luz hasta que temerosa por la presencia del sol viril tomaba sus vestidos y huía desenfrenadamente, dejando a su paso, a veces, sombras dispersas, estrellas, y hasta la luna rezagada y tímida. Pero el sol no sabía como se hacía la cosa; desgraciadamente, no tenía ni una mísera ventana para mirar a toda la noche como a un espejo maligno. Él, sí. Hoy lo iba a conseguir. Ella iba a ser toda suya. Le pondría a la noche una cadena al cuello. La apresaría y no se separarían nunca jamás, como esos perros pegdos que a los aullidos implacables que suben bramando al cielo no pueden desligarse. Domaría a la noche-yegua toda y apretándole el vientre con los zapatos con espuelas le diría: *"¡Me mirabas, eh! Veías todo lo que hacía en la cama. Y ahora lo estás sintiendo en carne propia, ¿no? No te suelto. Te voy a cambiar de color. Te haré rociar con pintura blanca. Serás clara y transparente."* Aquellos esfuerzos lo agotaban. La tensión nerviosa del deseo inagotable que le producía el creer un triunfo, poder ver la mayor cantidad posible de noche contínua, le hacía andar al otro día como si no pisara el suelo. Se sentía liviano, gaseoso, lleno como de un vacío visceral, desangrado: su cuerpecito menudo no resistía el empuje de los aliados misteriosos nocturnos: él contra todos, solo, único y pequeño, pero inamovible, reconcentrado ferozmente para no claudicar entre los ultrajes que él mismo creaba y se infligía. Todo le hacía mirar a sus padres (y a los que eran más grandes que él) como a enemigos, como a cómplices que se le oponían quitándole de las manos los objetos de los que se quería asir; y a la noche también, que él quería tomar y no podía, a la suprema noche intangible e imperecedera que altiva le observaba inmutable. ¡Ellos eran los culpables! Bastaba con su presencia para que la noche hiciera de ellos su arsenal presente. Pero estaba la noche para apresar a la noche-oscuridad; quieta, sin ayuda, sola, débil, frente a frente, inocencia contra inmensidad —y ella como recostada de espaldas contra una pared bajándose las polleras que el viento le levantaba, y él, bu-

llendo tímidamente confuso, sin saber que podía regodearse y gozar —sin ni siquiera tocar— con sólo mirar intencionado, malintencionado. Y a falta de noche apresaba a su madre contra la pared con preguntas insistentes, develadoras, hurgadoras, profanadoras. *"¿Qué tienes ahí, qué tienes? ¿Por qué me lo ocultas? ¡Dí, mamá, dí!"* Y ella sólo atinaba a responder con la verdad, azorada, enjugándose el rostro, acariciándose la cosa grande, agrandándosele los ojos inmensamente como cuencas vacías. *"Vas a tener un hermanito. Un hermanito pequeñito, chiquitito. Tú le vas a enseñar a caminar, ¿verdad?"* Y estiraba un brazo (justo el que había restregado asquerosamente el vientre) para tocarlo a él que también era cosa viva pero fuera de ella, ya libre y capaz de recibir mácula y soportar vergüenza. Y él se retiraba un paso atrás. No quería brazos que pasaran de vientre a yo. Entonces ella, confundida, culpable y maternal, trataba de sonreírle y de quererle, pero no podía conseguirlo ni arrepentirse. Su primer hijo la miraba como mirando a su futuro asesino, que iba a sustituir su presencia por un recién nacido diminuto, exactamente igual a él. (Quizás no fuera diminuto sino de tamaño igual al de él.) No iba a nacer uno nuevo. Es que en ese infinitesimal instante en que ella dejaba escapar el sibilante murmullo por el pequeño agujerito negro, desinflándose, él desaparecería y volvería a aparecer otra vez del vientre de su madre oyendo una voz que le decía, no invitándole, sino ordenándole, aunque no quisiera vivir ya más otra vez, bañado en un líquido viscoso, no limpiable, eterno y permanente recuerdo de su residencia en el oscuro vientre materno, cavidad, concavidad, hueco, cueva, fosa: *"¡Levántate y anda!"* Y ésto lo aterrorizaba porque oiría la voz pero no podría acatar o aceptar o rechazar: lo mismo caminaría resignado, como haciéndose ajeno a la orden-invitación que le había hecho sentir el asco de brazos y piernas y articulaciones que se movían y la brisa del aire que desplazaba huyendo a su paso por sus costados, y tendría peso y color y volumen y lo besarían baboseándolo y sus tías e infinitos parientes también. *"¡Qué rico nene! ¡Qué rico nenito!"* Y su madre, la eterna hendidura parturienta o abismo, que le había obligado a revivir su trocito de vida niña pasada, como culpable, rehuiría su mirada de repudio, condenatoria, blasfematoria. Sentía terror. Es que ahora, antes de volver a nacer, su madre tenía la cara voraz de las mujeres del puerto, que miran a los hombres como si cada uno fuera su marido o pariente querido y olvidado mas no tanto como para no reconocerle, que volvía de un largo viaje sin destino, que regresaba a su hogar ávido de hogar, cariño, olvido y caricias.

Entonces ellos también creían reconocerlas y se les iluminaban los ojos y alborozados se acercaban abriendo los brazos dispuestos a estrechar. Su madre le estaba usurpando a su padre. Sentía ganas de acercarse a su padre, y bajito decirle en secreto al oído: *"¡Papá, papá, ella te hace daño, no te quiere! Huyamos juntos!"* Pero no lo hacía. Sabía que su padre estaba también con ella. Que la abrazaba como él quería abrazar a la noche. Cada hombre abrazaba a su noche correspondiente como a una alcancía en la que ahorra su muerte con óbolos periódicos. Posiblemente todas fueran una misma mujer que múltiple y centuplicada corría continuamente desdoblándose de abrazo en abrazo y se dejaba querer, prodigándose en su afán de cariño sanguíneo insaciable. Entonces los hombres se acercaban los unos a los otros y se contaban mutuamente sus cuitas femeninas. *"Y yo tengo una"*, *"Y yo otra"* y aquél de bigotitos finos *"Yo tengo dos"*. ¡Pobre, morirá más pronto! ¿Cómo hará ella para tener dos caras distintas y un cuerpo único? Hay noche para todos y todos mueren un poco de la muerte pequeña que se llama sexo. *"¡Mamá! ¡Sácate el delantal y muéstramelo!"* *"No, no!"* *"Déjame tocarlo! ¡Quiero ver tu vientre mágico!"* Y estiraba un brazo para palpar a su hermano, a sí mismo, y ver si pateaba y bullía como un animal prisionero. Su madre decía *"No"* y se alejaba de él. Pensaba: *"Juraría que es mucho mayor de lo que yo lo engendré."* Y la arrinconaba con el brazo extendido. Y ella estaba espantada, confusa, divertida, hirviendo por sentir lo que él intentaba, y una voz tras él, que hasta a ella contrariaba porque quería que su hijo la tocara y sintiese el calor de la piel envolvente que cubría al hermano-yo-mismo interno sin nacer, le gritaba: *"¡Deja a tu madre tranquila! ¿Quieres?"* Quedábamos consternados. En la habitación, había tanta gente que no tenía tiempo ni oportunidad de mirarlos a todos simultáneamente. Entonces odiaba a su padre y deseaba que no estuviese aquí por más de un día, así de noche, como antes, como antes de que ella fuera sin hinchazón, *"cuando mamá me decía: vamos a acostarnos con mi hijito ya que papito no está. Jugábamos. Y me abrazaba y me besaba. Me quería mucho y ¡puf! ¡puf! ¡qué calor!, hasta que sentía la boca como llena de bollo mantecoso recién sacado del horno. ¡Tuve un pedazo de noche secreta e impenetrable entre los brazos! ¡La apresé! ¡la mordí! ¡Déjame, mamá, quiero dormir!"* Y estaba seguro de que su madre, en la cama, entre sábanas de hilo fino y perfumadas, vivía más a gusto que parada en la cocina, la sala o el pasillo, cocinando, limpiando, etc.... Estaba seguro de que a las mujeres en general les gustaría pasar más horas del día convo-

cando misterios, recostadas en un lecho con una taza de té en las manos, que cocinando y fregando para sus compañeros. *"¡Vámonos, papá! ¡Hasta allí! Hasta el luminoso mayor de la avenida que se apaga y guiña"*, más rápido que el intento de coordinar guiños de ojos humanos. Y por un rato especial olvidar que una mujer los separaba. Sin embargo sabía que su padre era colaborador importante en la hinchazón de su madre. Algo raro, de un orden de cosa por venir, le indicaba que a su padre le satisfacía lo que estaba haciendo, que no era una obligación impuesta, ni contra su voluntad, el hacer lo que tanto contrariaba a su hijo. Entonces él se avergonzó al comprender que se unía a alguien que era partícipe de su disgusto para no estar sólo en el mundo de los hechos reales, y de los dos prefirió elegir al de su mismo sexo. El que no llevaba marca ni se deformaba por lo que hacía a ocultas. También sentía vergüenza cuando con su madre paseaba por la calle y se encontraban con mujeres que le preguntaban, luego de saludarla; por cómo va la cosa, bien gracias, ya ven, ya ven, y si querían saber más, pero no se apuraban, sabían que ella no podía mentir ni evadirse, sabían que las nimiedades ya las sabían y por eso no costaba nada saberlas con voz sonora otra vez más y menos preguntarlas porque así tenían la oportunidad de azorar a una semejante, y primero lo miraban con ojos mudos a él que yacía allí abajo, parado, pequeñito, frustrado, esperando, pero como no se iba, bajaban la voz y cuchicheaban secreteando con su mamá y así eran más femeninas que nunca, casi esencialmente femeninas, más detestables. Y de vez en cuando del grupo circular, del que colgaban bolsos con verduras y delantales de todo color, una cara contrariada que giraba dándose vuelta lo miraba de soslayo y se sorprendía, se disgustaba. El que ahora lo mirasen era sólo para comprobar si había aprovechado la oportunidad de escaparse cuando ni su madre se fijaba en él de acuerdo con ellas y se humillaba por las molestias que le ocasionaba su hijo ante sus amigas. *"Nene, ¿por qué no vas a mirar las vidrieras?"* Pero peor era cuando caminaban por la vereda y nadie los conocía y nadie los paraba para interrogar y averiguar cómo marcha todo lo que crece de abajo para arriba bajo los rayos solares de las miradas de Dios. No los detenían porque no tenían derecho a hacerlo ya que no los conocían, pero nada impedía que les mirasen —y no se privaban— como ellos dos veían que les miraban. Y las caras muertas, vacías, pálidas, los rostros diarios desgastados cargaban en la mirada el peso de todas las energías que no pudieron utilizar haciendo preguntas con sentido y con palabras graves que significan datos concretos, pero se ingeniaban para plasmar

lo que de otra manera no podían y su mirar era afilado, puntiagudo, hiriente en el claroscuro del crepúsculo. Miraban y se sonreían; dominaban el asunto: aquél niño de pocos años iba a ser padre; la buena hembra que lo acompañaba daría a luz. No comprendía cómo la gente podía creer esas cosas tan terribles. ¿O era que ellos no podían hacerlo y criticaban envidiosos al que sí? En esos momentos sentía deseos de pararse ante cada uno y explicar la cuestión, de aclarar su situación frente a la dama. No lo hacía. Algunos rostros le quitaban las ganas de vindicarse ante los hombres. Otros hasta se detenían a mirarlos. Un hombre codeó a otro y los dos se dieron vuelta. Luego de verlos, cambiaron una mirada de entendimiento. Ellos ya sabían de esas cosas: acaecían en la juventud perenne y sacra. El varita también entendía, y creía actuar en una ceremonia al darles paso libre; solícito, condenatorio, reprochando al tráfico. Sin notarlo se le encendían las mejillas, y después lentamente el resto del cuerpo. ¡Si su madre no lo vigilara! Cómo se rezagaría unos pasos para aparentar que no había nada entre ella y él: ella era una mujer que caminaba, y él —caminando más atrás— era un inocente niño que sería desafortunado si anduviera al lado de esa mujer que lo precedía. Y en el fondo niñesco y genial sabía que no lo hacía porque estaba orgulloso de la valentía de su madre que no temía mostrarse a todos así gruesa como estaba. Huraño y sombrío, no dejaba madurar su niñez; el vivir su minoría de edad en tales circunstancias penosas transcurría en la contemplación de su familia o en meditaciones equívocas cuando la quietud afloraba. Y la noche era la oportunidad para dar libre curso a la visión silente de los que le acompañaban. Era por la noche que ellos no se podían mover ni actuar, y así, él, los tenía inmovilizados ante su disposición implacable como a títeres de trapo y cartón, y entonces sí, el mundo externo, disperso, caótico y tenebroso aceptaba cierto orden, que era el que le brindaba su mente afiebrada en el intento de coordinar su relación con sus padres. Y en estos retos nocturnos —pese a no estar obligado a soportar el agravio y ultraje de tener que dejarse ver junto a su madre— prefería estar acompañado por ella. ¡Cómo perdonaba la noche! No solo desestimaba sino que despreciaba los motivos que impulsan a los fugitivos desamparados, a los parias del amor, a refugiarse en ella, que acogedora como la muerte hacía de sí misma una antesala de la muerte, no tan interminable como la madre mayor, y menos angustiadora. La noche le tenía, así, preso como en su vientre paridor y le iba endosando gradualmente sus condiciones. ¿Acaso no era una manifestación de ese tipo que él, durante el día,

anduviese permanentemente con la huella inyectada de la nocturnidad? Apenas dejaba el lecho, ya sentía la ausencia de la noche; como un pez fuera del agua, andaba él fuera de su elemento. Su sangre galopaba el resto del día con un ritmo acelerado que buscaba la proximidad de la noche. Perpetuamente las reminiscencias del sueño y de la noche lo acosaban. Si por ejemplo se hallaba encerrado sorpresivamente en un cuarto sin iluminación, él, todo él, de golpe perdía la memoria, se creía dormitando en el seno de su noche, y cuando se daba cuenta, afanoso, precipitado por recuperar el tiempo perdido, buscaba la ventana, quería la luna, palpaba frenéticamente las paredes confundido por hallar solamente una pared fría, lisa, sin accidentes, interminable, y los ojos alterados buscaban ver: no podía creer que con toda la noche presente no hubiera nada de ella que se le mostrase, ninguna revelación: pared y más pared a los cuatro costados y cuando golpeaba a todo por igual y notaba que esto no es pared sino madera y eco y puerta y por las rendijas pasaba luz y si afuera hay luz este prisma hueco, oscuro, inodoro, pero lo mismo nauseabundo como sustancia en putrefacción, es observado desde afuera. Golpeaba a la puerta, aullaba para que lo librasen y lo quitaran de la oscuridad que no tenía ventana ni lucecillas que la comentasen. Y la puerta se abría y sentía un alivio como si la luz que invadía la pieza le devolviera la vida que estuvo próximo a perder. Con el rostro iluminado, jadeante, caminaba hacia afuera, sería capaz de seguir caminando leguas completas, alejándose de lo oscuro sin datos y buscando su noche concreta. Ya afuera, ante sus padres: *"¿Prometés portarte bien? ¿Prometés tratar bien a mamá y no asustarla?"* Sí. Sí. Ahora prometía cualquier cosa con tal de que le dejasen libre. Y respiraba a pulmones batientes. Dejando que el aire iluminado le llene las entrañas y por presión expulsar el malestar que le dobló en el cuarto, sintiendo ciertas sensaciones como si permutara el vacío del silencio infinito y ardiente de la noche tranquila que antes no quiso entrar a él, por el que exhala, que es el vacío de la abominación que no quiere sentir por la luz. Mientras entrecerraba los ojos, el aire le entraba susurrando. Deleitábase por aquella inundación como sumergido en el fondo del mar sin saber nadar; agua y no aire, peces de color a su alrededor, cortejo... desvaneciéndose sin sonido, tumbándose sin remedio hacia algo seguro. Ante sí veía deslizarse burbujas de aire que escapaban de su boca y corrían irremediablemente en busca de la superficie; una, dos, tres rojas, el luminoso verde se apagó porque suenan las campanas ding-dong de las doce y ya es medianoche, y el reloj se apagó porque apagaron sus luces, y a la luna

nadie la apaga porque ella no es manejada por los hombres *"excepto por mí. ¡Que si cerrase los ojos!..."* Las campanas de la catedral dejaron de tañir. Dieron las doce. A ésta hora aún hay muchos despiertos. Los guardavías. ¿Pero cuántos oyeron y les interesaba la medianoche? El tañido se propagaba; estaba en el puerto, sobre el mar y subiendo en un barco se encaminaba quién sabe a qué remotos países. Constantemente sonido sonoro, perenne viajero en busca de horizontes. Dejó caer el brazo derecho y se sobresaltó. Había tocado los zapatos al pié de la cama. Recién entonces se dió cuenta de que había tenido los brazos tendidos al cielo. El izquierdo todavía estaba arriba; cayó sin hacer ruido sobre las frazadas. Y otro reloj dió también las doce con campanadas rítmicas, hilvanadas, pausadas; cuando él oyó la última, como si fuese una señal secreta sólo comprendida por él, obediente, sin dilaciones, se levantó de la cama; sin sentir ya frío o calor, tiempo o espacio, estaba ajeno a ellos, con el cuerpecito casi desnudo, parado junto a su lecho, dando la espalda a la ventana ya sin atractivo, mirando no hacia adelante sino hacia arriba, hacia el centro de la habitación y hacia lo que estaba tras el centro, frente a él y ante sus ojos abiertos, que era el lecho de sus padres. Estaba oscuro pero veía. Oía su propio jadear, escuchaba el palpitar de su pulso. Se hallaba como examinándose a sí mismo frente a un espejo, y sería severo, implacable como un adulto que juzga a adultos. No comprendía por qué ni para qué, pero sabía que estaba haciendo (e iba a terminar) algo extraño que no debía, que era de noche y que debiera dejar transcurrir a la noche sin interrumpirla hasta la mañana siguiente. Era consciente de sus pasos y responsable de ellos. Y algo nuevo y muy fuerte, extraño, pero muy de él, que le pertenecía hacía tiempo y recién hoy se hacía presente, le impelía a seguir haciéndolo, como garantía, razón de ser y esencia del acto. Dió unos pasos al frente, sin hacer ruido ni oír el rozar de sus pies desnudos contra la alfombra. Sentía, no porque lo sintiera bajo sus pies, sino porque lo veía con sus ojos, que el piso se inclinaba en pendiente elevándose el lado opuesto a él, en donde estaba su madre. Se hallaba como en el centro de un cubo vacío que flota solitario en el espacio: había perdido toda conexión con lo externo —estaba solo, sin padres, frente a la mujer-madre que dormía sin ver ni oír, durmiendo en el olvido de hijos y maternidad, muriendo su cuota de muerte periódica. Y sentía un viento que le sacudía el pelo y que quería cubrirle los ojos para no dejarle avanzar más. Pero él ya lo había iniciado y lo iba a terminar. Sin luz, adivinando lo visible, adelantó los brazos y manteniéndolos firmes, anduvo un largo trecho de pocos

pasos, hasta que llegó junto al lecho donde dormía su madre y bajó los brazos y entonces oyó dos respiraciones simultáneas que no querían yuxtaponerse, y los dos hilos de respiración se trenzaban unidos formando un único haz de muestra de vivir, y una era la de él. Y le veía el rostro sudado, dichoso, brillante, lleno de color, rebosante de fluidez. Y la miró atentamente un largo rato silencioso, conteniendo la respiración. Y veía como bajo las frazadas subía y bajaba su pecho accionado por el respirar pacífico del sueño tranquilo; era bien su mamá que sería mamá de otros también. Y bajo las frazadas también se dejaba adivinar su gran vientre hinchado de curva redonda y erguida. Bajó los brazos suavemente; delicado, hurgó con ellos bajo las frazadas, levantándolas por un costado y tocó y palpó y sentía cómo subía por sus brazos un hálito cálido, placentero, humano, que le hacía cosquillas y le obligaba a sonreír y oía el tic-tac interno del corazón que iba a nacer, el ritmo interno que igual a cualquier respirar externo y ya nacido bregaba por hacerse oír y ocupar su volumen de aire igual al que desplazaba y tener voz y dos ojitos como perlas negras que reconocieran a sus semejantes. Y él estaba allí, atónito, humillado, agotado, rebosante y saturado de sabiduría y conocimiento como pirámide frente a esfinge que era su madre embarazada y mucho más sabia que él. Creía que el techo se desplomaría sobre su cabeza, y que, de estar viviendo sus últimos instantes de vida, aguantaba ciertos deseos como de estallar en carcajadas, y que ya nunca más volvería a ver ni luz ni luna. Hasta que de pronto, como al dar vuelta de página, recobró el frío y el calor, el tiempo y el espacio. Y a sí mismo, que quería aprovechar y respirar más acelerado, y estaba aterido de frío junto a la cama de su madre, tocándole con las manos el vientre cálido, y sentía la dura, conforme y palpitante sangre perenne que le golpeaba las sienes gritándole: ¡Soy hermano! ¡Soy hermano! ¡Soy hermano!

MARIO BENEDETTI

USTEDES, POR EJEMPLO

Acción en un acto

PERSONAJES

RICARDO VIALE, 50 años, director de una revista literaria.
EMA, 39 años, su esposa.
SÁNCHEZ, 55 años, poeta y comentarista de su propia poesía.
URES, 46 años, autor de canciones infantiles.
OJEDA, 52 años, español, con 30 años de residencia en el país; frecuenta varios géneros, especialmente el cuento y la solapa.
MIERES, 45 años, sonetista.
RIVAS, 24 años, figura joven del círculo de Viale.
MOLFESE, 25 años, novelista, encabeza un grupo independiente, al que también pertenecen Trelles y Ruiz.
TRELLES, 23 años, dramaturgo y crítico teatral.
RUIZ, 21 años, crítico y ensayista.
UNA CRIADA.

La acción en Montevideo, época actual.

ACTO ÚNICO

Estudio biblioteca de Ricardo Viale. Todo revela un mal gusto contenido. A la derecha, primer término, un amplio sillón tapizado en cretona floreada. Más a foro, una mesa escritorio y una silla giratoria, ambas de roble. Sobre la mesa, varios libros y un teléfono. En la pared de ese mismo lado, un enorme cuadro que podría ser una precaria reproducción de un impresionista de segundo orden. A la izquierda, entre dos bibliotecas, una puerta que da al hall. En la pared del fondo, una puerta doble, de acceso al comedor, que se halla entornada y por la que penetra una franja de luz artificial. Repartidos en la habitación, un sofá, varias sillas, dos mesitas, otros cuadros.

Son aproximadamente las nueve de la noche. La habitación está en tinieblas, pero la franja de luz se va ensanchando hasta abrirse

por completo la puerta del fondo. Entran primero Viale y luego Ema, que vienen de cenar, en aburrido silencio. El chupa con esmero un mondadientes, ella hojea una revista de modas.

Viale es un tipo más bien alto, de unos cincuenta años. Viste un saco de fumar un poco raído, un pantalón de franela gris y zapatos negros. Tiene una tez llena de pecas, una frente ampliada por la calvicie, labios un poco burlones y una mirada que revela ese tipo de inteligencia cobarde y comodona de los intelectuales que han fracasado pero mantienen un nombre.

Ema, bastante más joven, es de estatura mediana. Viste con pulcritud, pero sin coquetería. Tiene un carácter sensible, aunque propenso a la exasperación. No parece demasiado cortés, pero pudo haber sido bastante atractiva diez años antes. En general, todavía interesa al olfato masculino.

Ambos mantienen una relación forzosamente superficial, en la que se han dilapidado las convenciones de un afecto que ya no existe. Al entrar en escena, él se dirige al sillón y allí se queda, la mirada fija en una mancha húmeda de la pared. Ema se sienta en la silla giratoria y hojea mecánicamente la revista.

VIALE.— Hoy vienen todos. ¿Te acordabas? *(Ema no contesta.)* Ema. *(Silencio.)* Vienen Sánchez y Ures. *(Silencio.)* También Ojeda. Creo que va a traer a los muchachos. *(Amoscado.)* Ema, te estoy hablando.

EMA.— *(Sin mirarle.)* Me lo dijiste anoche. Y esta mañana. Y hoy al mediodía, mientras comías el arroz.

VIALE.— *(Humilde.)* No sabía si te acordabas.

EMA.— *(Volviéndose hacia él.)* De tus amigos es imposible olvidarse. Esos idiotas, segundones, inútiles...

VIALE.— ¡Ema!

EMA.— ... que vienen a adularte sólo por la Revista, porque les das la oportunidad de leerse a sí mismos en letras de molde, aunque en el fondo te desprecien casi tanto como los desprecias a ellos.

VIALE.— *(Con gravedad.)* Pero, ¿es posible que creas la mitad, sólo la mitad de lo que dices?

EMA.— *(Con un gesto de fastidio.)* Oh, demasiado que los aguanto.

VIALE.— ¿Pero qué tienes contra ellos?

EMA.— *(Impetuosamente.)* Quince años que los aguanto. Siempre reuniéndose, siempre listos para decir sonseras, con su aire

de angelitos y sus papadas de viejos inútiles. ¿Cuánto hace que vienen aquí, a recitarte sus versitos de gacelas, espumas y caracolas, mientras a mí me examinan las piernas? Siempre fuiste el crítico de sus engendros, el único que entendía sus metáforas, pero a mí me miraban las piernas hasta darme asco y ésa era la única metáfora que yo les entendía.

VIALE.— *(Un poco escandalizado.)* Vamos, no seas ridícula. Tienes 39 años. Y tus piernas también.

EMA.— *(Herida, afloja un poco la tensión.)* Sí, yo y mis piernas. Yo y mis piernas tenemos várices y manchas.

VIALE.— *(Falluto.)* Alguna venita azul que no te queda mal. Es la elegancia de la madurez.

EMA.— *(Áspera.)* Por favor, no vayas a escribir un poema acerca de mis venitas azules.

VIALE.— *(Con tristeza.)* Hace quince años te gustaba que pusiera "A Ema" a la cabeza de mis poemas.

EMA.— Hace quince años escribías sobre mí, sobre cómo era yo, de carne y hueso. Ahora, cuando me leo en alguna de tus octavas reales, me parece que soy una de tus gacelas, una de esas gacelas que huyen para que no las pongas en metáfora.

VIALE.— ¿Será posible que no comprendas qué es una imagen?

EMA.— Pero si lo comprendo.

VIALE.— ¿De veras?

EMA.— *(Cautelosamente.)* Ricardo Viale es una imagen.

VIALE.— *(Divertido.)* Yo, ¿una imagen? ¿una imagen de qué?

EMA.— No sé bien. Un tacho de basura azul o un espantapájaros o una noche sin luna, de mala luz eléctrica. Lo que prefieras.

VIALE.— *(Sin perder la calma.)* Siempre insultas. Es tu mala costumbre.

EMA.— Debe ser el último cartucho de mi vitalidad.

VIALE.— *(Después de una pausa.)* Ema. Hace mucho que no hablamos seriamente. Es curioso que cada día nos alejemos más uno del otro. Tú estás incubando un odio que no me explico bien.

EMA.— Estoy a tus órdenes para explicártelo.

VIALE.— Ema, hablemos en serio.

EMA.— *(Cediendo un poco.)* No creo que sea ésta la ocasión más propicia. Ellos vendrán de un momento a otro.

VIALE.— Es cierto. Entonces...

EMA.— *(Repentinamente interesada.)* Acaso... Después de todo, no es tan largo de explicar. ¿Quieres que te diga la verdad?

VIALE.— *(Con temor.)* No pretendo otra cosa.

EMA.— ¿De veras?

VIALE.— *(Igual que antes.)* Sólo te pido que no seas hiriente.

EMA.— Es que de todos modos debo serlo.

VIALE.— *(Después de una pausa.)* ¿Te he desilusionado, verdad?

EMA.— *(Apretándose las manos.)* No es la palabra. En realidad, me has avergonzado.

VIALE.— ¿Avergonzado? ¿Yo?

EMA.— *(Tiesa.)* Sí, a veces siento la vergüenza que no te atreves a tener.

VIALE.— Pero, por amor de Dios, ¿qué he hecho para que te avergüences por mí?

EMA.— O qué no has hecho. *(Pausa.)* Lo que has hecho son esas octavas insípidas, esas largas tiradas que sólo demuestran que estás en babia, o, por lo menos, que quisieras estar.

VIALE.— *(Inconmovible.)* De todos modos, es sólo una opinión y no precisamente la que ofrece mayores garantías.

EMA.— Claro, para tus amigotes, para Sánchez, para Ures, Ojeda, para todos los vejestorios del café y para los nuevos pajaroncitos que empiezan a arrastrarte el ala, para todos ellos tus versos son obras maestras. Por lo menos, lo serán mientras les resultes de provecho.

VIALE.— Así que tú crees que yo podría haber hecho algo mejor.

EMA.— *(Irritada.)* No vas a convencerme de que recién ahora lo descubres. Hace quince o veinte años sí tenías algo que decir. Lo empezabas a decir. Lo dijiste en aquellos artículos que publicaste en "La Noche".

VIALE.— ¿Y entonces?

EMA.— Eso es lo peor. Que no eres un idiota. Como los otros. Que pudiste hacer bien, influir sobre los jóvenes. No digo sobre estos cretinitos como Rivas, sino sobre los otros, los que ahora no pueden sufrirte.

VIALE.— Quizá tengas razón.. *(Con cierta tristeza.)* ¿Me desprecian, verdad?

EMA.— ¿Ves como eres un horrible egoísta? *(Con énfasis.)* Claro que te desprecian. Es lo único que te preocupa: que te desprecien. No el que no puedas llegar a ellos.

VIALE.— *(Después de un silencio, como asiéndose al último efugio.)* Mi hija no me desprecia.

EMA.— *(Despectiva.)* ¿Quién? ¿Marcela? Vamos, hombre. *(Ríe.)*

VIALE.— No veo qué pueda ser motivo de risa.

EMA.— ¿Pero has leído lo que escribe tu hija?

VIALE.— Lo he leído y me parece bien. Es joven y... *(Hace un gesto ambiguo.)*

EMA.— *(Estallando.)* Mira que no estás hablando con ellos sino conmigo. Y yo te conozco de memoria.

VIALE.— Creo que si la han becado...

EMA.— ¿Será por su gran talento, verdad? ¿O porque es la hija de Ricardo Viale? ¿O tal vez porque el Ministro Ares y Ricardo Viale todavía se tutean y en otros tiempos se emborrachaban juntos? ¿Acaso si tú fueras el Ministro no hubieras becado al hijo de Ares?

VIALE.— *(Abriendo los brazos.)* Vamos, a ese chico le falta mucho.

EMA.— *(Implacable.)* Pero lo hubieras becado. *(Silencio.)* Claro que sí. No importa que le falte mucho. Tampoco a Marcela le sobra nada, como no sean pretensiones y poses. Todos ustedes son así. Se aplauden, se becan, se consuelan mutuamente cuando alguno que no es del clan les dice que no sirven. Y eso es lo que pasa, que no sirven. Eso es lo que habría que decir a gritos.

VIALE.— *(En tono de reproche.)* De eso te encargas.

EMA.— Oh, lo digo sólo aquí. No tengas miedo. Cuando vengan ellos, seré la de siempre, una falluta yo también, preguntándole a Ures por la asquerosa de su mujer, a Sánchez por la estúpida de su hija, escuchando los sermones estéticos de Ojeda y —lo peor de todos— aguantando las corzas.

VIALE.— Me parece que las metáforas te obsesionan. *(Suena el teléfono. Viale queda inmóvil, a la espera de que su mujer atienda la llamada.)*

EMA.— Por si te interesa, te comunico que no pienso moverme. *(El teléfono suena dos veces más.)*

VIALE.— Podría ser tu prima.

EMA.— Podría ser mi prima y puede ser Ojeda. De todos modos, prefiero no atender.

VIALE.— *(Poniéndose de pie.)* Hoy estás particularmente empecinada. Contestaré yo. *(Levanta el tubo.)* Viale, ¿y yo?... ¿Cómo le va, poeta? No le reconocí la voz... Bien, aquí lo ve, haciendo vida de hogar, charlando amigablemente con mi musa... Cómo nó, no faltaba más... Estuve corrigiendo pruebas... Sí, ya tengo todo el material... Ah, pero tratándose de usted siempre queda un lugarcito... Vamos a ver, ¿qué tiene disponible en el momento?... Y bueno, mándeme un soneto, entonces, pero que sea breve, ¿eh?... Ah, si me lo trae usted, mejor que mejor... Claro, véngase ahora... Aquí lo esperamos, mi musa y yo. *(Ema hace una mueca.)* Hasta lueguito, poeta. Gracias. *(Cuelga el tubo. A Ema, recuperando su voz neutra y normal.)* Saludos de Mieres.

EMA.— *(Riendo.)* ¿Así que un soneto... breve?

VIALE.— Le dije así, porque los hace siempre con estrambote. Además, descubrió un nuevo género: el sonetón, una especie de soneto con cinco estrambotes.

EMA.— Se comprende. *(Mecánicamente.)* No le cabrían todas las corzas. *(Quedan un momento en silencio, luego ella se levanta y se dirige hacia la puerta del fondo.)*

VIALE.— ¿A dónde vas?

EMA.— No sé. A mi cuarto. A cualquier parte.

VIALE.— *(Con desánimo.)* Me odias un poco, ¿verdad?

EMA.— *(Se da vuelta, lo contempla esta vez sin animosidad y habla sorpresivamente con alguna ternura.)* No. Simplemente he dejado de estimarte. *(Absorta en algún recuerdo.)* Pero te quise. Eso es demasiado cierto. No sólo en los primeros tiempos. Entonces era una estúpida. Creía todo cuanto decías, cuanto prometías. Estabas por encima de Dios. Cuando rezaba por las noches en la cama, con mi pierna rozando la tuya, a veces con tu mano sobre mi vientre, no podía evitar que Dios se me apareciese con tu rostro. Sí, Dios tenía tus lunares, tus ojos grises, tus manos largas, creo que tu voz. En realidad, yo te imploraba a ti, me encomendaba a ti.

VIALE.— *(Con estupor.)* Pero, Ema, yo siempre...

EMA.— *(Mecánicamente.)* Sí, ya sé, tú siempre fuiste el mismo. Sólo que ahora estás más viejo y los defectos se te marcan, como las arrugas. Sólo que ahora no tienes vergüenza y yo no tengo paciencia. *(Con amargura.)* Somos dos viejos cascarudos.

VIALE.— No obstante, podríamos reiniciarlo todo. Si quisieras...

EMA.— *(Sin convicción.)* ¿Borrar y empezar de nuevo? Para eso nos falta ingenuidad.

VIALE.— En cambio, nos sobra experiencia.

EMA.— No sirve. La experiencia no hace a nadie dichoso. Sólo la ignorancia permite una felicidad provisoria. Y ésa ya la tuvimos.

VIALE.— Sin embargo, yo creo que...

EMA.— ... ¿que podríamos probar? *(Animada.)* Quién sabe. *(Con un suspiro.)* Pero habría tantos requisitos previos.

VIALE.— *(Confuso.)* Sí, claro.

EMA.— *(Cautelosa.)* Tendríamos que ser francos.

VIALE.— *(Más confuso.)* Sí, sí.

EMA.— *(Insistiendo.)* Ser lo que somos. Nada más.

VIALE.— *(Avergonzado.)* Oh, te veo venir... Yo sé que crees que no debo escribir, que no tengo nada que decir.

EMA.— *(Aliviada.)* ¿Y tú?

VIALE.— *(Sonriendo ante su propia ambigüedad.)* Y yo... no tengo nada que decir.

EMA.— *(Baja por un instante los ojos; pero cuando, tras un corto silencio, lo mira otra vez de frente, la tensión de su rostro ha disminuido, parece más joven.)* Gracias, Ricardo. Hace por lo menos diez años que no te oía algo así, que no te veía los ojos tan sinceros. *(Pausa.)* ¿Quieres hacerme un gusto? *(Él no contesta.)* Diles que no vengan.

VIALE.— *(Con azoramiento.)* No puedo, Ema. *(Ella hace un gesto de desaliento.)* Quisiera, pero no puedo. No puedo cortar todo de golpe. *(Pausa.)* Quiero que comprendas. Sé que tienes razón. No tengo nada que decir, es cierto. Hace mucho que es cierto. Pero no puedo. Tienes que entender que vivo en un mundo y que en ese mundo tengo un nombre *(Ella levanta la cabeza, frunciendo el ceño)*, despreciado sí, pero ya no tengo fuerzas para actos de arrojo. Convéncete de que no soy un valiente. *(Arrepentido de esta confesión.)* Además, tú lo sabes tan bien como yo, tengo mi orgullo.

EMA.— *(Lentamente.)* Precisamente, si tuvieras orgullo, no los recibías.

VIALE.— *(Débilmente.)* Pero, ¿por qué? ¿qué motivo les doy?

EMA.— *(Recalcando las palabras.)* Por ejemplo, que la Revista no sale más.

VIALE.— *(Herido.)* Muy fácil decirlo... para ti.

EMA.— No creo que sea fácil... Pero debes hacerlo.

VIALE.— Francamente, no sé si debo. *(Suena el timbre de la puerta de calle. Los dos quedan inmóviles.)*

EMA.— *(Agria.)* Son ellos.

VIALE.— Claro. *(Entra la criada.)*

CRIADA.— Están los señores Sánchez y Ures.

VIALE.— *(Se crea un pesado silencio. Ema está a la expectativa. Viale se pasa nerviosamente la mano por la frente. Luego, hace un gesto de impotencia y, abriendo los brazos, se recuesta sin ánimo sobre el respaldo del sofá.)* Ah. Bueno, dígales que pasen. *(La criada sale.)*

EMA.— *(Recupera su actitud agresiva y dice en voz baja, para no ser oída por los visitantes, que ya entran:)* ¿Orgullo? Miedo es lo que tienes. Un miedo atroz.

(Entran Sánchez y Ures. Sánchez es un hombre corpulento, de unos cincuenta y cinco años. Hace ya treinta que conoció un relativo renombre, pero la antigua celebridad, duramente fijada en el rostro, se ve ahora acompañada de profundas arrugas, largas canas que caen sobre la nuca, y una robusta nariz de pasado sensual y presente alcohólico. Ures ha pasado largamente los cuarenta. Es de mediana estatura, de complexión débil, vencido prematuramente por el reumatismo y la diabetes. Tiene labios apretados y finos, como un breve tajo bajo una naricita copiosa de granos, y unos ojillos vivaces que no pierden el tiempo. Su exterior es humilde, pero a simple vista podría profetizarse que su orgullo tiene poco que ver con su exterior.)

VIALE.— *(Levantándose, con forzada cordialidad.)* Mis amigos. ¿Qué tal, Ures? *(A Sánchez.)* ¿Qué es de su vida, poeta? Cuánto tiempo sin verle por aquí.

URES.— *(A Viale, mientras tiende la mano a Ema.)* Esta visita de Sánchez me la debe a mí. *(Se ha quedado con la mano de Ema entre las suyas.)* Oh, perdón. ¿Cómo está, señora?

SÁNCHEZ.— *(Tendiendo la mano a Ema, que se pone rígida.)* Mucho gusto de verla, señora. *(Afectadamente.)* Para usted no pasan los años. *(Lanza una mirada furtiva a las piernas de Ema.)*

EMA.— *(Con otra mirada furtiva a la melena canosa de Sánchez.)* Para usted, sí.

VIALE.— Pero Ema... *(A Sánchez.)* Una broma de mi mujer.

SÁNCHEZ.— *(Sacando a relucir su proverbial experiencia.)* Pero, querido amigo, si la señora ha dicho la pura verdad. Exactamente, han pasado los años para mí. Vea usted si no, qué me queda de aquel antiguo fervor, de aquella buena época de mis primeros versos.

URES.— *(En tono exhumador.)* Aquellos inolvidables "Lebreles del Ángel".

SÁNCHEZ.— *(Cómodo.)* Precisamente. Tuve la desgracia —otros dirían suerte— de acertar de primera con una obra maestra.

URES.— Esa es la palabra: una obra maestra.

SÁNCHEZ.— "Lebreles del Ángel" es, lo digo sin vergüenza, un libro perfecto. Tiene el vigor de la juventud...

URES.— *(Colaborando.)* ... la pureza de la ingenuidad...

SÁNCHEZ.— *(Con un gesto aprobatorio.)* ... el atrevimiento de quien se descubre a sí mismo, y también la... *(vacila)*

URES.— ... la vida, en fin.

SÁNCHEZ.— *(Aprobando.)* Claro. La vida. *(Entusiasmándose con el término.)* ¡La vida! Eso es. *(Luego, con un gesto comprensivo.)* Después, claro, los críticos se ponen exigentes y malhumorados porque uno no alcanza en los libros posteriores el nivel de esa primera perfección. Peor para ellos. La crítica nunca me ha importado. Con perdón de la señora y como decía Apollinaire —en la intimidad, claro— "je m'en fiche de la critique". La erudición hace que perdonemos la grosería *(a Ures)* como usted bien dijo no sé dónde a propósito de Menéndez y Pelayo.

URES.— No exactamente. Era a propósito de Ganivet.

SÁNCHEZ.— *(Condescendiente.)* Eso es. Eso es. De Galimbert.

VIALE.— *(Queriendo intervenir.)* Claro que ...

SÁNCHEZ.— *(Olímpico.)* No se disculpe, amigo Viale. Si la señora tiene razón. Los años pasan. Para mí, claro. Hablo de lo que conozco, sólo de lo que conozco. Los años pasan y dejan un rico sedimento: la experiencia. ¿Quiere usted creer que en 1920 yo no me daba cuenta de la perfección formal de mi modesto librito? Creía, sí, que era el primer paso hacia una obra mayor, verdaderamente importante. Recién ahora, en plena madurez, he comprobado que no era un primer paso, sino la Obra Mayor en sí. Y esta nueva visión, esta nueva comprensión, ¿a quién la debo?

URES.— *(Adulón.)* A la experiencia.

SÁNCHEZ.— No. A la experiencia, no. *(Pausa significativa.)* Yo llamaría a eso: sabiduría. *(Notando un gesto de Viale.)* No se asuste de las palabras, amigo Viale.

VIALE.— Si no es de las palabras que me asusto.

SÁNCHEZ.— Sí, usted se asusta de las palabras. Y sin razón. Usted cree que la sabiduría nos queda grande. Bueno, a usted no

sé cómo le queda. Hablo por mí. O sea de lo que conozco, sólo de lo que conozco. Es la actitud más prudente, desde el punto de vista intelectual, y, por otra parte, siempre ha sido mi norma el...

EMA.— *(Interrumpiéndolo, impaciente.)* Sánchez, usted me perdona...

SÁNCHEZ.— Señora, por favor, usted ha dicho la verdad y la verdad no se perdona; se enuncia. Simplemente se enuncia.

EMA.— *(Más impaciente aún.)* Me perdona si los dejo un momentito. Creo que la criada me necesita.

SÁNCHEZ.— *(Con otra mirada furtiva a las piernas de Ema.)* Oh, la Venus doméstica.

EMA.— *(Sin ganas de discutir.)* Claro, la doméstica. *(Escapando.)* Con su permiso. *(Sale, pero vuelve a entrar casi de inmediato, con un gesto resignado, acompañada de Ojeda y cuatro jóvenes.)*

(Ojeda es un gordo alegre y lisonjero; habla con algún acento español, probablemente andaluz, que no ha perdido pese a sus treinta años de residencia en el país. Todo su aspecto revela conformidad con el papel que desempeña en el ambiente local, del que le llegan constantemente elogios que no importan a nadie y agrias críticas que no le importan a él. Escribe cuentos, poemas, cualquier cosa, pero su especialidad son las solapas en los libros que escriben sus amigos. Estos tampoco lo aprecian; en privado, suelen criticarlo y él lo sabe, pero está conforme. Los cuatro jóvenes que lo acompañan —Molfese, Trelles, Ruiz y Rivas, oscilan entre los veinte y veinticinco años. Con excepción de Rivas —que pertenece al círculo de Viale— son integrantes de un grupo independiente que con cierta periodicidad hace público su desprecio hacia la generación de Viale y de Sánchez. Rivas es delgado, un poco cargado de hombros; parece ingenuo, pero en realidad es estúpido. Su apariencia débil y servicial contrasta con la actitud vigorosa, agresiva y entusiasta de Ruiz y Trelles, que, aunque traídos por Ojeda, no han venido precisamente en son de paz, sino a decir verdades y acaso a divertirse. Molfese es uno de esos tipos mesurados, de un exterior deliberadamente inexpresivo, pero que mentalmente toman nota de cuanto les rodea.)

EMA.— *(Resignada.)* Ricardo, aquí está Ojeda, con Rivas y otros amigos.

VIALE.— Bienvenidos. *(Saluda a Ojeda, luego a Trelles.)* Creo que nos conocemos.

TRELLES.— Sí, nos hemos visto. *(Se dan la mano.)*

OJEDA.— *(Haciendo las presentaciones.)* Aquí le traigo los tres rebeldes que usted quería conocer, amigo Viale. Este es Américo Ruiz; crítico, ensayista, gran muchacho. *(Ruiz se saluda, primero con Viale, luego con Sánchez y Ures.)*

VIALE.— Mucho gusto.

SÁNCHEZ.— Encantado.

URES.— Encantadísimo.

OJEDA.— Este es Ricardo Molfese; su tocado, Viale. *(Saludos de Molfese.)* Creo que usted leyó "La pendiente".

VIALE.— *(Como si hablase de la Biblia.)* Como no. Un libro importante.

SÁNCHEZ.— *(Que no sabe de qué trata "La pendiente".)* ¿De modo que usted es el autor? *(En tono indeciso.)* ¡Caramba, caramba!

OJEDA.— Este es Leo Trelles, autor teatral. Y crítico, creo...

TRELLES.— Sí, he comentado un drama en verso del señor Sánchez.

SÁNCHEZ.— *(Incómodo por algún mal recuerdo.)* Verdaderamente. *(Muy fruncido.)* Tanto gusto.

EMA.— *(Tratando nuevamente de escapar.)* Bueno, Ricardo los atiende. Ustedes me disculpan. Debo hablar con la criada... Con su permiso. *(Sale.)*

OJEDA.— A Rivas no necesito presentarlo.

SÁNCHEZ.— *(Con absoluta indiferencia.)* Qué tal, Rivas.

URES.— *(Igual que Sánchez.)* Hola. *(Es notorio que el interés de todos los integrantes del grupo de Viale se dirige a los tres posibles neófitos.)*

VIALE.— *(A Molfese, muy cordial.)* Sabe, yo a usted me lo había imaginado así, como es.

MOLFESE.— *(Inexpresivo.)* Yo a usted también. Así... como es.

VIALE.— Es un crimen que los de su generación y los de la mía sólo nos miremos de lejos. Así no es posible entenderse.

TRELLES.— *(Interviniendo.)* No es un crimen. Es una medida profiláctica.

RUIZ.— Es como si hablásemos idiomas diferentes.

VIALE.— Quien sabe. No se muestren ustedes tan seguros. No podemos conocernos si no nos comunicamos.

RUIZ.— Sin embargo, saben lo que pensamos... De ustedes, por ejemplo.

SÁNCHEZ.— *(Herido.)* Sabemos lo que escriben de nosotros.

TRELLES.— En mi caso particular, lo que escribo coincide con lo que pienso. ¿En el suyo, no?

SÁNCHEZ.— *(En actitud oratoria.)* Amigo, eso nunca lo sabremos a ciencia cierta. Existe una frontera difícil de precisar, un límite sutil que...

TRELLES.— *(Como quien cierra una canilla.)* Pero teniendo en cuenta que la sutileza no es su especialidad...

VIALE.— *(A Trelles.)* Aunque usted no quiera creerlo, me encanta verlo tan agresivo. Yo también fuí combativo...

TRELLES.— Hace mucho tiempo.

VIALE.— Hace mucho tiempo, verdaderamente. Pero siempre queda un recuerdo grato de esas luchas, inútiles acaso, pero...

SÁNCHEZ.— *(Soñador.)* Los buenos tiempos de "Lebreles del Ángel"...

(A partir de este momento, se forman imperceptiblemente parejas de conversadores. Ures habla aparte con Ruiz, Ojeda con Rivas, Sánchez con Molfese. Alternadamente, llegan al público fragmentos de diálogo.)

URES.— *(Aparte, a Ruiz.)*— ¿Ud. ha leído "Lebreles del Ángel"?

RUIZ.— Lo leo casi diariamente. Hasta la mitad.

URES.— *(Con extrañeza.)* ¿Hasta la mitad?

RUIZ.— Sí, lo hago como ejercicio de la voluntad. Algo así como el sistema Yogi, ¿sabe? Pero, naturalmente, la lectura total representa un esfuerzo sobrehumano para el que aún no me hallo preparado.

OJEDA.— *(Aparte, a Rivas.)* Y usted, ¿qué agradable sorpresa nos prepara?

RIVAS.— *(Con displicencia.)* Tengo casi terminado un Romancero del Valle.

OJEDA.— ¿Siempre desahogándose?

RIVAS.— Siempre. Si no escribo me asfixio. ¿Usted no se asfixia?

OJEDA.— Horriblemente. Soy asmático. *(Pausa.)* ¿Sabe que he leído su último libro?

RIVAS.— *(Ansioso.)* ¿Lo ha leído? Dígame su opinión, su opinión sincera.

OJEDA.— Mi opinión sincera es que puede Ud. colocarlo muy bien.

RIVAS.— *(Más ansioso aún.)* ¿Usted cree? ¿Pero cómo? Por favor, aconséjeme. Conozco tan poco de esas cosas.

OJEDA.— *(Misterioso.)* El secreto está en la dedicatoria.

RIVAS.— *(Estúpido.)* ¿En la dedicatoria?

OJEDA.— Debe enviar urgentemente un ejemplar, si es posible encuadernado...

RIVAS.— *(Compungido.)* Son todos en rústica...

OJEDA.— *(Tolerante.)* Bueno, en rústica entonces. ¿No hizo algunos en papel pluma?

RIVAS.— Sólo veinte.

OJEDA.— Magnífico. Mande uno de esos veinte ejemplares al presidente de la Comisión de Adquisiciones de la D. S. A.

RIVAS.— ¿D. S. A.?

OJEDA.— Sí. Dirección de Servicios Agrícolas. Tiene un rubro para libros.

RIVAS.— Pero será para libros de agricultura.

OJEDA.— Así era en su origen, desgraciadamente. Pero su director actual es un fino poeta... muy comprensivo. Una monada. Le compra a cualquiera. A usted le comprará, seguramente. Todo depende de la dedicatoria.

RIVAS.— Pero, ¿qué debo poner?

OJEDA.— Oh, debe poner: *(Rivas toma nota)* "Al exquisito poeta Fulano de Tal, en retribución de los inefables momentos de solaz espiritual que me han proporcionado..."

RIVAS.— *(Repitiendo, mientras toma nota.)* ... que me han proporcionado...

OJEDA.— "...sus finos y categóricos poemas de "La luna primeriza".

RIVAS.— ¿Por qué categóricos?

OJEDA.— Porque son de categoría.

RIVAS.— Pero si no los he leído.

OJEDA.— Razón de más. Así su opinión personal y subjetiva no contaminará la objetividad de su elogio.

RIVAS.— *(Estúpido.)* ¡Quién tuviera su experiencia!

OJEDA.— *(Bonachón.)* Tiempo al tiempo, amiguito. Y si usted me permite un consejo, le diría que aprenda de Estevez.

RIVAS.— ¿Quién? ¿Ese muchacho que escribe cuentos?

OJEDA.— El mismo. Un modelo de paciencia, y, por qué no decirlo, de habilidad. Estevez participó en los concursos de cuentos que organizaron hace unos meses las tres revistas literarias de la gente joven. ¡Y tome usted nota de esto! Presentó un cuento campero en el concurso organizado por "Fogón"; uno de problema proletario en el que organizó "El Progreso", y uno de corte kafkiano en el que organizó "Existencia". Ninguno de los cuentos valía mucho, pero logró el tercer premio en cada uno de los concursos. Notable, querido. Ese chico es de una ductilidad asombrosa. Escribe también poesías, odas a Stalin y a Truman, obtuvo el segundo premio en el Concurso anual de la Vendimia y va a recitarse un poema suyo en la inauguración del monumento al Virrey Sobremonte que auspicia la U. N. Con decirle que escribe simultáneamente en dos diarios de la tarde y ha sostenido (¡tome nota de esto!) una polémica consigo mismo... El artista debe ser dúctil, querido muchacho, sumamente dúctil.

SÁNCHEZ.— *(Aparte, a Molfese.)* ¿Así que usted es empleado público?

MOLFESE.— Fuí.

SÁNCHEZ.— *(Consternado.)* ¿Fué? ¿Quiere decir que ya no es?

MOLFESE.— Veo que usted me comprende.

SÁNCHEZ.— No lo puedo creer.

MOLFESE.— ¿Qué no puede creer?

SÁNCHEZ.— No puedo creer que usted haya despreciado una canonjía del Estado... de este justo y generoso Estado que nos cobija. Pero, Molfese, ¿cómo ha podido usted cometer esa barbaridad? *(Francamente apenado.)* Acaso en un momento de decaimiento, alguna crisis nerviosa...

MOLFESE.— Pasa simplemente que yo no aprecio tanto como usted esas canonjías.

SÁNCHEZ.— Pero, ¿qué meta más elevada pueden proponerse nuestros hombres de arte, que desempeñar una función pública? Honramos al Estado y el Estado nos honra. Fíjese en mí. ¿Qué diría usted si un espíritu fino como el mío tuviese que cumplir ocho horas diarias de trabajo brutal, algo así como escribir a máquina o llevar una contabilidad? *(Silencio.)* Ah, no dice nada. Me da usted la razón. En lugar de esa esclavitud, tengo camaradas comprensivos que fichan mi tarjeta y permiten que consagre mis horas a la meditación y al trato impagable de los espíritus refinados y puros de mis amigos *(meloso)* entre los que espero figure usted a corto plazo.

MOLFESE.— *(Sin responder a la última zalamería.)* ¿Y cuántos libros ha publicado en estos años de canonjía?

SÁNCHEZ.— Uno sólo... pero notable. "La gacela y el ánfora". Podría ser mi obra maestra si no hubiese publicado en mi juventud esos dichosos "Lebreles del Ángel". Por otra parte, tengo ocho libros publicados con anterioridad, de modo que no saldré perjudicado cuando se sancione la nueva ley jubilatoria.

MOLFESE.— ¿Otra más?

SÁNCHEZ.— Pero, ¿no sabe? Con algunos amigos estamos gestionando un beneficio especial. Para los escritores nacionales el cálculo jubilatorio se haría computando un año de servicios por cada libro publicado.

MOLFESE.— De modo que usted...

SÁNCHEZ.— En realidad, me faltarían tres años. Pero como tengo un Bestiario inédito, en tres partes, voy a publicar cada parte por separado. Por si sale la Ley, ¿entiende? Primer bestiario, segundo bestiario, tercer bestiario.

MOLFESE.— Además, tiene la posibilidad de dividir cada Bestiario en dos volúmenes.

SÁNCHEZ.— *(Paladeando la idea.)* Sí, claro... *(En un esfuerzo extraordinario.)* Pero no. No me gusta abusar.

VIALE.— *(Aparte, a Trelles.)* De modo que han descubierto ustedes un nuevo Maestro.

TRELLES.— No tengo mucha confianza en las palabras con mayúscula, pero llámele así, si quiere.

VIALE.— ¿Y quién ha sido el exhumador?

TRELLES.— Molfese.

VIALE.— *(A Molfese.)* A ver, acérquese, cuéntenos algo de esa hazaña. *(Molfese y los otros se acercan a Viale.)*

TRELLES.— *(A Molfese.)* Se refiere a tu descubrimiento.

MOLFESE.— En realidad, no es ninguna hazaña. Hace tiempo que sostengo una teoría muy personal.

TRELLES.— Es verdad. Molfese siempre tuvo esperanzas de que en su generación, la de ustedes *(señala a Viale y Sánchez)* hubiera existido algún intelectual íntegro, de real valor, de verdadera importancia para nosotros.

VIALE.— *(Con sorna.)* ¿Y ha hallado usted a ese ignorado profeta, amigo Molfese?

MOLFESE.— Algo he hallado. Revisando las revistas y diarios de hace quince o veinte años, he encontrado una serie de artículos de un tal Diego Ramírez.

VIALE.— *(Sorprendido.)* ¿Diego Ramírez?

RUIZ.— ¿Usted lo ha conocido?

VIALE.— *(Confuso.)* No... no.

MOLFESE.— Diego Ramírez desarrolló por entonces un tema capital: la responsabilidad del escritor. Cualquiera de nosotros, con todos los escrúpulos que reclamamos del artista, podría haber firmado esos artículos sin desmentir a su conciencia. Sus conceptos son definidos, casi heroicos. Pide lo que nosotros pedimos: que la literatura sea humana, testimonial, que sólo escriba aquél que tiene algo que trasmitir y que hagan el favor de callarse todos aquellos que escriben como un vicio o como una pose.

VIALE.— *(Sonriendo, comprensivo.)* Nosotros, por ejemplo.

TRELLES.— *(Igual que Viale.)* Ustedes, por ejemplo

MOLFESE.— *(Impasible.)* En esa serie de artículos, que son algo así como su testamento literario, Ramírez reclama la existencia de una crítica firme, inteligente y constructiva.

VIALE.— Ustedes, por ejemplo.

TRELLES.— Nosotros, por ejemplo.

MOLFESE.— ... una crítica que juzgue y estimule con imparcialidad, que oriente verdaderamente al lector. Ramírez sostiene que una generación literaria existe en función de la crítica que provoca. No existe, en cambio, toda generación que limite sus funciones críticas a los elogios de las solapas y a las cartas agradeciendo el envío del estimado libro...

VIALE.— Nosotros, por ejemplo.

TRELLES.— Ustedes, por ejemplo.

(Entran Ema y la criada, con bandejas llenas de copas. Las acompaña Mieres. Este, que también integra el núcleo de Viale y es colaborador asiduo de su Revista, es exageradamente bajo, de unos cuarenta y cinco años, de aspecto muy cuidado, con un tieso peinado a la gomina, uñas pulidas, cuello duro y corbata con alfiler. Viste un traje azul con finas rayitas grises. Su aspecto es literalmente de gran empaque y se intuye que una poderosa faja comprime un vientre bien provisto, pero el abdomen en rebelión abulta de todos modos algunas zonas horizontales del elegante chaleco.)

EMA.— *(Insidiosa, a Viale.)* Mieres quería dejarme su soneto, pero le dije que estaban todos aquí y se animó a pasar.

VIALE.— *(En tono neutro.)* ¿Cómo va eso, Mieres?

OJEDA.— ¿Qué tal, poeta? ¿Siempre desahogándose?

VIALE.— *(Haciendo las presentaciones.)* Este joven es Molfese, que ha descubierto un nuevo Maestro para su generación.

MIERES.— ¿Un nuevo Maestro?

VIALE.— El Maestro Diego Ramírez.

MIERES.— Francamente, no sé quién puede ser.

VIALE.— Oh, no se preocupe. Sólo estos buenos chicos saben quién es, o mejor dicho, no saben quién es. Parece que fué joven

cuando usted y yo éramos jóvenes, pero con la sensible diferencia a su favor de que su obra ha conservado a tal punto su frescura que aún puede servir de norte a nuestros muchachos.

MIERES.— ¿Pero qué hizo, qué escribió? ¿Quién era?

MOLFESE.— Prácticamente no sabemos nada. Quizá eso represente una ventaja. Sólo tenemos lo que escribió, y es admirable. Podría convertirse en nuestro credo. No sabemos quién fué ni qué hizo, ni qué rostro tuvo. Ignoramos si vive aún o si murió hace años. Y todo es un nuevo atractivo: parece como si se hubiera ocultado detrás de su obra, como si no le hubiera interesado conquistar un nombre.

VIALE.— *(Sugerente.)* Como si su nombre sólo fuese un seudónimo.

MOLFESE.— *(Sorprendido.)* Podría ser... naturalmente.

VIALE.— *(Misterioso.)* Y, en ese caso, podría ser también que su verdadero nombre estuviera muy cerca.

MOLFESE.— *(Comenzando a recelar.)* Sí, claro.

VIALE.— Y hasta podría corresponder *(mirando intencionadamente a Trelles, que desvía los ojos)* a alguno de nosotros, por ejemplo... tan profundamente despreciados por ustedes, y en ese caso, creo que todo su mayorazgo intelectual se vendría abajo. ¿O me equivoco?

MOLFESE.— *(Ya exasperado.)* ¿Pero a dónde diablos quiere usted llegar?

VIALE.— *(Disfrutando intensamente.)* Quiero llegar a que usted imagine el absurdo que representaría que Diego Ramírez fuese por ejemplo... yo.

MOLFESE.— *(Desalentadamente.)* ¿Usted?

SÁNCHEZ.— *(Con tanto entusiasmo como envidia.)* ¿Usted, Viale?

VIALE.— *(Radiante.)* ¿Por qué no? ¿No puedo haber escrito en mis años jóvenes algunos artículos tontos e inexpertos, no destinados precisamente a servir de guía a ciertos tontos e inexpertos de hoy, sino a cobrar cuatro miserables pesos por semana?

MOLFESE.— *(Sombrío.)* Entonces... nada tiene importancia ni sentido.

TRELLES.— *(A Viale.)* Si usted es, en realidad, Diego Ramírez, presiento que nos va a faltar un tremendo estímulo.

MOLFESE.— Diego Ramírez representaba la posibilidad de que alguien de su generación, Viale, de esa generación sin talento y sin ideales, sin convicción y sin mayor vergüenza, hubiera permanecido incorruptible y puro. El solo hecho de que no tu-

viésemos noticias de su corrupción, representaba para nosotros una esperanza. Por el contrario, si Diego Ramírez es usted... usted que dirige una Revista anodina e inútil, con menos lectores que colaboradores, y si todos sabemos, inclusive el poeta Ricardo Viale, que para usted el arte no es algo vital sino comercial, que usted es despreciado y vilipendiado, en público por los jóvenes y en privado por los viejos... entonces, si Diego Ramírez, que escribió algunas cosas que parecían trasmitir una honradez, una dignidad y un talento poco frecuentes, si ese Diego Ramírez es usted, significa lo peor, entiéndalo si puede, lo peor...

RUIZ.— *(Tristemente sentencioso.)* Significa que cualquiera de nosotros, que hoy queremos ser dignos, honrados y talentosos, podemos venir a parar en una pobre y ridícula cosa como usted.

MOLFESE.— Y eso es horrible, Viale, sencillamente horrible.

SÁNCHEZ.— *(Escandalizado.)* Joven, yo creo que...

VIALE.— *(Sin perder la calma.)* Claro que es horrible. Molfese tiene razón. *(A Sánchez.)* ¿No le parece horrible que estos pobres muchachos, para mantenerse firmes en su condición de artistas, necesiten que uno de nosotros haya permanecido incorruptible y puro? ¿No le parece horrible esa desconfianza en las propias fuerzas?

MOLFESE.— *(Sin mayor firmeza.)* No es eso. Nosotros tenemos confianza en lo que estamos haciendo, pero ahora pensamos que ustedes también pudieron tenerla... que acaso ustedes también hayan querido hacer algo digno... y sin embargo... *(Desconcertado.)* Pero usted no comprende, no puede comprender.

VIALE.— *(Sonriendo.)* Sin embargo... yo creo que el que no comprende es usted. *(Pausa.)* Yo le dije todo eso por bromear, para ver qué alcance tenían su cólera y su desilusión. Ya que soy tan despreciado por los suyos y, según usted, por los míos... y no creo que esté tan equivocado...

OJEDA, URES y SÁNCHEZ.— Viale, por favor...

VIALE.— ... ya que soy tan despreciado y nada tengo que perder, déjeme jugar un poco con mis enemigos. *(Pausa.)* No, yo no soy Diego Ramírez. *(Molfese, Trelles y Ruiz no pueden evitar un suspiro de alivio.)* No soy nada más que Ricardo Viale, director de una Revista anodina e inútil, con menos lectores que colaboradores.

MOLFESE.— *(Tranquilizado y un poco arrepentido.)* Bueno, le ruego que me disculpe. Claro que, después de lo que dije hace un momento, no va a resultarle agradable oirme decir que me alegro. Pero es la verdad. Me alegra que usted no sea Ramírez. Y para serle franco, sepa que le desprecio un poco menos.

VIALE.— *(Irónico.)* Es usted demasiado amable. *(Como dando vuelta la hoja.)* Pero vamos a ver, Mieres, sáquenos de esta miseria. *(Sonriendo, otra vez hipócrita.)* Léanos su poemita.

MIERES.— No creo que el momento sea el más oportuno.

SÁNCHEZ.— *(Hablando lentamente, como para que alguien tome nota.)* La poesía tiene el don de reintegrarnos a la paz.

MIERES.— *(A Viale.)* Podría usted leernos algún poema de su hija.

VIALE.— Oh, ahora que conquistó la beca, Marcela ya no hace más poemas. A ver, Mieres, no se haga el interesante.

MIERES.— Bueno, ya que lo piden. *(Muy tieso.)*

La corza herida, herida se sostiene,
a la muerte se arrima su quimera,
y a lo lejos recorren la pradera
una corza que va y otra que viene.

EMA.— *(Estallando.)* Corzas, ¡no!

SÁNCHEZ.— Cálmese, señora. Usted es muy sensible, y las imágenes del poeta, demasiado vivas. A la poesía, señora, hay que mirarla como al sol, a través de un cristal ahumado.

EMA.— *(Mecánicamente.)* Es inútil. Vería corzas ahumadas.

VIALE.— Prosiga, Mieres.

OJEDA.— Claro, desahóguese.

MIERES.— *(Amoscado.)* No, ahora no puedo.

SÁNCHEZ.— *(Sin dar señales de lamentar mucho la interrupción del recitado.)* Está bien, está bien. Ya lo leeremos en la Revista.

VIALE.— *(Confuso.)* Precisamente, quería decirles... Espero que comprendan... *(Pausa.)* Su soneto no aparecerá en la Revista, Mieres.

MIERES.— *(Con estupor.)* Pero si usted me prometió hoy mismo...

VIALE.— Claro que se lo prometí. Pero hable usted con el joven Molfese. Él le dirá que soy un cretino y, si mal no recuerdo, los cretinos no cumplen sus promesas.

MIERES.— Pero usted me prometió...

VIALE.— No cumpliré lo prometido, simplemente porque la Revista no aparecerá más. Lo acabo de decidir.

SÁNCHEZ.— Usted bromea...

URES.— Claro que sí. ¡Este Viale!

VIALE.— No. Va en serio. Acaso Molfese me haya reformado con su maravillosa fe en la honradez, en la dignidad, en el talento. *(A Molfese.)* ¿Era éste el orden enumerativo? *(En general.)* Acaso haya provocado en mí una tardía vergüenza.

RUIZ.— Muy tardía.

VIALE.— A los veinte años se puede ser un recién llegado a la dignidad y seguir escribiendo. Pero a mi edad sólo se puede ser un recién llegado a la dignidad si se deja por completo de escribir.

EMA.— *(Sin decidirse a creer lo que oye.)* Ricardo...

URES.— *(Severo.)* Con todo, será mejor que nos aclare usted una cosa.

EMA.— Pero si todo está tan claro.

URES.— ¿De modo que reniega usted de cuanto ha hecho hasta ahora, de su actitud estética, del eco notorio que su obra ha encontrado en nuestra juventud, de...

VIALE.— No se extreme, Ures. Creo que en el futuro eso ya no será un halago para mí. Quizá todo esto represente una nueva pose que está fuera de mi alcance, pero intentaré acostumbrarme a la sinceridad. No se hasta dónde estos muchachos tienen derecho a ser tan brutalmente francos, pero sé hasta dónde podemos nosotros ser hipócritas. *(A Sánchez, amigablemente.)* Confesemos, Sánchez, de una vez por todas, que nuestro talento es apócrifo.

SÁNCHEZ.— *(Muy ofuscado.)* Confiéselo usted, si quiere, ya que aparentemente está borracho. Me niego a discutir con usted mientras no recupere su sobriedad.

EMA.— Pero si es la noche más lúcida y más sobria de sus últimos quince años.

RIVAS.— *(Destrozado.)* ¿De modo que no aparecerá mi ensayito sobre los cucos de la infancia y los temores de la adolescencia?

OJEDA.— ¿Y mi artículo sobre "La poesía bucólica desde Virgilio a Ricardo Viale"?

SÁNCHEZ.— *(Con lágrimas en los ojos.)* ¿Y mis comentarios sobre "Romanticismo y modernismo en "Lebreles del Ángel"?

URES.— ¿Y mi cancionero infantil "La figurita difícil y otros villancicos"?

VIALE.— *(Sonriendo.)* No hay duda que pudo haber sido un buen sumario. Pero Molfese me ha vuelto intolerante y categórico. No hay más Revista. Perdónenme y traten de comprender.

SÁNCHEZ.— *(Después de un gran silencio.)* Por última vez, Viale, en nombre de nuestra vieja amistad y recíproca estima intelectual.

VIALE.— *(Ya desatado.)* No tan recíproca.

SÁNCHEZ.— *(Furioso.)* ¿Es ésa su última palabra?

VIALE.— La penúltima. La última la reservo para Ema.

SÁNCHEZ.— Siendo así... *(Busca atolondradamente con la mirada su sombrero, lo divisa sobre una mesita del rincón y se adelanta a buscarlo. Ojeda, por su parte, hace lo mismo y recoge el suyo de otra mesita ubicada en el otro extremo. Ambos, con el sombrero en la mano, avanzan unos pasos en direcciones contrarias y se cruzan en mitad de la escena.)*

EMA.— *(Obsesionada.)* Una corza que va y otra que viene.

OJEDA.— Siendo así... y como se ha hecho tarde. *(Saluda a Viale y a Ema.)*

SÁNCHEZ.— Lo siento de veras, pero debo irme. *(Saluda.)*

URES.— Siendo así... *(Saluda.)*

RIVAS.— *(Estúpido.)* Bueno, yo también me voy. Mañana pasaré a buscar mi ensayito.

VIALE.— No se moleste usted mañana. Lléveselo ahora. Y usted, Mieres, recoja su soneto.

MIERES.— Siendo así... *(Saluda también.)* Una tan vieja amistad. *(Compungido.)* Las vueltas que da el mundo. *(Salen Sánchez, Ures, Ojeda, Mieres y Rivas.)*

VIALE.— *(A Molfese.)* Y ustedes, ¿no se van?

MOLFESE.— Sí, en seguida lo dejamos. *(Afable, en actitud abierta.)* Permítame que le hable con franqueza. Después de esta decisión suya, sepa que lo desprecio menos, cada vez menos.

VIALE.— ¡Caramba! Presiento que si pasara unos días aquí conmigo, llegaría a despreciarme menos aún y al final —¿quién lo sabe?— acaso llegara a profesarme sólo una profunda antipatía.

MOLFESE.— *(Disculpándose.)* A veces soy un poco rudo.

VIALE.— De ningún modo. *(Palmeándolo.)* Vaya con Dios y con sus amigos.

MOLFESE.— Con Dios, no, por favor.

VIALE.— Oh, perdón. Me había olvidado de que pertenecen ustedes a la zona atea del existencialismo. Con sus amigos, entonces. *(Lo saluda.)*

TRELLES.— *(Saludando a Viale.)* ¿Sabe que no es usted tan mal tipo como parece?

RUIZ.— *(En tono de broma.)* No sé por qué, pero acaso con el tiempo llegue a mirarlo con menos repugnancia.

VIALE.— Gracias por dejarme esa esperanza. *(Con tristeza.)* Se lo digo de veras. *(Salen Molfese, Trelles y Ruiz.)*
(Larga pausa. Viale, que ha quedado visiblemente agotado, da unos pasos y se echa sobre el sillón. Ema lo mira un buen rato antes de hablar.)

EMA.— *(Con reticencia.)* ¿Y cuál era esa última palabra que reservabas para mí?

VIALE.— *(Meneando la cabeza, indeciso.)* Es difícil de decir y, sobre todo, difícil de que la creas.

EMA.— *(Cariñosa.)* Después de lo que he escuchado esta noche, estoy dispuesta a creerlo todo.

VIALE.— *(Lentamente.)* Me siento un poco ridículo. Quería decirte que todo esto, mi renuncia y lo otro, que todo esto lo he hecho simplemente por ti.

EMA.— ¿Por mí?

VIALE.— Para recuperar tu estima. Creo que es lo único que me importa.

EMA.— *(Enternecida.)* Querido. *(Se acerca a él.)* Eso era cuanto reclamaba de ti. Que fueses sincero, que no te engañases más. Oh, Ricardo, presiento que ahora todo puede empezar de nuevo, que voy a quererte otra vez, a respetarte. *(Larga pausa.)* Ahora, dime la verdad.

VIALE.— *(Sorprendido.)* ¿Qué verdad?

EMA.— *(Decidiéndose.)* Diego Ramírez... ¿eres tú, no es cierto?

VIALE.— *(Visiblemente azorado.)* Diego... Ramírez...

EMA.— Dilo, por favor. La verdad. La única verdad.

VIALE.— *(Luchando consigo mismo.)* La verdad... Diego Ramírez... Sí, soy yo. *(Como temiendo ir demasiado lejos.)* Era yo.

EMA.— *(Radiante.)* Ya me parecía. Lo negaste para que esos muchachos no se deprimieran, para que conservaran su entusiasmo y su fe.

VIALE.— Me pareció que...

EMA.— *(Con fervor infantil.)* ¡Cómo te comprendo, querido! Hubiera sido tan cruel que los desengañaras.

VIALE.— Sin embargo, tú querías...

EMA.— Quería la verdad, pero para mí, sólo para mí. Para poder quererte como antes. Ellos, en cambio, no la hubieran podido soportar.

VIALE.— *(Empezando a deleitarse con el nuevo giro.)* Oh, no creas que fué tan fácil dejarlo todo y, además, desperdiciar la oportunidad de avergonzarlos, especialmente a ese Molfese tan seguro de sí mismo.

EMA.— *(Sonriendo.)* Sí, querido, no fué fácil, ya lo sé. Pero yo lo comprendo. ¿No te basta?

VIALE.— *(Abrazándola.)* Claro que sí. Ahora vamos a entendernos mejor. Soy lo que soy y nada más, como tú querías. Bien poca cosa...

EMA.— *(Con ternura.)* Oh, ya ves cómo lo que escribiste hace mucho tiempo sirve aún para entusiasmar a esos jovencitos.

VIALE.— *(Casi convencido.)* Eso me consuela. No sabes cuánto. Eso y tu cariño, tu comprensión. *(Suena el teléfono.)*

EMA.— *(Fastidiada y mimosa.)* ¿Quién será el aguafiestas?

VIALE.— ¿Puede importarnos? *(Suena otra vez.)*

EMA.— ¿Dejamos que suene hasta la eternidad?

VIALE.— Como quieras.

EMA.— *(Reaccionando alegremente.)* Pero sería una cobardía. Ahora tenemos la verdad y nadie puede impedir que la disfrutemos. ¿No te parece? *(El teléfono suena otra vez. Ema se levanta y lentamente, con un seguro aire de felicidad, da unos pasos hacia el escritorio y levanta el tubo.)* Hola. Sí, Viale *(A Viale, sonriendo.)* Es para ti, querido. *(Viale se levanta.)* ¿Quién lo llama? *(De pronto se opera en ella una súbita transición y sofoca un grito sincero e inevitable de angustia y desaliento.)* ¿Quién? *(Luego cae, literalmente destrozada, sobre la silla giratoria.)*

VIALE.— *(Que había dado unos pasos en dirección al teléfono, se detiene ante la extraña expresión de Ema.)* Pero, por amor de Dios, ¿de qué se trata?

EMA.— *(Sobreponiéndose por un instante a su creciente opresión, le tiende el tubo, mientras pronuncia las palabras con un odio intenso y definitivo, arrastrando penosamente cada sílaba.)* Diego Ramírez. Nada menos.

(Viale queda entonces paralizado en medio del escenario, y en un gesto de desaliento y resignación, deja caer los brazos, mientras cae el

TELÓN.

TEXTOS

VILLON Y VERLAINE POR PAUL VALÉRY

TRADUCCIÓN DE IDEA VILARIÑO *

NADA MÁS FÁCIL y que haya parecido antes más natural, que acercar los nombres de François Villon y de Paul Verlaine. No es más que un juego para el aficionado a las simetrías históricas, es decir imaginarias, demostrar que esas dos figuras literarias son figuras semejantes. Uno y otro, admirables poetas; uno y otro, malas personas; uno y otro, mezclando en sus obras la expresión de los sentimientos más piadosos con las pinturas y las palabras más libres, pasando de uno a otro tono con una soltura extraordinaria; uno y otro verdaderos maestros de su arte y de la lengua de su tiempo, que usan como hombres que unen a la cultura el sentido inmediato del lenguaje vivo, de la voz misma del pueblo que les rodea, y que crea, altera, combina a su guisa las palabras y las formas. Uno y otro saben bastante latín y mucho argot, frecuentan, según su humor, las iglesias o las tabernas; y ambos, por razones muy diferentes, se ven obligados a largas temporadas a la sombra, donde, más que corregirse de sus faltas, han destilado la esencia poética de remordimientos, de penas y de temores. Los dos caen, se arrepienten, vuelven a caer, y se vuelven a levantar grandes poetas! El paralelo se propone y se desarrolla bastante bien.

Pero lo que se coteja y se superpone tan fácil y especiosamente se podría dividir y se disociaría sin mucho trabajo. No hay que darle mucha importancia. Villon y Verlaine se corresponden sin duda muy agradablemente en un edificio de fantasía de las Letras francesas, donde uno se entretendría colocando simétricamente nuestros grandes hombres, bien elegidos y acoplados, ya por sus pretendidos contrastes: Corneille y Racine, Bossuet y Fénelon, Hugo y Lamartine; ya por sus similitudes, como estos de que hablamos. Esto halaga la vista, mientras se espera el momento de la reflexión, que denuncia la poca consistencia y la poca consecuencia de tan lindos arreglos. Sólo hago esta observación, por otra parte, para poner en guardia

* El texto original de esta conferencia fué publicado, en tirada limitada, por A. M. Stolls (Maestrich, 1937, 34 pp.). No ha sido recogido todavía en la colección de ensayos de Valéry que bajo el título común de Variété, publica Gallimard, de París.

contra la tentación y el peligro de confundir un procedimiento de retórica... decorativa con un método verdaderamente crítico, que pueda conducir a algún resultado positivo.

Agrego que si bien el sistema Villon-Verlaine, esta relación aparente y seductora de dos seres de excepción, de la que debo ocuparme, se sostiene bien y se fortifica con algunos rasgos biográficos, se debilita y se disloca al contrario, si se quiere acercar las obras como se hace con los hombres. Lo mostraré en seguida.

En suma, la idea de conjugarlos ha nacido de los parecidos parciales de sus vidas y me lleva a hacer aquí lo que en general critico. Estimo —y ésta es una de mis paradojas—, que el conocimiento de la biografía de los poetas es un conocimiento inútil, si no dañoso, para el uso que se debe hacer de sus obras, y que consiste ya en el placer, ya en las enseñanzas y los problemas del arte que sacamos de ellas. ¿Qué se me dan los amores de Racine? Es Fedra quien me importa. ¿Qué importa la materia prima, que está repartida un poco por todos lados? Es el talento, es la potencia de transformación que me toca y que me mueve. Toda la pasión del mundo, todos los incidentes, aún los más emocionantes, de una existencia son incapaces del menor buen verso. Aun en los casos más favorables, no es la medida en que los autores son hombres lo que les da valor y duración, *es en lo que son un poco más que hombres.* Y si digo que la curiosidad biográfica puede ser dañina, es porque ella procura muy a menudo la ocasión, el pretexto, el medio de no enfrentar el estudio preciso y orgánico de una poesía. Se cree haber cumplido con ella cuando no se ha hecho, por el contrario, más que huírla, que rehusar el contacto y, por el desvío de la indagación de los antepasados, de los amigos, de los problemas o de la profesión de un autor, más que engañar, esquivar lo principal para seguir lo accesorio. Nada sabemos de Homero. La *Odisea* no pierde con eso nada de su belleza marina... ¿Qué sabemos de los poetas de la *Biblia*, del autor del *Eclesiastés*, del del *Cantar de los Cantares*? Esos textos venerables no pierden nada de su belleza. Y ¿qué sabemos de Shakespeare? ¡Ni siquiera si ha hecho *Hamlet!*

Pero, esta vez, el problema biográfico es inevitable. Se impone, y debo hacer lo que acabo de incriminar.

Es que el doble caso Verlaine-Villon es un caso singular que ofrece un carácter raro y notable. Una parte muy importante de sus obras respectivas se refiere a su biografía y, sin duda, son ellas autobiográficas en más de un punto. Uno y otro nos hacen confesiones

precisas. No es seguro que esas confesiones sean siempre exactas. Si enuncian la verdad, no dicen *toda la verdad*, y no dicen *nada más que la verdad.* Un artista elige, aún cuando se confiesa. Y tal vez sobre todo cuando se confiesa. Aligera, agrava, acá y allá...

He dicho que el caso era raro. Los poetas, en su mayor parte, es cierto, hablan abundantemente de sí mismos. Y aún, entre ellos los líricos no hablan más que de sí mismos. ¿Y de quién y de qué podrían realmente hablar? El lirismo es la voz del *yo*, llevada al tono más puro, sino al más alto. Pero estos poetas hablan de sí mismos como lo hacen los músicos, es decir, fundiendo las emociones de todos los acontecimientos precisos de su vida en una sustancia íntima de experiencia universal. Alcanza, para entenderlos, haber gozado de la luz del día, haber sido feliz, y sobre todo desgraciado, haber deseado, poseído, perdido y añorado, haber experimentado las pocas y muy simples sensaciones de existencia, comunes a todos los hombres, a cada una de las cuales corresponde una de las cuerdas de la lira...

Eso alcanza en general, y no alcanza para Villon. Se ha notado desde hace mucho tiempo, desde hace más de cuatrocientos años, puesto que Clément Marot decía ya que para "cognoistre et entendre" una parte importante de esta obra, "il fauldrait avoir été de son temps à Paris, et avoir congneu les lieux, les choses et les hommes dont il parle; la mémoire desquels tant plus se passera, tant moins se congnoistra icelle industrie de ses lays dicts. Pour ceste cause, qui vouldra faire une oeuvre de longue durée, ne preigne son subject sur telles choses basses et particulières"

Hay pues necesariamente que inquietarse por la vida y las aventuras de François Villon, y tratar de reconstruirlas, por medio de las precisiones que él da, o descrifrar las alusiones que hace a cada instante. Cita los nombres propios de personas que venturosa o vergonzosamente se han mezclado a su carrera accidentada; da gracias a unos, se burla o maldice de otros; designa las tabernas que ha frecuentado y pinta en pocas palabras, siempre maravillosamente elegidas, los lugares y los aspectos de la ciudad. Todo esto resulta íntimamente incorporado a su poesía, inseparable de ella y la vuelve a menudo poco inteligible a quien no se represente el París de la época, su aspecto pintoresco y su siniestro. Creo que una lectura de algunos capítulos de *Notre-Dame de París* no es una mala introducción a la lectura de Villon. Hugo me parece haber visto bien —o inventado bien—, a su manera poderosa y precisa en lo fantástico,

el París de fines del siglo XV. Pero remito, sobre todo, a la admirable obra de Pierre Champion, donde se encontrará todo lo que se sabe sobre Villon y sobre el París de su tiempo.

Las dificultades que nos oponen los textos de Villon no son solamente las dificultades debidas a las diferencias de los tiempos y a la desaparición de las cosas, sino que se refieren también a la particular especie del autor. Ese espiritual Parisiense es un individuo temible. No es un universitario ni un burgués que hace versos y algunas trapisondas y limita a eso sus riesgos, como limita sus impresiones a aquéllas que puede conocer un hombre de su tiempo y de su condición. Maître Villon es un ser de excepción, puesto que es excepcional en nuestra corporación (aunque muy aventurera en las ideas) que un poeta sea una especie de bandolero, un criminal redomado, muy sospechoso de vagancia especial, afiliado a espeluznantes compañías, viviendo de la rapiña, forzador de cofres, asesino llegado el caso, siempre en acecho, y que siente la cuerda al cuello mientras escribe versos magníficos. Resulta de ello que este poeta cercado, este fruto de horca (de quien ignoramos todavía cómo terminó, y podemos temer enterarnos), introduce en sus versos muchas expresiones y cantidad de términos que pertenecían a la lengua fugitiva y confidencial de los barrios de mala fama. A veces compone piezas enteras que nos resultan casi impenetrables. La gente que habla esa lengua es gente que prefiere la noche al día, hasta en su lenguaje que organiza a su manera, entre dos luces, quiero decir entre el lenguaje usual, cuya sintaxis conserva, y un vocabulario misterioso que se trasmite por iniciación y se renueva muy rápidamente. Este vocabulario, a veces detestable y que suena innoblemente, es terriblemente expresivo. Hasta cuando su significación se nos escapa, adivinamos, bajo la fisonomía brutal o caricaturesca de los términos, hallazgos, imágenes fuertemente sugeridas por la forma misma de las palabras.

Es una verdadera creación poética de tipo primitivo, pues la primera y más notable de las creaciones poéticas es el lenguaje. Aunque injertado en el habla de la gente honesta, el argot, la jerga o la germanía es una formación incesantemente elaborada y reformada en los antros, en las cárceles, en las sombras más espesas de la gran ciudad, por todo un mundo enemigo del mundo, espantable y temeroso, violento y miserable, cuyas preocupaciones se reparten entre la preparación de nuevos golpes, la necesidad de libertinaje, o la sed de venganza, y la visión de la tortura y los suplicios inevitables (tan a menudo atroces en esta época), que no deja de estar presente o

próxima en un pensamiento siempre inquieto, que se mueve como una fiera enjaulada, entre crimen y castigo.

La vida de François Villon es, como su obra, bastante tenebrosa en todos los sentidos de este término. Hay grandes oscuridades en una como en otra y en su mismo personaje.

Todo lo que sabemos sobre él no nos aclara mucho sobre su verdadera naturaleza, porque todo, o casi todo, nos viene de sus versos o de la Justicia, dos fuentes que concuerdan bastante bien sobre los hechos y cuya combinación nos hace concebir un hombre sumamente malo, vengativo, capaz de las peores hazañas, pero que nos sorprende de pronto por un acento piadoso o tierno, como el que aparece en la célebre y admirable pieza donde hace oir la oración de su madre, la pobre mujer que, hacia el año 1435, puso un día ese niño destinado al mal, a la gloria, a las cadenas y a la poesía, ese François de Montcorbier, entre las manos de Maître Guillaume de Villon, capellán de la capilla de San Juan, en la iglesia de Saint-Benoît-le-Bétourné.

Femme je suis povrette et ancïene,
Qui riens ne sçay; oncques lettre ne leus,
Au moustier voy dont je suis paroissienne
Paradis paint, où sont harpes et lus...

Aparte de algunos términos alterados, esta lengua es todavía la nuestra; y pronto hará quinientos años que esos versos fueron escritos: todavía podemos recibir de ellos placer y emoción. Podemos también maravillarnos del arte que ha producido esta obra maestra de forma cumplida, esta construcción de la estrofa, a la vez neta y musicalmente perfecta, cuya sintaxis notablemente variada, cuya plenitud completamente natural en la sucesión de las figuras casa cómodamente con su morada de diez versos de diez sílabas, sobre cuatro rimas. Me admira la duración de este valor creado bajo Luis XI. Veo en él un testimonio vivo de la continuidad de nuestra literatura y de lo esencial de nuestra lengua a través de las edades. No hay en Europa más que Francia e Inglaterra que puedan enorgullecerse de una tal continuidad; desde el siglo XV, estas dos naciones no han dejado de producir obras y escritores de primer orden, de generación en generación.

En suma, colgado o no, Villón vive: vive al igual que los escritores que se pueden ver: vive puesto que escuchamos su poesía, que ésta actúa sobre nosotros y, sobre todo, que sostiene cualquier

comparación con lo que cuatro siglos de grandes poetas sobrevenidos después de él, han aportado de más poderoso o de más perfecto. Es que la forma tiene valor de oro.

Pero vuelvo de la carrera de la obra a la del hombre. Ya he dicho que la conocemos por fragmentos. Es un Rembrandt, en gran parte ahogado de sombras, de las que emergen ciertos trozos con una precisión extraordinaria y con detalles de una nitidez tremenda.

Esos detalles, como se va a ver, nos son revelados por piezas de procedimiento criminal y debemos el conocimiento de esas piezas, que encierran el total de nuestra información seguro sobre Villon, al magnífico trabajo de tres o cuatro hombres, eruditos de primer orden. Es éste el momento de rendir homenaje a Longnon, a Marcel Schwob, a Pierre Champion, antes de quienes lo que se sabía sobre nuestro poeta era sumamente dudoso. Ellos han explorado sucesivamente los Archivos Nacionales, han encontrado en los legajos y en los autos del Parlamento de París, los documentos esenciales.

No he conocido a Augusto Longnon, pero conocí mucho a Marcel Schwob, y me acuerdo con emoción de nuestras largas conversaciones al crepúsculo, en que este espíritu extrañamente inteligente y apasionadamente perspicaz me informaba de sus búsquedas, de sus presentimientos, de sus hallazgos, sobre la pista de esta presa que era la verdad sobre el caso Villon. Ponía en eso la imaginación inductiva de un Edgar Poe y la sagacidad minuciosa de un filólogo ducho en el análisis de los textos, al mismo tiempo que ese gusto singular de los seres experimentales, de las vidas irreductibles a la vida ordinaria, que le ha hecho descubrir buena cantidad de libros y crear muchos valores literarios.

A ejemplo de Longnon —y como actúa también, en la práctica, la policía—, él empleaba para captar y aprehender a Villon, el método de la red. Echaba el gavilán sobre la probable sociedad del delincuente, que pensaba capturar deteniendo, quiero decir, identificando a toda la banda. Me hacía admirar lo bien que se seguían los asuntos criminales en ese tiempo. Me contaba una tarde las funestas aventuras de un lote de malhechores que fueron asociados de nuestro Villon. Schwob los volvía a encontrar en Dijon, donde cometían mil fechorías. Cuando van a ser apresados, huyen y se pierden. Pero el procurador del Parlamento de Dijon no los pierde de vista. Dirige a uno de sus colegas un informe que nos entera, con la más grande precisión, sobre el destino de los fugitivos. Tres de ellos, portadores del botín, se hunden en no sé qué bosque. Allí, dos de ellos, combinados, despachan a su compañero a golpes de chafarote en la espalda, se reparten lo que llevaba y se separan. Uno va a hacerse colgar en Orléans, creo; el otro es hervido vivo, en Montargis, por emisión de moneda falsa. ¡Se ve que la justicia de entonces, sin telégrafo, sin teléfono, ni fotografía, ni señales y datos antropométricos, sabía trabajar bastante bien!

Villon es sospechado con vehemencia de haber pertenecido a esta banda llamada de los "Compagnons de la Coquille" o "Coquillards". Su vida deplorable y fecunda fué, sin duda, bastante corta, y es muy dudoso que haya llegado a los cuarenta años. La resumiré en pocas palabras o, más bien, resumiré lo que han podido establecer los talentosos hombres que he citado y que hay que leer, tanto para leer mejor los poemas de ese gran poeta como para admirar la obra de resurrección histórica precisa cumplida, y para comprender que hay un genio de *buscar*, como hay un genio de *encontrar*, y un genio de *leer* como hay un genio de *escribir*.

Villon, que se llamó primero François de Montcorbier, nació en París en 1431. Su madre lo puso, pues era demasiado indigente para educarlo, en las manos de un docto clérigo, Guillaume de Villon, que pertenecía a la comunidad de Saint-Benoît-le-Bétourné, y tenía allí su domicilio. Es allí que François Villon creció, recibió la instrucción elemental. Su padre adoptivo parece haber sido siempre bondadoso y hasta tierno para con él. A la edad de diez y ocho años, el joven se recibió de bachiller. A los veintiún años, en el verano de 1452, le es conferido el grado de licenciado. ¿Qué sabía? Sin duda lo que se aprendía por haber seguido, más o menos de cerca, los cursos de la Facultad de Artes; la gramática (latina), la lógica formal, la retórica (una y otra según Aristóteles, tal como era conocido e interpretado en aquel tiempo); más tarde venían alguna metafísica y un resumen de ciencias morales, físicas y naturales de la época.

Pero la palabra licencia tiene un doble sentido. Apenas recibidos sus grados, Villon comenzó a llevar una vida cada vez más libre y pronto peligrosa. El ambiente de los clérigos era extrañamente mezclado. La cualidad de clérigo era muy buscada por todos aquellos que se sentían expuestos a rendir, un día u otro, cuentas a la justicia. Ser clérigo, era poder reclamar ser juzgado por la justicia eclesiástica y escapar así a la jurisdicción ordinaria, cuya mano era mucho más ruda. Muchos clérigos eran gentes de costumbres detestables. Cantidad de pobres diablos se mezclaban a los clérigos, pasaban por serlo; y se dictaban a veces en las prisiones

singulares clases de latín, destinadas a permitir a algún inculpado dárselas de clérigo con el fin de cambiar de juez.

Villon adquirió en ese mundo mal compuesto, conocimientos de la peor especie. Las damas no carecían de encantos, sin duda. Ellas, como es natural, han tenido un gran papel en los pensamientos y las aventuras del poeta. Pero ninguna hubiera soñado que ese muchacho le daría un cierto lote de inmortalidad. Ni Blanca la Zapatera, ni la gorda Margot, ni la Bella Casquera, ni Jehanneton la Sombrerera, ni Catalina la Bolsera. Obsérvense todos esos nombres corporativos... Se diría que todas las corporaciones de oficios debieron sacrificar sus mujeres a la diosa, y que el artesanado de la Edad Media condujo infaliblemente a las desdichas conyugales.

Pero he aquí que el libertinaje y la crápula se desenvuelven con violencia. El 5 de junio de 1455, Villon mata. El asunto nos es bastante bien conocido, puesto que está relatado en el acta de indulto acordada por Carlos VII a "maistre François des Loges, autrement de Villon, âgé de vingtsix ans, ou environ, qui était, le jour de la feste Notre-Seigneur, assis sur une pierre située sous le cadran de l'oreloge Saint-Benoît-le-Bien-Tourné, en la grant rue Saint-Jacques en notre ville de Paris, et étaient avec lui un nommé Gilles, prêtre et une nommée Ysabeau, et était environ l'eure de neuf heures ou environ".

Aparecen entonces un cierto Felipe Sermoise, o Chermoye, clérigo, y Maîstre Jehan le Mardi. Según el acta, que sigue la exposición de Villon, sin criticarla, ese clérigo Sermoise busca querella al poeta, quien primero replica dulcemente, se levanta para hacer sitio... Pero Sermoise saca de entre su ropa una gran daga y golpea en la cara "jusques à grant effusion de sang, Villon, lequel, pour le serain, était vetu d'un mantel et à sa ceinture avait pendant une dague sous icelui", la saca y golpea a Sermoise en la ingle, "ne cuidant pas l'avoir frappé". (Esta excusa es muy sospechosa.) Como el otro, parece, no está conforme y lo persigue todavía, lo abate de una pedrada en plena cara. Todos los testigos han huído.

Villon corre y se hace curar por un barbero. El barbero, que debe dar cuenta, pregunta al cliente su nombre. Villon da el falso nombre de Michel Mouton. En cuanto a Sermoise, transportado primero a un claustro, después al Hospital, muere allí a los dos días, "faute de bon gouvernement". El asesino cree prudente huír.

Unos meses después, le es acordada la carta de indulto, algunos de cuyos términos ya conocemos. Es notable que esta medida expresa de clemencia se funde únicamente sobre las palabras y los

argumentos de Maître Villon. Nada de encuesta. La excusa de legítima defensa es admitida sin objeciones. La afirmación del interesado, de que, después de ese feo accidente, su conducta ha sido irreprochable, es aceptada bajo su palabra. Pero no puede impedirse que la exposición parezca sospechosa; la agresión del padre Sermoise inexplicada, el falso nombre dado por Villon al barbero Fouquet, su huída, la desaparición de los testigos, otros tantos elementos inquietantes en este asunto. Muchos otros fueron a dar a la horca con indicios más débiles. Pero, en fin, no seamos más severos que el rey, quien, "voulant miséricorde préférer à rigueur", exime y perdona el hecho y caso, y "sur ce", dice el texto, "impossons silence perpétuel à notre procureur". Ese silencio iba a ser roto muy pronto.

Sobre el segundo crimen conocido de Villon, no subsiste ninguna duda, y todas las calificaciones posibles que define el Código Penal están inscritas en él. No falta nada; se trata de un robo, cometido de noche, en un lugar habitado, con escalamiento, fractura, uso de llaves falsas, todo un material de asaltantes.

Villon, agente indicador, acompañado de ganzúas de profesión, y de otros cómplices, se apodera así de quinientos escudos de oro pertenecientes al colegio de Navarra y contenidos en un cofre depositado en la sacristía del colegio. El robo sólo fué descubierto dos meses después. Nada más curioso que los detalles de la prueba judicial realizada por los investigadores del rey en el Chatelet. Citaré sólo uno.

Los jueces convocaron, a título de expertos, a nueve cerrajeros-jurados, que prestaron juramento especial, y cuyos nombres y direcciones se conservan en el legajo del procedimiento. Ellos reconstituyeron muy exactamente los procedimientos de los ladrones. Pero éstos se habían largado. Desdichadamente para ellos, fueron descubiertos por las palabras imprudentes de un charlatán, cómplice suyo, al que un cura había oído hablar, en alguna taberna, del asunto del colegio de Navarra. Ese clérigo, que parece haber nacido, más que para el sacerdocio, para el servicio de informaciones generales de la Prefectura, inicia una pesquisa notablemente conducida que lleva derecho a François Villon. Villon se apresuró a dejar la ciudad.

¡Dios sabe cuál fué su vida durante este período!... Se le encuentra tan pronto en prisión, tan pronto en relación con el príncipe poeta Charles d'Orléans; y, sin duda debió, aquí y allá, participar en las operaciones de los Coquillards. Parece, en todo caso, que ha-

ya probado la muy dura prisión episcopal de Meung-sur-Loire, posiblemente a resultas del robo de un cáliz de una sacristía. El obispo de Orléans, Thibaud d'Auxigny, lo ha tratado con un rigor que dejó cruel recuerdo en el detenido, sometido a la tortura del agua y mantenido encadenado en un calabozo subterráneo. Luis XI lo deja en libertad y vuelve a París, no, ¡ay! para vivir honradamente. Se encuentra con antiguas relaciones, hace otras nuevas, y no de las excelentes, cuya frecuentación lo empuja al más feo asunto de su vida. Como consecuencia de una riña, en la que fué herido un notario pontifical, Villon es condenado por el Châtelet a ser colgado y estrangulado en la horca de París. A juzgar por la alegría que manifiesta cuando el Parlamento, a raíz de la apelación presentada por él, conmutó en diez años de destierro de París la pena que él siempre había temido, que soñaba tan espantosamente y que ha cantado tan crudamente, ha debido vivir días de gran angustia, entre la tortura y la horrible imagen de su cuerpo flotando en la horca. El alivio que experimenta, al saber que su vida está a salvo, le hace escribir dos poemas de un golpe: uno que dirige al carcelero para felicitarse de haber apelado, y otro a la corte, a manera de agradecimiento. Este alivio induce a todos sus sentidos, todos sus miembros y sus órganos:

Foye, pommon et rate qui respire...

a celebrar las alabanzas de la corte!

Deja pues París, feliz de haberse librado a tan bajo precio.
Luego... Pero luego, no sabemos más nada
¿Cuándo, cómo ha terminado Villon?

Dictes-moy où, n'en quel pays?

No sabemos absolutamente nada.

Esta vida, donde las sombras no faltan, se desvanece en las tinieblas. Pero, desde el siglo XV, la obra del criminal se imprime; el vagabundo, el ladrón, el condenado a muerte toma lugar en un rango que nadie le ha sacado entre los poetas franceses. Nuestra poesía, después de él, recurre a lo antiguo, se establece en un estilo noble e imperativamente exquisito. Los salones le son más agradables que los antros y las encrucijadas. Villon, sin embargo, es siempre leído, hasta por Boileau. Su gloria es, hoy, más grande que nunca; y si su infamia, demostrada o corroborada por las piezas auténticas, aparece más netamente que antes, hay que confesar que acrecienta el interés de la obra más de lo que sería conveniente. La observación de la literatura y de los espectáculos de todas las épocas muestra que el crimen tiene grandes atractivos y que el vicio no deja de interesar a las gentes virtuosas, o semivirtuosas. En el caso de Villon, es un culpable quien habla y habla como un poeta de primer orden. Y henos aquí ante un problema que llamaría psicológico, si supiera exactamente lo que significa esta palabra.

¿Cómo pueden coexistir en una cabeza la concepción de fechorías, su meditación, la voluntad bien asentada de cometerlas, con la sensibilidad que algunas piezas demuestran, que el arte mismo exije, con la fuerte conciencia de sí, que, no solamente se manifiesta, sino que se declara y se expresa con tanta precisión en el célebre *Debat du Cuer et du Corps?* ¿Cómo este malandrín que tiembla de miedo de la horca tiene el coraje de hacer cantar en versos admirables a los desgraciados fantoches que el viento acuna y disloca en un extremo de la cuerda? Su terror no le impide buscar sus rimas, su visión espantosa es utilizada para los fines de la poesía: *sirve para algo,* que no es para nada lo que espera la justicia, cuando la justicia se justifica, ella misma y sus rigores, por lo que llama *la ejemplaridad de las penas.* Pero por más que cuelgue a unos, descuartice a otros o los haga hervir, acontece que un criminal muy grande, pero más grande poeta todavía que criminal, compone sus malos actos, sus vicios, sus temores, sus remordimientos y sus arrepentimientos, y de esa mezcla detestable y lastimosa saca las obras de arte que sabemos.

El estado de poeta —si es ése un estado—, puede conciliarse, sin duda, con una existencia social muy regular. La mayor parte, la inmensa mayoría, puedo asegurar, fueron o son los más honorables hombres del mundo, y a veces los más honrados. Y sin embargo...

Una reflexión que se detenga un poco sobre el poeta, y que se aplique a encontrarle un justo lugar en el mundo, se traba a poco por esta especie indefinible. Representaos una sociedad bien organizada, es decir, una sociedad donde cada miembro reciba de ella el equivalente de lo que aporta. Esta perfecta justicia elimina a todos los seres cuyo aporte no es calculable. El aporte del poeta o del artista no lo es. Es nulo para unos, enorme para otros. Nada de equivalencias posibles. Esos seres no pueden pues subsistir más que en un sistema social bastante mal hecho como para que las más bellas cosas que el hombre haya hecho, y que, de rebote, lo hacen verdaderamente hombre, puedan ser producidas. Tal sociedad admite la inexactitud de los trueques, los expedientes, la limosna y todo eso mediante lo cual un Verlaine ha podido vivir sin recurrir, como nuestro Villon,

a los dividendos repartidos por las asociaciones de malhechores, después de haberlos recogido de noche, y por escalamiento y fractura, en el cofre de las ricas sacristías.

No me extenderé sobre la vida de Verlaine; está muy cerca de nosotros, y no reabriré aquí el legajo que, de la escribanía del tribunal de Mons, ha ido a dormir (no sin algunos despertares), a la Biblioteca Real de Bruselas, como el de Villon ha pasado de los armarios del Parlamento a los de los Archivos Nacionales. Villon está bastante lejos de nosotros: se puede hablar de él como de un personaje legendario. ¡Verlaine!... Cuántas veces lo he visto pasar delante de mi puerta, furioso, riendo, jurando, golpeando el suelo con un grueso bastón de enfermo o de vagabundo amenazante. ¿Cómo imaginar que ese transeúnte, a veces tan brutal, de aspecto y de palabra, sórdido, a la vez inquietante e inspirando compasión, fuera no obstante el autor de las músicas poéticas más delicadas, de las melodías verbales más nuevas y más patéticas que haya en nuestra lengua? Todo el vicio posible había respetado, y tal vez sembrado, o desarrollado en él, esa potencia de invención suave, esa expresión de dulzura, de fervor, de recogimiento tierno, que nadie ha dado como él, porque nadie ha sabido como él disimular o fundir los recursos de un arte consumado, ducho en todas las sutilidades de los poetas más hábiles, en obras de apariencia fácil, de tono ingenuo, casi infantil. Recuérdese:

Calmes dans le domi-jour
Que les branches hautes font...

A veces, sus versos hacen pensar en una recitación de plegarias murmuradas y ritmadas en el catecismo; a veces, son de una asombrosa negligencia y escritos en lenguaje más familiar; parecen a veces experiencias prosódicas, como en esa extraña pieza, *Crimen Amoris,* que está en versos de once sílabas. Por otra parte, ha ensayado casi todos los metros posibles: desde el que cuenta cinco sílabas hasta el de trece. Ha empleado combinaciones insólitas o abandonadas desde el siglo XVI, piezas en rimas todas masculinas, o todas femeninas.

Que si se le quiere comparar contra viento y marea a Villon, no en tanto que personaje delictuoso y provisto de un expediente judicial, sino en tanto que poeta, se encuentra, o, por lo menos, encuentro, pues no es más que mi impresión, encuentro con sorpresa que Villon (vocabulario aparte) es, en muchas partes, un poeta

más "moderno" que Verlaine. Es más preciso y más pintoresco. Su lenguaje es sensiblemente más sólido: *Le Debat du Cuer et du Corps* está construído en réplicas netas y severas como de Corneille. Y abunda en fórmulas que no se olvidan más, cada una de las cuales es un hallazgo del tipo de los hallazgos *clásicos*... Pero, sobre todo, Villon tiene la gloria de esa obra verdaderamente grande, el famoso *Testament,* concepción singular, completa, y *Juicio Final,* pronunciado sobre los hombres y las cosas por un ser que, a la edad de treinta años, ya ha vivido con exceso. Este conjunto de piezas, en forma de disposiciones testamentarias, tiene algo de *La Danza Macabra* y de *La Comedia Humana.* Obispos, príncipes, verdugos, bandidos, muchachas alegres, compañeros de libertinaje, cada uno recibe su legado. Todos aquellos que han hecho bien al poeta, todos los que han sido duros para con él, allí están, fijados con un trazo, con un verso siempre definitivo. Y en esta composición curiosa, entre los retratos precisos, donde los nombres propios, los apodos, las direcciones mismas de las gentes son enunciados, se colocan, como figuras más generales, las más bellas baladas que se hayan escrito. El monólogo familiar se interrumpe ante ellas. La confesión se cambia en oda y emprende su vuelo. El apóstrofe, familiar a Villon, se vuelve medio lírico, y la forma interrogativa, tan frecuente en él:

Mais où sont les neiges d'antan?
. . . . . .
Le lesserez-la, le povre Villon?
. . . . . .
Dictes-moy ou, n'en quel pays?
. . . . . .
Qu'est devenu ce front poly,
Cheveulx blons, ces sourcils voultis?...

etcétera, se convierte por la repetición, y sobre todo por el acento, en un elemento de potencia patética. Es él el único poeta francés que haya sabido sacar del refrán efectos poderosos y de potencia creciente.

En cuanto a Verlaine, observando (a mi cuenta y riesgo), que me parece menos literario que Villon, no quiero decir *más ingenuo;* no son más ingenuos el uno que el otro, no más ingenuos que La Fontaine; los poetas sólo son ingenuos cuando no existen. Quiero decir que esta poesía particular de Verlaine, la de *La Bonne Chanson,* de

Sagesse y lo que sigue, supone, a primera vista, menos literatura acumulada que la de Villon, lo que, por otra parte, no es más que una apariencia. Se puede explicar esa impresión por esta observación: que una se ubica en el comienzo de una era nueva de nuestra poesía y al fin del arte poética de la Edad Media, la de las alegorías, de las moralidades, las novelas en verso o las narraciones piadosas. Villon está, de alguna manera, orientado hacia la época muy próxima en que la producción se desenvolverá con plena conciencia de sí misma y por sí misma. El Renacimiento es nacimiento del arte por el arte. Verlaine es todo lo contrario: él ingresa, sale, se evade del Parnaso; está o cree estar al fin de un paganismo estético. Reacciona contra Hugo, contra Leconte de Lisle, contra Banville; está en buenos términos con Mallarmé: pero Mallarmé y él son dos extremos que no se han acercado más que por el único hecho de tener casi los mismos fieles y los mismos adversarios. Esta reacción, en Verlaine, lo induce a crearse una forma completamente opuesta a aquella cuyas perfecciones se le han vuelto fastidiosas... A veces, se creería que tantea entre las sílabas y las rimas, y que busca la expresión más musical del instante. Pero él sabe muy bien lo que hace, y aún lo proclama: decreta un arte poético, *"de la musique avant toute chose"*, y, para esto, prefiere la libertad... Ese decreto es significativo.

Este *ingenio* es un primitivo organizado, un primitivo como jamás ha habido primitivos y que procede de un artista muy hábil y muy consciente. Ninguno, entre los primitivos auténticos, se parece a Verlaine. Tal vez se le clasificó más exactamente cuando se le trataba, hacia 1885, de "poeta decadente". Jamás se vió arte tan sutil como éste, que supone que se huye de otro, y no que se le precede.

Tanto Verlaine como Villon nos obligan en fin a confesar que las desviaciones de la conducta, la lucha con la vida dura e incierta, el estado precario, la residencia en las prisiones y los hospitales, la borrachera habitual, la frecuentación de los bajos fondos, el crimen mismo, no son incompatibles del todo con las más exquisitas delicadezas de la producción poética. Si fuera a filosofar sobre ese punto, tendría que señalar aquí que el poeta no es un ser particularmente social. En la medida en que es poeta, no entra en ninguna organización utilitaria. El respeto de las leyes civiles expira en el umbral del antro donde se forman sus versos. Los más grandes, Shakespeare como Hugo, han imaginado y animado de preferencia seres irregulares, rebeldes a toda autoridad, amantes

adúlteros, de los que hacen héroes y "personajes simpáticos". Están mucho menos cómodos cuando pretenden exaltar la virtud: los virtuosos, ¡ay!, son malos temas. El desprecio del burgués, que han insinuado los románticos y que no ha dejado de producir ciertas consecuencias políticas, se reduce, en el fondo, al desprecio de la vida regular.

El poeta posee pues, una cierta "mala conciencia". Pero el instinto de moralidad va a anidarse siempre en algún rincón. Se ve siempre en los peores bribones, en los medios más terribles, reaparecer la regla y decretarse leyes de la selva. Entre los poetas, el código no contiene más que un solo artículo, que será mi última palabra:

"Bajo pena de muerte poética, dice nuestra ley, *tened talento, y hasta... un poco más".*

DOCUMENTOS

DOS CARTAS SOBRE "GRITO DE GLORIA"

[ESTAS DOS CARTAS INÉDITAS *de Eduardo Acevedo Díaz fueron escritas a su pariente y amigo, el Dr. Andrés Lerena. Constituyen un elocuente testimonio literario sobre el cuidado y la dedicación con que componía Acevedo Díaz sus novelas históricas, sobre los escrúpulos con que manejaba su documentación. Se trata en ellas de una colaboración enviada para un volumen especial dedicado a conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América:* Montevideo-Colón, *Montevideo,* Imprenta "El Siglo Ilustrado", *1892, 126 pp. Las páginas de Acevedo Díaz se publicaron bajo el título (entonces tópico) de* Ganguiles por Carabelas. *Llevaban, en subtítulo y entre paréntesis la siguiente indicación de origen: Capítulo de una obra inédita. La colaboración, que se abre con el numeral IV, ocupa las pp. 66-69 del mencionado volumen. La acompaña una reproducción a toda página de* El desembarco de los Treinta y Tres Orientales *por Juan Manuel Blanes.*

La obra inédita a que se refiere el subtítulo es Grito de Gloria, *Montevideo,* A. Barreiro y Ramos, *1894, 436 pp. Las páginas adelantadas en el volumen conmemorativo se encuentran, en efecto, en el capítulo IV que ahora se titula:* La cruzada, *pp. 37-53.*

Estas cartas nos han sido comunicadas por el profesor Hyalmar Blixen, a cuya gentileza debemos la autorización para reproducirlas.]

1

Señor doctor don Andrés Lerena.
Mont.
Muy estimado pariente y amigo:

En cumplimiento de la promesa hecha de colaborar en el "Montevideo-Colón", ahí va mi modesto trabajo. Quizás no medí bien sus dimensiones, al decir que solo constaba de *diez* carillas; pero, en todo caso, no es más que de *doce*, no habiendo gran diferencia entre una *decena* y una *docena*. Cuestión de una letra.

Y aparte de sutilezas, la cosa no ha de estimarse por la cantidad sino por la calidad, en cuyo concepto muy satisfactorio me sería saber si era del agrado de la comisión. [1]

Como V. verá, ese trabajo se reduce al acto de la cruzada; por manera que, siendo el objetivo toda una epopeya derramada en largas páginas, la razón de espacio aducida por Vds. me ha limitado a ese episodio, si bien importante, circunscripto en mi libro a la razón superior también de la ordenación del plan y lógicas proyecciones. En los anteriores capítulos es donde está explicada según mi entender la causa de la invasión; y en las posteriores, estudiado el desarrollo del pensamiento revolucionario sin omitir detalles de interés.

Al remitirle el capítulo, era mi deseo hacer a V. esa declaración para la mejor comprensibilidad del texto.

Con mis afectos a su digna compañera, y un saludo que ruego a V. [dé] en mi nombre a sus meritorios colegas, queda siempre a sus órdenes su pariente y amigo.

Edo. Acevedo Díaz.

La Plata. Ag. 5 de/92.

2

Señor doctor don Andrés Lerena.
Mont.
Mi estimado pariente y amigo:

Compulsas minuciosas, así como juicios de amigos ilustrados que mucho respeto, me determinan a modificar dos párrafos del pequeño trabajo que remití a V. para el "Montevideo-Colón", sobre el pasaje de los treintaitres; si es que Vds. se han determinado a darlo a luz. Quiero y debo hacer esas breves enmiendas, en obsequio a la imparcialidad histórica, aún cuando no son pocas las razones que me asisten para creer que al emitir aquellos asertos tenía en qué fundarme.

Suponiendo que la impresión del periódico ha de demorar, ruégole tenga V. presentes esas enmiendas —que van por separado— a fin de hacérselas notar a quien corresponda cuando se proceda a la corrección con el original a la vista.

Más que enmiendas, son supresiones de pocas líneas. Me interesa hacerlas, dando a los párrafos suprimidos, sustitución en la forma que sub-indico.

[1] La Comisión estaba compuesta por Andrés Lerena, Matías Alonso Criado, Luis D. Destéffanis, Samuel Blixen, Francisco Vázquez Cores y Diógenes Hequet.

Agradeceré a V. esta deferencia.

Con mis afectos a todos los suyos, salúdalo muy afectuosamente también y queda como siempre a sus órdenes, su pariente y amigo

Edo. Acevedo Díaz.

La Plata, Agosto 26 de 1892.
6 entre 59 y 60 Nº 1328.

[En otra carilla incluía Acevedo Díaz el siguiente texto:]

Los párrafos, desde aquel que empieza: "Estos ganguiles o "chalanas", como los designaba en su lenguaje la gente marinera", etc.; hasta el que dice: "Esta circunstancia hizo que los promotores del movimiento", etc. (inclusive), deben ser reemplazados por estos otros:

"Estos ganguiles o "chalanas", como las designaba en su lenguaje la gente marinera, estaban a cargo de excelentes patrones cuyos verdaderos nombres no ha constatado aún la historia. [2]

"En uno de estos ganguiles, ayudóles más de una vez en sus faenas, Andrés Etchevest o Cheveste por corrupción, vasco animoso tan "baqueano" en los ríos como en la zona terrestre comprendida entre uno y otro arenal.

"Esa circunstancia hizo que los promotores del movimiento escogiesen la "chalana" en que Cheveste había trabajado, para la primera expedición, pues que el guía era inmejorable; y designado éste por "baqueano", cargaron sigilosamente el ganguil con algunas carabinas, sables y pólvora."

En uno de los párrafos finales del capítulo, que dice: "En la bandera de una lista blanca y también otra celeste, cruzada, etc., debe decirse en sustitución:

"En la bandera de tres fajas azul, blanca y roja, emblema esta última de la sangre vertida, la inscripción consagraba el mote o leyenda del escudo: era la suprema aspiración de Artigas, allí estampada con signos perdurables." [3]

[2] Al publicar en volumen este capítulo, Acevedo Díaz completó la frase con estas palabras: "por más que se supongan definitivamente conocidos" (ed. cit., p. 38).

[3] Cada una de las cartas, que se encuentran en buen estado de conservación, está escrita en una sola carilla de un pliego de dos, a tinta y con caligrafía muy clara. Las correcciones propuestas se encuentran en la tercera carilla del mismo pliego de la carta Nº 2.

NOTAS

ITALO SVEVO Y SU MUNDO CREÍBLE Y VITAL

I

ITALO SVEVO LLEGA A NUESTRO IDIOMA con un retraso de treinta años [1]. El contacto con su nombre y su fama tardía se había establecido a través de la enumeración circunstancial de algún tratadista, de estudios sobre influencias, de citas, de fragmentos. Esto no es demasiado asombroso. Ni siquiera en su propia lengua ha sido profusamente editado. A diferencia de otros grandes novelistas de la conciencia —Dostoiewsky, Joyce, Proust— la obra de Svevo no ha disfrutado mayormente de la publicidad crítica. La mayoría de las historias de la literatura italiana, que citan a Moravia, Levi, Piovene, parecen complacerse en ignorar a este notable escritor, cuyas criaturas son por cierto más creíbles, más humanas y conmovedoras que las de los actuales narradores de la Península.

Sin duda, la crítica italiana no puede olvidar (ni perdonarse) la pasmosa falla que significó el haber ignorado el talento de Svevo. El oscuro autor de *Una vita* y *Senilità* fué prácticamente descubierto por James Joyce y lanzado al mercado por la crítica francesa. Svevo representa el ejemplo típico de escritor autónomo, de vida independiente, al margen de las camarillas y la política literarias. Aunque indudablemente herido por la conspiración del silencio que acogió sus primeras obras, jamás descendió a recabar el elogio de la crítica ni se fijó la tarea de convencer a los demás de la talla presumible de su propio talento. Los veinticinco años que separan *Senilità* (1898) de *La coscienza di Zeno* (1923) no representan un sometimiento del autor al apático dictamen de la opinión pública. Este escritor se conoce a sí mismo tan minuciosamente como Zeno distingue a su conciencia. El largo silencio es sólo un reproche, la actitud resentida y, si se quiere, altiva, de quien tiene algo vital que comunicar y es escrupulosamente evitado por el destinatario.

Si, después de la aparición de *Senilità*, hubiera seguido Svevo produciendo novelas, no hay motivos para imaginar que *La coscienza di Zeno* no culminase, de todos modos, un ascendente proceso. No

1. Italo Svevo, **La conciencia del señor Zeno.** Traducción de Atilio Dabini. Buenos Aires, Santiago Rueda, 1953, 440 págs.

obstante, esos veinticinco años, transcurridos en medio de una activa vida comercial, su culto privado del violín, las pensadas lecturas y una modesta pero inflexible militancia política, constituyen el lapso necesario para que su modo de observación, de por sí arduo y moroso, madurara convenientemente, fijara sus convicciones y hallara las adecuadas proporciones literarias para integrar su verdadero sentido.

Desde los comienzos de su intermitente celebridad, el nombre de Svevo ha sido asociado al de Proust y al de Joyce, con quienes los críticos han aprendido a formar su terna ideal de novelistas psicólogos. Sin que signifique desconocer ni desvirtuar el invalorable aporte de Proust y Joyce a la narrativa contemporánea, parecería injusto limitar el papel de Svevo a una especie de segundón de aquellos grandes. En primer término, porque, en cierto sentido, Svevo los precedió en el ejercicio de la introspección psicológica (*Una vita* y *Senilità* aparecieron, respectivamente, en los años 1892 y 1898, y en ambas había usado Svevo, quizá de un modo primario, elemental, los métodos de intenso autoanálisis que, más tarde, ya en plena madurez creadora, empleara en *La coscienza di Zeno);* y luego, porque la obra de Svevo es lo bastante personal y característica como para escapar, por sus propios méritos, de la riesgosa sombra que proyecta una vecindad monumental.

Es inevitable que en Proust y Joyce nos impresione su actitud estética, su modo analítico de reflejar el pasado, de revisar hasta el cansancio el orden y el desorden de los pensamientos. También es inevitable que la gran habilidad técnica y el dominio del idioma que uno y otro poseen, al elaborar minuciosamente la exteriorización de ese análisis, nos aleje en forma imperceptible del mundo que describen. Entre el lector y el protagonista media una especie de lente de aumento. La exageración mnemónica de Proust nos produce la misma impresión de vértigo que un abismo sin fondo; el caos joyceano nos parece abrumadora y premeditadamente organizado; pero ni aquella memoria ni este caos tienen demasiado contacto con nuestra realidad, más cauta, más sencilla, menos vertiginosa.

He aquí lo que mejor distingue a Svevo de esos creadores. Ya los críticos de principios de siglo vieron que el estilo de Svevo no era brillante ni esmerado. En eso tuvieron razón; no la tuvieron, empero, al ignorar que en esa opacidad estilística, residía buena parte de su eficacia como narrador. Los personajes de Svevo son, por lo general, seres mediocres, más o menos custodiados (no agobiados) por su conciencia. El narrador sólo quiere brindar una versión directa de esa mediocridad y usa para ello las formas manidas del lenguaje coloquial; los hechos oscuros, insignificantes, de la cotidianidad. Todo aparece en su justa proporción, en las mismas dimensiones que las palabras y los hechos poseen en la vida, corriente y poco célebre, del lector. El análisis de Svevo se realiza sin lupa; en largos pasajes, no parece la obra de un novelista sino la deposición de un testigo, —no importa demasiado si de defensa o de cargo.

II

La influencia de Flaubert, que se había hecho sentir en Svevo desde su primera novela, *Una vita,* cuya trama recuerda insistentemente la de *L'education sentimentale,* se prolonga hasta el absorbente personaje de Zeno, un viejo inteligente y sensible, abúlico y apocado, que inducido por un psicoanalista, consiente en escribir sus memorias, aunque no pueda sustraerse a la tentación de analizarlas a su manera, no demasiado científica, pero de todos modos veraz y apasionante.

En sendos capítulos, el narrador explora sus tentativas para dejar el tabaco, la muerte de su padre, su noviazgo y casamiento con Augusta, sus relaciones extramatrimoniales con Carla y la asociación comercial con Guido, su concuñado. No se trata, pues, de un relato en línea recta, sin solución de continuidad. Zeno semeja un autobiógrafo que eligiera tan sólo los pasajes más representativos de su vida, las etapas e imágenes que puedan erigirse más adecuadamente en símbolos de sus perplejidades y afirmaciones. Quiere decir la verdad acerca de sí mismo y, por añadidura, acerca de los demás; aquí y allá se engaña con frecuencia, pero cada capítulo es un nuevo modo de encarar esa misma verdad, un asedio por otro de sus sectores. Leyendo la autobiografía de Koestler, se me ha aclarado en parte un matiz importante del libro de Svevo. Koestler sostiene que en una autobiografía *el impulso del cronista y el motivo del Ecce Homo se encuentran en los polos opuestos de una misma escala de valores, como la extroversión y la introversión, la percepción y la contemplación. Una buena autobiografía debería ser una síntesis de los dos, lo que pocas veces ocurre.* Sin embargo, esto ocurre en la novela de Svevo. Hay una sensible diferencia entre una novela común, escrita en primera persona (tales como, pongamos por caso, *L'etranger* o *Journal de Salavin)* y *La coscienza di Zeno.* El héroe de Camus o el de Duhamel cuentan *su novela;* los mejores efectos

siempre tienen lugar dentro de lo literario y, paulatinamente, van dando forma a un mensaje, nada trivial por cierto, pero de índole rigurosamente intelectual.

El protagonista de Svevo, por el contrario, no tiene pasta de héroe literario; con la imprescindible dosis de humor y de desdicha, que no excede la de su lector corriente, Zeno no refiere *su novela* sino *su autobiografía*, una autobiografía en que se equilibran, como quiere Koestler, el impulso del cronista y el motivo del Ecce Homo. Ahora bien, ¿esta autobiografía carece de mensaje? No me atrevería a asegurarlo. Como crítico, tal vez no me resigne fácilmente y, a falta de un gran mensaje explícito (tipo Rilke o Lawrence o Unamuno), me conforme con un buen sucedáneo, por ejemplo el que figura en pág. 86: *La muerte es la verdadera organizadora de la vida*, o el de pág. 439: *A diferencia de otras enfermedades, la vida es siempre mortal. No tolera curas. Sería como querer tapar los orificios que tenemos en el cuerpo considerándolos como heridas. Moriríamos en cuanto estuviésemos curados.*

Acaso sea ésta la enseñanza que se desprende de este largo relato. Pero, en definitiva, creo que no importa demasiado. La vitalidad de la obra (no en el sentido optimista en que suele usarse, sino en la acepción de estricto diccionario), supera con creces el presunto mensaje, más aún, se convierte en el único posible. De ahí que el relato sea, sobre todo, verosímil. El tiempo enseña a no embarcarse en afirmaciones categóricas, pero aún así me atrevería a afirmar que *La coscienza di Zeno* es la novela de más creíble sustancia de toda la narrativa contemporánea. Me parece estar oyendo al lector enterado, a aquel que sabe, por ejemplo, que la historia no es literatura: "Bien, de acuerdo, ¿pero y lo literario? Muy creíble, muy verosímil, mucha realidad y pan cotidiano, ¿pero y lo literario?" Se me ocurre que lo literario puede, paradojalmente, evadirse del linotipo, de la escritura propiamente dicha, para refugiarse en una actitud, en una intención.

En Svevo, el estilo es vulgar, coloquial, sin relieve; en su actitud reside la única pretensión de su arte. La autobiografía de Zeno es, evidentemente, tan creíble, que el lector puede suponer que Zeno y Svevo sean la misma persona. Sin embargo, los datos biográficos de Ettore Schmitz (verdadero nombre bajo el seudónimo literario) autorizan la conjetura de que el escritor (activo hombre de negocios, socio y gerente de importantes plantas industriales) no tiene demasiado contacto con el irresoluto señor Zeno Cosini, frenado constantemente por sus tímidos análisis introspectivos. Hay, naturalmente, detalles que son comunes a Zeno y a Schmitz (la actividad comercial, el ejercicio del violín, la afición por el psicoanálisis), pero la esencia, el carácter del hombre, están expresados en otra dimensión. Al contrario de lo que acontece comúnmente en el ejercicio literario, aquí el autor parece ser la criatura que el protagonista ambicionara ser. Es más que probable que el señor Zeno hubiera querido poseer la energía y la resolución necesarias para convertirse en el señor Schmitz. Después de todo, la fórmula es bastante novedosa.

He aquí donde el novelista hace literatura: crea un ente ficticio, tan humano, tan vulgar, tan normalmente inteligente, divertido y medroso, que el lector tiende a olvidar su origen, pero ese origen es, naturalmente, literario; ese personaje es, naturalmente, una ficción, y el hecho simple de que así acontezca, convierte a este testimonio, aparentemente opaco, en un tierno homenaje al hombre promedio, al ser que no piensa con excesiva brillantez, que no se siente excesivamente cretino, y que no siempre se halla al día con su precaria, ineludible conciencia.

III

Que Svevo no se distinga especialmente por el esmero de su estilo, por los rebuscados vericuetos de la trama, por la estructura perfecta y complicada, no significa que haya descuidado el aspecto formal. Hay algunas exquisiteces técnicas que alcanzan para defender la obra de Svevo de las recriminaciones con que el periódico italiano *La Fiera Litteraria*, en ocasión de los primeros elogios de Cremieux, defendiera la miopía de la crítica italiana, negando importancia a Svevo y afirmando que no por desconocimiento, sino por guardada proporción, no era exaltado en Italia a figura de primer orden [2].

No precisa ahondar mucho para rescatar esas bondades. El capítulo II de la novela *(El tabaco)* es una verdadera lección de arte narrativo. Enumera, simplemente, las tentativas del narrador para abandonar el cigarrillo. El motivo es trivial, como casi todos los motivos de Svevo, pero sus posibilidades son prácticamente agotadas por el novelista. Una especie de *leitmotiv (el cigarrillo tiene un sabor especial y más intenso cuando es el último)*, restituye, después de cada anécdota, el tono irónico, la burla de sí mismo con que el protago-

2. Ver: Juan Chabás, Italo Svevo, Revista de Occidente, año V, Nº LIII, página 251-55.

nista encara sus recuerdos. *Sigo pasando del cigarrillo a los propósitos y de los propósitos al cigarrillo.* A medida que se entera de esas desalentadoras confidencias, el lector cifra menos esperanzas en que Zeno consiga alguna vez desprenderse radicalmente de su vicio, pero eso mismo establece una suerte de complicidad, de intimidad secreta entre el protagonista y el destinatario ocasional del relato. Es como si ambos, al chancear a propósito de un vicio menor, se burlaran asimismo del lado más infernal de la existencia, tal vez en el problemático intento de quitarle entidad.

A menudo parece como si Svevo conspirara contra la expectativa. Zeno siempre está anunciando lo que va a ocurrir algunas páginas más allá. El lector sabe desde el comienzo del capítulo IV que el personaje terminará por casarse con Augusta. Sin embargo, Zeno lo convence de que ésa es la más absurda de las soluciones; Ada y Alberta se hallan considerablemente más cerca de su simpatía y de sus apetitos. De modo que la espera del lector se tiende en otro sentido. La incógnita ya no se centra en el desenlace, sino en el proceso que va a precederlo. Además, es importante no perder de vista, como bien lo ha notado Silvio Benco, que el relato siempre se vincula a un presente psicológico [3]. Las idas y venidas, los avances y retrocesos son gobernados desde un presente fijo (los cincuenta y siete años confesados de Zeno)y ese presente es el que otorga a toda la narración el humor levemente farsesco y la sencilla sabiduría, representativos de una madurez a punto de verterse en la vejez, con que el protagonista revisa su juventud. (Al igual que el protagonista de *Senilità,* Zeno comprende que su desventura está formada por la inercia de su propio destino.) No obstante, cuando una determinada peripecia lleva consigo un efecto que puede resultar eficaz desde el punto de vista narrativo, Zeno se abstiene de anunciarla. El suicidio de Guido, por ejemplo, no ha sido anticipado por el narrador. Svevo realiza ahí una maniobra muy hábil para que este acto no resulte chocante. Indudablemente, el narrador había brindado suficientes datos acerca del carácter de Guido (un fanfarrón irresponsable, un jactancioso y un embustero); de modo que el lector admitiría con grandes reservas la posibilidad de un suicidio dentro del cuadro temperamental de ese personaje. Pero, a la vez, Zeno ha ido sembrando aquí y allá gérmenes de la gran equivocación que conducirá a Guido hasta su propia muerte. Los datos que pide una y otra vez a su concuñado acerca del veronal,

3. Prólogo a la edición italiana de **La coscienza di Zeno**, Milano, Dall'Oglio, editore, 1947.

son asimismo antecedentes que, sin proponérselo especialmente, también va recogiendo la memoria del lector. Este espera, como es natural, una nueva simulación de suicidio. Guido, claro, espera lo mismo; pero se equivoca y paga caro el error. *El pobre Guido, yacía abandonado, cubierto con una sábana, en el dormitorio. La rigidez ya avanzada de su cuerpo no expresaba sino una gran estupefacción por haber muerto sin habérselo propuesto.*

El humorismo, admirablemente dosificado, con que Svevo alivia el lado patético de su novela, también aquí resulta eficaz. Zeno se equivoca de entierro; acompaña el cortejo fúnebre de un presunto griego, y debe soportar luego el unánime reproche sobre su escandalosa ausencia. Pero el humorismo y la ironía acompañan siempre los pormenores de esta historia lenta y aparentemente trivial. En este sentido demuestra Svevo una particular maestría. Su gracia no es un simple adorno del estilo, sino que integra vitalmente el relato; por lo común, no es demasiado agria ni superficial y a menudo ejemplifica una actitud. Se hace presente en el instante más oportuno, cuando la tensión de un estado espiritual, de una situación grave y problemática, amenaza con desembocar en la cursilería o en el melodrama. Cuando Zeno comienza a frecuentar la casa de los Malfenti, se entera de que las hijas se llaman: Ada, Augusta, Alberta y Anna. Para Giovanni, ello representaba una comodidad, *porque las cosas que llevaban esa inicial* (la A) *podían pasar de una a otra de sus hijas sin necesidad de modificación alguna.* Pero a Zeno esa inicial le impresiona más de lo razonable. *Soñé con las cuatro doncellas, tan bien vinculada sentre sí por sus nombres. Parecían hechas para ser entregadas en ramillete, las cuatro juntas.* Estamos en la frontera misma de lo cursi, pero un leve desvío hacia la burla convierte todo lo anterior en un preparativo. *La inicial decía algo más. Yo me llamo Zeno, y por esto tenía la impresión de que estaba por casarme con una mujer de un país lejano.*

Por lo común Svevo se vale del toque humorístico para aliviar lo patético, pero, en ciertas ocasiones, lo usa precisamente para acentuar el patetismo. *Compuse algunas poesías para honrar la memoria* (dice el narrador refiriéndose a su madre), *cosa que nunca es lo mismo que llorar.* En el capítulo III, Zeno sostiene una discusión con su padre en la que se toca el tema de la religión y de la muerte. Esa misma noche, el padre sufre un ataque que lo hiere de muerte. Entonces dice el narrador: *Pocas horas después él* (el padre) *se ponía en movimiento para ir a ver quién de los dos estaba en lo cierto.*

Existe en esos comentarios insólitamente risueños un matiz de ternura que los defiende de su grosería potencial. No obstante, en aquellos pasajes en que el autor quiere verdaderamente conmover y usa él mismo un lenguaje conmovido, todo humorismo queda descartado. Con verdadera intuición de la eficacia narrativa, Svevo ha advertido que allí no había lugar para la burla o la ironía y lleva al máximo la tensión emocional del relato. Puede acaso reprochársele un exceso de simbolismo en el relato de la muerte del padre (en lo que me atañe, y después de varias relecturas, me sigue pareciendo impresionante esa última bofetada, ese solo gesto teatral capaz de contaminar todo el pasado y todo el futuro del protagonista) pero es delicioso en su ritmo y en su intención, todo el diálogo de páginas 346 a 350, que Zeno mantiene con Ada, su antiguo tormento, ahora enferma y desengañada de Guido.

Es evidente que las confusas relaciones entre Zeno y Ada constituyen la médula de la obra. Los propósitos de Zeno tienden en un comienzo a la posesión de Ada. Rechazado por ésta, y también por Alberta, esa misma noche se compromete con Augusta. El acto precipitado y absurdo le confiere, sin embargo, con la ayuda del tiempo, una felicidad discreta y elemental. Zeno acaba por estimar de veras a su mujer, pero Ada sigue siendo el centro de su inconsciente devoción. Al concluir el relato de esa época, Zeno narra con pesadumbre y nostalgia la partida de Ada hacia Buenos Aires: *Su figurita elegante se dibujaba más neta según se alejaba. Mis ojos se ofuscaron al llenarse de lágrimas. Ada nos abandonaba y yo nunca más podría probarle mi inocencia.* Y ésa parece ser la verdadera frustración de su vida: no haberle podido probar a Ada su inocencia.

Es evidente que las mujeres de Svevo son seres más maduros y resueltos que los hombres. No sólo las hermanas Malfenti, sino también Carla y Carmen, las respectivas queridas de Zeno y Guido, son seres decididos que saben lo que quieren. Zeno, que las ve pasar con admiración y desconcierto, no por eso deja de desearlas. Su deseo es también una especie de rito, de homenaje, que en las últimas páginas apunta a Teresina, casi una niña, y que en las primeras le había hecho expresar: *Tengo cincuenta y siete años y sé a ciencia cierta que si no dejo de fumar, o que si el psicoanálisis no me cura, la última mirada que echaré desde mi lecho de muerte será la expresión de deseo por mi enfermera, siempre que ésta no sea mi mujer, suponiendo que mi mujer permita que me asista una enfermera guapa.*"

No es corriente hallar en la atormentada literatura de este siglo una novela que ostente el aire familiar, la atmósfera de intimidad que distingue a *La coscienza di Zeno*. Eugene Marsan ha llamado a esa cualidad *la autoridad de la vida*, y, verdaderamente, Svevo trasmite con tal intensidad la penuria y el goce de lo cotidiano, que siempre ejerce sobre el lector una atracción irresistible. De ahí que esta novela singular pueda ser estimada como vulnerable e inacabada por quienes admiren, sobre todo, el alarde técnico (decididamente, no es una novela para críticos); pero parecerá conmovedora, incitante y certera a quienes alcance el desusado poder de convicción que su experiencia trascendente y vital siempre lleva consigo.

MARIO BENEDETTI.

APUNTES CRÍTICOS SOBRE ARNOLD J. TOYNBEE *

I

EL MÉTODO TOYNBIANO

Con su obra fundamental —*Estudio de la Historia*— Toynbee ha incorporado a la serie de los grandes "sistemas de la historia universal" un nuevo y cautivante planteo que aspira según su autor a lograr la determinación de las leyes que rigen su proceso mediante un análisis objetivo de lo que los datos históricos estrictamente autorizan a concluir.

* Toynbee nació en Inglaterra el 14 de abril de 1889. Podemos dividir su obra en tres aspectos: la investigación histórica, la docencia y el asesoramiento técnico-político.

Como investigador, ha dirigido cursos de seminario en diversos organismos, ha realizado viajes de estudio por el cercano Oriente, India, etc., y ha publicado una larga serie de trabajos. Como profesor ha estado a cargo de cátedras en la Universidad de Londres y cursos en el Royal Institute of International Affairs. Finalmente como asesor político del Foreign Office ha integrado diversas misiones, entre ellas las delegaciones inglesas a las dos Conferencias de Paz (1919 y 1946); ha estado a cargo del Instituto de Informaciones Políticas del Foreign Oficce desde 1919 y ha proporcionado constante asesoramiento a dicha repartición de Estado.

Su bibliografía comienza con **Nationality and the War**, en 1915, seguida de cerca por **The New Europe**. Luego publica **The Western Question in Greece and Turkey** (1922) y **Greek Historical Thought** (1924; 2ª ed. 1952) que es una recopilación de textos clásicos griegos reunidos bajo la convicción de que "En esencia las experiencias históricas que hacen nacer estos pensamientos en el alma griega están emparentadas con las experiencias por las que nosotros estamos pasando." (Preface to the second edition, p. XXVIII.) Siguen **Greek Civilization and Character** (1924), **The World after the Peace Conference** (1925),

1º) Antes de entrar en materia y aplicando un procedimiento grato al autor, debemos establecer que queda fuera de toda discusión posible, tanto la monumental información histórica que maneja Toynbee, como su admirable esfuerzo de sinceridad y objetividad conceptual, el cual ha hecho decir a alguien que por primera vez el hombre hacía un esfuerzo por contemplar "las diversas posiciones y respuestas a la vida no situándose en un país, en una sociedad determinada y juzgándolo todo con esta medida, sino en una verdadera disposición de espíritu universal." Si bien no es exacto que por primera vez el hombre ensaye esa actitud, no es menos cierto también que esta vez merece nuestro respeto por la honestidad fundamental con que pugna tras una liberación intelectual de los prejuicios históricos. (Por ejemplo, Toynbee no encuentra posibilidades de difusión del cristianismo entre Chinos e Hindúes, mientras no consiga presentarse ante ambas sociedades no como una forma local de la religión occidental, *"sino como una religión universal con un mensaje para toda la Humanidad."* *The World,* p. 64.)

2º) Este esfuerzo de objetividad, y el estado actual de la lucubración histórica, colocan el problema metodológico en primer plano. Toynbee aspira a proceder de los hechos a los principios, aplicando un sistema que quiere ser calificado como "empírico" en cuanto al origen del conocimiento que proporciona, y analógico en cuanto a la forma de manejar los datos históricos resumidos. El autor, pues, califica en primer término su método de "empírico." *(Estudio,* tomo I,

A Survey of International Affairs (varios volúmenes hasta 1938), **Turkey in the Nations of Modern World** (1926) y **A Journey to China** (1931).

Hasta esa fecha la personalidad de Toynbee no ha sobrepasado los límites que autorizan a Ortega y Gasset en sus Conferencias del Ateneo de Madrid 1948-9 a aplicarle el epíteto de "internacionalista".

Pero en 1934 aparecen los tres primeros volúmenes de **A Study of History.** En 1939 aparecen los tres siguientes y se anuncian para 1954 los volúmenes finales de la misma. Es evidente que con la parte publicada el pensamiento histórico de Toynbee se expresa en forma ya plenamente madura. Completando su pensamiento, y proporcionando algunas dimensiones extra-históricas fundamentales aparecen en 1948 **Civilization on Trial,** que es una recopilación de conferencias, **The War and Civilization** (1951) que reune los textos referentes a esos temas extractados del **Estudio de la Historia,** y **The World and The West** (1953), en donde se publican las conferencias, pronunciadas en 1952 en la BBC, que provocaron tanta agitación en los medios no ya históricos sino generales por la objetividad de su planteo. En español, la editorial argentina EMECE ha publicado **La civilización puesta a prueba, Guerra y Civilización,** los dos primeros volúmenes del **Estudio de la Historia** y el **Compendio** de los seis primeros volúmenes preparado por Somervell en Nueva York.

Nuestras citas dirán **Estudio** por **Estudio de la Historia, La Civilización** por **La civilización puesta a prueba, Abridgment** por la edición inglesa del compendio de Somervell y **The World** por **The World and the West.**

p. 172 y II, págs. 115 y 264.) Con esta definición entiende expresar que su sistema histórico procede de los hechos y no de ninguna idea preconcebida anterior a los hechos. Es preciso, dice, reaccionar contra planteos como el de Spengler, cuyo método consiste en establecer una metáfora y luego argumentar sobre ella como si fuera una ley extraída de los fenómenos observados. *(Abridgement,* p. 248.) Corresponde en consecuencia preguntarse: *a*) si Spengler está exactamente definido en la forma en que lo hace Toynbee, y *b*) si Toynbee es exactamente lo opuesto a esa forma metodológica del conocer histórico.

3º) Por vía de tesis, entendemos que debe ser afirmada una semejanza sustancial en este aspecto entre los dos métodos a pesar de las diferencias que, según Toynbee, los separan.

Por de pronto no creo que Spengler hubiera aceptado la tipificación que de él hace Toynbee: *a*) porque la intuición histórica es ineludible si se quiere superar la simple comparación; *b*) porque Spengler reconoce a la analogía una función central en la estructuración de las fórmulas históricas y *c*) porque Spengler pretende también partir de los hechos hacia las fórmulas, con la única diferencia de que exige una comprensión íntima de los hechos, remitiéndose de la corteza a la almendra de los mismos, y siguiendo secuencias de hechos "subterráneas", como p. e., las relaciones entre la música y el barroco, relación que Spengler estima objetiva, pero interior o profunda, o las relaciones entre las formas de gobierno y los estilos artísticos, que tienen a su juicio la misma naturaleza. Corresponde pues hacer una primer reducción a la separación que Toynbee pretende con respecto a Spengler. (Y se toma aquí el nombre de Spengler en cierto modo genérico, comprendiendo junto a él todos aquellos sistemas que proceden al manejo de las "concepciones del mundo" como hilo de Ariadna en el laberinto histórico, p. ej., los de J. Gebser y A. Weber.)

4º) Una segunda reducción de la contraposición aparece cuando consideramos que ambos autores introducen en el manejo de los hechos históricos un instrumental tomado en préstamo a las ciencias naturales. Esto es de toda evidencia en Spengler; todo su sistema supone una implantación de la técnica biológica, y los conceptos fundamentales de su morfología suponen un sentido biológico de las realidades históricas. "Eine Hochkultur ist ein Gewächs —ha dicho— dessen lebendige Elemente Stände, Nationen und Individuen sind, wie Stamm, Zweige und Blätter den Baum bilden, ein Gewächs, das den Rhythmus alles Organischen: Geburt, Jugend, Alten und Tod

sich trägt [1]." Y precisamente ese punto de vista de Spengler ha constituido uno de los objetivos de la crítica más fundada contra su sistema histórico [2].

Pues bien, esa crítica, perfectamente justificada desde el punto de vista de la filosofía de la historia y su esfuerzo por obtener una depuración y correcta ubicación de la disciplina en el conjunto de las ciencias, ha sido extendida con toda justicia a Toynbee. De él se ha dicho: "Su propio punto de vista filosófico está claramente influido por la biología más bien que por cualquier otro estudio (cita frecuentemente filósofos organicistas como Bergson, Smuts y Whitehead y está considerablemente endeudado con Goethe) y hace uso de la noción casi biológica de un grupo respondiendo al desafío planteado por un contorno humano o físico como idea llave de su estudio de la génesis de las civilizaciones [3]."

En el mismo sentido se pronuncia Collingwood cuando expresa de Toynbee que, "los principios que constituyen su individualización son principios derivados de la metodología de la ciencia natural", y agrega: "considera la vida de una sociedad como una vida natural y no como vida mental, algo que es en el fondo meramente biológico... [4]"

5º) En consecuencia la oposición empirismo-apriorismo, como representativa de la contraposición Toynbee-Spengler, debe ser reducida considerablemente. Por de pronto, como ya señalamos, porque Spengler no es un "metafísico" de la historia como Toynbee pretende presentarlo; en segundo término, porque ambos emplean conceptos, procesos y métodos tomados en préstamo a las ciencias naturales y en especial a las biológicas, como el concepto de "civilización" como un ente independiente con vida propia, que Spengler define como un organismo vivo y que Toynbee califica circunlóquicamente con la expresión "campo histórico inteligible." Esa ubicación biologizante de sus conceptos estructurales, aparece nítidamente cuando Toynbee critica las dos falacias: *"patética"* que consiste en *"dotar*

1. "Una gran cultura es un organismo, cuyos elementos vivos son las clases, las naciones y los individuos, como la raíz, las ramas y las hojas forman el árbol; un organismo que lleva el ritmo de la vejez orgánica: nacimiento, juventud, madurez y muerte." **Zur Weltgeschichte des zweitem vorchrisliche Jahrtausends**, 1935, publicado en **Reden und Aufsätze**, Münich, 1951, pág. 256. Ver, también, **La Decadencia de Occidente**, tomo I, pág. 166.

2. V. Rickert, **Ciencia cultural y ciencia natural**, colec. Austral de Espasa Calpe Argentina, pág. 36 y Collingwood, **Idea de la historia**, ed. F. C. E., pág. 212.

3. W. H. Walsh. **Introduction to Philosophy of History**, 1951, p. 166.

4. **Idea de la Historia**, p. 190 y 192.

imaginariamente de vida a seres inanimados" y *"apatética"* que consiste en *"tratar criaturas vivientes como si fueran inanimadas" (Estudio,* tomo I, pág. 30). Al prevenirnos de esos dos peligros demuestra entender que las culturas deben ser tratadas como seres vivos, incurriendo en la falacia de atribuir vida al ser de las civilizaciones.

6º) Finalmente, la otra gran reserva a la contraposición de los métodos que Toynbee admite con respecto a Spengler, la proporciona el mismo Toynbee en ocasión de analizar el campo de estudio histórico. Al terminar ese capítulo transcribe y apoya un texto de A. Flexner en el que se expresa: "El científico social puede, si quiere, irritarse ante las generalizaciones prematuras de sus predecesores. Pero él mismo no irá muy lejos a no ser que tiente generalizar; a no ser, en una palabra, que tenga a la vez que datos, ideas." *(Estudio,* tomo I, pág. 73.)

A esa imprescindible y no extirpada dosis de apriorismo en Toynbee se refiere Collingwood cuando enumera una serie de conceptos o categorías generales y presupuestos empleados por él (p. ej., *"civilización", "época de perturbaciones", "proletariado interno"* y *"externo", "Estado e Iglesia universales"*, etc.) [5]. La misma objeción ha hecho Ortega y Gasset en su curso de conferencias de Madrid de 1948-9, *Sobre una nueva interpretación de la Historia Universal* [6].

7º) Es evidente pues que la separación de Toynbee con Spengler no puede buscarse como Toynbee pretende en los aspectos relativos al método empleado. Igualmente evidente es, en cambio, que existe una gran diferencia de enfoque de la historia y la posición del hombre en ella, que separa a ambos autores. Esa diferencia debe ser apuntada, según nos parece, en el diferente concepto sobre las posibilidades de la libertad en la Historia. En este aspecto, Spengler es determinista; sus páginas más luminosas son aquellas en las que da las notas características de personalidades como la de Wallenstein, hechura de su estrella. Toynbee en cambio cree en la libertad de actuación del hombre en la historia. Sus procesos geopolíticos se realizan siempre a través del estímulo a la voluntad humana; siempre son activaciones o aplastamientos del impulso creador del hombre; todo se realiza a través de su voluntad libre y creadora. Esta diferencia anotada entre otros comentaristas por U. Helmke, K. Jas-

5. Op. cit., pág. 189.

6. V. resúmenes en **Indice Cultural Español** y reseña de J. C. Williman a **La Civilización puesta a prueba** en **Número**, Año 2, Nos. 10-11, p. 167.

7. Frankfurter Hefte. **Zeitschrift Kultur und Politik**, Nº de enero de 1952, pág. 63; **Origen y meta de la Historia**, págs. 5 y 297.

pers [7], y A. Pastor [8] tiene el más profundo significado y se derrama sobre todos los aspectos de la obra. Es por esa diferencia sustancial, y no por las relativas y aparentes diferencias metodológicas, que resulta radicalmente injusta la calificación de "positivista" que Collingwood aplica a Toynbee. No basta el empleo de métodos originariamente pertenecientes a las ciencias naturales, para poder afirmar que su concepto de la historia es idéntico al que se posee de las esferas naturales y sus leyes son igualmente válidas para ambos campos. Es preciso tener presente justamente la introducción de la libertad en el campo de la historia, que Toynbee postula, y que lo libera de toda acusación posible de positivismo [9].

II

LOS POSTULADOS FUNDAMENTALES

1º) Se puede colocar como primer postulado del estudio de Toynbee, lo que él llama el *"campo inteligible de la historia"* (*Estudio*, tomo I, pág. 43), reconociendo a estas unidades así aisladas independencia (id., tomo I, pág. 74) y la posibilidad de autoexplicarse históricamente.

Es una forma de llegar a la determinación de los elementos simples en la historia. (¿Hay otros elementos simples aparte del hombre mismo?) Pensando en este aspecto del planteo toynbiano Ortega y Gasset, en la 5ª de las conferencias citadas, trae a colación el concepto de "razón histórica", esto es, una forma peculiar del razonar aplicado a los objetos históricos.

2º) El segundo gran postulado de Toynbee, es de aplicación a la dinámica de las civilizaciones, esto es, a los mecanismos que conducen a la génesis de las mismas y su crecimiento. Dos son los grandes catalizadores de esos procesos: Incitación y respuesta (*"challenge and response"*) y retirada y reaparición (*"withdrawal and return"*).

El primero de los dos mecanismos pretende explicar la génesis de las civilizaciones. Debe pues partirse de un estado a-histórico de la Humanidad, que es el estado en que actualmente se encuentran los pueblos primitivos. Para pasar de ese estado al propiamente histórico, y constituir una "civilización", Toynbee enfrenta a las comunidades humanas con diversos elementos exteriores e interiores que facilitan o dificultan la vida misma y la cultura. Contrariamente a la vieja y difundida concepción de que el milagro griego se debe a la perfección de su situación geográfica y a su clima, o el milagro egipcio a los beneficios del Nilo, Toynbee sostiene que la escasez del suelo griego, y el Nilo mismo son la causa de que hayan aparecido esas dos grandes formas, pero no a través de un especial facilitamiento de la vida, sino por el contrario a través de la incitación que proviene de la dificultad. Este concepto típicamente anglosajón, de médula deportiva, pertenece a la psicología de todos los tiempos. La novedad está en su aplicación sistemática y en la indiscutible habilidad de su aplicación a los casos concretos.

8. Prólogo a la edición española de la conferencia de Toynbee, **Como la historia greco-romana ilumina la Historia Universal.** Madrid, 1952, pág. 17.

9. Para una explicación de la relación determinismo-positivismo, v. José Enrique Miguens, **El conocimiento de lo social y otros ensayos**, Buenos Aires, 1953, pág. 11 y sgts.

3º) El principio de la incitación y respuesta, que en su forma más general expresa que la génesis se produce por la respuesta victoriosa a la incitación de un medio hostil o de dificultades provenientes de diversos lados, se desmenuza en una serie de sub-principios; la holgura es enemiga de la civilización (*Estudio*, tomo II, pág. 46), y en cambio los contornos duros estimulan su génesis; los suelos nuevos constituyen campos estimulantes para comunidades humanas que emigran hacia ellos, y ese estímulo de los suelos nuevos resulta aún mayor si el tránsito ha debido hacerse a través del mar (id., tomo II, pág. 99); los golpes o las presiones, formas diversas de una misma situación de agresión exterior (tomo II, pág. 114 y 125), y los impedimentos, forma pasiva de la dificultad, son también sub-aspectos de la ley central de que la incitación de una dificultad produce la respuesta que origina una civilización.

Pero estas leyes no actúan, según Toynbee, en forma absoluta. Existe un "gold point" entre el estímulo y el agotamiento, un justo medio en el que el estímulo logra su punto más alto (tomo II, pág. 264 y siguientes). *"Hay incitaciones de una saludable severidad que estimulan al sujeto humano de la prueba a dar una respuesta creadora; pero también hay incitaciones de severidad aplastante ante las cuales la victoria humana sucumbe"* (tomo II, pág. 392).

4º) Al enfrentarnos con esta conclusión, ubicamos precisamente el sentido de la afirmación de "empirismo" que hace Toynbee. Esa pretensión de consultar exclusivamente el mensaje de los hechos, cuando se cumple exactamente, conduce a la limitación del pensar histórico. Si la sujeción a los hechos es total —esto es, no se da nada más que lo que está en los hechos—, no se superará la simple "estadística" o sea la etapa narrativo-descriptiva de la historia. Si esa

sujeción no es total, pero sí esencial, nos quedaremos en la etapa descriptivo-explicativa de la historia, esto es, podremos explicar las fuerzas históricas que rigieron determinado proceso, pero no podremos pretender a una explicación más amplia y, por supuesto, de ninguna manera a una "filosofía de la historia". Creemos que las leyes expuestas caen dentro de la forma descriptivo-explicativa, y por lo tanto nos conducen hasta el máximo de explicación posible, quedando fuera de su alcance la médula misma de lo que es típicamente "historia". Son descripciones válidas para muchos hechos, pero de ninguna manera leyes. Podemos decir que la incitación ha provocado una respuesta satisfactoria en tales y tales casos, pero no podemos sostener que siempre que encontremos una comunidad humana enfrentada a idéntica dificultad, se producirá la génesis de una civilización; ni tampoco podemos sostener que determinado impedimento no pudo ser vencido por una voluntad de lucha más firme, y en consecuencia nuestra afirmación de que resultó excesivo, aparece como radicalmente "empírica". Podemos pues comprobar aquí los límites de vuelo del empirismo aplicado a las ciencias del espíritu; los hechos no pueden nunca ser superados sino recontados.

5º) El otro mecanismo, el de retirada y reaparición, es empleado por Toynbee en forma semejante al anterior, pero para explicar el crecimiento de las civilizaciones. Por ejemplo, Macchiavello expulsado de la secretaría de la Signoria de Florencia, reaparece en su retiro campesino en la forma de un gran creador literario. La retirada de un campo supone la reaparición en otro. Las mismas precisiones que hicimos con respecto a la primer ley o postulado, deben hacerse con respecto a este otro. Los dos, comprobados por Toynbee con una larga y apasionante serie de ejemplos funcionan "a posteriori", esto es, dan una explicación de los factores que intervinieron en el surgimiento y crecimiento de una civilización, pero no agotan el *por qué* de ambos procesos ni sirven para explicar que una civilización habrá de surgir siempre que ocurra tal circunstancia de hecho. Esos dos mecanismos, que admitimos pues en su justo valor, resumen la dinámica de las civilizaciones de Toynbee [10].

6º) Como conclusión cabe expresar que el sistema de esas dos leyes carece de profundidad para explicar lo que queda en el centro mismo de la historia, y que por eso resulta lo más importante de ella. La explicación de la grandeza de Roma, por ejemplo, que expone Toynbee, es totalmente verosímil pero no da una explicación interior

10. V. Albright, De l'age de pierre a la Chrétienté, Paris, 1951, pág. 64.

del proceso que conduce a Roma a ese estado. Las dificultades exteriores, la lucha contra los vecinos peninsulares, la invasión céltica y las guerras púnicas son incitaciones que marcan peldaños en la escalera, pero no explican el por qué íntimo del proceso (v. *Estudio*, tomo II, págs. 30, 116, 286 y 321). Más penetrante, aunque no corresponda a ningún sistema universalmente válido, Franz Altheim exige para explicar ese mismo fenómeno una superación de la tautológica ecuación "política de poder-voluntad de poder" mediante un análisis de los elementos interiores más profundos, esto es de "la ideología de la época". Por este camino Altheim concluye que la grandeza de Roma sólo puede entenderse como la consecuencia del sentido religioso del romano, que consideró toda su conducta sometida al "fatum" ético, regida por los mandatos de los Dioses. Esta íntima raíz religiosa distingue entre la simple ambición de poder, y el gobernar con la conciencia de regir el imperio; no un destino ciego al modo spengleriano sino una iluminada conciencia de las obligaciones de la nación en el mundo [11].

Los postulados toynbianos describen satisfactoriamente muchos procesos de la historia y dan una causalidad material convincente, pero no todos los procesos pueden ser explicados por esa vía y siempre queda fuera de su esfera de vigencia la causalidad material convincente, pero no todos los procesos pueden ser explicados por esa vía y siempre queda fuera de su esfera de vigencia la causalidad íntima de la historia. Sus planteos están más próximos a la geografía económico-política que a la historia, lo cual hace decir a Walsh que si Toynbee se empeña en emplear la palabra historia para describir el proceso de sus génesis de civilizaciones, etc., será necesario encontrar otra palabra fresca para denominar a la historia tradicional [12].

7º) El tercer postulado fundamental en el esquema de Toynbee es la determinación de los sujetos que realizan esa dinámica histórica y las etapas de ese proceso. Afirma aquí la existencia de tres grandes formas y de varios estados de actividad. Las formas son los Estados, las Iglesias universales y las "völkerwanderungen" o movimientos de pueblos. Estos dos últimos elementos actúan en los proletariados internos y externos de los Estados universales. Hay en todo este formarse de las civilizaciones, consolidarse en Estados Universales, segregar minorías dirigentes y caer víctimas de las agresiones externas de las "völkerwanderungen" e internas de las Iglesias universales,

11. F. Altheim, Römische Geschichte, F. am Mein, 1951, tomo 1, págs. 210 y sigts.
12. Introduction to Philosophy of History, pág. 167.

una presencia velada de la dialéctica hegeliana con su sistema trifásico de la tesis, la antítesis y la síntesis. El drama que representan estos actores se divide en etapas de génesis, períodos de formación, tiempos revueltos, etc. (*Estudio*, tomo I, pág. 76 y sgts.).

III

LA MÉDULA DEL PENSAMIENTO DE TOYNBEE

Pero estos grandes esquemas en los que parece condensarse la obra entera del gran humanista inglés, no son en realidad, y aunque parezca paradójico, ni lo más importante ni lo más central de su pensamiento. En realidad todo él está coronado por lo que Alfonso Reyes ha llamado "epifonema final o Laus Deo" [13], esa especie de religión de la historia que apunta en su *Civilización puesta a prueba*.

Tan es así, es tan evidente que sus imágenes-leyes tienen un carácter adjetivo frente a esto otro, que ellas aparecen sustituidas sin mayor explicación, y a las imágenes provenientes de la dinámica se suceden otras provenientes de la óptica, como la relativa a la difracción de los rayos de cultura en los cuerpos resistentes (*The World*, pág. 67 y sgts.).

El punto central, especie de polo celeste de todo el pensamiento toynbiano, hecho extra histórico que a pesar de ello no conspira contra la objetividad de su exposición histórica [14], es su sentido de la presencia de Dios en la Historia. Henri Berr en la obra de introducción a la serie sobre la *Evolución de la Humanidad* que dirige, señala el notorio primado en Toynbee de la historia religiosa sobre toda otra historia [15].

"*¿Qué debemos hacer para salvarnos?*", se pregunta nuestro autor; y luego agrega: *En la vida del espíritu colocar la estructura secular sobre bases religiosas*". (*La Civilización*, pág. 55.) Poco antes había expresado en la misma obra: "*Si nuestra primera norma debe ser estudiar nuestra historia, no en su exclusiva cuenta sino considerando la parte que ha jugado en la unificación de la humanidad, nuestro segundo precepto debe ser, estudiando la historia como un todo, relegar a un lugar subordinado las historias económica y social, y dar a la historia religiosa la primacía.*" "*Porque la religión, después de todo, es el único negocio serio del hombre.*" (*Op. cit.*, p. 118, y *Guerra y civilización*, págs. 22, 26 y 39.)

13. Sirtes, México, 1949, pág. 198.
14. Alfonso Reyes, op. cit., pág. 198.
15. La synthèse en Histoire, Paris, 1953, pág. 279. En el mismo sentido se pronuncian Danielou, Essai sur le mystère de l'histoire, Paris, 1953, pág. 102 y J. C. Williman en la nota citada de Número.

Poco podrán modificar los puntos fundamentales del pensamiento de Toynbee las partes inéditas y anunciadas para el año 1954 de su obra *Estudio de la Historia*. Por supuesto será interesante conocer el análisis que Toynbee haga del destino de la civilización occidental, sobre lo que proporciona atisbos en *The World and the West*. Quedará, sin embargo, lo ya expuesto como fundamental: su afirmación de la libertad humana, su conciencia de la primacía de los valores religiosos y su convicción de la identidad fundamental del hombre (*Abridgement*, pág. 242), porque de la misma manera que los dos primeros puntos siendo extrahistóricos no obnubilan la objetividad del juicio histórico, este último lo posibilita en términos absolutos, por cuanto la historia pierde sentido allí donde se rompe esa identidad esencial del hombre, en el tiempo o en el espacio.

RODOLFO FONSECA MUÑOZ.

SOBRE LA CONCIENCIA HISTÓRICA DE HISPANOAMÉRICA

DESDE SUS PRIMEROS TRABAJOS, Leopoldo Zea ha ido elaborando los materiales para formar una conciencia histórica de Hispanoamérica. Comenzó por estudiar la historia de las ideas en México y luego en toda Hispanoamérica de un modo minucioso y humilde; su obra se orienta más tarde hacia la determinación de la conciencia actual de América. Recientemente, tres libros suyos dan cima a su labor y completan el cuadro de su temática y de sus conclusiones [1]. Formado en la corriente historicista, habiendo sentido la influencia

1. La bibliografía de Zea es la siguiente: En torno a una filosofía Americana (1942), El Positivismo en México (1943), Apogeo y Decadencia del positivismo en México (1944), Ensayos sobre Filosofía en la Historia (1948), Dos etapas del Pensamiento en Hispanoamérica (1949). Los tres últimos libros son: La filosofía como compromiso y otros ensayos (1952), Conciencia y Posibilidad del mexicano (1952) y América como conciencia (1953). Hay que agregar El Occidente y la conciencia de México (1953) y La conciencia del hombre en la filosofía (1952). Todas las ediciones son mexicanas.

de Ortega y de Gaos, el existencialismo —sobre todo en una de sus versiones francesas, la de Sartre— ha completado últimamente su trasfondo filosófico, sin hacerlo abandonar, a nuestro juicio, su primera formación historicista.

La tarea de describir el modo de ser de nuestros pueblos tiene ilustres predecesores; pero la contribución de Zea —aparte de la labor de historiador de las ideas— consiste en una *descripción objetiva de nuestra situación como pueblos concretos,* esto es, en una descripción objetiva y sistemática de nuestros caracteres, en realizar lo que hemos denominado una fenomenología de Hispanoamérica. Por esta ordenada exposición y por reducir al mínimo la interpretación metafísica, la obra de Zea es un ejemplo de honestidad y de prudencia. Sin caer en las riesgosas trascendentalizaciones de un Martínez Estrada ni en la especulación de intenciones políticas de un Belaúnde, este mexicano intenta con una cartesiana fundamentación filosófica determinar nuestra conciencia.

SITUACIÓN EXISTENCIAL DEL HISPANOAMERICANO.

Es función primordial de la filosofía hacernos tomar conciencia de la realidad, y ésta se nos manifiesta ante todo como historia y como sociedad. Es decir, la filosofía debe hacernos conscientes de nuestra situación en el mundo. Esta interpretación ya aparecía en los últimos escritos de Husserl [2], y las filosofías de la existencia la han acentuado y desarrollado. El hombre tiene que situarse en la realidad para ser plenamente consciente y, por lo tanto, responsable. Luego queda el otro aspecto del filosofar, el propiamente metafísico, que era el que había destacado la filosofía tradicional.

Si el hombre contemporáneo es un desorientado en un mundo en crisis, más lo es en Hispanoamérica, en donde la diversidad de razas y de culturas hace difícil el situarse inequívocamente. Urge situarnos lo más lúcidamente posible, porque nos urge la acción y estamos actuando sin ser plenamente responsables. Esa es para nosotros tarea primordial.

Durante mucho tiempo hemos vacilado entre un europeísmo falso y estéril, que no es expresión de nuestra realidad ni sirve para comprenderla ni dominarla, un nacionalismo o indigenismo, también falso y estéril, y un hispanismo arbitrario y nefasto.

2. **La philosophie como prise de conscience de l'Humanité.** Texto establecido por Walter Biemel. Trad. de Paul Ricoeur. En **Deucalión,** Nº 3, París, 1950.

Lo mejor que podemos hacer es contemplar a Hispanoamérica, observarla en su historia y en su realidad presente, sin prejuicios ni prevenciones, y extraer de esta observación las normas para actuar.

En la formación de la conciencia hispanoamericana se puede distinguir diversos factores: 1) América como realidad geográfica, étnica y cultural; 2) Europa, con todas las implicaciones de la cultura occidental; 3) España, con sus aportes étnico, idiomático y religioso; 4) Norteamérica. Es en función de estos elementos que se va a determinar la conciencia de Hispanoamérica.

Desde su descubrimiento, América tratará de hallar su propio ser, a través de un desenvolvimiento dialéctico. Primero, al querer ser asimilada sin más a lo español, lucha contra ello en sus dos aspectos: el político, que culmina con los distintos actos de la Independencia, y luego en lo cultural, en lo que se ha llamado la emancipación mental de Hispanoamérica. Buscó entonces en Europa y en Norteamérica un ideal para realizar. Así se fué constituyendo en su aspecto institucional y en su realidad jurídica. Más tarde vendrán los movimientos de reivindicación de lo propiamente hispanoamericano, hasta llegar a la situación actual, a la que Alfonso Reyes ha llamado *mayoría de edad americana.*

En cierta medida formamos parte de la cultura occidental, pero nada más que en la cierta medida. Hay otras realidades, culturales, étnicas, que hacen que la cultura occidental no nos exprese totalmente. *Esta situación existencial del sudamericano* tiene dos aspectos: uno con respecto a la historia, y otro con respecto a las formas culturales en las que está obligado a expresarse.

Con respecto a éstas últimas se ha descrito la situación de la conciencia del hombre hispanoamericano como un sentimiento de *inadaptación.* No nos sentimos totalmente expresados en las formas culturales que usamos (lo que ha dado lugar, a veces, a la creación de formas propias: el tango, por ej.). Entre nosotros lo ha apuntado precisamente Roberto Fabregat Cúneo en su libro *Caracteres Sudamericanos.* Esta inadaptación ha generado un sentimiento de inferioridad o insuficiencia, que al no poderse comprender bien ha hecho anhelar a Europa como un ideal y sentir lo sudamericano como una disminución. (Samuel Ramos, H. A. Murena, Emilio Uranga lo han descrito acertadamente [3].)

3. Roberto Fabregat Cúneo: **Caracteres sudamericanos,** México, 1950; Samuel Ramos: **El perfil del hombre y la cultura en México,** México, 1934 (Espasa Calpe, 3ª ed., 1951); H. A. Murena: **Reflexiones sobre el pecado original de América,** en **Verbum,** Nº 90, Bs. As., 1948; Emilio Uranga: **Análisis del Ser del Mexicano,** México, 1952.

Esta inadaptación nos hace permanecer fijados en un eterno presente, adscriptos al hoy como única forma del tiempo o nos proyecta, en la inevitable dinámica de la existencia, hacia futuros imposibles, que hallan su expresión precisamente en los infinitos proyectos del hombre sudamericano que quedan a medio realizar o no se realizan jamás. (Sería interesante cotejar los innumerables proyectos legislativos que yacen en los archivos de las Cámaras hispanoamericanas con las realizaciones de esos mismos gobiernos.)

Con respecto a la historia, a pesar de los siglos que llevamos de existencia, parece que no tenemos historia, que nuestra historia comienza a lo más en el siglo pasado, o hace unos años, o mejor, que nuestra historia comienza o puede comenzar mañana. (Esta es una de las palabras sudamericanas más significativas, palabra que llma la atención a los europeos en cuanto llegan. Aquí todo se resuelve o se hace mañana, y ese mañana es casi siempre, nunca.) Lo que pasa es que no hemos asimilado el proceso histórico. No hacemos más que negar simplemente el pasado, porque queremos eliminarlo. Pero el pasado no desaparece porque nosotros queramos; aunque no seamos conscientes de él, somos en parte él y él actúa en nosotros. *"Hemos sido* —dice Zea— *conquistadores y conquistados, coloniales, ilustrados, liberales, conservadores y revolucionarios"* [4]. Pero aún lo seguimos siendo, aún tenemos en nuestra epidermis estos tipos históricos. Y los problemas que se plantearon en las diversas etapas de nuestra historia son los mismos que se nos plantean a nosotros: *"En vez de tratar de resolver nuestros problemas por el camino dialéctico, los hispanoamericanos no hemos hecho otra cosa que acumularlos"* [5]. Procedemos acumulativamente, por yuxtaposición. Sólo siendo conscientes de todo nuestro pasado complejo y contradictorio, de nuestra situación actual y de las realidades que la integran, sin mutilar ninguna, asumiéndolas, podremos resolver nuestros problemas definitivamente y enfrentar con responsabilidad nuestra acción.

TAREA DE UNA FILOSOFÍA AMERICANA.

Hispanoamérica llega a su mayoría de edad en un momento difícil de la historia, cuando los fundamentos mismos de la civilización occidental están en crisis y es necesario un retorno a lo esencial para salvar al hombre. El problema de la filosofía en Hispanoamérica (y en América toda) está relacionado con el de la cultura en general, ya que la filosofía es, sino la más alta, una de las formas superiores

4. **Dos etapas...**, pág. 17.
5. **Ibidem**, pág. 18.

de la cultura. De modo que el hecho de que no haya habido una filosofía original en América obedece a las mismas causas por las que no ha habido una cultura original. (Las causas de estos hechos son varias y de difícil determinación. Se puede apuntar, de paso, la falta de tradición cultural en general, la influencia española —muy significativa en lo que respecta a la ausencia de filosofía— y la urgencia de la acción que ha hecho que los mejores espíritus sean absorbidos por ella.) Zea interpreta la preocupación cada día mayor por la filosofía y su incremento en Hispanoamérica como correspondiendo a una *necesidad* de filosofía en el hombre americano.

Para Zea las tareas de la filosofía son fundamentalmente dos: 1) la continuación de los temas de la filosofía tradicional y 2) los temas propios de la circunstancia. Zea pasa revista a las principales concepciones y adhiere a la que considera a la filosofía como *verdad circunstancial absoluta;* es decir, que el hombre puede conocer la verdad dentro de su circunstancia, y dentro de ésta, aquella es absoluta [6]. Es en la segunda concepción de la filosofía donde Zea pone el acento y cifra su preocupación. Dentro de las tareas de nuestra circunstancia, la primera es la que él mismo realiza: la toma de conciencia de la realidad; de ahí que destaque la responsabilidad del intelectual en Hispanoamérica y entienda fundamentalmente la filosofía no como mera concepción teórica sino como *compromiso,* como compromiso del hombre con su situación en su totalidad, y sobre todo en lo histórico y en lo social [7]. Esta manera de entender y de realizar la filosofía constituye lo que podríamos llamar el *alberdismo* de Zea, que permanece así fiel, a lo largo del tiempo, a la concepción historicista [8].

En este afán de conocimiento, de determinación, de deslinde de nuestro propio ser, se ha llegado a determinar como centro de la preocupación filosófica la *Esencia del Ser del Mexicano. "La filosofía es saber de lo universal; pero a lo universal,* afirma Zea, *no se llega por lo abstracto* —como pretendía el racionalismo— *sino por lo concreto"* [9] y lo concreto son la historia, la cultura y la antropología del hombre. A esta orientación pertenece el Grupo Filosófico Hiperión, fundado en México en el año 1948, y del cual Zea es la

6. **América como Conciencia**, págs. 157 y sigs. y pág. 41 y sigs.
7. **La Filosofía como Compromiso**, en el volumen homónimo.
8. Véase, J. B. Alberdi: **Ideas para presidir la confección del curso de filosofía contemporánea** (Montevideo, 1842), exhumado por Arturo Ardao en **Filosofía Pre-universitaria en el Uruguay** (Montevideo, 1944) y reproducido por José Gaos en **Antología del pensamiento de lengua española**, México, 1945, p. 305.
9. **La Filosofía como Compromiso**, pág. 213.

figura más conocida. Ya había en México una tradición de esta temática y cuyos nombres más salientes son los de Antonio Caso, Samuel Ramos, José Vasconcelos. Pero este nuevo grupo precisa netamente esta tendencia y posee todo un programa. A su iniciativa se debe la serie de conferencias sobre México y que culmina con la colección *México y lo mexicano* en la que diversos autores abordan el problema en todos sus aspectos [10].

Surgido bajo la doble influencia del historicismo y del existencialismo, es la influencia de éste último la que predomina. Entienden el existencialismo no como un sistema —que no lo es— sino como una actitud, como un método. Si, como el mismo Zea afirma, ninguna filosofía importada escapó a una interpretación mexicana, lo mismo ha sucedido con la filosofía de la existencia ya que este grupo se inclina a una antropología, expresamente rechazada por Heidegger [11]. A pesar de que se ha objetado que la filosofía de la existencia es fruto de una determinada circunstancia histórica, en este caso la europea, y que no corresponde a nuestra situación, comprendemos perfectamente las intenciones de este grupo. Lo que nos parece mal es el descuido con que expresa esta relación. No es el existencialismo, no son las varias filosofías de la existencia las usadas como método, sino el método de éstas —es decir, la analítica existencial— lo que vincula a este grupo con esas corrientes.

Hemos tratado de desentrañar las líneas esenciales de la varia y rica temática que preocupa a Zea desde sus primeros trabajos en la tarea de determinar una conciencia de Hispanoamérica, creyendo contribuir así a los mismos fines. De este tipo de actitud ha de salir la futura filosofía hispanoamericana y es a partir de ella que podemos iniciar una acción responsable, y, como ha dicho el poeta, encontrarnos con nuestro destino sudamericano.

MANUEL ARTURO CLAPS.

10. Ya se han editado 17 tomos y están proyectados 38 en total. Son edit. por **Porrúa y Obregón, S. A.**, México.

11. **El Ser y El Tiempo**, Primera Parte, Cap. I, Parág. 10,**F. de Cultura Económica**, México, 1951.

CRÓNICAS

LAS RELACIONES DE RODÓ Y FRANCISCO GARCÍA CALDERÓN*

EN UN PRÓLOGO DE 1927, Gabriela Mistral llamó a Francisco García Calderón *"heredero efectivo y quizás único del uruguayo"*; años más tarde, en 1944, Luis Alberto Sánchez lo llama *"legatario de Rodó"* [1]. Ambos juicios apuntan a esa condición de discípulo que —en el mejor y más original sentido rodoniano de la palabra— supo ser García Calderón: un discípulo de algunas directivas del maestro, un discípulo que desarrolla y perfecciona aspectos que en el maestro sólo quedaron apuntados.

Este discípulo sólo lo fué en lo intelectual. Nunca conoció a Rodó; se formó en otras tierras de América y fijó su morada en Europa, desde donde participó (como avanzada, como guía, como divulgador) del movimiento literario hispanoamericano. Pero fué de los que con más finura recogió ciertos elementos perdurables de la enseñanza de Rodó: la visión de una América intelectual y una; el rigor crítico en la faena intelectual y en el estilo; la cultura como herencia que urge conquistar para preservarla y trasmitirla.

Sus relaciones epistolares parecen iniciarse con una carta de Francisco García Calderón que Rodó recibe hacia 1903 [2]. Allí solicitaba el joven crítico peruano (había nacido en Lima, en 1883) un prólogo para su primer libro: *De Litteris*. En agosto 28 del mis-

* Con esta crónica se asocia NÚMERO a los homenajes a la memoria de Francisco García Calderón (1883-1953).

1. Cf. **Prólogo** de Gabriela Mistral a **Los creadores de la nueva América** de Benjamín Carrión, Madrid, **Sociedad General Española de Librería**, 1928, p. 16; Luis Alberto Sanchez: **Nueva Historia de la Literatura Americana**, Buenos Aires, **Editorial Américalee**, 1944, p. 348. En **Balance y liquidación del 900** (Santiago de Chile, **Ediciones Ercilla**, 1941, pp. 98-101) hace Sánchez un análisis muy negativo de Francisco García Calderón; en parte lo rectifica o suaviza una nota necrológica publicada en **El Día**, suplemento dominical, Año XXII, Nº 1075, Montevideo, agosto 23, 1953. Sobre los errores de Sánchez al estudiar a Rodó y el arielismo puede verse alguna indicación en un trabajo de 1948 publicado en mi **José E. Rodó en el Novecientos** (Montevideo, **Ediciones Número**, 1950, pp. 75-76) y un extenso artículo de Carlos Real de Azúa, **El inventor del arielismo**, en **Marcha**, Año XIV, Nº 675, Montevideo, junio 20, 1953, pp. 14-15.

2. Entre 1948 y 1950 he consultado el **Archivo Rodó** que pertenece a la **Biblioteca Nacional**, Montevideo. Los borradores inéditos que cito provienen de allí. Estos borradores presentan algunas omisiones o contienen palabras ilegibles y frases inconclusas. Dichas peculiaridades se indican en el texto por medio de paréntesis rectos.

mo año, Rodó contesta aceptando el encargo, que cumple de inmediato. El libro (publicado en Lima, 1904) contiene un ensayo sobre la obra de Rodó: *Una nueva manera de crítica,* que se apoya en los opúsculos cuyo título común es *La vida nueva.* Pero García Calderón hacía algo más que glosar, con entusiasmo, ese aspecto de la personalidad de Rodó; mostraba, también, la amplitud del espíritu del crítico, su estética y su visión filosófica, el peso de su palabra sobre América. Algunos párrafos de ese análisis saludaban en Rodó al *"verdadero guía de espíritus"* americanos, alguien que *"puede ejercer un verdadero señorío sobre los espíritus nuevos"*, que *"está llamado a entrar en esa categoría selecta de espíritu que tienen 'cura de almas'"* [3].

En su prólogo Rodó distingue, con precisión, las tres clases de creador que produce esta tierra americana: el colorista instintivo, el poeta o escritor de intensidad sentimental, el espíritu de serenidad y pensamiento. A esta tercera clase, que lleva todos sus sufragios, pertenece el joven escritor peruano. Ya se sabe que Rodó no escatimó (en prólogos, en cartas) esta dádiva del aplauso generoso; que mucha mediocridad pudo envanecerse de una inoportuna adhesión suya. Pero en el caso de Francisco García Calderón el elogio no era desmedido y era, sí, profético. Al recoger Rodó estas breves páginas en *El Mirador de Próspero* (1913) sancionó doblemente su contenido [4].

La correspondencia, iniciada de manera tan auspiciosa, se continuó con una carta de Rodó cuyo borrador (fechado en agosto 1º, 1904) dice así:

"Mi estimado amigo:

"Muy bien venido su primogénito literario. Las páginas nuevas para mí, me han agradado mucho, especialmente el estudio sobre Brunetière, y aún más, el relativo a Spencer. Es a cumbres como ésta adonde hay que levantar la mirada. La juventud, más o menos intelectual, en nuestra América, suele estar enterada de la existencia

3. Cf. De Litteris, Lima, Librería e imprenta Gil, 1904, pp. 15-23. En un volumen posterior, Ideologías (París, Garnier Hermanos, s. a. [1918]) reprodujo García Calderón trabajos de este su primer libro de ensayos, pero suprimió algunos (Clarín y los prólogos, Núñez de Arce, Una novela de Altamira, Hacia el Porvenir) y modificó el orden de escritos: el artículo sobre Rodó pasó del segundo al último lugar.

4. Cf. De Litteris, ed. cit., pp. V-VII; El Mirador de Próspero, Montevideo, José María Serrano, editor, 1913, pp. 324-26; Ideologías, ed. cit., pp. 3-5. (En un acápite dice aquí García Calderón: "Para De Litteris, colección de artículos de la primera juventud del autor, escribió Rodó, en 1903, un prólogo generoso.")

y las obras de cualquier poetillo de Bulevar, aún cuando en Francia nadie lo tome en serio, y entre tanto yo sospecho que sólo una mínima y muy escogida parte de esa juventud ha leído a un Spencer, a un Taine, a un Renán, a un Carlyle, a un Macaulay, a un Sainte-Beuve, a un Guyau; a aquellos, en fin, que la enseñarían a pensar alto y a dar médula y sazón ideal a su literatura.

"La actitud, la posición de espíritu, con que Vd. encara, al pasar, los grandes problemas ideales y de trascendencia religiosa, me es muy simpática; porque entre las muchas formas de la vulgaridad de la inteligencia y el sentimiento, las que más me desagradan son acaso la afirmación de la fe mecánica y sin jugo (no la afirmación musical *de la fe honda, personal) y, todavía más, la negación frívola y declamatoria, que cree que el misterio del mundo puede descifrarse con un* no *y cuatro absolutas de* esprit fort. *Para mí el modo de tratar estas cuestiones es, en general, la piedra de toque infalible con que apreciar la superioridad, delicadeza y profundidad de un espíritu. Vd. las roza, de paso, con exquisito tacto, que manifiesta una rara* distinción *de alma, entre tanto* creyente *sin personalidad ni unción, y tanto* escéptico *de alma de cántaro, como representan el sentido vulgar de la humanidad en cuanto a las cuestiones de tejas arriba."*

Aparentemente, Rodó nunca envió esta carta a García Calderón, y es lástima porque en ella quedan registrados algunos elementos importantes para la comprensión de su actitud frente al problema religioso, elementos que anticipan el enfoque de su folleto *Liberalismo y Jacobinismo* (1906). Envió, en cambio, y fechado al día siguiente, otro texto que ha sido recogido en un *Epistolario* de Rodó (1921). Se trata de una de las cartas más reveladoras de toda la correspondencia rodoniana y confirma la impresión, ya visible en el borrador citado, de la franqueza con que se dirigía Rodó a este joven corresponsal.

El texto de esta carta es demasiado conocido para que sea necesario transcribirlo. Rodó apunta en ella algunos temas fundamentales de su vida (política y literaria): su actitud frente a la guerra civil que entonces malgastaba al país, su convicción del deber político del hombre americano y su esperanza, algo defraudada, en la acción de los hombres de pensamiento sobre la realidad americana; la reafirmación de los ideales expresados con tanta unción en *Ariel* y de la fe en la juventud que llega para desvanecer los malos efectos del *decadentismo* europeo. La carta se cierra con una descripción de su manera de producir que constituye una de las más importantes

revelaciones autobiográficas de Rodó. También se habla en ella de Miguel de Unamuno, a quien ha recomendado los libros de García Calderón [5].

No debe dejarse de subrayar ese detalle que revela el cuidado de Rodó por vincular entre sí a sus amistades epistolares. Toda la generosidad de su intelecto y un noble sentido de difusión proselitista se transparentan en estas palabras y volverán a hacerse presentes en otras oportunidades en su copiosa correspondencia. Así, por ejemplo, en carta a Pedro Henríquez Ureña de febrero 20, 1906, le recomienda a Francisco García Calderón en estos términos:

"La lectura de su libro [Ensayos críticos, 1905] *trajo inmediatamente a mi memoria un nombre que no sé si será conocido para Vd.; el nombre de un joven crítico peruano, Francisco García Calderón, muy semejante a Vd. en tendencias, méritos y caracteres de pensamiento y estilo, y en quien también veo una brillante esperanza para la crítica hispanoamericana. Si no cultiva Vd. relación intelectual con él, entáblela, y comuníquense sus impresiones, y trabajen juntos al través de la distancia material; porque es de la aproximación de espíritus tan bien dotados y orientados de donde puede surgir impulso de vida para la crítica, y en general, para la literatura de la América nueva* [6]."

En el mismo senitdo se dirige a García Calderón para recomendarle a Pedro Henríquez Ureña, en una carta cuyo borrador (fechado en junio 28, 1906) dice así:

"Mi siempre recordado amigo: Grande fué mi contento [?] *al tener noticias de Vd. La interrupción de nuestra correspondencia me hacía sospechar que alguna de mis últimas cartas (o de las suyas) se hubiese perdido. Escribo pocas cartas, y a muy pocas personas; pero con espíritus como el de Vd. no deseo perder esa comunicación. Le acompaño de todas veras en el duelo que le aflige, y deseo que el restablecimiento de su salud sea completo y le permita entrar en plena actividad mental. Interesantísima, su conferencia* [Menéndez Pidal y la cultura española, 1905] [7]. *Lo sólido y bien pensado del fondo corresponde dignamente en ella a la magistral elocuencia de la forma. Cada vez que leo algo nuevo de Vd. siento confirmadas y realzadas las grandes esperanzas que me hicieron concebir sus primeros ensayos de "Actualidades". Este último trabajo que Vd. me envía es obra de plena madurez. ¡Qué impresión gratísima la de encontrar cosas así, en medio de tanta hojarasca y tanto remedo vano como se produce en nuestra América! Por dicha, parece que vientos nuevos se levantan y que nuestros esfuerzos por orientar la producción americana en sentido original y fecundo no serán perdidos. Se perciben ya los resultados de la siembra. ¿Ha leído Vd. la "Revista Crítica" que en Vera Cruz comenzaron a publicar, en enero, Henríquez Ureña y Carricarte? Es digna de todo estímulo y ayuda. Henríquez Ureña, que el año pasado publicó en La Habana un tomo de "Ensayos críticos", es espíritu muy cultivado y de fino sentido literario, que tiene mucho de nuestra orientación. Escribiéndole hace pocos días, le hablaba yo de Vd. y le indicaba que solicitase la cooperación de su pluma para la "Revista". La dirección de ésta es: Vera Cruz, Méjico —Apartado 183.*

"No abandono mi propósito de ir en breve a Europa. Allí (probablemente en París o Barcelona) publicaré "Proteo", obra extensa en que cifro muchas esperanzas. Escribo poco en periódicos. De lo que últimamente he escrito, le envío algo correspondiendo a su amable deseo. Decepcionado de la acción política, mi refugio y mi entusiasmo están en la labor intelectual, y el estímulo llega a mí en esa corriente afectuosa de benevolencia y simpatía con que la juventud americana y española me honra y acompaña. Todavía "Ariel" está despertando ecos que [inconcluso] *Nada sé de la tesis de Agüero a que Vd. se refiere. Desearía conocerla. ¿Podría enviármela Vd.? Con vivo interés espero también su nueva colección de artículos críticos. ¿Aparecerá pronto? Escríbame sobre sus proyectos y sus impresiones; comuníqueme todo lo que* [pueda] *sobre ello, partiendo de la seguridad del afecto y las esperanzas con que sigo su labor, hábleme también de lo que el nuevo y grande ambiente* [París] *sugiere a su espíritu, y de lo que sienta sobre la actividad intelectual del grupo hispanoamericano radicado en esa capital del mundo.*

"No me olvido y crea siempre en la amistad muy sincera que de corazón le profesa

José Enrique Rodó

"P. D. En "La Razón", que le envío, escribí una breve nota bibliográfica sobre su último opúsculo."

5. Cf. **Epistolario**, recogido y publicado por Hugo D. Barbagelata, París, **Agencia General de Librería**, 1921, pp. 26-30. Es la única carta de Rodó a García Calderón que se reproduce all.

6. Cf. **Epistolario**, ed. cit., p. 43.

7. Está recogida en **Hombres e ideas de nuestro tiempo**, Valencia, F. Sempere y Cía., s. a. [1907], pp. 91-112.

No han sido registradas todavía las cartas que cambiaron a partir de esta fecha, Rodó y García Calderón. Esto no significa que su comercio epistolar se haya suspendido. Por el contrario, existen referencias en cartas de Rodó a otros corresponsales que demuestran la continuidad de sus relaciones. Así, por ejemplo, en carta a Hugo D. Barbagelata, de fecha julio 2, 1909, comunica que envió a García Calderón un ejemplar por correo certificado de su *Proteo* y agrega:

"Si no he escrito a tan predilecto amigo, es simplemente porque en estos últimos tiempos he tenido casi abandonada mi correspondencia literaria y no he escrito a nadie. Pero recibí las obras que él me envió y las leí con el interés y la admiración que en mí despiertan siempre las producciones de tan privilegiado espíritu. En breve he de escribirle."

Y en otra carta al mismo (enero 29, 1910) apunta:

"De García Calderón he tenido la satisfacción de recibir carta hace poco. Espero con el mayor interés su anunciado libro [Profesores de idealismo], *que editará la casa Ollendorff, según creo* [8]*."*

Es posible encontrar asimismo en libros publicados a partir de 1906 por García Calderón constantes referencias a la obra de Rodó. Uno de los mejores ensayos dedicados a estudiar el significado del *Ariel* rodoniano frente al simbolismo de *The Tempest* o del *Caliban* fué publicado por el crítico peruano en *Hombres e ideas de nuestro tiempo* (1907). Una indicación de la Nota preliminar señala que es inédito. Con amplio poder de síntesis expresa allí García Calderón el significado esencial de las tres obras. Es muy importante la oposición que establece entre la orientación de Renán y la de Rodó, así como su análisis de los motivos que estructuran la oración de Rodó: la aristocracia dentro de la igualdad, la vida interior *"celosa y fecunda"* (consejo de *"exquisito valor"* en esta América, apunta), la defensa del ideal español y latino. Ni una palabra dedica García Calderón al ataque contra los Estados Unidos. Esta omisión es, sin duda, deliberada; lo que su artículo ha tratado de mostrar es el tema profundo de *Ariel*, su significación perdurable, no su pretexto ocasional [9].

8. Cf. **Epistolario**, ed. cit., pp. 83 y 88, respectivamente. En la página 92 se transcribe otra carta al mismo (enero 14, 1914, aunque por errata se ha impreso: 1917) en que asegura Rodó: **"De García Calderón no tengo noticias hace tiempo, pero la culpa es exclusivamente mía, que le debo carta no sé desde cuándo. Salúdelo Vd. en mi nombre..."**

9. Cf. ob. cit., **Ariel y Calibán**, pp. 189-99.

Por su parte, el crítico y maestro uruguayo no dejó de mencionar públicamente y con encomio la obra de su discípulo. Ya en 1907 se le ve denunciando la omisión de Francisco García Calderón en la antología hispanoamericana publicada en París por Manuel Ugarte (1906). Rodó apunta: *"Francisco García Calderón, que empieza por donde otros honrosamente concluyen, pudo acompañarle* [a Clemente Palma, otro omitido] *con honor para la crítica del continente."* Y en el prólogo a la segunda edición de *Idola Fori*, subraya Rodó el comentario de Carlos Arturo Torres a una obra de García Calderón y agrega: *"trabajo digno de su firme y cultivado talento* [10]*."*

En 1910 publica García Calderón un nuevo libro de ensayos: *Profesores de idealismo*. No hay allí ningún artículo particular sobre Rodó pero se incluye el texto castellano de una Memoria presentada por García Calderón al Congreso de Filosofía de Heidelberg (setiembre 1908) y titulada: *Las corrientes filosóficas en la América latina*. Se escribe allí:

"...las nuevas generaciones le leen y comentan sin cesar [a Guyau]; *y un joven pensador, brillante defensor del idealismo y del latinismo en nuestra América, José Enrique Rodó, del Uruguay, ha hecho grandes elogios de él en un libro pequeño,* Ariel, *cuyo título es un símbolo de renacimiento y de idealismo generoso.*[11]*."*

En dos obras publicadas luego reitera García Calderón algunos juicios sobre Rodó, al tiempo que precisa (con la perspectiva y el necesario alejamiento que Europa y los años empiezan a darle) el alcance exacto de su prédica. *Les démocraties latines de l'Amérique* contiene más de una referencia a Rodó: elogia su trabajo sobre Rubén Darío, resume (con brevedad, con estima) su obra crítica y la naturaleza de su enfoque *("au lieu de l'analyse minutieuse, ...d'artistiques commentaires")*, insiste en sus relaciones filosóficas con Guyau [12]. Es mucho más importante el estudio que dedica en *La creación de un continente* al americanismo de Rodó. Este análisis completa el, ya mencionado, de 1907. Después de un resumen de las ideas principales del opúsculo, examina el juicio sobre la democracia norteamericana. Cree ahora que *"son las mejores pá-*

10. Ambos textos están recogidos en **El Mirador de Próspero**, ed. cit., pp. 306 y 46, respectivamente.

11. Cf. **Profesores de idealismo**, París, Ollendorff, s. a. [1910], pp. 158-59. El texto castellano es obra de Pedro Henríquez Ureña, quien lo había traducido del francés y publicado con notas propias(eruditas, complementarias) en la **Revista Moderna de México**. García Calderón reproduce la traducción y las notas en su libro.

12. Cf. **Las démocraties latines de l'Amérique**, Paris, Ernest Flammarion, éditeur, 1912, pp. 241, 244 y 256.

ginas de su sermón laico, serenas, precisas, harmoniosas." Sus palabras no dejan de expresar, con sumo tacto, algunas reservas.

"*Oponiendo a la utilitaria democracia sajona el ideal latino, ha hecho comprender a las nuevas generaciones americanas la dirección necesaria de su esfuerzo. Parece su enseñanza prematura en naciones donde rodea a la capital, estrecho núcleo de civilización, una vasta zona semibárbara. ¿Cómo fundar la verdadera democracia, la libre selección de las capacidades, cuando domina el caciquismo y se perpetúan sobre la multitud analfabeta antiguas tiranías feudales? Rodó aconseja el ocio clásico en repúblicas amenazadas por una abundante burocracia, el reposo consagrado a la alta cultura cuando la tierra solicita todos los esfuerzos y de la conquista de la riqueza nace un brillante materialismo. Su misma campaña liberal, enemiga del estrecho dogmatismo, parece extraña en estas naciones abrumadas por una doble herencia católica y jacobina. Aunque no corresponda al presente estado de estas democracias la noble doctrina de* Ariel, *ella señala la dirección futura a pueblos enriquecidos y poblados por inmigrantes. De la misma manera, en los discursos de Fichte, halló la Alemania anarquizada las firmes líneas del renacimiento, el evangelio de la unidad y del patriotismo* [13]."

Y cuando Rodó publica *El Mirador de Próspero*, García Calderón escribe desde París unas breves y penetrantes páginas sobre el libro de ensayos. Allí apunta con razón que esta obra

"*nos revela mejor que* Ariel *o los* Motivos de Proteo *a un Rodó integral, crítico y pensador, conferencista y ensayista, poeta a quien la naturaleza 'habla siempre el lenguaje del espíritu', para quien el ideal lírico sería "cincelar con el cincel de Heredia la carne viva de Musset', prosador incomparable, rotundo y sutil, musical y profético que ha sentido todas las voluptuosidades en la lucha con las palabras —'esos monstruos minúsculos'— que lo exaltaba como 'una desesperada contienda por la fortuna y el honor'* [14]."

Estas palabras reconocen en la obra más importante de Rodó las señales inequívocas de su verdadera madurez. Ellas cierran, en lo esencial, un comercio que muestra a ambos escritores a su mejor luz.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

13. Cf. **La creación de un continente**, Paris, Librería Paul Ollendorff, s. a. [1913], pp. 95-99.

14. El artículo está reproducido en **Rodó y sus críticos**, recopilación de Hugo D. Barbagelata, París, Agencia General de Librería, 1920, pp. 194-97. A la muerte de Rodó, García Calderón redactó el texto que se inscribiría en el pergamino firmado por ilustres escritores de América y España, y que fué entregado a la madre del crítico uruguayo. Cf. **El Siglo**, Montevideo, agosto 30, 1917.

RESEÑAS

VICENTE ALEIXANDRE.— *Nacimiento último*, Madrid, 1953, *Insula*, 119 pp.

En 1935, cuando publicó *La destrucción o el amor*, Aleixandre se plantó en la poesía española junto a Guillén y Salinas (Lorca es un caso aparte) encabezando el brillante grupo que se afirmó del 25 al 30. Fué una floración de poetas inteligentes y jocundos, más hijos —parece— de Juan Ramón que de Machado pero en guerra abierta con la melancolía en las letras y el romanticismo en la actitud vital (salvo, claro está, algún toquecito cuando quedaba muy bien).

La línea poética que partiera del provocativo y confesado estímulo de "un psicólogo de incisiva influencia" culminaba en ese libro, el tercero de su obra en verso y que puede mencionarse como un raro tesoro, ya que contiene —y ya es contener— una media docena de los más hermosos poemas de la moderna poesía en lengua española.

Aparecía en Aleixandre mucho de lo que Salinas y Guillén se inhibían tanto; lo que les falta, según decía Jiménez quitándoles demasiado: *la embriaguez, la emanación, el acento, lo natural, mejor: naturalidad en lo gracioso, lo sensual, sobre todo en lo difícil, milagro auténtico de la poesía. Les falta ¡dios nos la dé! "gracia"*. A él, en cambio, le faltó aprender algo del recato de aquéllos, de su horror por la literatura, de su pudor. Y es por eso que, al pronunciarse un poco más ese desequilibrio, la fácil hermosura de *Sombra de paraíso*, el libro siguiente, sostenida aún por gracias y milagros, ya desinteresaba por su acusada falta de rigor, de contención. También porque se veía traicionado, reducido al encanto de algunas figuras sorprendentes, de algunas líneas felices, el interés que despertara la experiencia de los libros anteriores, que ha sido calificada de surrealismo. Surrealismo en todo caso que no parece haber partido de la profunda aventura surrealista francesa sino, como el mismo poeta parece afirmar, de las revelaciones del psicoanálisis.

Después de *Sombra de paraíso* ya no podía extrañar mucho la inanidad de este último volumen. Con criterio blando reúne poemas que no cupieron en otros libros, como los *Retratos y Dedicatorias* (entre ellos *Las barandas* dedicado a Julio Herrera y Reissig), o que llegaron tarde y perdieron sus libros, como los *Cinco poemas paradisíacos*. Sólo la primera parte, *Nacimiento último*, se justifica y reclama, por sus temas sobre todo —la muerte, la ausencia del amor, la voz que quiere callar— la atención de quienes han seguido la obra de Aleixandre.

Cantad por mí, pájaros centelleantes
que en el ardiente bosque convocáis alegría
y ebrios de luz os alzáis como lenguas
hacia el azul que inspirado os adopta.
Cantad por mí, pájaros que nacéis cada día
y en vuestro grito expresáis la inocencia
del mundo. Cantad.....

Versos que como cualesquiera otros ejemplifican esa vistosa e insatisfactoria mezcla de encanto y debilidad, con su *ebrios de luz* imperdonable, sus adjetivos fáciles, su aparato paisajista, su retórica de invocaciones e imperativos. La facilidad tiene otros caminos: el de la sencillez, por ejemplo. Véanse estas dos estrofas, las primeras del poema dedicado a Gabriela Mistral:

Lago transparente
donde un puro rostro
sólo se refleja.

Grandes ojos veo,
frente clara, luces,
boca de tristeza.

Como se ve, el libro es receptáculo de cosas demasiado distintas para que se pueda hablar en general, para que sea justo otro análisis que el de cada poema o grupo de poemas por separado. Es posible que lo más justo fuera pasar por alto esta aglomeración y esperar otro libro que fuera un verdadero jalón —para bien o para mal— en la carrera de Aleixandre. *Nacimiento último* es, más que nada, un testimonio de la complacencia consigo mismo de un poeta maduro y muy ensalzado en su país; de su convicción de que cuanto salga de su boca, de su pluma, es importante y se debe al mundo.

CARLOS BOUSOÑO.— *Hacia otra luz,* Madrid, 1952, *Insula,* 222 pp.

Bien conocido es (Bousoño) dice Dámaso Alonso, *como uno de los mejores poetas jóvenes de España.* También como estudioso de la literatura está conociendo auge a la vera de aquél, su maestro y patrocinador. Aunque innegable, esa afirmación tiene un valor relativo pues que *mejor,* en España, ahora, no quiere decir mucho; no tiene puntos de referencia. También se tiene a Aleixandre y a Alonso por los poetas mayores de España, y es cierto, pero de una España esterilizada, que quebró uno de sus más ricos y fecundos movimientos literarios expeliendo la casi totalidad de sus elementos creadores.

Por otra parte y como consecuencia, un poeta "bien conocido" en España ya no es un atractivo y un signo para el público y los poetas hispanoamericanos, tal es la desvinculación, tal el desinterés que hay de por medio. España ha quedado fuera del juego y las miradas se han dirigido a los exilados: De Onis, Salinas, Juan Ramón, Barea, tantos otros.

No se conocía, pues, a Bousoño poeta. Este libro —en realidad *obra completa* pues comprende los dos anteriores: *Subida al amor* y *Primavera de la muerte,* y el último grupo de poemas: *En vez de sueño*— permite reparar plenamente esa omisión. Certifica además su relativo interés en medio de la insignificante producción poética española actual y el interés auténtico del primero de los títulos —*Subida al amor*—, que lo presenta como un nuevo poeta místico de singular catadura.

A pesar de la singularidad estos poemas aceptan en bloque los caracteres generales de la poesía mística. También son los habituales, el interés y el desagrado que provoca este apasionado instando a su Dios en el tono de la más apremiante excitación sensual.

Bésame, arráncame los besos, sórbeme
la vida con tus grandes labios, bébeme.

No hace más que seguir una tradición y, a lo que parece un imperativo del tema al plantear la comunicación mística en términos del amor físico. Y el profano se pregunta una vez más a qué infierno de impúdicos o de soberbios irían a dar quienes se acercan de tal modo a su Dios y vocean luego por el mundo la confesión de sus sublimes contactos o de sus tremendos deseos. Pese a las objeciones que pueda ofrecer en estos sentidos más bien extra-literarios, es en esa cuerda, y forzándola al máximo, donde Bousoño consigue su mejor poesía. En *Salmo Desesperado,* como el amor y la pasión humanos ya no le alcanzan, clama su urgencia en términos de celo animal. Y es indudable que el resultado es fuerte.

Como el león llama a su hembra y cálido
al aire da su ardiente dentellada,

yo te llamo, Señor. Ven a mis dientes
como una dura fruta amarga.
. . . . . .
Voy oliendo las piedras y las hierbas,
voy oliendo los troncos y las ramas.
Voy ebrio, mi Señor, buscando el agrio
olor que dejas donde pasas.

Dime la cueva donde te alojaste
donde tu olor silvestre allí dejaras.
Queriendo olerte, Dios, desesperado
voy por los valles y montañas.

Toda la primera parte tiene ese tono de fervor, de ardorosa invocación, y el verso es casi siempre expresivo y resonante, con crujidos de erres y golpes de tes en cada verso y todas las úes posibles. En los dos libros siguientes se pierden esa fuerza, ese sonido, esa expresividad. Todo se vuelve más conceptual, discursivo, coloquial. Pregunta, responde, duda; necesita habitualmente de un interlocutor y echa mano a un amigo, a la amada, a su mismo Dios.

No basta, no basta, dices,
—No basta, dices. Flaqueza
de mi corazón será.
No me basta esa certeza.

El acento religioso recae ahora sobre el *Nuevo Testamento* y la pasión sobre la mujer. Aparecen influencias indisimuladas: el Juan Ramón de la *Segunda Antología,* Bécquer, Machado.

Sobre el pretil de un puente, solitario,
rostro amarillo y tal, un hombre escribe
a su perdido amor. (Eco engolado,
romántico le asiste.)
Para dar el matiz de grave empaque
requerido por trance tan sublime
enlevitado va.....

La originalidad, el vigor, el mensaje, cuanto hacía el valor de la primera parte, se diluye, va desapareciendo en las siguientes, y hacia el fin del volumen ya se ha perdido toda esperanza en el porvenir de esta voz joven y desorientada.

IDEA VILARIÑO.

GRAHAM GREENE.— *El cuarto en que se vive (The Living Room).* Traducción de Victoria Ocampo. Buenos Aires, *Editorial Sur,* 1953, 120 pp. Edición inglesa, Londres, *William Heineman Ltd.,* 1953, 67 pp.

En el momento de mayor popularidad de su carrera literaria, Graham Greene corre el riesgo de afrontar un nuevo género. La representación de *The Living Room,* su primera incursión en el teatro, ha provocado, aparte de un enorme éxito de taquilla, las mismas enconadas polémicas que señalaran la aparición de cada una de sus novelas.

Los rasgos tan peculiares de la literatura greeniana obligan a considerar esta pieza desde tres puntos de vista: el estrictamente dramático, el católico y el greeniano propiamente dicho. Como obra de teatro, es preciso reconocer que *The Living Room* es particularmente eficaz. Después de un comienzo engañoso, que parece anunciar el trasplante a la escena de elementos esencialmente novelísticos, la acción se afirma, los caracteres se definen hasta aproximarse a la caricatura, y las situaciones mantienen un sostenido interés que el árido tratamiento del diálogo y de los personajes no alcanza a malograr.

En este aspecto, Greene apela (evidentemente se siente en ello tan cómodo que resulta verdaderamente extraño que hasta ahora no hubiese sido tentado por la escena) al resorte melodramático y otros *nexos vulgares* [1], que dieran a sus novelas y entretenimientos un sentido tan accesible y singular. Naturalmente, el teatro parece otorgar el clima apropiado para que esos efectos rindan el máximo. Desde la ambigüedad del título *(The Living Room* significa también *el cuarto de los vivos* —o, si se prefiere, *el cuarto en que se vive,* título de la traducción argentina— ya que, por iniciativa de la dominante hermana menor, se han ido clausurando aquellas habitaciones en que ha muerto algún miembro de la familia) hasta el esmerado ridículo de algunas situaciones (v. g., el complejo de Teresa acerca del cuarto de baño), la teatralidad de la pieza se va estructurando de acuerdo a un plan riguroso.

Al igual que en la mayor parte de sus novelas, también aquí el autor agrega a sus personajes una cualidad artificial que facilita su identificación y los separa temperamentalmente en el escenario. Mrs. Dennis es una celosa *histérica;* James, un sacerdote *baldado;* Michael,

1. Ver mi artículo Arte y artificio en las novelas de Graham Greene, en Número, Nº 21, págs. 301-320.

un enamorado *racionalista* y, por añadidura, profesor de psicología. Greene ensancha deliberadamente las posibilidades del personaje al fomentar sus contradicciones o su desequilibrio. El suicidio de Rose o la victoria final de Teresa son imprevisibles y, por eso mismo, duramente teatrales, pero sólo adquieren su precaria justificación al inscribirlas el autor en el desequilibrio general del personaje. En la confiada Rose, llena de vida, de juventud y de amor, el pesimismo representa una crisis, una reacción; en la dócil chochez de Teresa, la cordura final también representa un desequilibrio, una especie de tranquilo estallido. Por otra parte, la inmovilidad del sacerdote está simbolizando ostensiblemente su impotencia, su incapacidad para solucionar *religiosamente* el problema de Rose.

Es evidente que Greene ha entrado en la escena con paso seguro. Era previsible que su copiosa experiencia literaria le permitiera superar los balbuceos del principiante, pero no era en cambio tan previsible que se decidiese a echar por la borda buena parte de sus efectos típicamente narrativos. Han sobrevivido algunos, pero éstos eran teatrales antes de que Greene los incorporase a sus novelas. (Nada más teatral que la muerte de Elizabeth en *The Man Within* o el escalofriante final de *Brighton Rock.)* En *The Living Room,* los finales de cuadro, con excepción del primero, son artificiosamente teatrales, golpean al espectador con su desgracia, con su penosa ternura, con el insólito patetismo de algún dialogado. El más insignificante pormenor denuncia al autor siempre cuidadoso de la estructura; cada cabo que se le tiende al lector o al espectador, más adelante adquirirá sentido. Quedaría aun por averiguar si un arte como el de Greene, cargado de efectos y artificios, no cuadraría mejor con el género teatral, de por sí artificioso y efectista, que con la novela, más analítica y discriminadora.

Esto desde el punto de vista teatral. En cuanto se refiere a lo religioso, *The Living Room* ha suscitado agrios comentarios desde el lado católico. Las quejas parecen denunciar una comprobación: que Greene no es ya el autor de obras católicas que parecía ser, sino, en el mejor de los casos, un católico que escribe novelas o dramas poco menos que heterodoxos. Lo cierto es que Greene, después de haberse concedido en *The End of the Affair* los milagros de su santa pecadora como un homenaje a la fe que implicaba a la vez una treta literaria, se muestra ahora extrañamente inseguro en la exteriorización de su habitual mensaje religioso. Es indudable que las razones católicas del padre Browne, si no pueden catequizar a su sobrina, menos habrán de convencer al espectador. Cuadro tras cuadro, el

personaje del sacerdote pierde fuerza; sus argumentos, equivocados o no, carecen de convicción y de carácter. No sé hasta dónde el poder de persuasión de un actor experimentado podría modificar esta impresión, pero en diversos pasajes de la obra un catecismo torpe y ramplón parece dictar las desganadas palabras del sacerdote.

J. M. Cohen (en *Marcha,* Nº 690), aproxima esta pieza a *Brighton Rock,* entendiendo que ambas obras se refieren a las diferencias entre la moralidad católica y la no católica. Es importante señalar, sin embargo, que mientras en la novela ambas moralidades coexisten en Pinkie y otorgan sentido e intensidad a su conflicto interior, en la pieza teatral cada moralidad se identifica con un personaje en particular (por un lado, el racionalista; por el otro, el sacerdote).

En varias de sus novelas, Greene ha enfrentado el pecado mortal a la misericordia de Dios. Esa pugna, prolijamente dosificada y pocas veces resuelta, permitía al autor mantener un provocativo equilibrio entre sus convicciones religiosas y la conciencia de sus personajes. Pero, en *The Living Room,* la misericordia divina no se hace presente, ni por la fe ni mediante el expediente del milagro ni siquiera en el desmayado consuelo del padre Browne. Acaso por primera vez en la obra de Greene el pecador se encuentra artificialmente a solas y recurre a la muerte, ya no con la serena conformidad y los esmerados preparativos de Scobie, en *The Heart of the Matter,* sino con desesperación y con rencor. Es preciso señalar, además, otra diferencia con respecto a esta obra capital de Greene. Mientras que para Scobie *el fondo de la cuestión* era esencialmente religioso (se mata presumiblemente porque no puede soportar el silencio de Dios frente al reclamo de su conciencia), para Rose Pemberton, su problema y su angustia son puramente sentimentales *(don't give me a Catholic reason,* dice el sacerdote); se mata porque no puede arrancar a su amante del chantaje que representan los histéricos celos de la esposa.

Con excepción, pues, del tema religioso, se mantienen y hasta se exageran en la pieza ciertas constantes greenianas. Los personajes siguen siendo tan desgraciados, problemáticos y morbosos como en el menos ambicioso de sus entretenimientos. Ahora ya parece definitivo que los personajes de Greene están condenados, no se sabe bien debido a qué carencia, a hacer el amor con desesperación y culpabilidad, a veces hasta con repugnancia. Ya había señalado Orwell que los hombres y mujeres de Greene a las pocas páginas ya se acuestan juntos, pero habría que agregar que al mismo tiempo y en el mismo lecho tienen cabida los más arduos conflictos de

la conciencia. El amor, en las obras de Greene, sigue representando una complicación demasiado enfermiza.

Ahora bien, resulta evidente que el tema religioso, merced al intermitente predominio de la fe, de la duda y de la negación, otorgaba a las criaturas de Greene una verosimilitud y un interés legítimos. En este sentido, *The End of the Affair* representó la primera claudicación importante: el conflicto sólo existía en apariencia y el autor embrollaba al lector. En *The Living Room*, la pugna también es falsa: ni el racionalista esgrime los mejores argumentos de que dispone ni el sacerdote va más allá de una balbuciente ineptitud.

The Living Room viene a confirmar, pues, que la obra de Greene, aun en este nuevo género, sigue acumulando habilidad, efectos, buena técnica, pero también que su mensaje y su actitud de creador vienen perdiendo, en forma alarmante, lo mejor de su fuerza y su cohesión. Si juzgamos por sus últimas muestras, no parece previsible que Greene recupere el clima de angustia y la conmovedora intensidad que asfixiaron la conciencia de Scobie.

CARLOS DENIS MOLINA.— *Lloverá siempre*, novela. Prólogo de Arturo Sergio Visca. Montevideo, *Ediciones Asir*, 1953, 125 páginas.

La revista literaria *Asir*, que iniciara el año pasado su actividad editorial con un volumen de cuentos de Julio C. Da Rosa, publica ahora, como segundo título, una novela de Carlos Denis Molina (seleccionada, hace algunos años, para representar al Uruguay en un concurso de novela hispanoamericana) de la que *Número* había adelantado algunos capítulos en su Nº 13-14.

Entre quienes integran su promoción literaria, Denis Molina es, probablemente, quien más enconadas polémicas ha suscitado. Aunque éstas se refieran especialmente a su producción teatral, a la que Denis ha consagrado siempre sus mejores energías, sus otras obras deben afrontar asimismo una parecida actitud de público y de crítica. Esto, más que una postura deliberada, parecería indicar que la polémica reside, antes que nada, en la propia obra. Hay libros y personajes de Denis que polemizan (que se contradicen) con libros y personajes de Denis; hay actitudes y palabras de algunos de esos personajes que polemizan dentro de una misma pieza. Pero la más evidente de esas controversias es la que se refiere a la predominancia de un género en particular. Denis lleva escritos una decena de obras teatrales, un par de libros de poesía, varios cuentos y

una novela. Pero, en cualquiera de estos géneros, y quiéralo o no el autor, la poesía siempre forcejea para establecer su predominio. De ahí que sus piezas de teatro alcancen sus mejores momentos cuando lo teatral prevalece sobre lo poético. Pero no siempre acontece así.

Es un conflicto de este tipo el que aparece en *Lloverá siempre*. Cuando lo narrativo predomina sobre lo poético, la trama se vuelve amena, espontánea, vivaz. Pero cuando lo poético contamina el relato (y, desgraciadamente, no son pocas las veces en que esto acontece), las palabras suenan a falso y el magnetismo de las situaciones se destruye. Cuando se dice, en pág. 69: *"Mil cosas diminutas perecieron ahogadas en el llanto, mientras Dionisio, de prisa, se ponía lo mejor que tenía"*, se insinúa eficazmente la sensación solemne que provoca la muerte de la madre. Pero cuando se agrega, a continuación: *"Con su mismo traje se vistió la tarde y la nada infinita"*, esta nota falsa destruye el acorde, y el llanto del niño deja de conmover. Anotemos otros ejemplos. En pág. 58: *"Un dolor sin cuerpo picó en la laguna de todos los padres ante sus niños."* En pág. 52: *"Brillaban sus instrumentos de bronce, allá, tan alto, donde sólo las copas de los árboles llegaban, y por las ramas de sus músicas se iban los oídos flotando"*, y los payasos llevaban *"grandes trajes que caían como lágrimas"*. En pág. 90: *"Detrás de la mañana desangraba el sueño, pero antes de que se muriera vinieron los perros para sostenerlo."* En cada una de estas imágenes (que, tomadas aisladamente, acaso posean validez poética), la metáfora irrumpe violentamente en el relato; viene a decir algo que no es importante y malogra, en cambio, otros recursos que, desde el punto de vista narrativo, eran vitales. Es curioso observar como Denis consigue por el contrario, sus efectos de mejor lirismo, cuando recurre a palabras de escaso valimiento poético, pero cuyo sentido se inscribe con naturalidad en la narración. Cuando escribe en pág. 33: *"Dionisio ya no tenía necesidad de hablar con las patas del catre"*, expresa inmejorablemente el fin de la soledad; o, en pág. 48: *"Toda su angustia parecía empezar desde los olores tristes de la limpieza"*, establece con nitidez el desacomodamiento del protagonista. En estos casos, las palabras son vulgares, casi coloquiales; lo poético es el clima, el significado implícito —nada vulgar por cierto— de esas mismas palabras.

Existe otro fenómeno particular en la producción literaria de Denis. Este no es, evidentemente, un inventor de temas; sabe, en cambio, desarrollar habilidosamente un asunto dado, introduciéndole

variantes que le otorguen nuevo sentido y, en ciertas ocasiones, originalidad. En *El regreso de Ulises* o en *Orfeo,* el tema en bruto provenía de los mitos helénicos; en *Lloverá siempre,* es posible deducir que la materia prima *(Dionisio* es, significativamente, una traducción de *Denis)* sea la propia infancia. A partir de esa evocación, el narrador ha construído una serie escalonada de cuadros eficaces y conmovedores, en los que el personaje de Dionisio se forma y adquiere carácter.

Por lo general, Denis esquiva los acontecimientos cruciales. La muerte de la madre, que viene a constituirse en el hecho más importante de la novela, no aparece directamente en el relato; figura, en cambio, la muerte del perro por Dionisio. En la obra literaria de Denis, esto no representa una novedad. En *Morir, tal vez soñar* (en teatro, el mal uso de los hechos elípticos es, por lo corriente, mucho más riesgoso) también se escamotea al espectador una muerte importante. En *Lloverá siempre,* sin embargo, la escena de la muerte de la madre es sacrificada en beneficio de la tensión que va a seguirla y, sobre todo, en favor de un impacto eficaz: la muerte del perro ahogado por Dionisio, la cual culmina una ansiedad y simboliza una reacción, creíble e infantil, desprovista de todo su lastre de horror y de culpa.

Con excepción de Dionisio, del padre y de la madre, los otros personajes no tienen en la novela mayor relieve, desde que sólo ocasionalmente atraviesan el relato. Son de evidente interés los primeros capítulos y, en general, todas aquellas páginas en que el autor toma el cuestabajo del recuerdo y sólo precisa dar a su estilo, de por sí flúido y vivaz, un leve impulso de simpatía. El lenguaje es artificioso y chocante, cuando, como expresáramos más arriba, quiere ser poético a todo trance o cae en la invención forzada de palabras *(boviando, tristonía);* pero, siempre que no se aparta de la sencillez expresiva, sirve para trasmitir el verdadero tono de Denis y adquiere una eficacia inesperada.

Considerada como novela, *Lloverá siempre* no sigue un plan demasiado riguroso; casi diría que su construcción es pobre, abusivamente fácil. Pero no es una novedad que en el tratamiento de estas evocaciones del pasado, la estructura desmañada ayuda en parte a crear ese clima de inocencia, de escasa idoneidad frente al mundo, que el autor-evocador (a menos que se trate de un Marcel Proust) suele buscar. Por lo demás, existe en la novela un mensaje sutil que redondea la intención del relato y ejemplifica la actitud del creador. La lluvia es una especie de motivo conductor. Cada vez

que llueve, Dionisio se refugia en esa *madre única.* Cuando huye, en las últimas páginas, es la lluvia la que le acompaña y le protege. Arturo S. Visca, autor del prólogo, señala que en ese símbolo reside la clave de la novela. También es dable conjeturar que el presunto mensaje vaya más allá, que sea aún más optimista: *Lloverá siempre,* dice el título, es decir que *siempre* habrá escape y salvación.

Pese a las objeciones ya apuntadas, es francamente elogiable la publicación por *Asir* de esta novela que, seguramente, es la obra que arroja el saldo más favorable a Denis en ese estacionario conflicto que mantienen, dentro de su extensa producción literaria, sus mejores posibilidades y sus recurrentes limitaciones.

MARIO BENEDETTI.