SUMARIO

Guillermo de Torre
PRESENTACIÓN DE A. BAREA

—

Arturo Barea
TIERRAS DE PAN

—

Juan Ramón Giménez
DEL BAJO TAKOMA

—

E. Rodríguez Monegal
LA CRÍTICA LITERARIA EN EL SIGLO XX:
EL APORTE DE G. ORWELL

—

H. A. Muniz
CALLE DE MERCADO VIEJO

—

Carlos Denis Molina
ORFEO (Acto II)

—

NOTAS. La Influencia de Poe en Quiroga
por J. E. Englekirk
La poesía de César Vallejo
por Sarandy Cabrera
El "Hamlet" de Madariaga
por E. Rodríguez Monegal

—

CRÓNICAS. *S. C. y J. A. S.*

—

RESEÑAS. *E. R. M. y D. T.*

$ 1.—
mon. urug.

número

AÑO 1 Nº 4
MONTEVIDEO
SETIEMBRE - OCTUBRE - 1949

número

editará

próximamente

las siguientes obras:

—

JORGE LUIS BORGES

Aspectos de la literatura gauchesca.

—

IDEA VILARIÑO

Paraíso perdido.

—

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL

La novela contemporánea.

—

SARANDY CABRERA

Poemas.

CASA

MACADAM

Agentes de:

TIME
LIFE
NEWSWEEK
POST
CORONET

25 de Mayo, 510
Tel. 8 29 02

REUNION

PUBLICACION
TRIMESTRAL
DE ARTES
Y LETRAS

Directores:
E. L. REVOL
ALFREDO J. WEISS

SARMIENTO, 930
Buenos Aires

CAJA NACIONAL DE AHORRO POSTAL

Unica Institución del Estado
creada con el fin de fomentar el Ahorro Nacional

Depósitos constituídos	$	80.000.000
Fondo de reserva	"	4.500.000
Ahorristas	"	150.000

Casa Central: MISIONES, 1435

5 agencias en la capital

y 150 diseminadas por toda la República

GUILLERMO KRAFT Ltda. S. A.

DE IMPRESIONES GENERALES

25 de Mayo, 537 Tel. 9 01 96

GRATIS enviamos mensualmente a quien lo solicite, BOLETIN DE LIBROS NUEVOS publicado por "EL ATENEO" de Buenos Aires

Nombre .....

Dirección ..... *Tel.* .....

Temas que le interesan .....

.....

Representa: FERIA DEL LIBRO, 18 de Julio, 1308

EN PROXIMOS NUMEROS
PUBLICAREMOS COLABORACIONES DE:

FRANCISCO AYALA.	E. MARTÍNEZ ESTRADA.
LAURO AYESTARÁN.	H. A. MURENA.
JORGE LUIS BORGES.	JULIO E. PAYRÓ.
JORGE BRUTON.	HANS PLATSCHEK
LIBER FALCO	FRANCISCO ROMERO.
VICENTE FATONE.	ANGEL ROSENBLAT.
F. GONZÁLEZ RÍOS.	PEDRO SALINAS.
RAIMUNDO LIDA.	ERNESTO SÁBATO.
A. LLAMBÍAS DE AZEVEDO.	DEREK TRAVERSI.

y un cuento inédito en español de
MARY McCARTHY

FOUR ROSES

(CUATRO ROSAS)

EL MEJOR WHISKEY AMERICANO

A BLEND OF STRAIGHT WHISKIES • 90 PROOF • FRANKFORT DISTILLERIES • INCORPORATED • LOUISVILLE • BALTIMORE

CARLOS MEZZERA & Cía.

Palmar, 2170 *Montevideo*

CONSTRUIR

ES UNA NECESIDAD;

EMPLEAR

DOLMENIT

ES HACER

UNA BUENA INVERSION.

EL LIBRERO DE LA FERIA — *M. LAMAS*

COMPRA. VENTA. CANJE. E. ACEVEDO, 1490. Tel. 4 45 49

ASEGURE EL TRANQUILO

GOCE DE SU VIDA

SEGUROS DE VIDA

BANCO DE SEGUROS DEL ESTADO

número

SUMARIO DEL NÚMERO 3

EL CRIMEN Y EL ABSURDO	*Albert Camus.*
CUATRO POEMAS	*Juan Cunha.*
PARA UNA DISCUSIÓN SOBRE LA NOVELA EN AMÉRICA	*E. Anderson Imbert.*
ORFEO	*Carlos Denis Molina.*
NOCHE DE SAN JUAN	*Mario Arregui.*
CRIMEN EN LA CATEDRAL	*T. S. Eliot.*

NOTAS. CRÓNICAS. RESEÑAS.

LIBRERIA INTERNACIONAL
S. R. L.

Uruguay, 1331 • Teléf. 9 27 62 • Montevideo

BREVIARIOS

1. BOWRA, C. M.: Historia de la Literatura Griega.
2. TURBERVILLE, A. S.: La Inquisición Española.
3. NICOLSON, H.: La Diplomacia.
4. ESCARPIT, R. G.: Historia de la Literatura Francesa.
5. BAYNES, N. H.: El Imperio Británico.
6. SALAZAR, A.: La Danza y el Ballet.
7. MURRAY, G.: Eurípides y su Epoca.
8. DUNN, L. C., y DOBZHANSKY, Th.: Herencia, Raza y Sociedad.
9. ENCINA, J. de la: La Pintura del Renacimiento en Italia.
10. BUBER, M.: ¿Qué es el Hombre?
11. SZILASI, W.: ¿Qué es la Ciencia?
12. ROMERO, J. L.: La Edad Media.

En venta en todas las buenas librerías

ASIR

REVISTA LITERARIA

dirigida por

W. LOCKHART

D. L. BORDOLI

Apareció el

Nº 12

dedicado al

CONCURSO DE CUENTOS

SUR

Dirigida por

VICTORIA OCAMPO

REVISTA LITERARIA MENSUAL

SAN MARTÍN, 689
BUENOS AIRES

EN VENTA EN LAS BUENAS LIBRERIAS

NUMERO

MONTEVIDEO, SETIEMBRE-OCTUBRE 1949

Año 1. Nº 4

SUMARIO

		PÁG.
PRESENTACIÓN DE A. BAREA	*Guillermo de Torre.*	273
TIERRAS DE PAN	*Arturo Barea.*	278
DEL BAJO TAKOMA	*Juan Ramón Jiménez.*	292
LA CRÍTICA LITERARIA EN EL SIGLO XX: EL APORTE DE G. ORWELL	*E. Rodríguez Monegal.*	295
CALLE DE MERCADO VIEJO	*H. A. Muniz.*	305
ORFEO (Acto II)	*Carlos Denis Molina.*	309
NOTAS:		
LA INFLUENCIA DE POE EN QUIROGA	*J. E. Englekirk.*	323
LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO	*Sarandy Cabrera.*	340
EL "HAMLET" DE MADARIAGA	*E. Rodríguez Monegal.*	345
CRÓNICAS:		
DOS EXPOSICIONES DEL TALLER TORRES-GARCÍA	*Sarandy Cabrera.*	351
A PROPÓSITO DE "LA CELESTINA"	*Jorge Augusto Sorondo.*	356
RESEÑAS:		
DAVID JAMES, *Monvoisin;* A. USLAR PIETRI, *Letras y Hombres de Venezuela;* R. LAPESA, *La trayectoria poética de Garcilaso;* G. MURRAY, *Eurípides y su época;* R. W. CHAPMAN, *Jane Austen;* J. BENNETT, *George Eliot;* B. BLACKSTONE, *V. Woolf*	*E. R. M.*	359
G. ORWELL, *Nineteen Eighty Four*	*Derek Traversi.*	363

MATERIALES ESCRITOS O TRADUCIDOS ESPECIALMENTE PARA NÚMERO

Publicación bimestral. Directores: MANUEL A. CLAPS, EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, IDEA VILARIÑO. Administrador: HECTOR D'ELIA. Calle Uruguay, 1331. Tel. 92762. Montevideo, Uruguay. Redactor responsable: EMIR RODRIGUEZ MONEGAL, calle José L. Osorio, 1179, Ap. 1. Se imprime en la Imp. ROSGAL, calle Ejido, 1624, Montevideo, bajo la dirección gráfica de SARANDY CABRERA. Suscripción anual, $ 5,— m/urug. Ejemplar suelto, $ 1,— m/urug.

GUILLERMO DE TORRE

PRESENTACION DE ARTURO BAREA

HARÁ DE ESTO unos cuatro o cinco años. Venía yo leyendo en el *Times Literary Supplement* de Londres, sucesivas reseñas, elogiosas, incitantes, sobre ciertos libros de carácter autobiográfico-novelesco, publicados por Arturo Barea, nombre inequívocamente español, pero del cual no había tenido ningún vislumbre hasta entonces. Mi curiosidad aumentaba por el hecho de no haber visto nunca su firma en América, entre la nómina de nuevos escritores revelados en el exilio, y, sin embargo, tratarse, al parecer, de un novelista maduro, cuyos libros aparecían lanzados por una gran casa editorial como Faber & Faber, tras cuyo pie estamos acostumbrado a imaginarnos el crisma que impone Eliot, uno de los directores de la misma, a todos sus productos. ¿Quién era, pues, aquel insólito Arturo Barea, de cuya trilogía —titulada *The Forge, The Track* y *The Clash*— se repetían las ediciones y comenzaban a aparecer las versiones en otros idiomas, hallándose en camino de adquirir un renombre internacional, pero desconocido en nuestro idioma? ¿Qué tenía dentro realmente aquella obra? ¿Escribía el autor en inglés o en español? Tales eran las interrogaciones que me dirigían también algunos curiosos, hasta que un buen día, por conducto de Esteban Salazar Chapela, tuve la suerte de entrar en contacto directo con Ilsa Barea, la mujer del novelista, austríaca de origen, pero excelentísima escritora en inglés, autora de las traslaciones, recibiendo y leyendo con interés no defraudado los tres volúmenes famosos. Vino poco después la edición norteamericana, en un solo volumen, bajo el título común *The Forging of a Rebel;* fué el momento en que hasta *Time,* el semanario que habitualmente sólo destaca las obras sensacionales, dió ancho espacio al libro de Barea y en que Bren-

tano's le dedicó un escaparate en la Quinta Avenida. Desde Estocolmo los Barea me remitieron no hace mucho un ejemplar de la edición sueca y otro de la danesa. Se han hecho además traducciones en Holanda, Checoeslovaquia, Polonia y Finlandia. Gallimard ha publicado ya los dos primeros tomos de la trilogía en París, y Garzanti, en Milán, el primero de la traducción italiana. He ahí por donde un libro escrito en castellano es conocido por lectores de tan múltiple diversidad lingüística antes que por los de su propio idioma. Con todo, la curiosidad de estos pronto podrá quedar satisfecha mediante la edición que imprime actualmente Losada en Buenos Aires.

En cuanto, por mi parte, comencé a leer *The Forge* pronto advertí por qué hasta entonces yo había ignorado —como todos los demás de su idioma— a Arturo Barea. No se trataba de un escritor tempranamente vocacional que hubiera seguido los pasos rituales. Era un autodidacto, un hombre más rico de experiencia vital que de saber atesorado. No contaba en su haber literario ni siquiera con ese volumen de versos primigenio, que viene a ser la tarjeta de presentación en el mundo de las letras. Había necesitado sentirse sacudido por el intenso trauma de la guerra española, y luego replegarse sobre sí mismo, para hacer el recuento de su vida y de su mundo, con un arte que por su autenticidad, su crudeza, convertíale de súbito en poderoso escritor. Pues la singularidad de esta trilogía novelesca —pero no novelada— radica en que lo es por sí misma; en que desborda de toda suerte de elementos propios ficcionales y puede prescindir de lo imaginativo. Y es menester subrayar plenamente la diferencia entre una y otra especie, pues cabalmente uno de los motivos determinantes del franco éxito, de la vasta repercusión de esta obra, finca en su extraordinario valor de sinceridad. Reside en la tensión con que el autor ha mantenido a lo largo de más de ochocientas páginas el mismo tono de abrupta y radical sinceridad, desnudándose con implacable valentía, lindante con el cinismo, sin retroceder ante ningún tabú, exponiendo y enjuiciando su vida y las ajenas, sin veladuras ni endulzamientos. Justamente la presencia viva de estos valores tan al desnudo —insisto— es lo que capitalmente

ha hecho verterse sobre su trilogía tan plurales y babélicos lectores.

¿Habría sucedido lo mismo si *La Forja, La Ruta* y *La Llama* —tales los títulos con que aparecerán en castellano— hubieran visto la luz originariamente en nuestro idioma. La cuestión en modo alguno tiende a menoscabar su mérito y apunta más bien a descifrar cierta característica del lector extranjero —particularmente el de lengua inglesa— que prefiere, cuando de vidas interesantes se trata, conocerlas en su cruda verdad, sin adobos novelescos ni afeites embellecedores, pues entiende que el documento sufre con la artificiosa reelaboración. Contrariamente, el lector de nuestro idioma carece del hábito y del gusto autobiográficos; le interesa la realidad —cierto es, y no en vano las letras castellanas poseen una tradición de realismo desnudo, que va desde el Arcipreste de Hita, desde Quevedo y los clásicos de la picaresca hasta Pío Baroja—, pero le asusta al mismo tiempo, y prefiere que se la den novelizada. En pocas palabras: el público inglés y de otros países europeos gusta de lo documental y desnudo en materia de vidas reales; el nuestro, se inclina a leerlas bajo especie de ficción. He ahí una diferencia de psicologías que se prestaría a largas reflexiones.

Ahora bien, a pesar de lo antedicho no se imagine el lector gestas aventureras ni peripecias excepcionales en la vida de Barea. Su vida es simplemente esforzada, intensa, lindante con lo dramático algunas veces, con lo tragicómico y picaresco otras. Es representativa de un tipo humano que en pugna abierta con las condiciones paupérrimas y deprimentes de su medio nativo, y oponiéndose al conformismo de una sociedad mediocre, llega a adquirir plena conciencia de sí mismo y de su situación en el mundo. Lo excepcional, lindante en ocasiones con el orbe inventado de la ficción, yace solamente en esa dureza y pobreza de los primeros años del autor, en el ambiente de "pobretería y locura" —por decirlo con una frase exacta de Moreno Villa, definidora de ciertas capas de la sociedad española— que sus ojos de niño contemplan al asomarse al mundo, y que acierta a contar con el balbuceo, el asombro, la

frescura de quien contempla la vida empinándose desde su menuda estatura, no al nivel de la talla mental adulta. En efecto, el cuadro que traza de su infancia en los primeros capítulos de *La forja,* transcurrida a la vera del Manzanares, en los aledaños de la Plaza de Oriente, donde su madre —viuda con cuatro hijos— se ganaba la vida lavando las polainas blancas de los alabarderos reales, viviendo en una buharda; la pintura gráfica del Madrid pintoresco y de los pueblos próximos, tanto como de la burguesía media que por otro lado familiar frecuentó, con relentes galdosianos del siglo XIX, no puede ser más directa y verista. A su lado corren el riesgo de parecer acuarelas femeninas las pinturas de Baroja en su famosa trilogía *La lucha por la vida. La ruta,* título del segundo volumen, es la que siguió Barea al vivir, enrolado como sargento, la guerra de Marruecos, en 1921, es decir, en la época ominosa del desastre de Annual. Aquí su tono narrativo, sin cambiar sustancialmente, se matiza inevitablemente de intención satírica, poniendo en evidencia lo que era realmente aquella empresa de corrupción total, montada en beneficio de una casta.

Pero todo esto es ya, en cierto modo, historia remota, si se compara con la crónica más viva, y desdichadamente aún no prescripta, que sirve de materia al tercer y último tomo, *The Track: La llama,* símbolo del resplandor de la guerra mal llamada civil, de la hoguera tremenda que casi todos contribuyeron a atizar, unos por acción y otros por omisión. Mas evitando juicios políticos, el acierto de Barea en cuanto narrador consiste en limitarse a contarnos de la guerra española de 1936 únicamente lo que él ha visto y vivido. No incurre en la ambición totalizadora y, por ende, en la vaguedad panorámica, de otros que enfocaron el mismo tema. Narra solamente los hechos que él vió, sin moverse apenas de Madrid, particularmente desde la torrecilla del rascacielos de la Telefónica, pespunteada por los obuses franquistas, y donde ejercía las funciones de censor para la información extranjera. Rehuye todo partidismo unilateral, una vez sentada su actitud democrática de militante obrerista. Esto le permite destacar con equitativa crudeza los excesos de cualquier bando. Y lo hace sin declamaciones ni alardes literarios, que tan mal condecirían con quien justamente presume de cierto antiintelectualismo, no se paga de primores y como tal escribe.

En la actitud vital y literaria de Barea predomina así el espíritu "primario", un fondo indómito y no intelectual, que le lleva a reflejar la vida con transparencia, bravura y sin arrequives, menospreciando otros valores. Recuerdo a este propósito alguna de nuestras cordiales discusiones epistolares, motivadas por la interpretación genuina, pero extraliteraria, que él ha dado a la figura de Lorca en su libro *The Poet and his people,* y su desconfianza hacia todo lo que despida algún olor de "high-brow", entre cuya especie constitutivamente me encuentro, y en muy grata compañía por lo demás... (¿No es cierto, amiga Ilsa Barea, gratificada con el mismo calificativo por el hijo del Avapiés...?) Pero acontece que esta actitud rudimentaria responde muy bien a la fatiga engendrada por tantas sofisticaciones; y aprueba simplemente el auge de la cruda novelería norteamericana con su reflejo en las letras europeas. Resulta así natural que, por ejemplo, Sartre, tan remiso como todos los directores de revistas francesas a cualquier aportación extranjera, haya acogido jubilosamente en *Les Temps Modernes* primicias del libro de Barea. En cambio, las supuestas máximas revelaciones de la literatura novelesca española, la conformista, la surgida contra todas las presiones en España, durante estos últimos años —tales los casos de Carmen Laforet y Camilo José Cela— han tenido que avenirse en París al refugio de dos revistas conservadoras.

Rehuyamos la tentación de cualquier cotejo y sus derivaciones polémicas. Limitándonos a los valores tan abundantes surgidos en estos años fuera de España, Barea en cuanto novelista asume una significación impar. No es que falten otros cultivadores del género, pero ninguno, con la excepción de Max Aub, en sus libros *Campo cerrado* y *Campo de Sangre,* ha conseguido, como el autor de la famosa trilogía, traducir una experiencia nacional y hasta local en términos tan centrífugos y universales.

ARTURO BAREA

TIERRAS DE PAN

ENCIMA de la cabecera hay una ventanita cuadrada por la que entra un chorro de sol lleno de moscas. La habitación huele a pueblo: un olor de granos secos del sol, que viene del granero abierto frente a mi cuarto, de retamas quemadas en la cocina, de estiércol de la cuadra, del vaho pegajoso del gallinero, y de las paredes de adobe de la casa, retostadas del sol y cubiertas de una blanca capa de cal. Me visto y bajo la escalera maciza, de troncos labrados con la azuela.

La planta baja de la casa es una sala enorme, empedrada de pequeños cantos de río. Al lado del portalón están las aguaderas de madera, con sus ocho cántaros panzudos, de barro blanco, sudoso, cubiertos con una cortina de tela blanca que tiene en medio iniciales de un palmo de altas bordadas en hilo rojo. En el centro de la sala, la mesa, de tablones completos, blanca de fregarla con arena. Alrededor de ella pueden comer toda la familia y todos los criados, unos veinte. En su tablero se vierten las semillas para escogerlas. Y otras veces, sobre una manta, que sólo cubre una esquina, la tía Braulia plancha la ropa de la casa. A lo largo de las paredes hay una multitud de sillas de paja trenzada, una cómoda pesada, de caoba, y un arcón de cubierta redonda, forrado de piel con pelo rubio y grandes clavos dorados, con una cerradura que parece el aldabón de una puerta. Sobre el arcón, colgado en la pared, el reloj de cú-cú, sus pesas de latón colgando de las cadenas doradas, su péndola corriendo de un lado a otro sin tropezar nunca con la pared, su esfera de madera con sus cuatro esquinas llenas de ramitos de flores, y, encima la ventanita del cú-cú, un pajarito de madera que canta las horas y las medias. Cuando la manilla va a llegar a las horas, se para y parece que encuentra una china en el camino. De repente da un brinco sobre la esfera, y entonces se cae de golpe una de las pesas que baja muy de prisa hacia el suelo, haciendo rodar toda la

maquinaria que suena como una caja de clavos. El cú-cú se asusta del ruido, abre la puerta de su casita y empieza a cantar, haciendo reverencias y asomando la cabeza para ver si la pesa se estrellará contra el suelo. Cuando ha cantado la hora, se mete dentro y cierra su puerta hasta la media, en que sale una vez sólo a dar un solo grito, con bastante mala gana, como si le molestaran para una cosa que no tiene importancia.

El reloj de cú-cú me recuerda siempre al sereno del pueblo, y el sereno del pueblo, al reloj de cú-cú. Durante toda la noche se pasea el sereno por las calles del pueblo con un farol, mirando al reloj de la torre de la iglesia y al cielo. Cada vez que el reloj da una hora, él la canta y dice el tiempo que hace: ¡Las dos y... sereno! ¡Las dos y... nublado! ¡Las dos y... lloviendo! Cuando hay sequía y las gentes del pueblo temen perder la cosecha, si el sereno canta la hora y llueve, los vecinos se despiertan unos a otros y se asoman a los portalones para mojarse ellos también. Algunos se van a sus campos, para ver si es verdad que en ellos cae el agua y no sólo en los de los vecinos.

En el fondo de la sala está el hogar, con su despensa al lado y la puerta de la cuadra al otro. Es un redondel de losas con dos bancos de piedra a los lados y una chimenea de campana encima, tapizada de humo, con un agujero arriba, por el que se ve el cielo. En la pared están colgados los cacharros, unos antiguos cacharros de cobre y de hierro, las jarras de Talavera blancas y azules y los hierros de la cocina. El reborde de la chimenea es un vasar ancho lleno de platos, de escudillas y de cazuelas, con una gran fuente redonda puesta de canto en medio, que parece un sol. Es una fuente de barro amarillo verdoso, con flores de un azul sucio y un reborde de azul metálico ancho como un dedo. Es el cacharro más viejo de la cocina y en el culo tiene un signo raro como un tatuaje y en letras viejas, azules, dice: "Talavera, 1742". Las cosas de metal las limpia la tía Braulia con ceniza de estiércol que hace lejía, y el hierro parece de plata y el cobre de oro. La lumbre es un montón muy grande de estiércol encendido por dentro, de día y de noche. Si se mete dentro la badila, se ve

una bola de fuego roja como una granada... se sopla en ella con un fuelle grande, metiendo allí dentro su pico de hierro, y sale una llama. Encima se echa retama que arde con la llama y sobre ella se coloca la sartén de tres patas para hacer los guisos. Después se cierra el agujero con la badila y queda sólo el montón amarillo de estiércol, humeante, con los pucheros alrededor donde se cuece la olla lentamente. Dentro de la campana de la chimenea están colgados los chorizos rojos y las morcillas negras, que así se resecan y se curan al humo.

Cuando bajo, está sola la tía Braulia, sentada en una silla baja al lado del fuego. Lo primero que hace es afirmar que tengo hambre y que me va a preparar el desayuno en seguida. Ésta es una manía de todos cuando vengo al pueblo. Se empeñan en que tengo que comer mucho y que tengo que engordar. Pero, en Brunete hay muchas menos cosas que en Madrid. No hay más fruta que las uvas de parra que ahora no se pueden comer aún. Carne no hay más que de cordero y la de cerdo de la matanza conservada en adobo y curada al humo. Así que la comida me la sé de memoria: por la mañana el desayuno de huevos fritos, a medio día la olla con garbanzos, tocino, chorizo y carne de carnero, y por la noche las patatas guisadas con carne o con bacalao. Viene algunas veces un hombre con un burro que trae de Madrid dos o tres cajas de sardinas y de merluza. Pero en el verano no puede venir, porque el pescado se pudre en el camino. El único pescado que hay son las sardinas de cuba de la tienda, unas sardinas resecas, con los ojos y la panza amarillos de aceite, y el bacalao. Verduras no hay. Porque Brunete está en una llanura seca, sin árboles y sin agua, donde no crece más que el trigo, cebada, garbanzos y algarroba. Hay que ir a buscar el agua con burros a tres kilómetros del pueblo a un barranco —que es una grieta en el campo— que se pierde allá a lo lejos, camino de la sierra.

Para comer, prefiero Méntrida y Navalcarnero, pero más Méntrida. En Méntrida hay muchos árboles frutales y muchas huertas. Hay también caza, —perdices y conejos— y en un río cercano, el Alberche, se pescan peces muy ricos y anguilas. De Madrid trae pescado el tren y en el pueblo hay siempre

uvas muy buenas, tomates riquísimos, pepinos, lechugas; y además hay un sitio que se llava Valdehiguera, donde se encuentran cientos de higueras muy antiguas que dan unos higos gordos como carne encarnada, que se llaman melares, y son como miel. Cada familia tiene dos o tres higueras y cuando yo voy allí en todas las casas me invitan a ir a coger los higos por la mañana temprano, que es cuando están fríos de la noche. Todas estas cosas las hay en Méntrida, porque el pueblo está en un valle por el que corre un arroyo que va al Alberche. Hay, además, una alameda llena de álamos y de huertas a todo lo largo del arroyo. Aquí en Brunete, los pocos pozos que hay son muy hondos y dan un agua salada. En Méntrida hay pozos en todas las casas y en muchas de ellas tienen que hacer una reguera desde el pozo a la calle, porque en invierno el agua se sale por encima del brocal. Además el agua es muy fría y muy buena.

Navalcarnero es aún diferente. Está en lo alto de un cerro y en el pueblo realmente no hay nada, pero los campos, como caen todos a la orilla del Guadarrama, producen también uvas, frutas y cosas de huerta. Además, como está muy cerca de Madrid, hay casi todas las cosas que se encuentran allí.

Sin embargo, quien más presume con la comida es la tía Braulia. En Brunete la mayoría de la gente sólo come una cebolla con pan por las mañanas cuando se van al campo, un gazpacho a mediodía y la olla por la noche, pero hecha sólo con garbanzos y un cacho de tocino. La carne no la catan más de dos o tres veces al año. El tío Hilario, que es el marido de la tía Braulia y el hermano mayor de mi tío José, es ahora uno de los más ricos del pueblo.

Eran seis hermanos y todos se libraron de ser soldados, menos el más pequeño que era mi tío José. Entonces los soldados estaban ocho años en el cuartel. Cuando se marchó de quinto era, como todos, un patán que no sabía leer ni escribir. Como eran muchos hermanos, la familia era muy pobre y no comía más que los garbanzos con tocino, y éstos, los peores, porque los otros, los escogidos, se pagaban más. En el cuartel aprendió a leer y a escribir; y mientras tanto se murieron sus

padres, y sus hermanos trabajaron las tierras todos juntos y se casaron. Con las mujeres y los chicos, que empezaron a nacer en seguida, aunque el tío José les había dejado su parte de tierra, estaban todos muertos de hambre. En aquel tiempo, algunas veces, por no tener dinero para alquilar mulas o burros para la labranza, tiraban del arado los hombres y las mujeres. La tía Braulia ha tirado muchas veces. Mientras tanto, mi tío José que no pensaba volver a arar, se había hecho sargento y cuando se licenció, se colocó en el Ministerio de la Guerra, porque tenía muy buena letra y sabía muchas cuentas. Empezó a ahorrar dinero para prestarlo a sus hermanos, que ya no tuvieron que pedir dinero prestado al usurero del pueblo, pagándole una peseta por cinco. Cuando recolectaban el trigo tampoco se lo vendían al usurero, sino que mi tío se encargaba de vendérselo en Madrid. Las ganancias se las repartían entre todos. Así pudieron comprar mulas y ya vivían bien. Después, cuando la Guerra de Cuba, mi tío había prestado algún dinero a otros del pueblo y un día se presentó allí, reunió a todos los parientes y a los más viejos del pueblo y les dijo: Si le dejaban el trigo, él se lo vendería a todos en Madrid para el Ejército, mucho más caro que como se lo pagaba el usurero. Entonces se hicieron ricos y mi tío les dió dinero suficiente para que compraran más tierras y más mulas. Así que la mitad de las tierras del pueblo eran de los hermanos de mi tío. Todos trabajaban bajo las órdenes del tío Hilario, pero mi tío era el que mandaba. La otra mitad de las tierras del pueblo eran de la otra gente del pueblo que estaba entrampada con el usurero.

El usurero es un pariente lejano, don Luis Bahía, que se marchó de niño del pueblo y después se hizo millonario con los jesuítas. Era el Administrador de ellos y mi tío decía que él no tenía dinero, y que lo que prestaba era dinero de los jesuítas que así se apoderaban de las tierras del pueblo. *

Yo le conozco de Madrid, porque se trata con mi tío José, y algunas veces he ido a su despacho, pero, es un hombre que

* A la muerte de don Luis Bahía, se promovió un pleito ruidosísimo en España, por impugnación de su testamento en el que legaba más de treinta millones a la Compañía de Jesús. (N. del A.)

me da miedo. Es un viejo calvo, con una cabeza grande y una nariz de pico de loro muy carnosa, que le mira a uno frío. La piel la tiene completamente amarilla, de cera, y viste siempre trajes negros, con unos manguitos también negros hasta por encima del codo, y un gorro redondo de seda con una borla. El despacho está empapelado en verde oscuro y el balcón tiene visillos de crochet también verdes, de manera que, como todo está oscuro, su cara parece la cabeza de un bicho en un rincón. En Méntrida ví un sapo muy grande entre las hierbas del arroyo, y me acordé de él.

Me como los huevos fritos y la longaniza que me ha preparado la tía Braulia para desayuno, y me voy a las eras. El pueblo es una calle única por la que pasa la carretera. Los campos, segados ya, están amarillos de la raíz seca de las espigas, y en un sitio donde sube un poco la tierra, están las eras. Son unas plazoletas empedradas con cantos redondos que se barren muy bien antes de echar sobre ellas las espigas.

Sobre la alfombra circular de espigas da vueltas, arrastrado por una mula, el trillo, una tabla gorda llena de pedernales cortantes, que pasa sobre el trigo y separa el grano de la paja. Los chicos se montan sobre la tabla del trillo, uno para conducir y todos para jugar. Nos empujamos unos a otros para hacernos perder el equilibrio sobre la plancha en movimiento y caer en el colchón de espigas. El único peligro es caer por la parte delantera de la tabla y que el trillo le pase a uno por el cuerpo. A uno de mis primillos le pasó esto y tiene la espalda llena de rayas, como si fuera un tatuaje de las indias.

Más allá, los hombres voltean la paja y el trigo triturados, lanzándolos contra el aire para que éste se lleve la paja y quede solo el grano. Los chicos pasamos corriendo a través de la nube de paja, manoteando con los ojos cerrados, para llenarnos de agujas pequeñitas que se clavan en la piel y no dejan dormir. Después nos revolcamos en los montones de trigo limpio y se nos llenan los oídos, la boca y las narices de los granos duros que se meten también entre los calcetines y en los bolsillos. Claro que estas cosas no ocurren más que a mí, porque

mis primos tienen la piel curtida del aire y el sol y el polvo, y las pajas no les hacen ningún efecto. Tampoco tienen calcetines, ni alpargatas, porque casi todos van descalzos; y menos aún bolsillos en el delantal como yo. Llevan una camisa y un pantalón atado con un cordel, y el pantalón es de los de "trampa". Pero lo que más me molesta es el sol. Los primeros días, la piel se me pone roja y se me pelan la nariz y los carrillos y voy cambiando pellejos como las culebras, hasta que, cuando vuelvo a Madrid, estoy casi tan negro como mis primos. Pero nunca como mi tío Hilario.

El tío Hilario es un viejo alto y reseco, de huesos muy grandes. Tiene una cabeza completamente calva, llena de jorobas, con un lobanillo en todo lo alto que parece una ciruela, pero la piel de la calva es tan oscura que no se le nota la falta de pelo. En el cogote la piel es gorda y seca y está dividida en arrugas profundas que parecen cortadas por un cuchillo. Se afeita los jueves y los domingos, como los curas, entonces, la parte que le han afeitado parece que se la han frotado con papel de lija, porque está mucho más blanca que el resto de la cabeza. Algunas veces coge una de mis manos —que son muy finas y delgadas— y la pone sobre una de las suyas que son grandes y anchas, con las uñas aplastadas, y se asombra. Suele apretarme la mano entre las dos suyas, y entonces pienso que, con los callos que tiene en las palmas, si se frotara sus manos, me despellejaría completamente la mía. El mango del arado tiene la madera reluciente como el pasamanos barnizado de la escalera de casa, y esto lo ha hecho el tío Hilario a fuerza de frotar sus callos sobre el mango.

A las doce suena la campana de la iglesia avisando el mediodía. Entonces nos volvemos todos a la casa a comer. Cuando llegamos, la tía Braulia ha puesto ya la mesa con una fuente muy honda en el medio en la que vierte la olla, un puchero de hierro que tiene más de cien años. A fuerza de quemarse en la lumbre, parece enteramente de barro negro. A cada lado de la mesa hay un porrón grande de vino y sólo a mis tíos y a mí nos han puesto vaso. Los demás beben en los porrones a chorro. Igual hacen con la comida: a los chicos los

ponen una fuente para los seis que son, y allí van metiendo la cuchara. Las personas mayores comen todas en la fuente grande pero como estamos nosotros, han puesto platos para nosotros tres y para el tío Hilario y la tía Braulia. Sus hijos y los criados comen lo que hemos dejado después de servirnos.

Después de comer no se puede trabajar por el calor que hace, y todos se echan un rato a dormir la siesta. Unos se tumban simplemente en las piedras del portal que está muy fresco, porque las puertas de la calle y de la cuadra están cubiertas con una cortina gorda que no deja pasar el sol, pero sí una corriente de aire. Aunque parezca mentira, un sitio fresco son los bancos de piedra al lado de la lumbre. Por el agujero de la chimenea sale una corriente de aire muy fuerte, y alrededor de la lumbre parece que hay un ventilador. A las dos los hombres se vuelven al campo, pero a mí me dejan en la casa porque hace demasiado sol y yo no estoy acostumbrado. Así que no me despiertan hasta las cinco, que me despierto yo solo.

En el portal están mis tías y tres mujeres más, contándose todas las historias del pueblo desde que ellas eran chicas. Me gustaría poder irme a jugar, pero mis primos ahora están trabajando y además da miedo salir a la calle. Como no hay ningún árbol en el pueblo, y las casas son todas blancas, la calle es un horno y no se puede ni tocar a las piedras. Así que me dedico a recorrer toda la casa.

En el granero, que aquí llaman "sobrado", hay tres montones: de trigo, de cebada y de algarroba, que llegan hasta las vigas del techo. Hay unas telarañas grandes y espesas, y durante un rato me entretengo cazando moscas. Después de arrancarles las alas, las echo en las telas de araña. La mosca se enreda en la tela, y entonces la araña asoma la cabeza en su agujero. Al cabo de un momento sale corriendo, con su cuerpo como un garbanzo negro, sostenido en el aire por las patas que parecen alambres doblados. Rodea a la mosca con todas las patas y se la lleva. Cuando sale corriendo por la tela, me parece que va a saltar sobre mí y me va a morder. Entonces, me da asco y miedo y con una escoba empiezo a romper telas de

araña. De una de ellas cae al suelo una araña grande, amarilla, con el cuerpo como una almeja cocida, que se pone a correr por las tablas y, por último, viene hacia mis pies. La aplasto de un pisotón y bajo corriendo la escalera del sobrado. Abajo, froto la suela del zapato contra las piedras del hogar y todavía salen cachos de patas peludas que se mueven.

En el portal, en las vigas del techo, hay nidos de golondrinas. Me subo en una silla puesta sobre el arcón, para ver de cerca uno de estos nidos. No comprendo cómo se los pueden comer los chinos, porque son como un pucherito de barro muy duro. Dentro está lleno de pajitas de trigo. A las golondrinas no se les hace daño, porque se comen los bichos del campo, y porque cuando crucificaron a Cristo, fueron a quitarle las espinas de la cabeza con el pico. En el invierno se van al África y vuelven en el verano. Un año mi tío José cogió una y la puso un hilito de plata en una pata, y al año siguiente volvió. Después no volvió más. Debió morirse, porque las golondrinas viven poco tiempo. Pero las cigüeñas viven mucho. Esto de la golondrina lo hizo mi tío por la historia de la cigüeña del pueblo.

En lo alto de la iglesia hay un nido de cigüeñas que parece un montón de leña. Una vez, un cura muy viejo que había en el pueblo, y que coleccionaba insectos del campo, cogió una cigüeña y la puso en una pata un anillo grande de cobre, con un letrero que decía "España". Al año siguiente la cigüeña trajo otro anillo de plata en la otra pata, con un letrero que nadie sabía leer, pero que según un profesor que vino de Madrid a verlo, era árabe y decía "Estambul", que es una provincia de Turquía. Después, el cura cada año ataba al anillo una cintita con los colores nacionales y la cigüeña volvía con una cintita roja. La cigüeña se murió en Brunete y el cura guardó en la sacristía los dos anillos y siete cintitas coloradas.

Pero hay también en Brunete otros pájaros, aunque ninguno de ellos se come. Hay maricas, que son unos pájaros blancos y negros que gustan de salir a pasear a la carretera y andan como si fueran mujercitas. Hay grajos, que son unos cuervos pequeños que vienen en bandadas, dando unos gritos

"¡cá-cá-cá!" Vienen cuando han tirado alguna mula muerta al barranco y se la comen. Porque en el pueblo, cuando se muere alguna mula o algún burro, le llevan al barranco de la fuente y le tiran en un sitio que está hondo. Está muy lejos de la fuente y del pueblo, pero una vez he ido allí y está lleno de esqueletos blancos de burros y mulas. Los grajos se quedan alrededor del barranco y charlan. Parecen viejas criticonas. Cuando se acerca alguien allí, se levantan volando y se ponen a dar vueltas por encima de la cabeza de uno, dando gritos hasta que se marcha. Son pájaros de mal agüero.

Los otros pájaros que hay son los murciélagos. Vienen al atardecer y empiezan a volar por las calles del pueblo y a tropezar con las paredes porque son blancas. Los chicos los cazamos con un mantel, o con un trapo blanco atado entre dos palos que se extienden por encima de la cabeza. Los murciélagos pegan contra la tela y entonces se juntan los dos palos y se les coge dentro. Después, se les clava por las alas a la pared. Tienen unas alas como una tela de paraguas peluda, que se rompe sin echar sangre, como un pingajo, y el cuerpo parece el de un ratón, pero con un hociquillo de cerdo y orejas puntiagudas como las del demonio. Cuando se arropan en sus alas parecen viejas envueltas en su mantón, y cuando duermen colgados de las vigas, parecen los niños pequeñitos que traen las cigüeñas en el pico. Cuando los han clavado en la pared, los hombres encienden un pitillo y los hacen fumar. El murciélago se emborracha con el humo y hace gestos raros con la nariz y con la tripa, y los ojillos se le llenan de agua. Nos reímos mucho. Pero cuando los veo así, clavados en la pared, borrachos de humo, me dan lástima y los encuentro algo de niño colgando de las mantillas con la tripilla al aire. Una vez, les quise explicar lo que en el colegio me habían enseñado: que los murciélagos se comían a los insectos del campo; pero se rieron mucho y me contaron que eran unos bichos muy malos que, cuando la gente está dormida la chupan la sangre mordiéndola detrás de la oreja. Una muchacha se murió así; bueno, no se murió. Se fué quedando blanca, blanca, sin sangre, y nadie sabía lo que tenía, hasta que una noche la encon-

traron un murciélago en la cama y en la oreja una gotita de sangre. Quemaron el murciélago y las cenizas se las dieron a la chica en ayunas, mezcladas con vino, y se puso buena. Por esto, matan todos los murciélagos que pueden.

Pero después, cuando se cansaron de martirizarlo, un mozo le arrancó de la pared de un manotón y el pobre bicho se quedó caído en la reguerita de piedras, moviendo las alas de trapo, rotas, y haciendo gestos con su hociquito, y yo no pude creer que fuera capaz de matar a nadie.

Brunete es un pueblo aburrido. No hay campos con árboles, ni con frutas, ni con flores, ni con pájaros, y los hombres y los chicos son callados y brutos. Sólo ahora, cuando han cogido el trigo y han ganado dinero, se divierten con las fiestas. Pero, aun así, son las fiestas más pobres que yo conozco. En la plaza se ponen unos feriantes con puestos de cosas de perra gorda, alumbrados con farolillos de aceite o con velas. Y como la gente no compra, todo lo rifan a perra chica, que es la única manera de vender sus cacharros. Viene un polvorista que, desde el atrio de la iglesia, tira todas las noches, desde las diez hasta las once, quince o veinte cohetes; y sólo el último día quema unos "árboles", cinco o seis, como final. Lo único que les divierte son los toros.

Y en esto demuestran lo brutos que son.

La plaza del pueblo es casi cuadrada, con piso de tierra, lleno de baches; en medio una farola de hierro sobre un pedestal de piedra. Alrededor de la plaza instalan los carros de todos, las varas de uno a caballo en el piso del otro, y atados con cuerdas para que no se separen. Queda así una barrera que rodea la plaza, y un pasillo con el piso desigual de todos los carros. El pasillo se llena de gente. Los mozos y los chicos se meten debajo, entre las ruedas, donde a veces penetra la cabeza del toro, y desde allí salen a torearle o miran.

En la plaza hay un callejón sin salida, donde se abre la puerta del corral del carnicero del pueblo, y allí se encierran los toros. Lo llaman el callejón del Cristo.

La fiesta comienza el primer día de feria con lo que llaman el "toro del aguardiente", porque le sueltan casi al amanecer, cuando la gente se toma la copita de aguardiente de la mañana. Los carros se llenan de mujeres, de viejos y de chicos que gritan pidiendo la salida del toro, un choto que sirve para que le toreen los muchachos.

En principio el animalito embiste y revuelca a los mozos. Pero después, como es tan chico, los mozos le sujetan de los cuernos, le tiran al suelo, le pegan con las botas gordas y con las varas y a las once de la mañana el animal se tambalea sobre sus patas, y ya no embiste; huye de la banda de mozos y chicos, que ya se atreven a bajar todos a la plaza, y se acula contra las ruedas de los carros. Entonces, allí le pinchan con las navajas y los viejos le acercan la lumbre del puro al culo, para que el bicho embista ciego de rabia. Así, hasta las doce. Nosotros estamos en el balcón del Ayuntamiento con el alcalde, el médico, el boticario y el cura. El alcalde y el cura, que son dos hombres gordos, se ríen a carcajadas y se golpean los hombros uno al otro, llamándose la atención sobre los detalles.

A las cuatro de la tarde empiezan los toros verdad. Primero, los mozos del pueblo torean dos novillos, corridos ya en otros pueblos, resabiados, que tiran la gente contra los carros como si quisieran vengar al becerro de por la mañana. Los tienen mucho tiempo en la plaza, hasta que ya no hay más mozos que se atrevan a torearlos, y entonces los vuelven a meter en el corral y sueltan el toro de muerte. Para matarle, ha venido una cuadrilla de muletillas, que son los aprendices de torero que van toreando por los pueblos, muertos de hambre. Como no son del pueblo, el Ayuntamiento ha comprado un toro grande y viejo con unos cuernos enormes, que tiene la cabeza más alta que ninguno de los "maletas". Cuando sale a la plaza, los pobres se asustan de ver aquella mole, y entonces la gente del pueblo comienza a gritar y algunos mozos saltan al ruedo armados de varas, amenazándoles.

Es triste ver a los muchachos vestidos con trajes de luces incompletos y remendados, descoloridos, saltadas las lentejue-

las doradas, dar carreritas cortas hasta la cabeza del toro y sacudirle en los morros con la capa para salir huyendo y trepar a la farola, porque de las ruedas de los carros les echan a palos. Pero esto no tiene importancia. El cornetín de la banda de música toca a banderillas y entonces la gente ruge de alegría. Aquí no cabe dar carreritas al toro, hay que clavarle las banderillas y para ello llegar a los cuernos del toro. Además, los maletas saben que la ganancia está allí, y en la suerte de matar.

Es costumbre brindar cada par de banderillas a uno de los ricos del pueblo. Si se ponen bien, es decir, si se clavan en lo alto del morrillo del toro, el rico se suelta dos y a veces cinco duros, y la gente llena de perras gordas y alguna que otra peseta la capa que pasean delante de los carros para hacer la colecta. Si no las clava, no hay dinero, y si todos los banderillos fallan, suele haber piedras en lugar de monedas.

La figura flaca y hambrienta del torerillo se sitúa en el otro extremo de la plaza, con la cara pálida, mirando con recelo a sus espaldas donde están las varas de los mozos, algunas de ellas con clavos y aun con navajas en la punta, y con pánico delante de él, a la fiera hasta cuyos cuernos ha de llegar, para allí levantar los brazos, sacar el vientre y el pecho en un estirón, y clavar los palitroques, sin que los cuernos le clavan a él.

Y queda la suerte de matar: el "Maestro" suele ser un chaval de 17 ó 18 años, más suicida que sus compañeros, con cara de iluminado. Ha de poseer toda una ciencia infusa para torear en los pueblos. Si matara al toro de una estocada seca, y le hiciera rodar sin puntilla, la gente se consideraría estafada. Debe torear al toro con la muleta largo rato, y después, entrar a matar varias veces, muchas veces, pero con ciencia y valor. No dando pinchazos en las costillas o en los brazos del toro, sino volcándose sobre los cuernos, y cuando ya ha demostrado perfectamente su valor y ha hecho gritar de miedo diez veces a las mujeres, entonces debe coger la estocada, hasta la mano si puede ser, hiriendo al toro en los pulmones para que se quede allí en la plaza, de pie sobre sus cuatro patas abiertas, vomitando chorros de sangre negra en golpetones bruscos, para

derrumbarse por último con la tripa al aire y las patas agitándose en el vacío.

Entonces la gente se vuelve loca de entusiasmo y llueven las monedas de plata y los cigarros puros y los cachos de longaniza y las botas de vino destapadas, que vomitan vino sobre la gente, a sacudidas como el toro su sangre, y que el maletilla está obligado a beber para calmar su sed y para hacer volver el color a su cara.

Para cuando el toro taladra la carne joven, hay una puerta pequeña en la casa del Ayuntamiento con un letrero que dice: "Enfermería". Dentro hay una mesa de pino fregada con arena y lejía, y unos barreños con agua caliente. En un rincón sobre una silla de paja, la maleta del médico con unos cuantos hierros viejos, y por si acaso, las cuchillas y la sierra del carnicero. Sobre la mesa de pino se deja en pelota al mozo y se le cura como se puede, taponando la herida con pelotones de algodón, empapados en iodo como bizcochos y comprimidos con los dedos, y se cose el desgarro con agujas gordas e hilos de seda de ovillo, trenzados, gruesos, que fabrican las viejas del pueblo, igual que los cordoncillos para los partos. Después se tiende al herido en un colchón sobre un carro y se le envía a Madrid, a través del camino lleno de sol y de polvo.

De niño, callado, subido a la silla donde estaba la caja del médico, yo he visto una vez una cura atroz de éstas, a un muchachillo con la cabeza colgando fuera de la mesa, los ojos vidriados y el pelo goteando sudor, cuyo traje de luces se había rasgado a punto de navaja para operar un boquete en el muslo donde cabía la mano del médico.

Cuando acaban los toros, se baila y se bebe.

Este cuarto capítulo de *La Forja*, novela inédita de Arturo Barea, se publica con autorización del autor y de la Editorial Losada, propietaria de los derechos de la obra en lengua castellana.

JUAN RAMON JIMENEZ

DEL BAJO TAKOMA

COPLAS DE LOS TRES PERDEDORES

(A Idea)

Del primero:

LA PAREJA

ALCOTÁN solo que llevas
la pareja de tu sombra
despegada;
tu grito fijo te nombra.

Tu pareja despegada,
mi sombra más que mi sombra.
Despegada.
Mi grito alto te nombra.

Porque yo quise volar,
volar, tu sombra es mi sombra.
Despegada.
Tu grito agudo me nombra.

Alcotán; hombre yo, llevo
la pareja de mi sombra
despegada.
Mi largo grito me nombra.

Del tercero:

ESTA SOLEDAD

LA soledad amarilla
Un color solo me ofrece.
Solo. Un color.
O la muerte.

¿La soledad no es mi vida?
¡Lo amarillo fué mi fuerte!
¿Solo? ¿Un color?
¿O la muerte?

Que lo amarillo me diga:
"Tu soledad... Bien la entiendes".
Solo. Un color.
O la muerte.

Que la soledad me diga:
"¿Tu color?... ¡Aquí lo tienes!"
Un color. Solo.
O la muerte.

Solo con la siempremía,
solo con el míosiempre
(que están solitos los dos).
Solo. Un color.
Yo. Y la muerte.

Del segundo:

POR ESO NUNCA

EL sol da de otra manera
en esta estraña ladera
que no acaba.
Por eso yo estraño estoy.

Porque este raro camino
era mi absurdo destino,
que no acaba.
Por eso yo solo voy.

Porque en mí, el equivocado,
todo es sombra de otro lado
que no acaba.
Por eso siempre otro soy.

Porque salgo de esta vida
con tierra desconocida
que no acaba.
Por eso nunca es mi hoy.

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

LA CRITICA LITERARIA EN EL SIGLO XX: EL APORTE DE GEORGE ORWELL

La inclusión de Orwell en una serie de notas sobre la crítica literaria en este siglo parecerá a muchos injustificada. Podría alegarse, con razón, que otros —un Vossler, un Caillois, un Edmund Wilson, un F. R. Leavis— representan más cabalmente la disciplina y la han cultivado con ahinco más duradero. El mismo Orwell, por otra parte, pudiera objetar que al considerarse únicamente la parte de crítica literaria que albergan sus ensayos se empobrece su contenido, se reduce sin ventajas su investigación social. Y, sin embargo, no es probable que la literatura contemporánea ofrezca un aporte crítico tan curioso y sazonado como éste. Por eso, se intentará precisar aquí su naturaleza, su alcance y sus limitaciones.

I

> *... a writer's political and religious beliefs are not excrescences to be laughed away, but something that will leave their mark even on the smallest detail of his work.*

En las páginas de los *Critical Essays* (1946) se encuentra la mayor contribución de Orwell a la crítica literaria contemporánea. Pese a que el volumen se subtitula *Studies in Popular Culture* y a que algunos de sus ensayos deliberadamente escogen temas extraestéticos *(Boy's Weeklies, The Art of Do-*

nald Mc. Gill, Raffles and Miss Blandish), quizá deba entenderse el término *cultura popular* con mayor latitud de lo que comúnmente se hace; la necesaria como para autorizar la incorporación no sólo de las novelas de Dickens, sino, también, de la poesía de Yeats o del arte de Salvador Dalí. Ya que, en realidad, al hablar de cultura popular se alude (según sospecho) más al enfoque de Orwell que a la filiación de sus temas. Esto resulta incontestable si se advierte que, por ejemplo, al estudiar a Dickens no deja el crítico de subrayar que sus novelas le interesan no sólo por ser creaciones literarias sino por ser índice de cómo piensa —o, al menos, cómo pensaba— el pueblo inglés. Y que al considerar los semanarios juveniles reafirma esta última preocupación señalando que *probablemente el contenido de esas tiendas* (donde se venden los semanarios) *es el mejor índice de qué siente y piensa realmente la masa del pueblo inglés.* Y un idéntico propósito le lleva al examen comparativo de *Raffles y Miss Blandish* como representantes de dos épocas y de dos escuelas de la novela policial. Por lo que aclara: *Lo que me interesa aquí es la enorme diferencia de atmósfera moral que existe entre los dos libros, y el cambio en la actitud popular que ello probablemente implica.* Sería legítimo afirmar, pues, que a través de la crítica de obras literarias y artísticas de nuestra época (cualquiera sea su calidad intrínseca) lo que busca Orwell es determinar la atmósfera moral y el escenario mental del pueblo al que van dirigidas. Y es en este sentido que sus ensayos son realmente "Estudios de cultura popular".

De los diez artículos del libro el que permite una más morosa contemplación de su método es el dedicado a Dickens (1939). No sólo por ser el más extenso —unas setenta páginas— o por ser el más trabajado desde dentro, sino porque el tema autorizaba, también, consideraciones políticas, sociológicas y morales. Al acercarse Orwell a la obra y a la personalidad de Dickens, quiere precisar *ante todo* las condiciones intelectuales y morales en que se produjeron. Las consideraciones puramente literarias quedan para más adelante. (En realidad, se plantean a partir del capítulo IV.) Por eso, comienza preguntándose: *¿Qué posición exacta ocupa, social, moral y políticamente?* Y contesta señalando lo que *no* fué Dickens. No fué un escritor proletario, como afirmaron ligeramente el católico Chesterton y el comunista Jackson; no fué un crítico sistemático de la sociedad: sus objeciones son casi exclusivamente morales; no parece haber tenido conciencia de que se puede cambiar la estructura social; careció de cualquier teoría sobre la educación. Si se le estudia partiendo de su origen se advierte rápidamente que, por su mentalidad, formaba parte de la pequeña burguesía urbana. De ahí proviene su reducido horizonte; ahí tienen origen las limitaciones ya apuntadas. Pero —y esto es fundamental— ahí también se generan las condiciones de su arte ya que *esta estrechez de visión es en cierto sentido una gran ventaja para él, ya que para un caricaturista es fatal ver demasiado.* Y mientras Orwell continúa dibujando minuciosamente la mentalidad dickensiana —la ausencia de vulgar nacionalismo, la impermeabilidad frente a la cultura europea, el horror al crimen y a la pobreza, la actitud feudal ante la servidumbre, la ignorancia de los mecanismos económicos— el lector ya ha sido colocado en las mejores condiciones para examinar el arte producido. Entonces, sin solución de continuidad, plantea Orwell uno de los problemas más graves de la estética del novelista: la paradoja de que sus personajes sean tan vivos, tan verdaderos, y que las intrigas de sus obras sean (casi siempre) tan falsas, tan mecánicas. *Dickens ve a los seres humanos con intensísima vivacidad, pero los ve siempre en la vida privada, como "personajes" no como miembros funcionales de la sociedad; es decir, los ve estáticamente.* (...) *No bien intentaba llevar a sus personajes a la acción empieza el melodrama. No puede conseguir que la acción gire en torno de sus ocupaciones corrientes; de aquí el crucigrama de coincidencias, intrigas, asesinatos, disfraces, testamentos enterrados, hermanos perdidos hace mucho tiempo, etc., etc.* Una causa de esta insuficiencia puede encontrarse, sin duda, en la ignorancia del escritor con respecto a todo trabajo. (El único personaje que vemos trabajar, observa Orwell, es David Copperfield, cuyas profesiones son las que ejerciera su autor: taquígrafo y

novelista.) Pero no es ésta la única causa. Más importante parece el hecho de que el novelista se colocaba frente al mundo como espectador, de gran agudeza visual, pero ajeno, exterior, contemplando y describiendo espléndidamente las superficies. Por lo que puede concluir con esta magistral observación: *Así como puede describir a maravilla una "apariencia", Dickens no describe a menudo un "proceso".*

Parece innecesario doblar aquí lo dicho mejor por Orwell. Por este escueto resumen puede apreciarse cómo el crítico ha sabido pasar de la estimativa ideológica del tema hasta la apreciación estética; cómo ha ido a encontrar algunas raíces de la creación literaria en un campo que, a primera consideración, parecía totalmente ajeno. Es esta profunda utilización del método sociológico para el examen de los valores literarios lo que constituye su principal aporte crítico.

II

> *One thing that Marxist criticism has not succeeded in doing is to trace the connection between "tendency" and literary style. The subject-matter and the imagery of a book can be explained in sociological terms, but its texture seemingly cannot. Yet some such connection there must be.*

Si Orwell se redujera a aplicar *únicamente* el método sociológico, como han hecho casi todos los críticos marxistas, su contribución a la crítica literaria no podría encarecerse tanto. Porque es evidente que la materia literaria no se rinde ante el asedio sociológico. El mismo Orwell es consciente de esta limitación, y en uno de sus ensayos (el dedicado a Yeats en 1943) trata de superarla. Allí escribe: *Una cosa que la crítica marxista no ha logrado trazar es la relación que existe entre la "tendencia" y el estilo literario. El tema y la imaginería de un libro pueden explicarse en términos sociológicos, pero aparentemente no ocurre lo mismo con su contextura.*

Sin embargo debe existir alguna relación en tal sentido. Parece innecesario advertir que aquí se plantean agudamente los verdaderos términos del problema. Porque no se trata *sólo* de determinar qué piensa un escritor (cuál es su concepción del mundo, cuáles sus ideas políticas) o qué actitud moral asume o de qué ambiente social procede. Importa, también, señalar la vinculación que une al arte producido y esas circunstancias o esos presupuestos de la creación. Ya que puede señalarse el caso, más frecuente de lo que se piensa, de un artista que posea una mentalidad reaccionaria y sea un innovador estético (por ejemplo, un T. S. Eliot) o, simétricamente, el caso de un artista que se declara revolucionario y cuya estética es conservadora (un Alexis Tolstoi o un Ehrenburg). Lo que el crítico debe determinar entonces es una vinculación que, en apariencia, se expresa en forma contradictoria. Por eso, los que se limitan a repetir, mecánicamente, que conocidos los presupuestos y las circunstancias de una creación es posible deducirla totalmente, no alcanzan siquiera a sospechar el problema y se marean con fórmulas.

Lo paradójico es que Orwell enuncia esta profunda verdad en las primeras líneas de un ensayo en que resulta estéril su ésfuerzo por trazar la vinculación profunda que hay entre la mentalidad lúcida y naturalmente fascista de Yeats y su poesía. Resulta estéril, aunque muchos de sus reparos incidentales sean oportunos, porque el crítico no percibe la naturaleza mística de su actitud vital y de la parte más perdurable de su lírica, y se queda en las afueras del tema. Pero ésta es sólo una derrota parcial, ya que al estudiar a Dickens o a Dalí, a Kipling o a Wodehouse, consigue una caracterización ejemplar.

Por otra parte, en este crítico el método sociológico no resulta excluyente sino que aparece íntimamente fundido con los enfoques que ofrecen la psicología, la historia y la filosofía. Así, por ejemplo, al estudiar a Dalí no vacila en indicar la necesidad de una diagnosis; o, en Dickens, subraya el placer con que describe episodios en que el populacho revela atroz bestialidad, o descubre los elementos de sadismo sexual que hay en sus escenas de flagelación, al tiempo que denuncia, con toda

justicia, su necrofilia victoriana. En otros ensayos, principalmente en los dedicados a Kipling y a *Miss Blandish,* puede observarse la amplia utilización de esta clase de recursos con los que enriquece su método y devuelve el equilibrio a su enfoque.

Su método tampoco lo inhabilita para la consideración estética de productos que por motivos ideológicos serían (y de hecho han sido) negados sin examen por muchos marxistas. El caso más evidente es el de la pintura de Salvador Dalí. Orwell subraya la posición inmoral del pintor catalán pero no deja de advertir su calidad estética. O para decirlo con sus propias palabras: *Deberíamos ser capaces de tener presentes, simultáneamente, estos dos hechos en nuestra cabeza: Dalí es un buen dibujante y Dalí es un ser humano repugnante.* Y al adoptar tal actitud supera, en su propio terreno, a los marxistas ya que así está en condiciones de estudiar, personalmente, a Dalí como símbolo de la época y destacar su enorme valor *como documento de la fantasía, de la perversión de los instintos que ha hecho posible la era de la máquina.* Por otra parte, todo este ensayo está sustentado por una visión cruda de la limitada responsabilidad social del artista. O como él lo expresa, con viva metáfora: *En una época como la nuestra, en que el artista es una persona enteramente excepcional ha de permitírsele el goce de cierto grado de irresponsabilidad, como a una mujer embarazada.* Esta afirmación parece romper, escandalosamente, con la opinión más divulgada, la que defienden con bastante eficacia *La trahison des clercs* de Benda y *The Irresponsibles* de Mc. Leish. Pero, a una atenta lectura, resulta claro que Orwell no se propone decretar la total irresponsabilidad del artista ni tampoco (puede inferirse) está dispuesto a alentarlo a desentenderse de sus responsabilidades civiles. Lo que él quiere señalar es un hecho incontrovertible: la excepcionalidad del artista cuya consecuencia, inevitable, es cierto grado de irresponsabilidad. Y es muy probable que esta posición heterodoxa no esté tan lejos de otra, asimismo heterodoxa, que, por distintos caminos, apunta también la excepcionalidad del artista: la de Graham Greene al incitarlo a la deslealtad. (Véase *Why Do I Write?,* London, 1948.)

No menos evidente, aunque sí menos publicitado que el de Dalí, es el caso de Rudyard Kipling. Orwell destaca su imperialismo sentimental que lo convierte en un valor intelectualmente negativo para nuestra época. Esta apreciación, es claro, no le ciega para juzgar adecuadamente su poesía, e incluso le permite llegar, a través de un examen desapasionado, a una valoración más adecuada que la que el reticente Eliot ofreciera en 1942.

III

> *It is no use pretending that in an age like our own, "good" poetry can have any genuine popularity. It is, and must be, the cult of a very few people, the least tolerated of the arts.*

De las afirmaciones de Orwell se desprende que la consideración de la atmósfera mental de un escritor es condición indispensable para calificar su vigencia literaria. Al insistir concretamente sobre las opiniones políticas, sobre la conducta social y sobre las ideas morales de los escritores que estudia, los coloca en un mundo más vecino del que habitan sus lectores, los acerca, impregnándolos de realidad. Y parece despojarlos de algún equívoco privilegio para situarlos en la historia y sumergirlos en el tiempo. Esto explica la poderosa atracción que ejercen sus ensayos. La literatura no parece más un arte para *dilettanti* o una técnica para iniciados. Está (parece estar) al alcance de la mano.

Pero si el aporte de su método es valioso, no lo son menos algunas de las ideas que lo sustentan y que se manifiestan, casualmente, al azar de sus reflexiones. Esas ideas forman un conjunto coherente, cuyas notas más características son, quizá, la lucidez y la grave inquisición de la realidad. Y aunque no se conocieran sus obras de crítica política y sus sátiras nove-

lescas (desde *Homage to Catalonia* hasta *Nineteen-Eigthy-Four)* con las páginas de estos ensayos se podría reconstruir con bastante fidelidad su pensamiento. Aquí interesa señalar únicamente tres aspectos del mismo.

Ante todo, Orwell denuncia como rasgos fundamentales de la mentalidad contemporánea el culto de la violencia, la persecución del poder, la proliferación del sadismo y la respuesta favorable a toda invocación a instintos atávicos. En el ensayo sobre Kipling ilumina algunos de estos puntos: *Nadie, en nuestra época, cree en sanción mayor que la del poder militar; nadie cree en la posibilidad de superar a la fuerza, excepto con una fuerza más poderosa. No hay "ley", sino tan sólo poder. No digo que tal creencia sea verdadera, digo meramente que es la creencia de todos los hombres modernos. Quienes pretenden otra cosa son, o intelectualmente cobardes, o adoradores de la fuerza ocultos bajo tenue disfraz, o simplemente no han sabido comprender la época en que viven.* Ya antes, al refutar a Wells, en 1941, había advertido el peligro en que incurrían muchos intelectuales al no contemplar la realidad tal cual es: *La energía que informa al mundo brota de las emociones —orgullo racial, culto al caudillo, creencia religiosa, amor a la guerra— que los intelectuales liberales desechan maquinalmente como anacronismos, y que por lo general han destruído hasta tal punto en sí mismo que han perdido todo poder de acción.* Sin embargo, su visión no eran entonces tan sombría como la que se desprende de su última novela, y el ejemplo de Inglaterra bombardeada le permitía afirmar en otra oportunidad: ... *los sentimientos elevados siempre triunfan al fin, y los caudillos que ofrecen sangre, afanes, lágrimas y sudor consiguen siempre más de sus partidarios que quienes les ofrecen seguridad y diversión. Cuando están en un aprieto los hombres saben ser heroicos.*

En segundo lugar, conviene precisar que para Orwell *el pecado de casi todos los izquierdistas, desde 1933 en adelante, consiste en que han querido ser antifascistas sin ser antitotalitarios,* con lo cual define claramente su posición frente al comunismo.

En último término, interesa especialmente señalar que Orwell enfoca a las artes con la misma mirada dura y realista que aplica a los fenómenos sociales, y que, por lo tanto, no se le escapa el divorcio que existe actualmente entre la producción más alta del espíritu humano y la masa a la que en apariencia se dirige. Con su peculiar crudeza escribe: *Es vano pretender que en época como la nuestra la "buena" poesía pueda gozar de genuina popularidad. Ella es, y debe ser, culto de muy pocos, la menos tolerada de las artes.* Además, sus investigaciones sobre cultura popular lo llevan al convencimiento de que la literatura y el arte que la masa consume hoy —la literatura de los semanarios juveniles o de la novela policial barata; el arte de las tarjetas postales o de los folletines cinematográficos— son los que fomentan ese culto de la violencia, ese apetito del poder, ese sadismo, que ya se denunciara. O como él lo expresó hacia 1944: el mito básico del mundo occidental no es más Jack el Mata Gigantes, sino Jack el Mata Enanos. Y que nadie crea que esa literatura y ese arte no importan. *Personalmente creo* (aclara) *que la mayoría de la gente está mucho más influída de lo que estaría dispuesta a admitir por novelas, historietas en series, películas y demás, y que desde este punto de vista los peores libros son a menudo los más importantes, ya que por lo general son los que primero se leen en la vida.*

Por otra parte, tampoco es muy optimista su visión de la crítica literaria, y si su propia actitud (y la de tantos ilustres colegas) no la desmintiera ampliamente, podría parecer válida esta afirmación que, en realidad, apunta a los improvisadores: *Por regla general una preferencia estética es o bien algo inexplicable, o bien algo tan corrompido por motivos no estéticos como para que uno se pregunte si toda la crítica literaria no será una enorme malla de patrañas.*

El riesgo de un método cualquiera es su unilateralidad. Mientras se practique como algo vivo y capaz de comunicación y rectificación, no hay cuidado. Por ahora, tal riesgo no es muy visible en la crítica de Orwell. Dada su posición no debe

extrañar la preeminencia que concede a lo sociológico y a lo político; tampoco debe extrañar la atención que le merecen obras que carecen de valor literario o artístico, pero que le permiten trazar el *ideological background* de nuestra época y, que en tal sentido, son tan buenas como cualquiera.

El riesgo asoma cuando el enfoque psicológico o el estético resultan erróneamente suplantados. Aunque es necesario advertir que en muy contados casos incurre Orwell en semejante confusión, y que aún entonces las objeciones que podrían levantarse en contra suya carecen de suficiente entidad como para afectar la calidad de su aporte, tan lúcido y estimulante. Si fuera necesario desprender alguna lección para concluir este examen, si hubiera que cerrarlo con alguna moraleja, quizá habría que recordar los evidentes beneficios que semejante crítica sociológica encierra para un mejor conocimiento de las obras literarias.

Este trabajo es el segundo de una serie sobre la crítica literaria en el siglo XX que NÚMERO publicará sucesivamente.

H. A. MUNIZ

CALLE DEL MERCADO VIEJO

DEJÁME CORAZÓN, dejáme un poco. Hay que ver el trabajo que tengo; son las doce pasadas. Todos los días eso. A veces me quedaba mirándome al espejo toda la tarde, después que dejaba limpia la cocina, mirándome y pensando cómo sería posible que un negro tan bonito me quisiera. Siempre fué como un ángel. Ningún blanco podría lucir esa belleza, ni esa cintura, ni esas piernas. Todos me parecen lavados. Él tiene un aire, un brillo. Nunca pude entender que se uniera a mí.

Vino aquel día a lo de Schreiber a colocar vidrios. Se hizo un revuelo, aunque era negro. Camila fué a pintarse. Ni me miró.

Cuando fuí a la tarde a pagar a la vidrería él, que estaba cortando en el suelo, se incorporó con el diamante en la mano, en el momento que yo tendía la cuenta al vidriero. Los brazos se rozaron con un cuidado tibio y sorprendido. Así empezó. Nunca pude entender. Yo era tan fea.

No paró hasta que me tuvo; hasta se casó conmigo. Y se moría por mí. Cada día, en cuanto llegaba, yo tenía que empezar: —Corazón, dejáme corazón, tengo mucho que hacer, es tarde—. Nunca entendí. Yo quería esmerarme; tenía las dos piezas como un jaspe, le compraba bizcochos, ponía candombes en la Víctor aunque a mí me gustaban los tangos porque eran más tristes. Yo estaba triste, a veces, como en una muerte. Creo que presentía lo que ahora ha pasado o, tal vez, la desazón horrible de esta hora. Pero él estaba sano, contento, se reía. —Un tango, aunque sea alegre, es triste me decía poné candombe—.

Cuando Camila salió de lo de Schreiber vino a verme. Estaba linda. Siempre estaba bien, ella. Era de pelo lacio y casi no tenía senos, pero se le veía la cara tierna y suave, y unas caderas hermosas. Siempre se ponía encima algo que asombraba: unos clips de coral, un pañuelo amarillo, un viso floreado, y cuando trabajábamos juntas y yo era delgada y

pasaba tanto frío, ella estaba siempre calentita y sin sabañones. Todo lo sabía: dónde quedaba una calle, cómo venían las blusas, cuándo había eclipse. Yo, más que quererla como se quiere a una amiga, la admiraba de todo corazón. No veía cómo se podía ser así, cómo la señora no la respetaba más. Nunca quise creer que fueran ciertas las acusaciones bajas, sucias, que le hizo la señora Schreiber un día que hablaban creyéndose solas y yo oía solamente, y apenas, la voz acusadora.

Él me sacó en seguida de allí y sólo la ví de paso, en la calle, desde entonces. Parecía indiferente y apresurada cuando hablábamos y me hacía sentir disminuída, en un estado de timidez que desde que él me quería tanto había sobrepasado.

Miró mi casa, cuando se la mostraba, con una falta de curiosidad que se parecía al desdén. Y a él también. Pero, al otro día, estaban jugando de manos. Y yo contenta.

No podía negarle un rincón para dormir, como pedía. En el suelo, decía, con el almohadón y algún saco viejo. Yo no tenía más que un saco, y además, me moría por serle útil; le ofrecí mi cama, la cama; cabíamos los tres. Me turbó su rubor, su resistencia. Me parecía todo sencillo y sin vueltas, me costaba hallar palabras para hacérselo entender. Él trabajaba de noche, ahora, y sólo llegaba de madrugada. —Yo estaré en el medio—, dije cuando me puse un poco en su lugar. De lo primero que ella cobrara saldría una camita turca que iría en la otra pieza. Camila.

No empezaba nunca a trabajar. No buscaba. Un día me dijo: —El Doctor Narbondo dice que estoy débil—. Desde entonces, después de hacer cola en el expendio, de mañana, la despertaba y la obligaba a tomar una taza de leche en la cama mientras le cebaba mate a él que, en seguida, dormía otro rato. Ella estaba rendida porque de noche nunca se le hacía el tiempo de dormir, tenía tanto que decir siempre, y yo la oía por horas, sin cansarme, ella lo veía todo tan claro, todo lo entendía. Llegué a hablarle de él, de mi falta de encantos. Ella bromeaba y ahora me parece que su sonrisa era siniestra y me abruma la vergüenza de haber parecido tan tonta ante ella, tan simple. Yo también tenía sueño de día. Por las tardes podía dormir

algo que compensaba lo de la noche y el madrugón, porque me quedaba sola. Él empezó a trabajar horas extra. Ella salía a ver casas que nunca le servían por motivos que tenían que ver con su salud y que todos admitíamos y apoyábamos.

Doña Emilia me lo dijo de una manera incomprensible y absurda a fuerza de sencillez porque creía, todos creían, que yo sabía. Tal vez pensó que yo pasaba por un estado de idiotez. Yo lo creía también; no comprendía. Pero de pronto pensé en las reglas de Camila; nada desde que vivía conmigo, con nosotros. Lo supe, lo lloré, una vez sola, a gritos, lo sufrí hasta el fondo de mi miseria, de mi fealdad, de mi vida. Pero no podía hablarles a ellos, yo, lo que soy yo; a él que me quiso por milagro, ni a ella, Camila. Nada pude hacer. Todo pasaba igual, o casi igual; sólo que yo sabía, ahora, cuando salía a las seis con mi bolsa. Había una sola manera de separarlos, y había que separarlos, porque yo no podía decirles pero no podía soportar. Me mordía los puños de noche, luchaba contra el sueño, sentía que pensaban uno en el otro, me sofocaba mi impotencia. Sabía que lo normal era eso, que ellos se quisieran, pero yo tenía que romperlo, porque ya no quería nada, y ya era yo, sin el realce de su amor, en mi poca cosa y para siempre, pero no aguantaba la idea de quedar fuera de ellos, de los dos. Y no podía hacerlo.

Nunca pensé en él, siempre en ella. Tal vez porque su carne era más blanca y más dócil, pero tal vez porque a él le quería el cuerpo como a un niño que uno ha bañado con cuidado y amor todas las noches, y le conoce cada pedazo, y se lo quiere. Él no. Ella. Camila. Tuve que obligarme, que quedarme a verlos para obligarme. Cuando él me vió entrar se le ofuscó el placer en la cara de estupor. Se levantó, se fué vestido a medias. Nos dejó solas. Ella iba a pelear; yo estaba ausente; se dió vuelta en la cama y se puso a llorar y a balbucear bajo mi indiferencia, a gritos primero, al fin sin convicción, forzando el hipo, porque si no lloraba tenía que hablar. Y se quedó dormida.

Fué fácil. Es decir, no sé. Debe haberlo sido. Estoy aquí con ella desde ayer. Tiene un olor de vaga muerte casi agra-

dable y unas sombras amenazantes en el cuello. Pensé poner algún candombe en la Víctor para que, si él llega a pasar para ver cómo están las cosas, crea que ya puede entrar, que ya me he olvidado. Pero no vuelve. La muerte se me avanza como uno de esos perros grandes y soy demasiado poca cosa para saber qué hacer si me muevo de su lado. Ella sabría. Camila.

CARLOS DENIS MOLINA

ORFEO

ACTO II

CUADRO I

Un salón que da al jardín, en el palacio. En escena, Orfeo. Cuando se levanta el telón, Eurídice se asoma a una de las puertas y grita: "¡Orfeo!". Orfeo se vuelve para verla pero ella ha desaparecido. Entonces, desconcertado, ya no muy seguro de haber oído su nombre, llama: "¿Eurídice?" En seguida aparece ella en la ventana, de espaldas al interior del salón, y grita:

EURÍDICE.— ¡No me mires, Orfeo! ¡Te lo ruego!

ORFEO.— ¿Qué sucede, Eurídice?

EURÍDICE.— Quiero dilatar este momento tanto como sea posible.

ORFEO.— Ya lo has dilatado hasta la desesperación haciéndote esperar.

EURÍDICE.— Justamente, he tardado buscando mi desesperación, a fin de ofrecer un sacrificio a los dioses en agradecimiento a que hayan hecho posible nuestra boda. Hagamos otra ofrenda, los dos juntos: inflijámosnos el suplicio de no vernos hasta sentir el miedo de quedarnos ciegos.

ORFEO.— Oh, buscas algo tan hermoso como imposible. No, Eurídice. Yo me declaro incapaz para luchar contra todas tus imágenes.

EURÍDICE.— ¡Lucha, Orfeo, lucha! Los Dioses son fuertes y exigen mucho para que se les tenga. ¡Lucha!

ORFEO.— Deja tú de ser el aire que respiro; deja de ser el objeto que miro, y padeceré la angustia de no verte. Y tú, Eurídice, ¿cómo me ves en el fondo de lo que

estás mirando? *(Por el jardín alguien cruza con una antorcha encendida en la mano.)* ¿Soy la antorcha que atraviesa el jardín, o la mano que la lleva? ¿O soy, acaso, las múltiples imágenes que va iluminando? ¿Soy el árbol o sus ramas? ¿O estoy más allá, más lejos aún, más en el fondo de la mirada? ¿Cómo me ves, así, sobre la tierra, sin mirarme?

EURÍDICE.— No te veo, Orfeo, no te veo.

ORFEO.— Mala señal es, Eurídice.

EURÍDICE.— Si pudiera verte en el fondo de lo que estoy mirando, este sacrificio, lejos de ser una ofrenda, sería un juego cuya invención me alejaría de los Dioses.

ORFEO.— Y así te acercas a los Dioses mientras te alejas de mí, Eurídice.

EURÍDICE.— Nadie como tú está tan cerca de los Dioses, Orfeo. Como a los Dioses, las plantas te reconocen entre todos los hombres por tu manera de mirarlas y dan sus frutos; te reconocen los ríos por tu manera de atravesarlos, y yo te reconocería entre todos los hombres por tu manera de pronunciar mi nombre. Nadie como tú está tan cerca de los Dioses, Y así, todo sacrificio ofrecido a los Dioses, me aproxima a ti.

ORFEO.— Eurídice, con el viento, con el aire, con la lluvia que estalla por el mundo, con el silencio, con el más leve movimiento de la naturaleza, gracias, gracias por todo. Gracias por amarme, por dejar que yo te ame, por saberme tu enamorado, por tu presencia que me dió el camino, por ser un milagro para mí a cada instante; gracias por tu cuerpo que tan bien representa tu alma.

EURÍDICE.— Orfeo, amor mío, soy yo quien está dando gracias a los Dioses por haberte hallado en la tierra. *(En este preciso momento aparece el Rey.)*

REY.— Hija mía, ¿por qué os escondéis?; justo es que como buena esposa te portes, pero no exageres; pues nada afea tanto a una mujer como los celos. Deja que a Orfeo lo vea el pueblo de Tracia, que para eso ha venido a vuestras bodas. Para estar juntos tendréis la vida entera. Van a comenzar los juegos en vuestro honor; es prudente que estéis presentes.

EURÍDICE.— Sí, padre, está bien, iremos.

REY.— Os aguardo. No tardéis. *(Desaparece.)*

EURÍDICE.— *(Volviéndose hacia Orfeo.)* Aquí terminó nuestro sacrificio, Orfeo. ¡Oh! ¿Quién está contigo?

ORFEO.— *(Mirando a Eurídice.)* Tú, Eurídice.

EURÍDICE.— No me engañas. ¿Quién está? Veo su sombra sobre el muro.

ORFEO.— Es tu sombra, Eurídice.

EURÍDICE.— ¡No, esa no es mi sombra!

ORFEO.— Observa que vive de este lado sin poder separar lo tuyo de lo mío.

EURÍDICE.— *(Llorando.)* ¡Dime, Orfeo, yo te lo ruego, ¿quién está contigo?!

ORFEO.— Observa cómo se coordinan todos tus movimientos con los de esta sombra, y te reconocerás en seguida.

(Eurídice rompe a llorar y se echa a correr. Orfeo vacila unos segundos, vuelve la mirada hacia donde se proyectaba la sombra y, finalmente, corre detrás de Eurídice.)

ORFEO.— ¡Eurídice, Eurídice!

ECOS.— ¡Eurídice, Eurídice!

VOZ DE ORFEO.— *(Alejándose rápidamente.)* ¡Eurídice! ¡Eurídice!

ECOS.— *(Lejanísimos.)* ¡Eurídice! ¡Eurídice!

(El telón ha ido cayendo lentamente para levantarse en seguida y descubrir la escena conforme quedó. Entran el Consejero y guardias, detrás viene el Rey con los sabios.)

CONSEJERO.— Entró aquí, estoy seguro.

REY.— No hay nadie. ¡Un premio a quien le dé caza! ¡Que no salga nadie de palacio! *(Salen los guardias. Entra la Reina.)*

REINA.— No va a ser posible encontrarla entre tanta gente.

REY.— ¿Cómo está Eurídice? ¿Más tranquila?

REINA.— Eso aparenta, pero ya no podrá descansar.

REY.— Y Orfeo, ¿qué dice?

REINA.— Insiste en que era la sombra de Eurídice.

REY.— Y sin duda, era...

REINA.— Te pones de parte de Orfeo.

REY.— No sería ésta la primera vez que alguien se asusta de su propia sombra, Perséfona.

REINA.— ¡No era su sombra! ¡No va a conocer Eurídice su sombra!

REY.— ¡Qué sabemos...! *(Se interrumpe al oír gritos fuertes.)* ¿Qué ocurre?

PITACO.— "El río", gritan.

REY.— ¿Qué quieren decir?

PITACO.— Dicen, Majestad.

REY.— ¿Qué?

(Varios hombres irrumpen en la escena gritando.)

—El río, Majestad.
—Trajo el río.
—El río.
—¡Increíble!
—¡Está ahí!

REY.— ¡Queréis no hablar todos a un tiempo! A ver tú: ¿Qué es eso del río?

HOMBRE.— Orfeo nos ha ganado en los juegos trayendo el río hacia nosotros.

REY.— ¿Qué quieres tú significar con que trajo el río hacia nosotros?

HOMBRE.— No sé qué significado tiene, pero lo cierto es que Orfeo trajo el río hacia nosotros. Ese río que corría tan lejos, está ahora a las puertas del palacio.

REY.— ¡Maravilloso! ¡Ma-ra-vi-llo-so!

REINA.— *(Con reproche.)* Y tú tan contento.

REY.— ¡Pero cómo no voy a estarlo! ¿Te das cuenta lo qué significa cambiar la geografía de Tracia?

REINA.— ¡El que no se da cuenta eres tú! ¿Te olvidas de que ese río nace en Tesalia?

REY.— Tesalia que se cambie sus ríos que nacen en Tracia, si es que puede. *(Entran soldados conduciendo una mujer.)*

UN SOLDADO.— Yo le di caza en el momento en que iba a saltar el muro, Majestad.

MUJER.— No es cierto que intentara escapar; pero los guardias insistieron en traerme ante vos.

REY.— ¿Cómo sabes que es ella?

SOLDADO.— Porque intentaba escapar.

REY.— No es suficiente. Debemos estar seguros de su identidad antes de darle el castigo. ¿Pero cómo estarlo si nadie la vió? Eurídice sólo vió su sombra; Orfeo asegura que era la sombra de Eurídice. No es fácil reconocer a alguien sólo por la sombra. Dí la verdad, no te daré ningún castigo, ¿quién eres tú?

MUJER.— Me pedís un imposible, Majestad. Me pedís que os revele el secreto de mi existencia; sólo los Dioses pueden hacerlo. El poder de la belleza humana, precisamente, está en que no nos revela su secreto. Por el contrario. Nunca se sabe hacia dónde crecen sus raíces. Siempre declina ante las explicaciones. Quien puede revelaros mi secreto es Orfeo. Yo soy esta mujer y no esa vieja fea que veis todos los días a vuestro lado. Orfeo os está revelando en este momento el secreto de mis virtudes. No soy hermosa pero mi buen comportamiento en la vida me hace hermosa. Es ésta una belleza que con frecuencia olvidan reyes y sabios. Orfeo ha querido premiar mi comportamiento hacién-

dome aparecer ante vuestros ojos como soy en verdad. Un premio a las virtudes que no habéis visto en todo el tiempo que he vivido a vuestro lado, a vuestro servicio. Por primera vez me veis como a un ser humano, y claro está, como es natural, me preguntáis quién soy. ¿Olvidáis que en presencia de Orfeo todo cambia, que las verdades vegetales se vuelven humanas? Permitidme que os diga que he obedecido a Orfeo ciegamente, como le obedece la naturaleza. No soy una planta, no. Pero si me interrogáis, ¿por qué no interrogáis a las hojas que caen, a las puertas que se entreabren solas en la noche, a la luz de la luna que cambia el rostro de las sombras, a los servidores que pasean sus virtudes por palacio sin que jamás los veáis, a los niños que ven caballos en las nubes, en las cuales vosotros sólo veis a la lluvia próxima, a ese muro que se inclina hacia nosotros? *(Todos se vuelven para ver el muro que se inclina.)* ¡Interrogadle! ¡Interrogadle! ¡Preguntadle a qué mano secreta está obedeciendo! *(La mujer se convierte en la Doncella. Silencio.)*

(Todos se vuelven para enfrentarse con la Mujer y al hallarse con la Doncella exclaman a un tiempo: ¡Oh!)

REY.— ¡Cómo! ¿Qué ha sucedido?

DONCELLA.— No sé, Majestad. No es cierto que intentara escapar; pero los guardias insistieron en traerme ante vos.

REINA.— ¿Qué dices?

REY.— ¿Que tú eres la mujer que estaba aquí con nosotros?

DONCELLA.— Sí, Majestad.

REY.— ¿Por qué mientes?

DONCELLA.— Digo lo que sé, Majestad.

REY.— Bien. Vas a repetir todo lo que dijiste hace un momento.

DONCELLA.— No recuerdo haber dicho nada.

REY.— ¿Fuiste tú la primera en advertir que ese muro se movía?

DONCELLA.— Sí, Majestad. Como fuí la primera en oír la voz de Orfeo en el bosque cuando como un pájaro invisible iba de árbol en árbol, de rama en rama, de hoja en hoja, cantando el nombre de la princesa. Como también soy la primera en advertir el día.

REY.— ¿Fuiste tú quien nos habló de los niños que ven caballos donde nosotros sólo vemos la lluvia próxima, de las puertas que se entreabren solas en la noche, de los servidores que pasean sus virtudes por palacio, y de otras muchas cosas?

DONCELLA.— En el fondo de mi memoria hay algo de lo que decís, Majestad, pero no recuerdo haberos hablado de ello, ni creo que pudiera hacerlo.

REY.— *(A los sabios.)* ¿Qué sucedió? ¿Podéis explicar?

BIAS.— Una metamorfosis, Majestad. ¿No se convierte el gusano en mariposa?

PERIANDRO.— ¡Bias; ofendéis a la doncella!

REY.— *(A la Doncella.)* Viene a mí la sensación de que no te he visto nunca, de que jamás te he mirado como a un ser humano. Perdóname. Y te prometo que desde esta noche todo cambiará para ti. Perdóname. *(A los sabios.)* Acabo de entender.

REINA.— ¿Qué es lo que entiendes, que yo no entiendo nada?

REY.— Eurídice vió a su propia sombra en el instante de una metamorfosis. He aquí que la haya desconocido. Pero si es natural que en esta noche su sombra cambie. ¿No ha cambiado ella? Ven, vamos a ver el río y a explicarle a Eurídice esto de la sombra.

REINA.— *(Saliendo detrás del Rey.)* Mira, querido, con o sin metamorfosis, nunca lograrás arrancar esa sombra del corazón de Eurídice.

REY.— No pongas tú más sombra sobre lo que va a ocurrir. Deja a los Dioses que hagan. Viene la alegría hacia

nosotros, llega, y sin razón visible se nos cae como se nos cae un objeto de entre las manos, y siempre has de ser tú quien da el golpe sobre el brazo.

TELÓN

CUADRO II

Salón. Al levantarse el telón varias mujeres irrumpen en la escena gritando "Orfeo", y desaparecen. Luego entra el Rey acompañado por los sabios.

REY.— El palacio está lleno de gente. Todos quieren ver a Orfeo. Todos los acontecimientos parecen deslizarse desde el nombre del poeta. Todos han hecho de Orfeo un dios y del palacio un templo. Oíd:

(El Rey entreabre una puerta y se oye una muchedumbre que grita sin cesar el nombre del poeta.)

He ahí a las abejas enloquecidas del pastor Aristeo. Creen que basta con decir "Orfeo" para que nuestro destino cambie.

(Cierra la puerta y se dejan de oír los gritos.)

Las madres quieren que Orfeo les vuelva a la vida a sus hijos muertos, que evite la peste, el trueno, el rayo y el relámpago...

(Varias mujeres irrumpen en la escena gritando "Orfeo", y desaparecen, salvo una Anciana que se adelanta hacia el Rey y dice:)

ANCIANA.— Orfeo.
REY.— Orfeo ¿qué?
ANCIANA.— Orfeo.
REY.— ¿Es lo único que sabes decir?
ANCIANA.— Orfeo.
REY.— *(A los sabios.)* Se dice que el nombre del poeta es la única palabra que pueden pronunciar los sordomudos. ¿Será una sordomuda?
ANCIANA.— *(Sale gritando.)* ¡Orfeo! ¡Orfeo! *(Su voz se pierde a lo lejos.)*
ECOS.— ¡Orfeo! ¡Orfeo!
REY.— ¡Sordomuda! Y seguramente viene a que Orfeo le devuelva el habla. Será muy hermoso ver que alguien recobra su lengua. *(Entra el Consejero.)*
CONSEJERO.— *(Jadeante.)* ¡Orfeo! ¡Orfeo! ¡Orfeo!
REY.— ¡Qué! ¿Tú también?
CONSEJERO.— Sí, Majestad. Yo también la vi, junto a la fuente, reflejada en el agua.
REY.— No corra tu lengua más que tu entendimiento. ¿Qué viste?
CONSEJERO.— Primero vi la flor, que iba a sí, sola, en el aire, al encuentro de Orfeo. Eurídice, que también estaba junto a la fuente, en el otro extremo, miró hacia abajo y se halló con la imagen de una mujer reflejada en el agua. Y tanto se aproximó a Orfeo esta mujer, que, como dos amantes, no fueron más que una sola imagen. Mientras esto ocurría abajo, arriba, junto a la fuente, permanecía Orfeo solo, con la flor en la mano. De pronto surgió del agua un cisne, y al sacudir su cuerpo rompió el espejo, y se borró la imagen de la mujer.
REY.— Tú nunca bebes demasiado. No puedes estar ebrio...
CONSEJERO.— ¡Ebrio! ¡Miradme los ojos! Quizás todavía podáis ver a la flor que se deslizó por el aire como una sombra por el muro, a la mujer invisible que perdió su cuerpo en el de un cisne. ¡Miradme! ¡No es fácil que se borren imágenes como éstas!

REY.— ¿Qué explicación dais a esto, sabios de Tracia?

PERIANDRO.— Se ven las cosas y entienden a un mismo tiempo hasta donde los Dioses lo permiten, Majestad.

REY.— ¡Siempre los Dioses!

PERIANDRO.— Acerca de las cosas invisibles, como acerca de las cosas mortales, poseen ciertamente los Dioses plenaria evidencia, que los hombres no tenemos en este punto sino indicios, y ya que los Dioses nos dan sólo indicios, quedándose ellos con la evidencia plena, sea porque no nos quieren dar más o porque la naturaleza humana no puede llegar a entender más que indicios, creo que debemos abandonar nuestro deseo de explicaros lo invisible, Majestad.

(Entra la Reina, trayendo dos espejos.)

REINA.— ¿Te has enterado?

REY.— ¿De qué?

REINA.— Que Orfeo tiene una amante.

REY.— ¡Perséfona!

REINA.— Pues la tiene.

REY.— ¡No digas tonterías!

REINA.— Y, como es natural, la vuelve invisible, pero Eurídice acaba de descubrirlo. Toma este espejo, tú también podrás verla. Por grandísima suerte los poderes mágicos de Orfeo no llegan a los espejos y éstos acaban de delatarlo en el agua de la fuente. Pero si esto es natural, no pongas tú esa cara; tarde o temprano tenía que suceder. ¿Qué mujer no se enamora de un hombre con poderes mágicos? Y apuesto a que es una mujer casada. Y ahora, ya verás, con la seguridad que les ofrece la invisibilidad, no quedará mujer en Tracia que no aspire a ser la amante de Orfeo.

REY.— ¡Basta, Perséfona!

REINA.— *(A los sabios.)* ¡Cuidad bien a vuestras esposas, no sea que el día menos pensado los espejos os revelen algún secreto!

REY.— ¡Perséfona! *(Sigue mirando a cada instante en el espejo.)*

REINA.— Ahora se explica ese abandono que hace Orfeo de Eurídice con el pretexto de la poesía. Te advierto que jamás lo creí. Ah, te tidé que estoy segura de que la sombra que vió Eurídice la noche de su boda es la sombra de esta mujer.

REY.— Bien sabes que no, que aquella fué una visión, un milagro de Orfeo.

REINA.— El milagro de Orfeo fué hacernos creer eso.

REY.— ¡Silencio! ¡No os mováis! Alguien desciende a mi espejo.

REINA.— ¡Es ella! *(Mira en su espejo.)* No veo...

REY.— *(Absorto.)* Me hace indescifrables señales.

REINA.— ¡Es el colmo! ¡El colmo! ¿Qué facciones tiene? ¿Es hermosa?

REY.— ¡Silencio! Ya no está. La has espantado como a un pájaro.

REINA.— ¿Qué cara tenía?

REY.— No sé; cuando creí ver claro, como en un sueño, desperté y todo se disipó. Ahora sólo existe en mí un vago recuerdo. Era... ¿qué era? ¿Un ciervo... o era un cisne? ¿O era...? ¿Qué era?

REINA.— ¡Cómo! ¿No era una mujer?

REY.— ¡No; no era una mujer!

REINA.— Me asustas. Comienza a darme miedo este espejo. *(Lo arroja.)* Ah; pero no; tú no has visto nada; buscas disuadirme de la idea de encontrarla con el espejo. *(Recogiendo el espejo.)* Estás muy equivocado, no me separaré del espejo hasta no descubrir quién es esa mujer. *(A los sabios.)* No es posible que haya visto esas cosas ¿verdad?

BIAS.— Es posible, Majestad. La percepción de lo invisible por la vista, se debe a la impresión que lo invisible ejerce sobre nosotros.

REINA.— Pero si lo invisible es una mujer, acaba de descubrirla Eurídice, ¿qué impresión queréis que ejerza sobre nosotros?

BIAS.— Eso deseo explicaros, Majestad. Eurídice no descubrió a una mujer que Orfeo vuelve invisible, sino a lo invisible expresado por la imagen de una mujer.

REINA.— ¡Ah, no, no! Queréis complicar las cosas para hacer la defensa de Orfeo; pero por suerte las cosas están claras como el agua que las reveló. Pero vos, Bias, siempre estáis de acuerdo con Orfeo, como si fuerais su cómplice.

PERIANDRO.— Pienso con su Majestad, la Reina, que se trata de una mujer a quien Orfeo vuelve invisible y no de lo invisible expresado por la imagen de una mujer, pues de lo invisible nada sabemos los hombres, y sólo los Dioses...

REY.— ¡Silencio! *(Mirando en el espejo.)*

REINA.— ¿Qué?

REY.— ¡Mira en tu espejo! ¿Qué ves?

REINA.— A Eurídice que se acerca.

BIAS.— *(Rápidamente.)* ¡Tened cuidado! Os aconsejo no separar la vista de los espejos. Todas las cosas podrían ser imágenes de lo invisible. Nosotros mismos podríamos serlo. Si desviáis las miradas, corréis el riesgo de perderla.

(Entra Eurídice, fantasmal, y se detiene al fondo. Sus padres están de espaldas a ella.)

REINA.— Es Eurídice. La veo con toda claridad. ¿Qué hacemos?

REY.— Yo no abandono el espejo; no quiero perder esta oportunidad.

REINA.— Deseo darme vuelta, y tengo miedo a perderla. ¡Hija!

EURÍDICE.— *(Con poca voz.)* Madre...

REINA.— ¿Estáis ahí?

EURÍDICE.— Estoy sola...

REY.— Aquí están tus padres. ¿No nos ves?

EURÍDICE.— Podría morirme sin que Orfeo advirtiera mi ausencia.

REINA.— El espejo del estanque acaba de revelarte el secreto de ese abandono, hija. Orfeo tiene una amante.

EURÍDICE.— Orfeo no tiene una amante.

REINA.— No trates de engañarte, hija. Tú misma la viste, como estamos viéndote nosotros en el espejo.

EURÍDICE.— Orfeo no tiene una amante, y ojalá la tuviera para saber yo contra quién estoy luchando.

REINA.— ¿Pero vas a negar que no viste a esa mujer reflejada en el agua?

EURÍDICE.— Vi una mujer a fuerza de querer ver lo que no puedo ver, lo que no sé ver, pero yo sé que no es una mujer, que hay algo más que una mujer cuando Orfeo me tiene en sus brazos y pesa más que mi cuerpo lo que él está pensando, ¡lo que él está viviendo tan hondamente! Siento que cuando me toca es una mano secreta la que me acaricia, y cuando me besa siento que mis labios llegan a lo ausente. Si yo resbalara ante sus ojos, él no me vería; si mi túnica se enreda entre las ramas, él no la ve; y si así quedara desnuda ante los leñadores, él seguiría sin advertirlo; si el pastor Aristeo se acerca para expresarme sus deseos de la carne, él cree que sólo se acercó para saludarme. Siempre está ausente. Cuando está en otra parte y cuando está junto a mí. ¡Siempre! Y cuando el espejo del estanque me reveló el rostro de lo invisible, fué para ver mi muerte, para comprender que yo veía a una mujer porque no sabía depositar mis celos en toda esa fuerza secreta que emana de Orfeo. Pero bien sé que donde yo vi a una mujer hay algo más importante que una mujer para Orfeo. Os he dicho todo

esto para que nunca más me preguntéis qué me ocurre, por qué estoy triste; para que abandonéis vuestro propósito de encontrar en una mujer la razón visible del abandono que hace Orfeo de mí. Os ruego hacer silencio. No preguntarme nada. No decir nada a Orfeo de todo esto. Tal vez un día yo tenga fuerzas para conocer lo que ignoro; para amar lo que desconozco; para entender lo que no sé; para arrancarme esta sombra que está en mi corazón como unida al cuerpo invisible que la proyecta. Quizás adentro, en la raíz más honda, en mi sobrenatural, haya siempre abrigo para Orfeo, que me castiga con misterio sin tregua. Pero no decir nada, y esperar... Esperar... Hacer silencio, os ruego. *(Después de una larga pausa, Eurídice desaparece.)*

REINA.— *(Gritando para detenerla y sin desviar su mirada del espejo.)* ¡Eurídice! ¡Eurídice!

ECOS.— ¡Eurídice! ¡Eurídice!

REY.— *(También sin desviar su mirada del espejo.)* ¡Eurídice! ¡Eurídice!

ECOS.— ¡Eurídice! ¡Eurídice!

TELÓN

(El acto primero de esta obra se publicó en el número anterior; en el próximo se publicará la conclusión.)

NOTAS

LA INFLUENCIA DE POE EN QUIROGA

Ningún prosista hispánico ha expresado tan vivamente el espíritu de los cuentos de Poe como Horacio Quiroga.[1] En la manera y en el estilo, en la índole exótica y extraordinaria de sus temas, y en el maridaje de la agudeza psicológica con estados de horror, de miedo, y de las distintas etapas de la monomanía, este formidable *cuentista rioplatense* evoca constantemente esas sensaciones y reacciones que lo señalan como uno de los más felices adherentes al género poeano de cuento. Casi sin excepción, los críticos han trazado su filiación literaria vinculándolo con el autor de *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Roberto F. Giusti habla por todos cuando escribe: "Con buena voluntad puede descubrírsele ascendientes literarios: por un lado Poe, por otro Kipling. Tal vez. Lo sabemos —*nihil novum*— que no es de hoy la afición a lo misterioso, a lo extraño, a lo exótico".[2] Esta declaración de uno de los eminentes directores de *Nosotros* nos lleva a la consideración de si Quiroga y Poe tienen sólo afinidades literarias o si el último ha ejercido realmente una influencia espiritual directa sobre el autor de *Cuentos de la selva*.

Quiroga alcanzó la mayoría de edad en una generación que reverenció a Poe. Herrera y Reissig en Montevideo, y Darío y Lugones en la vecina metrópoli estaban imponiendo a Poe entre los jóvenes satélites como uno de los dioses de todo aspirante a escritor. En 1900 se hizo realidad el sueño de Quiroga de visitar el paraíso de los modernistas. Cuando regresó de París las semillas de las vinculaciones que allí hiciera se desarrollaron y maduraron en el primer producto de su pluma, *Los arrecifes de coral* (1901), un volumen de verso y prosa de tendencia exageradamente moder-

1. Este trabajo pertenece al libro **Edgar Allan Poe in Hispanic Literature** (New York, Instituto de las Españas, 1934). Aunque presenta ciertas limitaciones —no supera la etapa erudita de señalamiento de textos; se atiene a convencionales consideraciones críticas sin profundizar las afinidades que vinculan a Quiroga con Poe— es el único estudio completo y detenido sobre el tema. Por esta causa **"Número"** ha considerado oportuno traducirlo en ocasión del centenario de Poe (1849-1949). Algunas notas de Englekirk, de interés meramente técnico o local (no debe olvidarse que fué escrito para un público norteamericano), han sido suprimidas y se han agregado, en cambio, otras que se distinguen de las del autor por estar enmarcadas entre paréntesis rectos.

2. **La novela y el cuento argentinos,** Nosotros, vol. LVII, agosto, 1927, pp. 91-92.

nista.[3] La obra no tiene valor permanente. Interesa aquí sólo como evidencia de las tempranas inclinaciones de su autor hacia lo raro y exótico. Como dice Zun Felde: "Quiroga aparece en él, soñador de las más extrañas quimeras".[4] Esta tensión exótica empieza a asumir la forma de la manera característica de Quiroga en su segunda obra, de 1904. En este volumen abandona la musa poética y se dedica al cuento a lo Poe.

El crimen del otro es una colección de cuentos basada enteramente en temas ficticios, en temas inspirados por la intensa lectura de obras ajenas. Esas influencias literarias son claramente visibles en muchos cuentos. De mayor interés para nosotros es el que titula el volumen, porque es la muy vívida confesión de lo que la lectura de Poe ha significado en el desarrollo del arte de Quiroga. Es necesario acentuar aquí el hecho de que en ningún otro momento este último ha indicado tan abiertamente sus preferencias literarias. A pesar de la aparente influencia de otros escritores, especialmente en las primeras obras, él se ha limitado a mencionar los nombres de varios escritores, y esto a escasos intervalos y bajo circunstancias de poca o ninguna significación. Debe agregarse, además, que los escritores aludidos no son aquellos cuya influencia se siente a veces en la obra de Quiroga.[5] Por estas razones *El crimen del otro* tiene un significado especial. Los que han leído bien a Quiroga saben que lo que sigue es más que un mero telón para su cuento. Su *yo,* que usa con tanta insistencia como Poe, es mucho más subjetivo que objetivo y hay razones para creer que en este caso la intensa pasión por Poe es una nota biográfica vital:

"*Poe era en aquella época el* único autor que yo leía. Ese maldito loco *había llegado a* dominarme por completo; *no había*

3. [Parece seguro que Englekirk no leyó **Los Arrecifes de coral.** Allí publicó Quiroga, entre otras cosas, unas páginas en prosa, bajo el título de **El Tonel del Amontillado,** en las que ensaya, de manera inesperada, el tema de **El crimen del otro.** Por otra parte, si Englekirk hubiera podido consultar la **Revista del Salto,** fundada y dirigida por Quiroga, habría descubierto, ya en 1899-1900, algunas narraciones como **Fantasía nerviosa, Para noche de insomnio** y **Episodio,** en las que es notable y cruda la influencia de Poe.]

4. **Crítica de la literatura uruguaya,** Montevideo, 1921.

5. [Englekirk alude aquí, evidentemente, a otros maestros de Quiroga: un Maupassant, un Chejov, un Maeterlinck, un Kipling, un Wells. Infortunadamente, no examina el aporte de cada uno de ellos. En distintas oportunidades el propio Quiroga lo mencionó. Por ejemplo, en carta a José María Delgado escribía en 1903: **"Si algún día puedes leer el artículo de Maupassant que sirve de prólogo a su novela «Pedro y Juan», házlo, porque se aprende".** (Véase, **Ensayos,** Montevideo, mayo de 1937.) También en el **Decálogo del perfecto** cuentista hay indicaciones: **"I.— Cree en el maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov.— como en Dios mismo".]**

sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe, *como si la hubieran vaciado en el molde de Ligeia. ¡Ligeia! ¡Qué adoración tenía por este cuento! Todos e intensamente: Valdemar, que murió siete meses después; Dupin, en procura de la carta robada; las Sras. de Espanaye, desesperadas en su cuarto piso; Berenice, muerta a traición. Todos, todos me eran familiares. Pero entre todos, el Tonel del Amontillado me había seducido como una cosa íntima mía: Montresor, El Carnaval, Fortunato, me eran tan comunes que leía ese cuento sin nombrar ya a los personajes;* y al mismo tiempo envidiaba tanto a Poe que me hubiera dejado cortar con gusto la mano derecha por escribir esa maravillosa intriga. *Sentado en casa en un rincón, pasé más de cuatro horas leyendo ese cuento con una fruición en que entraba, sin duda, mucho de adverso para Fortunato.* Dominaba "todo" el cuento, pero todo, todo, todo. Ni una sonrisa por ahí, ni una premura en Fortunato se escapaba a mi perspicacia. *¿Qué no sabía ya de Fortunato y su deplorable actitud?"*[6]

La intriga del cuento de Quiroga se centra en *The Cask of Amontillado.* El narrador o héroe, que se describe a sí mismo como de características anormales, está tan fascinado por el cuento de Poe que su temperamento hipersensible lo conduce a confundir a su amigo, cuyo nombre es Fortunato, con el personaje del cuento. Quiroga explica este rasgo peculiarmente poeano:

"*Esta circunstancia de que mi amigo llevara el mismo nombre que el del héroe del Tonel del Amontillado me desilusionó al principio por la vulgarización de un nombre puramente literario; pero muy pronto me acostumbré a nombrarle así, y aun me extralimitaba a veces, llamándole por cualquiera insignificancia: tan explícito me parecía el nombre. Si no sabía el Tonel de memoria, no era ciertamente porque no lo hubiera oído hasta cansarse. A veces en el calor del delirio le llamaba a él mismo Montresor, Fortunato, Luchesi, cualquier nombre de ese cuento: y esto producía una indescriptible confusión de la que no llegaba a coger el hilo en largo rato.*"

Súbitamente el amigo de Quiroga muestra también un interés extraordinario y a tal punto, agrega el autor, que "mis predilecciones eran un frío desdén al lado de su fanatismo". Fortunato es atraído especialmente por el tema de la locura:

—*El aspecto especial de esta noche —prosiguió— tan quieta, me trae a la memoria la hora en que Poe llevó al altar y dió su mano a lady Rowena Tremanión, la de ojos azules y cabellos de oro, Tremanión de Tremaine. Igual fosforescencia en el cielo, igual olor a gas...*

6. El subrayado es mío.

Meditó un momento. Volvió la cabeza hacia mí, sin mirarme:

—Se ha fijado en que Poe se sirve de la palabra locura, *ahí donde su suelo es más grande? En Ligeia está doce veces.*

No recordaba haberla visto tanto, y se lo hice notar.

—¡Bah! no es cuestión de que la ponga tantas veces, sino de que en ciertas ocasiones, cuando va a subir muy alto, la frase ha hecho ya notar esa disculpa de locura que traerá consigo el vuelo de poesía." [7]

De hecho, ambos están tan absortos en el espíritu del cuento de Poe que Quiroga escribe: "Creo que nuestro caso se podía resumir en la siguiente situación: en un cuarto donde estuviéramos con Poe y sus personajes, yo hablaría con éste, de éstos, y en el fondo Fortunato y los héroes de las *Historias extraordinarias* charlarían entusiasmados de Poe". Fortunato no puede hablar más que de locura, y en mucho de lo que dice recoge evidentes pensamientos de Poe sobre el tema. Quiroga percibe con alarma que su amigo se acerca rápidamente a una crisis mental, y hace el mayor esfuerzo posible para prevenir su final estallido, pero sin resultados duraderos. Al fin Fortunato se vuelve irrevocablemente loco, y Quiroga temiendo que su compañero le sea sustraído, proyecta disponer de él a su arbitrio. El Carnaval le recuerda la astuta intriga de Poe contra su Fortunato; Quiroga es poseído por la loca idea de duplicar la diabólica hazaña.

"Una vez en la cama, no me moví, pensando con los ojos abiertos. En efecto, mi idea era ésta: hacer con Fortunato lo que Poe hizo con Fortunato. Emborracharle, llevarle a la cueva con cualquier pretexto, reírse como un loco... ¡Qué luminoso momento había tenido! Los disfraces, los mismos nombres. Y el endemoniado gorro de cascabeles... Sobre todo: ¡qué facilidad! Y por último un hallazgo divino: como Fortunato estaba loco, no tenía necesidad de emborracharlo."

A las tres y media de la mañana, Quiroga y Fortunato regresan a casa. El primero lamenta que su amigo esté demasiado loco para comprender lo que le pasa o para ofrecer una resistencia semejante a la de la víctima de Poe. Conduce a Fortunato a la bodega y trata de persuadirlo de que salte dentro de un ancho agujero que será su tumba. Pero el loco resiste aterrorizado mientras la alegría de Quiroga asume las satánicas dimensiones de Poe. Con voz amable y con un sugestivo además, Quiroga lo induce a creer que el agujero es un pozo. Fortunato reacciona ante la idea, desciende y se acurruca satisfecho mientras Quiroga inicia su perversa tarea. Poe domina la escena final:

7. [Adviértase que tanto Quiroga como Englekirk tienen la reprobable costumbre de identificar al narrador del cuento con el propio autor.]

"—¿Y el nitro? —Callé en seguida. En un momento eché encima las tablas y piedras. Ya estaba cerrado el pozo, y Fortunato dentro. Me senté entonces, coloqué la vela al lado y como El Otro, esperé.

—¡Fortunato!

Nada: ¿Sentiría?

Más fuerte.

—¡Fortunato!

Y un grito sordo, pero horrible, subió del fondo del pozo. Dí un salto, y comprendí entonces, pero locamente, la precaución de Poe al llevar la espada consigo. Busqué una arma deseperadamente: no había ninguna. Cogí la vela y la estrellé contra el suelo. Otro grito subió, pero más horrible. A mi vez aullé:

—¡Por el Amor de Dios!

No hubo ni un eco. Aun subió otro grito y salí corriendo y en la calle corrí dos cuadras. Al fin me detuve, la cabeza zumbando.

¡Ah, cierto! Fortunato estaba metido dentro de su agujero y gritaba. ¿Habría filtraciones?... Seguramente en el último momento palpó claramente lo que estaba haciendo... ¡Qué facilidad para encerrarlo! El pozo... era su pasión. El otro Fortunato había gritado también. Todos gritan, porque se dan cuenta de sobra. Lo curioso es que uno anda más ligero que ellos...

Caminaba con la cabeza alta, dejándome ir a ensueños en que Fortunato lograba salir de su escondrijo y me perseguía con iguales acechanzas... ¡Qué sonrisa más franca la suya!... Presté oído... ¡Bah! buena había sido la idea de quien hizo el agujero. Y después la vela...

Eran las cuatro. En el centro barrían aún las últimas máquinas. Sobre las calles claras la luna muerta descendía. De las casas dormidas quien sabe por qué tiempo, de las ventanas cerradas, caía un vasto silencio. Y continué mi marcho gozando las últimas aventuras con una fruición tal que no sería extraño que ya a mi vez estuviera un poco loco."

Nadie puede discutir la completa absorción por parte de Quiroga del Poe cuyas características atraían más fuertemente a su propia naturaleza. El tema poeano de la locura y su habilidad para retratar su desarrollo psicológico; su agudeza en la pintura de estados de conciencia análogos; sus temas de la vida de ultratumba, de la doble personalidad, de la realidad de los sueños; su apelar a lo extraño, lo horripilante y lo raro, como adecuados objetos para su arte y la cuidadosa atención al detalle en procura del mayor efecto posible, se encarnaron tan firmemente en Quiroga durante su período de asimilación que, desde el comienzo, su arte no fué otra cosa que la incesante purificación y el dominio de cualidades que

más tarde evolucionaron como propias. El amor de Quiroga por los temas extraordinarios era una característica inherente; pero era también una que fué dirigida desde su muy artificial curso a la más artística y original manera de su último período a través de la directa y temprana influencia de Poe.

Otros cuentos de *El Crimen del otro* que evidencian el espíritu y la manera de Poe son: *Historia de Estilicón,* un cuento de brutalidad y horror, en que la rivalidad de un hombre y un gorila por el amor de una mujer conduce a la muerte de los tres, mientras el propietario del animal se mantiene apartado como observador cínico; *El haschich,* donde el héroe toma una dosis excesiva de la droga para experimentar sus poderes, mientras sus efectos son anotados detalladamente por un amigo; [8] *La justa proporción de las cosas,* el primer caso de monomanía de Quiroga, en que un comerciante muy preciso y puntual, llevado a la locura por el desorden del tráfico, se obsesiona con la idea de dirigirlo él mismo; y *El triple robo de Bellamore,* un ligero cuento detectivesco, reminiscente de *The Mystery of Marie Roget,* en el que un hombre es condenado por abrumadoras coincidencias.

La historia de un amor turbio apareció en 1908. La *novelette* que titula la obra trata de los misteriosos cambios psicológicos del amor. El penetrante análisis, que realiza el autor, de las ocultas e inexplicable reacciones mentales es uno de sus rasgos característicos y que podría haberse nutrido por el contacto con la obra de Poe. Lo que señala, sin embargo, una más directa influencia de Poe es la fuerza de Quiroga para dar la diabólica presencia de *el otro* y su consiguiente efecto en el amante. En este caso *el otro* es el anterior cortejante de la muchacha. El recurrir Quiroga a esta fuerza psicológica para romper la relación amorosa no carece de precedentes en su propia obra, ya que *El crimen del otro* estaba indudablemente inspirado en este aspecto por *William Wilson.*

Los perseguidos es la única otra producción de este volumen. Ee decididamente poeana y se inspira fuertemente en sus cuentos de monomaníacos. El retrato que hace Quiroga del maníaco que sufre la ilusión de ser perseguido está bien desentrañado con audaces líneas a lo Poe. Su disimulación recuerda la del superintendente en *The System of doctor Tarr and Prof. Fether.* La descripción de cómo el héroe es contaminado inconscientemente por la misma manía conduce a muchos hermosos pasajes en los que el miedo, la loca alegría y otras sensaciones poeanas quedan en evidencia. Tales pasajes acaecen cuando Quiroga, inconscientemente exultante, persigue al "perseguido" y cuando, en el silencio de su cuarto, finalmente comprende que su obsesión de ser espiado es obra de su manático amigo. En todo esto vemos que Quiroga ha aplicado efectivamente sus propios poderes psicológicos a la pintura de tipos literarios encontrados en Poe. [9]

8. [Este cuento se basa en una experiencia personal de Quiroga, según afirman J. M. Delgado y A. J. Brignole en **Vida y obra de Horacio Quiroga,** Montevideo, 1939, pp. 114-115.]

Después de largos años de constante autodesarrollo durante los cuales Quiroga se liberó gradualmente de las influencias literarias que conformaron sus primeras obras, emergió al fin como un maestro del cuento y un escritor verdaderamente original en su popular volumen *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917). La característica saliente de esta colección es lo anormal. Por esta razón y por la elección de temas que inevitablemente sugieren a Poe el volumen representa la armoniosa mezcla de influencias exteriores y de la propia naturaleza afirmativa de Quiroga. Desde este momento será cada vez más indiscreto asegurar, con algún viso de certidumbre que un cuento ha sido definitiva y directamente influído por el autor norteamericano. Zum Felde ha subrayado la afinidad de Quiroga con Poe como la base de cualquier reminiscencia poeana que se encuentre en su obra:

"Como cuentista, no es Maupassant quien le atrae sino Poe, con lo raro de sus concepciones imaginativas. Durante su primera época, Poe le obsesiona —según declaración propia— y se da a escribir, bajo su influencia, narraciones de carácter impresionante, en que la fantasía dramática del autor coayudaba con la anormalidad psíquica de los personajes, para producir esa sensación de vago terror que sobrecoge el ánimo ante aquello cuyas causas escapan a nuestro raciocinio. Luego se emancipa de Poe; mas no de la atracción por lo raro; por lo que demuestra que esta atracción no es una simple sugestión poeniana *sobre su temperamento maleable de adolescente, sino una cualidad inherente a sí mismo. Se sintió, pues, dominado por el narrador de las* Historias Extraordinarias, *en virtud de una ley de afinidad imperiosa. Conquistada luego su plena independencia espiritual, lo raro sigue siendo la nota fundamental de su literatura, de un modo propio y personalísimo, de manera que, sus primeros cuentos son materia de pura imaginación, en tanto que los más recientes están hechos de observación y de experiencia.* [10]

Sin embargo, Zum Felde no puede pasar por alto el hecho de que Poe ha sido la fuente indiscutible de muchos temas de Quiroga,

9. [Precediendo una edición de **Los Perseguidos** (Buenos Aires, Ediciones Selectas, 1920) se incluye la siguiente declaración de Leopoldo Lugones: **Los perseguidos** es un cuento del género en que sobresale el autor: la historia de un loco perseguido cuyo origen real conozco, lo cual me da por cierto un papel con nombre propio y todo en la interesantísima narración".]

10. **Crítica de la literatura uruguaya,** loc. cit.

y esto aun después de su emancipación de la inmediata influencia de Poe; ni puede negar que a través de Poe, Quiroga se benefició incalculablemente en el desarrollo de su estilo y técnica. El título poeano del volumen no prepara al lector para la muy agradable sorpresa de que Quiroga haya aplicado su ahora madura manera a su querida Misiones. Es en esta nueva fuente de inspiración que Quiroga alcanza la culminación de su arte. Pero antes de comentar más extensamente este aspecto original que adquiere forma en alguno de los seis o siete últimos cuentos del volumen examinemos los que corresponden más exactamente al título y en los que la influencia de Poe está aún muy marcada.

El solitario es la historia de un joyero que aguijoneado por los incesantes pedidos de su mujer, enloquecida por el lujo, y que quiere un hermoso diamante que él está reengastando en un alfiler, es conducido a esta hazaña poeana:

"A las dos de la madrugada Kassin pudo dar por terminada su tarea; el brillante resplandecía firme y varonil en su engarce. Con paso silencioso fué al dormitorio y encendió la veladora. María dormía de espaldas en la blancura helada de su pecho y su camisón.

Fué al taller y volvió de nuevo. Contempló un rato el seno casi descubierto, y con una descolorida sonrisa apartó un poco más el camisón desprendido.

Su mujer no lo sintió.

No había mucha luz. El rostro de Kassim adquirió de pronto una dureza de piedra, y suspendiendo un instante la joya a flor del seno desnudo, hundió, firme y perpendicular como un clavo, el alfiler entero en el corazón de su mujer.

Hubo una brusca apertura de ojos, seguida de una lenta caída de párpados, los dedos se arquearon, y nada más.

La joya, sacudida por la convulsión del ganglio herido, tembló un instante desequilibrada. Kassim esperó un momento; y cuando el solitario quedó por fin perfectamente inmóvil, se retiró cerrando tras de sí la puerta sin hacer ruido."

Quiroga trata de sobrepasar a Poe en la pintura de la locura y del inmundo horror en su cuento *La gallina degollada*. Comienza la historia con una descripción muy realista de los cuatro niños idiotas y exalta la tenebrosidad y predominante presión de algún horrible e imprevisto suceso subrayando el perturbado estado de los padres, que se entregan a irreprimibles acusaciones, echándose mutuamente la culpa por la condición trágica de su descendencia. El tiempo trae una niña que, aunque delicada, viene a iluminar las penas de los padres —por un breve lapso—. Quiroga la trajo al mundo por la única y ostensible razón de servir de víctima al repugnante acto cometido por sus hermanos y así culminar la fatalidad y total tragedia de la

vida de sus padres. En la mañana de la tragedia, los idiotas contemplan la limpieza y preparación de una gallina. Esa tarde, mientras los padres están de visita, tiene lugar el siguiente horrible suceso:

"Pero la mirada de los idiotas se había animado; una misma luz insistente estaba fija en sus pupilas. No apartaban los ojos de su hermana, mientras creciente sensación de gula bestial iba cambiando cada línea de sus rostros. Lentamente avanzaron hacia el cerco. La pequeña, que habiendo logrado calzar el pie, iba ya a montar a horcajadas y a caerse seguramente del otro lado, sintióse cogida de una pierna. Debajo de ella los ocho ojos clavados en los suyos le dieron miedo.

—¡Soltáme! ¡dejáme! —gritó sacudiendo la pierna. Pero fué atraída.

—¡Mamá! ¡Ay, mamá! ¡Mamá, papá! —lloró imperiosamente. Trató aún de sujetarse del borde, pero sintióse arrancada y cayó.

—Mamá, ¡ay! Ma... —No pudo gritar más. Uno de ellos le apretó el cuello, apartando los bucles como si fueran plumas, y los otros la arrastraron de una sola pierna hasta la cocina, donde esa mañana se había desangrado a la gallina, bien sujeta, arrancándole la vida segundo por segundo. (...)

—¡Mi hija, mi hija! —corrió ya desesperado hacia el fondo. Pero al pasar frente a la cocina vió en el piso un mar de sangre. Empujó violentamente la puerta entornada, y lanzó un grito de horror.

Berta, que ya se había lanzado corriendo a su vez al oír el angustioso llamado del padre, oyó el grito y respondió con otro. Pero al precipitarse en la cocina, Mazzini, lívido como la muerte, se interpuso, conteniéndola:

—¡No entres! ¡No entres!

Berta alcanzó a ver el piso inundado de sangre. Sólo pudo echar sus brazos sobre la cabeza, y hundirse a lo largo de su marido con un ronco suspiro."

Dos cuentos que son poeanos en la naturaleza de sus temas y en el espíritu en que están contados son *Los buques suicidantes* y *El almohadón de plumas*. El primero expresa la impresión final dejada en un lector por *The Narrative of A. Gordon Pym*. Trata la monomanía de una tripulación que se encarga de un barco abandonado y cuenta cómo uno tras otro a intervalos periódicos se arrojan al mar obsesionados por la fantasía de que algún hado misterioso ha decretado que esa debe ser su suerte. Sólo el narrador escapa porque rehusa luchar *locamente* contra esa noción dominante.

En el otro cuento, Quiroga trata de convencernos de que ha ocurrido un suceso muy improbable; es uno de esos cuentos a la Poe en que estamos a punto de creer cuando súbitamente comprendemos que el autor ha eludido el único punto que revelaría su falsa pre-

misa. La extraña muerte de una joven casada, víctima de un desconcertante caso de anemia, es explicada finalmente cuando se descubre que un parásito chupador de sangre se había alojado en su almohada. Hay mucho del horror de Poe en el pasaje que cuenta el descubrimiento del *monstruo* y no poco de su manera en la explicación de cómo todo es posible.

Es en los restantes cuentos del volumen en donde Quiroga se aparta de las regiones de la pura imaginación para ubicarse en las selvas tropicales de Misiones donde —después de su matrimonio, en 1910— se estableció nuevamente en San Ignacio. [11] Aquí descubrió tesoros insospechados con los que logró desplegar original y magistralmente esas características que hasta entonces fueran empleadas en temas imaginativos de decisiva tendencia poeana. La muerte personificada en los coléricos y desafiantes reptiles y en las fiebres pestilentas y en el ardiente sol de esas tórridas regiones; la locura debida a la infección provocada por los perros hambrientos y ladrones de los peones y a la incesante caída de los torrentes tropicales; las primitivas motivaciones y la superstición de esos nativos curtidos por el sol; la ciega e incesante lucha del hombre con una naturaleza salvaje e implacable; y la fatalidad que parece perseguir a todos, proveen la ilimitada extensión de ambiente en la que Quiroga ensaya su soberbia artesanía. En muchos de esos cuentos, a pesar de los ocasionales toques de Wells o Kipling, aparece con nuevo relieve el horror y el miedo y la locura de Poe.

A la deriva es uno de esos cuentos en los que Quiroga produce una impresión muy eficaz narrando un único acontecimiento común de esta humana lucha contra un implacable destino. Un hombre es mordido por una yararácusú y cuando sus antídotos caseros fallan, toma su canoa para buscar ayuda médica. El veneno trabaja rápidamente, y Quiroga pinta con habilidad poeana la segura aproximación de la muerte a la solitaria figura que deriva alejándose cada vez más de su destino y de su curación.

En *La insolación* Quiroga transforma la superstición vulgar sobre los perros que aullan a la muerte en un efecto a la Poe. Estos cinco fox-terriers, que son, por otra parte, los primeros personajes animales que aparecen en sus cuentos, ladran y se arrastran frente a la muerte que avanza caminando con el aspecto de su amo. El cuento termina cuando el amo y el otro se encuentran. La habilidad de Quiroga al hacernos sufrir los intensos rayos del sol, causa de la muerte del hombre, es demostrada en la descripción de su efecto sobre los perros, que, más sabios que su amo, procuran todo abrigo posible del fatal calor solar.

11. Había estado en Misiones en 1903, antes de proseguir al Chaco para intentar el cultivo del algodón.

Zum Felde hace la siguiente crítica de los cuentos de Quiroga:

"Un sentido —muy moderno (y muy antiguo)— de la trascendentalidad de los fenómenos, que mueve a buscar bajo las apariencias insignificantes significados místicos, envuelve todas las narraciones de este escritor en un ambiente de profundidad y de misterio que es, por cierto, una de sus mayores bellezas." [12]

Aunque esto sea cierto, en un amplio sentido, con respecto a todos los cuentos de Quiroga, es aplicable particularmente a *El Yaciyateré* y a *Un peón*, en los que las supersticiones de los indígenas adquieren una fuerza misteriosa y sugestiva. El primero está construido en torno de la creencia indígena de que el canto del yaciyateré significa muerte, un punto de partida insignificante en sí mismo. Pero asume una nota fatalista y trascendental, sin embargo, cuando cuatro años más tarde el narrador regresa y encuentra en un rancho desierto al niño a quien cantara el pájaro convertido en un idiota. [13] El segundo cuento se desarrolla en una tesitura semejante. Cuenta el destino extraño de un peón que escarnece la superstición a propósito del destino reservado a los buscadores de tesoros. Parte para no regresar. Un tiempo después su amo encuentra un par de botas, vacías, colgando de una horqueta. Y hace la siguiente deducción poeana:

"Lo lógico, lo único capaz de explicarlo, es que un hombre que calzaba botas *ha subido a observar, a buscar una colmena, a cualquier cosa. Sin darse cuenta, ha apoyado demasiado los pies en la horqueta; y de pronto, por lo que no se sabe, ha caído para atrás, golpeando la nuca contra el tronco del árbol. El hombre ha muerto en seguida, o ha vuelto en sí luego, pero sin fuerzas para recogerse hasta la horqueta y desprender sus botas. Al fin —tal vez en más tiempo del que uno cree— ha concluído por quedar quieto, bien muerto. El hombre se ha descompuesto luego, y poco a poco las botas se han ido vaciando, hasta quedar huecas del todo.*

Ahí están siempre, bien juntas, heladas como yo en el crepúsculo de invierno.

No hemos hallado el menor rastro del hombre al pie del árbol, —esto va de sí." [14]

El horror poeano es la nota dominante de dos cuentos en los que el hombre es derrotado en su lucha contra las fuerzas tropicales. En el primero, *La miel silvestre*, [15] Benincasa yace postrado de parálisis después de entregarse con exceso a la ingestión de miel silvestre

12. **Crítica de la literatura uruguaya**, loc. cit.
13. **Anaconda**, Buenos Aires, 1921.
14. **El desierto**, Buenos Aires. 1924.
15. **Cuentos de amor**, etc.

de propiedades narcóticas. En este estado de invalidez es testigo de un torrente de hormigas que lo cubre; dos días más tarde se encuentra su esqueleto despojado hasta de la menor partícula de carne. Pero en ningún lado Quiroga señala con más consumada habilidad la inflexible fatalidad de la selva tropical que en su cuento de la tragedia que sobreviene a la pareja de inmigrantes. Este esbozo dramático se abre cuando la futura madre no puede esforzarse más para proseguir la fatigosa jornada. Muere y el marido la toma en sus brazos y sigue tambaleándose, hasta que días más tarde totalmente agotado se abate sobre la tierra junto a un pantano infectado. Dejemos a Quiroga describir el horror de este último cuadro:

"La noche había caído ya, y el monótono zumbido de mosquitos llenaba el aire solitario. El hombre pudo haberlos sentido tejer su punzante red sobre su rostro; pero del fondo de su médula helada los escalofríos montaban sin cesar.

La luna ocre en menguante había surgido por fin tras el estero. Las pajas altas y rígidas brillaban hasta el confín en fúnebre mar amarillento. La fiebre perniciosa subía ahora a escape.

El hombre echó una ojeada a la horrible masa blancuzca que yacía a su lado, y cruzando sus manos sobre las rodillas quedóse mirando fijamente adelante, al estero venenoso, en cuya lejanía el delirio dibujaba una aldea de Silesia a la cual él y su mujer, Carlota Phoening, regresaban felices y ricos a buscar a su adorado primogénito." [16]

El salvaje, que da título al volumen, aunque tenga reminiscencias de H. G. Wells, sugiere uno de los temas favoritos de Poe. Estas líneas finales nos hacen recordar involuntariamente su *A Tale of the Ragged Mountains:* "Y mientras las canoas descendían por la costa, sintiéndome bajo el capote saturado de humedad, de selva y de diluvio, comprendí que aquel mismo hombre había vivido realmente, hacía millones de años, lo que ahora sólo había sido un sueño".

Hay mucho de la nota poeana de fatalidad en *Los mensú,* [17] historia de la ineludible suerte de los peones del Alto Paraná que deben vivir o en abyecta servidumbre bajo la tiránica mano de un amo o encontrar una muerte segura por hambre, fiebre, o locura en su huída por la selva tropical. Este mismo destino persigue a un saludable joven porteño que regresa de Fernando Pó para morir por el estrago de la fiebre infligida a la que fuera su fornida estructura. [18]

16. **El salvaje,** Buenos Aires, 1920.

17. **Cuentos de amor,** etc.

18. **La gallina degollada y otros cuentos, Gloria tropical.** Los dos cuentos mencionados en el párrafo siguiente —**El perro rabioso** y **El simún**— integran también este volumen.

La propensión de Quiroga por los temas de locura encuentra amplio espacio para expresarse en el ambiente realista de Misiones. Una de sus mejores producciones en este terreno es *El perro rabioso.* Quiroga describe con maravillosa habilidad las reacciones de la víctima del perro ante la creciente intensidad de la locura. Ciñe su estilo y su manera al creciente *tempo* y violencia de la aflicción del hombre, así sus lectores pueden seguirlo sin pensar en la incoherente eyaculación y desvarío de su personaje. Esta locura, suscitada por innumerables causas en el trópico es también el tema de *El simún,* donde un recién llegado a Misiones, que está abrumadoramente aburrido por la monotonía de la lluvia tropical, escucha el relato de la locura que sobreviene a los hombres en el Sahara por el *Cafard,* el malsano fruto del viento del desierto, el Sirocco. Muchos pasajes, especialmente aquellos en que el narrador es arrastrado casi hasta la locura por el crónico tic de la cabeza de su amigo, al que estaba acostumbrado a ver luego de veinte años de íntima amistad, son muy reminiscentes de Poe. Quiroga cierra el cuento así: "¡Ah! y de mascar constantemente arena sobre todo cuando se está rabioso... Le aseguro que es una sensación que vale la pena".

Quiroga nunca abandona completamente los temas y el ambiente puramente imaginarios. En alguna de sus más recientes obras los cuentos son tan poeanos en tema y estilo que uno se convence de que Quiroga nunca se emancipó completamente de la influencia de Poe. Del examen de algunos de esos cuentos parecería que Quiroga ha buscado y extraído renovado vigor e inspiración de Poe. Esto es particularmente cierto en muchos cuentos de su *Anaconda,* que apareció en 1921. Tan poeana es *La lengua* que sus elementos constitutivos recuerdan nada menos que tres cuentos de Poe. La disimulación del héroe de Quiroga no solamente recuerda elementos de su propio cuento, *El crimen del otro,* y *The Cask of Amontillado* del cual se deriva, sino también el agudo pretexto retratado en *The Tell-Tale Heart,* con el que *La lengua* tiene mucho en común. La lengua que provoca esta loca obsesión del dentista encuentra su equivalente en el diente de Berenice así como en el diabólico ojo del *The Tell-Tale Heart.* El cuento de Quiroga narra cómo un joven dentista obtiene venganza de un ex amigo que arruinó su profesión difundiendo calumnias y mentiras. Deliberada y astutamente recupera su amistad. Al fin, cuando ha inducido al calumniador a que le permita extraerle un diente enfermo, lo tiene en su poder. El hombre tiene recelos y presentimiento de lo que va a suceder. Pero finalmente abre la boca y rápidamente le cortan la lengua. El infortunado se desvanece. El jubiloso dentista es conducido por una ingobernable influencia a abrir la boca de la víctima y examinar su venganza, cuando ve una lengüita roja surgir a través de la sangre.

La corta también, para descubrir dos más que crecen en su sitio, y así se multiplica su locura:

"¡Desesperación! Inundé otra vez la garganta, hundí los ojos en la boca abierta, y vi una infinidad de lengüitas que retoñaban vertiginosamente... Desde ese momento fué una locura de velocidad, una carrera furibunda, arrancando, echando el chorro, arrancando de nuevo, tronando a echar agua, sin poder dominar aquella monstruosa reproducción. Al fin lancé un grito y disparé. De la boca le salía un pulpo de lenguas que tanteaban a todos. ¡Las lenguas! Ya comenzaban a pronunciar mi nombre..."

De tema similar, y todos muy señaladamente poeanos, son los siguientes cuentos del mismo volumen: *Las rayas,* que cuenta el destino que alcanzó a dos empleados obsesionados con la monotonía de hacer líneas: "Terminaban (las rayas) en el albañal; y doblándonos vimos en el agua fangosa dos rayas negras que se revolvían pesadamente"; *El vampiro,* en que un loco trata de explicar por qué está desenterrado el cadáver de su mujer (uno recuerda casi forzosamente a *The Black Cat);* y *La mancha hiptálmica,* un cuento bastante vago sobre el peculiar tipo de locura que marca a un hombre como asesino de su mujer.

El cine proporciona a Quiroga el fantástico tema de *El espectro,* un cuento "que provoca el poesco escalofrío". [19] Pertenece a la misma clase de los cuentos de Poe de la conciencia excitada por el terror, y en sus elementos sobrenaturales recuerda la idea favorita de Poe de la sensibilidad después de la muerte. Quiroga y Enid confiesan su amor recíproco y largo tiempo contenido, después de la muerte del esposo de ésta —un actor de cine, quien en su lecho de muerte le pidió a Quiroga que cuidara a su esposa como si fuera su hermana—. Un incómodo deseo de descansar sus mentes, por lo que ambos sienten que es una infidelidad, los conduce a asistir noche tras noche a la presentación de un film en que el fallecido esposo tiene el papel protagónico en un drama sobre el "eterno triángulo". La conciencia mina a tal punto su equilibrio mental que sufren la ilusión de que el marido recobra vida en la pantalla. Se imaginan que los mira acusadoramente. El fin, o mejor el principio, de su concurrencia espiritual al cine sigue a este trágico suceso:

"Como en la noche anterior, nadie notaba en la pantalla algo anormal, y es evidente que Wyoming continuaba jadeante adherido al diván. Pero Enid... —¡Enid entre mis brazos!— tenía la cara vuelta a la luz pronta para grita... ¡cuando Wyoming se incorporó por fin!

19. Payró, Roberto J., **Un hombre pintado por sus libros,** de un recorte no identificado del Instituto de las Españas. [Se trata seguramente del artículo incorporado al volumen **Siluetas,** Buenos Aires, Librería Anaconda, 1931, pp. 21-25.]

Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla, sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en el haz de luz; venir en el aire por sobre las cabezas de la platea, alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada. Lo vi extender las zarpas de sus dedos... a tiempo que Enid lanzaba un horrible alarido, de esos que con una cuerda vocal se ha rasgado la razón entera, e hice fuego.

No puedo decir qué pasó en el primer instante. Pero en pos de los primeros momentos de confusión y de humo, me vi con el cuerpo colgado fuera del antepecho, muerto.

Desde el instante en que Wyoming se había incorporado en el diván, dirigí el cañón del revólver a su cabeza. Lo recuerdo con toda nitidez. Y era yo quien había recibido la bala en la sien.

Estoy completamente seguro de que quise dirigir el arma contra Duncan. Solamente que, creyendo apuntar al asesino, en realidad apuntaba contra mí mismo. Fué un error, una simple equivocación, nada más; pero que me costó la vida.

Tres días después Enid quedaba a su vez desalojada de este mundo. Y aquí concluye nuestro idilio." [20]

Como Poe, Quiroga entra en esas regiones que yacen en la frontera entre la realidad y el más allá en *El síncope blanco.* A través del cloroformo, mientras es operado, capta visionarios fragmentos de los reinos espirituales. Cuando emerge de ese estado privilegiado, el hecho de que la hermosa muchacha de la que se enamoró en aquella región sobrenatural, haya muerto en ese instante en el mismo hospital, lo deja en un estado agudo de perplejidad a propósito de cuál sea la última realidad:

"Bien. Mas yo mismo; este cuarto de sanatorio, estos duros ángulos y esta cama laqué, ¿son cosa real? ¿He vuelto en realidad a la vida, o mi despertar y la conversación con mi médico de blanco no son sino nuevas formas de sueño sincopal? ¿No es posible un nuevo error a mi respecto, consecutivo al que ha desviado hacia mi derecha a mi Novia-Muerta? ¿No estoy muerto yo mismo desde hace un buen rato, esperando en el Síncope Azul el control que de nuevo efectúan los jefes con mi número?

Ella salió y entró serena, calmada ya su impaciencia, en el edificio blanco, ante el cual toda ilusión humana debe retroceder. Nunca más será ella vista por nadie en la Tierra.

¿Pero yo? ¿Es real esta cama laqué, o sueño con ella definitivamente instalado en la Gran Sombra, donde por fin los jefes me abren paso irritados ante el nuevo error, señalándome el Síncope Blanco, donde yo debía estar desde hace un largo rato..."

20. **El desierto.** El cuento que se menciona en el párrafo siguiente —**El síncope blanco**— pertenece también a este volumen.

Hay por lo menos dos cuentos en su última colección [21] que son en cierto sentido poeanos. *El hombre muerto* trata de los pensamientos de un cultivador misionero que se hirió mortalmente con su propio machete al caer mientras cruzaba una cerca para descansar. El protagonista de Quiroga se parece mucho a un personaje de Poe cuando se enfrenta a la muerte, considerando y razonando fríamente, y en total dominio de sus poderes mentales: "El hombre intentó mover la cabeza, en vano. Echó una mirada de reojo a la empuñadura del machete, húmeda aún del sudor de su mano; apreció mentalmente la extensión y la trayectoria del machete dentro de su vientre, y adquirió, fría, matemática e inexorable, la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia". Juan V. González comenta así la narración: "En este cuento que por la índole de sus sensaciones —tétricas reflexiones sobre la vida que se sabe irremediablemente perdida— ofrece un vago parecido con el *Enterrado en vida* de Poe, el autor aborda de golpe una situación tremenda que desenvuelve con su habitual sobriedad. Y una vez más se comprueba que el arte, todo nervios, de Quiroga, tiene en la concisión uno de sus puntales más firme". [22] *Los destiladores de naranja* ofrece el cuadro familiar de horror en que un padre bajo la influencia del alcohol mata a su propia hija, confundiéndola con una rata, en un ataque de delirium tremens.

Quiroga se ha fortificado con el arte mágico de Poe de aprovecharse de todo medio posible para crear el efecto deseado. Del principio al fin no hay detalle que no esté en perfecta armonía con el tono predominante. Es por eso que Quiroga, como Poe, puede mantener el interés de sus lectores en cuentos que bajo otra pluma fracasarían completamente; y es por eso que ambos artistas triunfan haciendo reaccionar a los más impasibles en cada fibra física y mental ante las sensaciones de horror, de miedo, de locura, y de terror que sus cuentos imparten. Si Aníbal Ponce no hubiera revelado el nombre del autor sobre el que escribe, se justificaría nuestra vacilación ante la elección de Quiroga o de Poe:

"La selección de los rasgos encierra, en verdad, todo el secreto de su fuerza incomparable. Tiene, como ninguno, el don de elegir, el prodigioso vigor de concretar; arte sabio y vigilado, absolutamente clásico por la busca del gesto verdadero, absolutamente clásico por la medida y el tacto. Resulta de esto, la completa individualidad de sus personajes, la sorprendente seguridad de pulso, la garra tenaz con que sostiene un carácter. De ahí también, el rigor casi geométrico del plan, el ponderado equilibrio de sus proporciones, el lógico desenvolvimiento de sus peripecias. De ahí por fin, esos cuentos tan rápidos, tan límpidos, tan llenos, tan sólidamente unidos, que en ellos nada se destaca, nada tiene privilegio, nada es posible escoger sin injusticia; cuentos admirables que se leen en una hora, se releen muchas veces y quedan en la memoria para siempre." [23]

21. **Los desterrados**, Buenos Aires, 1927.
22. **Horacio Quiroga, La vida literaria**, vol. II, junio, 1930.

La fuerte influencia de Poe durante el período de formación del arte de Quiroga es un hecho incuestionable. En sus últimas obras Quiroga emerge, cuento tras cuento, como un espíritu afín al del autor norteamericano. Pero aun en muchas de sus más recientes producciones, el lector es, a veces, demasiado consciente de algo más que una mera similitud con Poe. Las anteriores consideraciones de la posible influencia y muy notables semejanzas con Poe en toda la obra de Quiroga, asumen una significación mucho mayor cuando observamos que éste es estimado como el más sobresaliente cuentista del Río de la Plata, y como uno de los mayores autores de la literatura hispanomareciana. Muchos de los jóvenes prosistas han sido inspirados y guiados por el genio de Quiroga. Deben haber percibido el espíritu de Poe que motivara la pluma de su maestro y a su vez haber sucumbido de algún modo a la siempre fresca inspiración del mismo Poe.

JOHN EUGENE ENGLEKIRK.

23. **Horacio Quiroga**, Nosotros, vol. XXXIX, nov., 1921, pp. 404-406.

LA POESIA DE CESAR VALLEJO

La publicación de estas Poesías Completas de César Vallejo, [1] es ocasión propicia para intentar entrar en sus mundos vedados, sus reductos íntimos.

Alrededor de su obra, sin duda impar en condición y acento, se han tejido comentarios, interpretaciones y valoraciones de toda especie, con mayor o menor acierto.

Esa persistente atención concentrada sobre la obra de Vallejo, así como la indudable influencia de sus textos en la joven poesía americana de habla española, confiere a su poesía un carácter de permanente actualidad.

Con Vallejo, con *Trilce* más concretamente, se inaugura todo un nuevo decir de la poesía americana y aun mundial, porque Vallejo no desciende de poeta hombre, ni de obra alguna, sino de su mismo yo entrañable.

Inútil sería querer buscar antecedentes concretos a la obra de Vallejo que nace con *Trilce*, y que se insinúa en algunos poemas de los *Heraldos Negros*. Tras su llegada, los puentes han sido volados; sus relaciones con la poesía que la precede y con la que le anda paralelamente, no existen, más que como los mínimos vínculos que fijan las circunstancias inevitables de su tiempo.

En más de una ocasión se ha hablado, haciendo referencia a la obra del poeta, del ultraísmo, del dadaísmo o del surrealismo.

Sin embargo, aunque puedan encontrarse ecos de esas posiciones teóricas en Vallejo, hay en su obra una esencia específicamente no encasillable, que la diferenciará precisamente de los "ismos" antedichos, y que a la vez le dará carácter determinativo y calidad especial.

La poesía de posible caracterización dadaísta, surrealista, ultraísta, ocurre en la mayoría de sus ejemplos, en un ámbito principalmente literario, y la artificiosidad, y el ingenio —descontado todo sentido peyorativo— intervienen en un porcentaje dadivoso para su confección.

De modo contrario, difícilmente podrá concebirse a la poesía de Vallejo como un producto típicamente literario: su ser poético proviene —exento de medios literarios— de su desnudez de alma, de su desvalimiento de hombre, de las urgentes carencias que le señorearon la vida.

1. César Vallejo. Poesías Completas (1918--1938). Editorial Losada, 1949.

Pocas poesías estarán por esa causa tan ajenas al uso normalmente comunicativo del lenguaje, al orden gramatical, como las del poeta de *Trilce*, pero pocas conseguirán como las de este peruano, esa comunicabilidad intrínseca, ese modo posible de dar las vivencias y las intuiciones poéticas y humanas, integradas en un orden poético absoluto.

Con eso, la poesía de Vallejo discurre peligrosamente en la frontera de la inefabilidad, y su decir poético, traspasando las posibilidades del lenguaje cargado de sentidos usuales, está más próximo que de la palabra, del gesto y del grito.

En esta circunstancia parece estar su mayor virtud y su mayor debilidad; quizá también allí esté una de las causas que determinaron la disminución de su hacer poético durante los años que corrieron entre 1923 y 1936, años en los cuales Vallejo pareció ordenar su vida en la actividad política principalmente.

Pero lo que posiblemente explique de una manera más cabal este decir gritante y llorador, es su permanente proximidad con el dolor, dolor que se cruza a cada paso a Vallejo en todas sus formas grandes y pequeñas. Del poeta de *España*, puede decirse que es específicamente el poeta del dolor. Pero no un dolor de pequeños asuntos principalmente, sino un dolor de asuntos humanos, metafísicamente adobados, urgentemente presentes, dolores clásicos diríamos. Porque Vallejo nunca halló en la vida sus opios necesarios, nunca pareció conseguir el olvido humano, embarcándose en los pequeños menesteres de la vida que encauzan esa oscura materia terrestre del dolor. A su alrededor mueren su madre y sus hermanos, su vida lo aleja de su tierra, de los indios con que convive, pero los nuevos sitios no reemplazan en su memoria los viejos dolores, que persisten acumulándose. La cárcel, las privaciones físicas, propias y ajenas, el hambre propio y del prójimo, la infinita miseria del amor, se acumulan y le crecen, le desbordan hasta un límite agudo, donde el dolerse pierde ya su sentido, donde parece borrarse la historia del dolor y sólo permanece el dolor mismo oscuro, llagador, y sin sentido.

En la sangre de Vallejo se entrechocaban —como apunta César Miró en el prólogo de estas *Poesías Completas* con acierto a mi modo de ver —el indio y el español. El escepticismo natural hispano, y el resignado fatalismo del indígena, con una terrible predominancia de lo indio, aun con la línea occidental presente, sin embargo, en lo español.

De esa dialéctica proviene tal vez ese luchar del hombre contra el hombre, ese pelear por una justicia necesaria, marcada con su trasfondo de fatalidad. De tal modo que aun cuando Vallejo, abandona aparentemente a la poesía, no lo hace sino cumpliendo con el mandato de la dialéctica antedicha que lo mina políticamente. Vallejo

se entrega a la lucha político-social, como sentidor del dolor del hambriento, idénticamente enervado, ahora ausente de la poesía, que en el tiempo de su poesía formulada. Y esa actividad de revolucionario que le vale destierros y persecuciones es, a la vez que el resultado lógico y previsible de sus angustias por un dolor metafísico, de origen, a la vez que terrenal y material, el paso necesario que prepara la explosión poética final de Vallejo que le consumirá luminosa y misteriosamente la vida.

El itinerario de Vallejo parece verse con claridad moviéndose desde su dolor de asuntos a su dolor sin causa, sublimación de su frecuentación de los dolores, hasta desembocar en un asunto universalmente concreto: el dolor de España.

Vano teorizar sería querer pensar la trayectoria humana y poética de César Vallejo sin la tragedia de España: sus consumaciones fueron paralelas. El tiempo les hizo apurar la copa de amargura a un tiempo mismo.

Y como España halla fuera de sí misma, entonces, en este americano al poeta de su dolor, el poeta Vallejo halla en el dolor de España el objeto necesario a su dolor sin escape que no desembocaba.

Las enormes muertes de los pobres hombres, de los pobres en espíritu, de los pobres hombres de cada día, habían tocado a Vallejo con su morir individual. Con la tragedia española —que para afrenta del mundo hoy sobrevive— las muertes de muchos se orientan y sus cadáveres invisibles y visibles se disponen como imantados en una dirección de tragedia y protesta.

Otro tanto ocurre con la poesía de César Vallejo. Sus dolores parciales herían sin duda sus fibras humanas y las nuestras, pero por diagonales entrecruzadas. Este dolor de España todo lo orienta: resplandece su obra embarcada, no en una parte de una humana guerra, sino en la lucha de la dignidad del hombre diario, que nace, engendra, muere y acaso sobrevive, y sus dolores luchan orientadamente paralelos por una luz y una justicia necesarias, más necesarias cada día.

Con aquéllo, Vallejo ha cumplido como hombre y como poeta; su voz adquiere en *España aparta de mí este cáliz* una dimensión antes nunca conseguida, alcanza el *para qué*, que rondaba a su hacer perpetuamente. *"Si la madre España cae... etc."*, es un afirmar poético con dimensión de conseja moral, dimensión imprescindible a la terminación de su obra.

Todo el hacer y el decir poético no han sido gratuitos, han desembocado en el señalamiento de un camino, en un saber final, fruto de vivir sin olvidos y con dolor.

La magnitud de Vallejo no es, por tanto dicho, medible por las literaturas, sino por los aprecios del hombre de carne y hueso: su ser moral —entendido de una manera esencial, a despecho de sus licencias— aparece al cabo de su vida y de su obra, puesto de pie permanentemente, como un acontecimiento inolvidable para los hombres de la poesía y para los hombres de la vida simplemente, al lado de quienes se fraguó tanto dolor y tanto destino.

Esta edición de sus Poesías Completas, que ve la luz a más de diez años de la muerte del poeta, hacía sin duda alguna una falta importante, como lo sigue haciendo todavía el resto de su obra en prosa muy poco difundida.

El volumen que contiene presumiblemente toda la obra poética de este poeta peruano, se abre con un interesante prólogo de César Miró, que parece haber conocido de modo directo al poeta. El propósito de este prólogo fundamentalmente valorativo y explicativo, no atiende a una necesidad evidente de la bibliografía vallejiana: los datos escuetamente biográficos. Resulta necesaria para una mejor comprensión del poeta una labor de investigación histórica sobre sus pasos humanos. No hallándose por el momento escrito ninguno de ese orden, es lástima que la editorial que acometió esta tarea de dar toda su obra poética, no haya reparado en esta necesidad, ya que una biografía ordenada y objetiva de Vallejo, hubiese conferido un mayor interés al volumen.

La obra de Vallejo que se presenta en este tomo, comprende los libros: *Los Heraldos Negros, Trilce,* y *Poemas Humanos,* obra esta última de la cual solamente conoció publicación en volumen, la serie de poemas llamada *España aparta de mí este cáliz.*

La trayectoria poética de Vallejo comienza con su poetizar, de indudable filiación modernista, con giros donde el recuerdo de Herrera y Reissig, Rubén Darío y otros se hace presente. Sin embargo bajo todo lo que la vena modernista supuso de método y pacotilla, se advierte, en la mayoría de los casos la tónica de Vallejo, esclarecida ahora por su obra posterior; su desazón, su desgano, su melancolía, distintas de la desazón y el desgano a veces oficial de tanta obra modernista y aun de los mejores poetas.

La neurosis, el *mal* modernista alcanzan sólo lateralmente a Vallejo. Su hacer poético canaliza muy pronto en su yo verdadero, libre del respaldo de orden literario que sostiene en su mayor parte a los *Heraldos Negros.*

En *Trilce,* el poeta rompe definitivamente esas ataduras, y su decir se descoyunta, se hace arisco, elemental. Si los *Heraldos Negros* refieren los asuntos de un hombre poético, en relación con su vida personal, Trilce, aun relacionándose biográficamente con la vida de su autor, evidencia al poeta en su entraña más íntima, develada. En los *Heraldos Negros* se intenta todavía la comunicación de los

asuntos poéticos por medio de un lenguaje de uso literario. En *Trilce* los asuntos se muestran y se esconden con una parición costosa y descarnada, en medio de relaciones obtusas, de recuerdos sentimentales, y un lenguaje recién nacido, absolutamente extraliterario.

El hilo de continuidad que enlaza sin embargo a ambas obras, es el mismo que permanece presente hasta 1936, cuando Vallejo recoge su casi abandonado oficio poético, con motivo de la tragedia de España.

Los *Poemas Humanos* se intercalan en fechas entre los de *España aparta de mí este cáliz* y son en cierto sentido tributarios de aquéllos, antecedentes, sin embargo, en la mayoría de los casos, que hallan en los de asunto español, resumen y orden final.

En los *Poemas Humanos*, Vallejo se disuelve casi como hombre individual, a veces hasta salirse de sí mismo; se hace de más en más espejo del hombre sin nombre, que padece hambres y angustias, se hace más oscuro y más atormentado a medida que baja los círculos de su infierno terrestre.

Su obra sin embargo encuentra ahora la construcción poética efectiva con los elementos sensoriales que aparecían de manera principal en *Trilce*. A mi modo de ver en los *Poemas Humanos* se integra una realidad típicamente poética: el poeta halla finalmente una razón para la sinrazón de la poesía. Ya puede cantar sobre ese doloroso "porquesí".

Con referencia a lo físico de esta edición, cabe lamentablemente una objeción de cierta importancia. Al lado del mérito que significa llenar la ausencia de textos conseguibles del poeta de *Trilce*, debe señalarse el demérito de constituir ésta una edición poco cuidada en lo que tiene relación con la fidelidad a los textos originalmente conocidos.

Siendo Vallejo un poeta de una sintaxis y una grafía especialmente originales, las numerosas erratas que la edición contiene, pueden llamar a confusión a quienes, no conociendo los textos anteriores, tomen por neologismos o usos personales de los vocablos lo que no son otra cosa que vulgares erratas.

Asimismo es de lamentar que los poemas XIV y XV de *España aparta de mí este cáliz*, hayan sido dados como un poema único, olvidada la numeración y la separación que correspondía. Hubiese sido absolutamente preferible que la Editorial hubiese gastado todo el tiempo necesario como para ofrecer una edición libre de estos enojosos defectos.

SARANDY CABRERA.

EL "HAMLET" DE MADARIAGA

La publicación de esta nueva traducción de *Hamlet* [1] reviste especial significado no sólo por tratarse de la obra de un ilustre escritor hispánico, sino —especialmente— por venir precedida de un ambicioso ensayo de interpretación de esta pieza problemática, de este equívoco personaje. En efecto, Madariaga no se ha limitado a trasladar al verso castellano la tragedia; ha querido resolver sus enigmas y explicar de una vez por todas la *morosidad* de su protagonista. Y aunque sus conclusiones provoquen naturalmente en el lector alguna resistencia, y se llegue a discutirlas o negarlas con pasión, no podrá dejarse de reconocer el brío y la inteligencia que aportan al estudio de una obra tan manoseada por el espíritu académico.

Por otra parte, el lector de habla castellana deberá felicitarse particularmente que a través de este ensayo se le facilite el acceso a la más moderna bibliografía sobre Shakespeare y se le plantee el estudio de la obra en términos más rigurosos y sólidos de los que está acostumbrado. Ya que todavía se practica aquí con rutinaria frecuencia la interpretación psicológica, o (lo que es mucho más grave) una psicoanalítica de segunda o tercera mano. Y es, en cambio, casi universal el desconocimiento de los importantes trabajos de la escuela histórica y de la textual. Por lo que podría concluirse sin mayor hipérbole que, salvo aquellos que han leído y explotado el breve ensayo de Eliot, [2] los que se acercan a *Hamlet* en estas tierras viven casi con un siglo de retraso.

Madariaga presenta su *ensayo de interpretación* como natural prólogo de su traslado de la tragedia. Prolongando unas reflexiones del Dr. John Dover Wilson, asegura el crítico español que un traductor alcanza (o debe alcanzar) una más estrecha familiaridad con las intenciones íntimas del autor que la lograda por cualquier estudioso, aunque sea compatriota del autor. Convencido de esto, emprende un entusiasta análisis de la obra, centrando su atención en los personajes y realizando un estudio psicológico detenido de sus

1. **El Hamlet de Shakespeare.** Edición bilingüe. Ensayo de interpretación, traducción española en verso y notas de Salvador de Madariaga. (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1949. 629 pp.) El ensayo ya había sido publicado en inglés, bajo el título de **On Hamlet.** (London, Hollis & Carter, 1948. 130 pp.)

2. **Selected Essays.** (London, Faber & Faber, 1932.) El ensayo sobre **Hamlet** (1919) ocupa las páginas 141-146.

caracteres y de las relaciones que los ligan. No se crea por esto que Madariaga descuida el examen de la estructura dramática de *Hamlet* o la crítica de la coherencia en el desarrollo del tema. Incluso llega a señalar algunos evidentes defectos de composición, algunos descuidos del poeta: por ejemplo, el episodio del barco pirata (V, 2), la contradictoria figura de Horacio, la edad del protagonista (deducida, especialmente, de V, 1), la muerte de Ofelia (IV, 5-7), los problemas que crea la doble representación de los cómicos (III, 2). Pero estas observaciones ocupan apenas algo más de un capítulo de los siete del ensayo y no logran concretar un enfoque profundo ni original ya que, en su mayoría, habían sido relevados por otros críticos.

Madariaga ve en Hamlet un egocéntrico, lento para actuar mientras no se roza su epidermis, mientras el antagonista no toca directamente *su* persona. Por eso afirma, al analizar la escena en el gabinete de la Reina (III, 4): *Hamlet cree que ha matado a Claudio* (al matar a Polonio) *porque cree que Claudio lo ha atacado a él. Por tanto, cuando Hamlet no mata a Claudio, es decir, a través de toda la obra, la razón es que aunque Claudio ha matado a su padre, no lo amenaza ni lo ataca a él.* Y del mismo modo, señala Madariaga que Hamlet, al fin, ataca directamente al Rey (V, 2) cuando éste le hiere *con ponzoña mortal.* El protagonista, además, no cesa de monologar; sus diálogos con Ofelia, con el Rey, con Polonio, con Horacio, con Laertes, son, en realidad, diálogos consigo mismo.

Hamlet es un hombre del Renacimiento, un contemporáneo del príncipe Segismundo: sensual, violento y dominador. Sus relaciones con Ofelia han sido carnales y el amor romántico entre ambos es una invención del siglo diecinueve que no está de acuerdo con el momento isabelino en que fuera creada la obra. (No debe olvidarse, insinúa el crítico, que Hamlet es príncipe, como Enrique VIII, y Ofelia una dama de la corte, como Ana Bolena.) Por otra parte, en la crónica de Belleforest (una de las fuentes de la tragedia) no existe la "dulce Ofelia", sino una cortesana que el Rey le envía para atarlo a sus fáciles encantos. Si Hamlet amara puramente a Ofelia, como quieren los victorianos, cómo podría humillarla con alusiones tan directas como ésta:

That's a fair thought to lie between maids' legs. (III, 2).

Y la misma doncella, ¿cómo podría soportarlas y aun alentarlas con sus réplicas? Madariaga llega a afirmar, siguiendo al Dr. Dover Wilson, que al gritarle:

Get thee to a nunnery. (III, 1).

le está diciendo claramente: "Vete a un burdel, al que perteneces". Este Hamlet, incontenido y sensual, sabe ser cruel no sólo con Ofelia. Es bien recordada su violencia verbal con Gertrudis, la adúltera reina (III, 4). Y no sólo violencia verbal. También puede matar —como a una rata— al cortesano Polonio; puede enviar a una injusta muerte a los dóciles Rosencrantz y Guildestern (V, 2). Y no debe olvidarse que la ambión política no es ajena a su profundo antagonismo con el asesino de su padre, el usurpador Claudio (V, 2).

No puedo resumir todos los nuevos (o renovados) enfoques de Madariaga. Para muestra bastan los apuntados. La reacción del crítico español contra la dulzona imagen convencional de Hamlet —un alma pura y noble, atormentada por la duda y la melancolía— parece bastante más saludable y más de acuerdo a la íntima verdad literaria. Hamlet es algo más que un desvanecido héroe byroniano o que el príncipe ideal de una doncella victoriana. Es un hombre complejo, capaz de ser cruel y de matar; con apetitos carnales, combatido por pasiones, por una fuerte ambición, y poseedor de una inteligencia aguda, no siempre lúcida. Quizá Madariaga exagere sus cargos contra el príncipe. Quizá esta nueva imagen acentúe demasiado el lado de sombra y peque, al fin, por otro convencionalismo: el de ofrecer una figura simétrica por opuesta a la habitual. De todas maneras esto no importa mucho. Para el lector debe bastar con que contribuya a la eliminación de un prejuicio casi secular.

La interpretación de Madariaga se opone a la de la escuela psicoanalítica (que convierte todo en complejo de Edipo) y a la de la histórica (que interpreta la obra como tragedia política). Se mantiene, en realidad, dentro de la tendencia textual, sin alcanzar más que ocasionalmente un enfoque estético. Como el crítico español ve en Hamlet un renacentista, un contemporáneo de César Borgia, apasionado y cruel, egocéntrico, no alcanza a percibir su inequívoca figura de héroe del Barroco, que le permite ser, sin contradición, un impulsivo y un moroso, un obsceno y un trascendido espíritu. Y aunque Shakespeare exceda toda clasificación, su obra nace dentro de este estilo y lleva su inconfundible sello. Repetidas veces se plantea Madariaga cuestiones que no puede resolver porque se le escapa el estilo de la obra (el estilo profundo, no el superficial). Así, por ejemplo, cuando desarrolla un evitable paralelo entre Hamlet y Don Quijote, sin advertir la identidad barroca; o cuando rechaza por inverosímil un discurso típicamente barroco del rey Claudio (I, 2).

El ensayo de Madariaga nace de los trabajos del Dr. Dover Wilson, editor, restaurador y crítico de Shakespeare. [3] Esto no significa que el crítico español desconozca la bibliografía shakespeareana y se limite a repetir mecánicamente las conclusiones del citado investigador. Por el contrario, utiliza con frecuencia otras fuentes (en especial, Bradley, Dowden, Osterberg, Stoll) y en muchos casos se opone a los enfoques del Dr. Dover Wilson llegando hasta contradecirlos. Pero en líneas generales, puede afirmarse que se aproxima a la tragedia a través del camino indicado por este erudito. Para comprender mejor su posición conviene separar —así sea a grandes rasgos— lo que acepta y lo que rechaza de su predecesor.

Ante todo, coincide con el Dr. Dover Wilson en la actitud general frente a la obra, en el común afán de querer explicarlo todo, empobreciendo el texto al despojarlo de muchas ambigüedades que lo prolongan y lo vuelven fascinante; reduciendo la sugestión de sus palabras al escoger uno de los significados posibles. Como coincide, también, en el indisimulable orgullo con que ambos enuncian sus conclusiones y en el tono de seguridad con que presentan sus hipótesis. Así, por ejemplo, el Dr. Dover Wilson no vacila en titular una de las secciones de su *What Happens in Hamlet:* "The play scene restored", con lo que certifica ya la bondad de una reconstrucción bastante ingeniosa pero discutible de un episodio que seguramente es uno de los más atractivos y menos coherentes de la tragedia: la representación de los cómicos frente a la corte (III, 2). Madariaga, a su vez, argumenta, sin vacilar: *Shakespeare hizo todo lo que pudo para que su auditorio se diera cuenta de que Hamlet no había amado jamás a Ofelia,* cuando, en realidad, sería más cauto afirmar que Shakespeare hizo todo lo posible para que su auditorio fuera intrigado por la extraña conducta del príncipe, ya que no le hubiera costado nada evitar el problema, si tal hubiera sido su intención. Coinciden, además, en sutilizar empecinadamente cualquier frase, hasta arrancarle lo que afirman es su secreto. Así, el Dr. Dover Wilson retuerce la expresión con que Hamlet presenta al asesino, durante la representación de los cómicos (III, 2):

This is one Lucianus, nephew to the King

3. Tres son las obras del Dr. Dover Wilson que ha utilizado Madariaga: **The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark**, edición anotada por J. D. W. (Cambridge, 1934); **The Manuscript of Shakespeare's Hamlet, and the Problems of its Transmission** (Cambridge, 1934) y **What Happens in Hamlet** (Cambridge, 1935). A la última se refieren todas las citas que hago en este artículo. (En la edición argentina de su obra, Madariaga olvida incluir la segunda en la **Bibliografía**; la edición inglesa, en cambio, la registra.)

para justificar su tesis de que el Rey interpreta toda la pieza como una amenaza de Hamlet (su sobrino) contra su propia vida, y no, según se acepta generalmente, como la prueba de que el protagonista está enterado de todo. [4] Por su parte, Madariaga interpreta las palabras con que Polonio impide que Ofelia le cuenta al Rey, a él y a los espectadores, lo que ya han escuchado desde su escondite (III, 1):

You need not tell us what Lord Hamlet said;
We heard it all.

como queriendo significar que oyeron lo que dijo el príncipe pero no lo que le contestó Ofelia. Ambos coinciden, en fin, al preferir casi siempre la interpretación psicológica a la estética, demostrando una común insensibilidad para ciertos recursos del barroco que Shakespeare utiliza magistralmente. Adviértase, por ejemplo, que los dos analizan el relato que hace Ofelia a su padre de la visita muda de Hamlet (II, 1) como si se tratara de un hecho histórico, sin percibir que allí el poeta ha expresado, en viva imagen, la soledad del torturado protagonista.

En todos estos casos, aunque planteen distintos problemas y aunque lleguen a sostener distintas posiciones, Madariaga y el Dr. Dover Wilson emplean un mismo método y practican una misma actitud frente a la materia literaria. Pero hay también numerosos ejemplos de acuerdo en las conclusiones, ya que el español acepta muchas de las modificaciones al texto propuestas por el erudito inglés. Así, aquella que cambia un adjetivo en el primer verso del primer monólogo del protagonista (I, 2):

O, that this too too solid flesh would melt,

transformando la "sólida carne" en "carne mancillada" *(sullied flesh)* y acentuando por tanto, la repugnancia con que Hamlet padece la indignidad de su madre. Así, también, aquella otra —mucho más audaz y escasamente justificable— que permite a Hamlet entrar a escena, sin ser visto por el Rey, por la Reina y por Polonio, y conocer sus intenciones de espiarlo mientras habla con Ofelia (II, 2). Esta modificación, que ningún texto autoriza, permite disculpar, en parte, las palabras con que el protagonista maltratará luego a la doncella por saberla cómplice de sus enemigos. No es posible sintetizar aquí todas las deudas de Madariaga para con el Dr. Dover Wilson. Baste señalar, en síntesis, que van desde la aprobación de muchas de sus

4. Véase **ob. cit.**, pp. 164-174.

arriesgadas innovaciones hasta la repetición de los resultados de sus estudios, especialmente en lo que se refiere a las distintas actitudes frente al Espectro o al adulterio de la Reina.

Las mayores divergencias se plantean, principalmente, a propósito del carácter del protagonista y de sus relaciones con Ofelia. La interpretación de la melancolía de Hamlet que ofrece el Dr. Dover Wilson, después de minuciosa compulsa de textos isabelinos de psicología, le parece inaceptable a Madariaga; cree que contribuye *a crear confusión y a perder tiempo;* y hasta llega a acusar al crítico inglés de ennoblecer deliberadamente la figura del príncipe. En cuanto a Ofelia, ya se sabe que Madariaga la considera amante de Hamlet, mientras que el Dr. Dover Wilson explica las obscenidades y violencias de éste señalando, por un lado, que la muchacha le hace el juego a sus enemigos, y, por otro, que la indignidad de la Reina se proyecta, en el espíritu angustiado del príncipe, sobre todas las mujeres. [5]

Podría dilatarse este cotejo, indicando muchos otros puntos en que Madariaga acepta o rechaza los enfoques de su predecesor. Pero he querido mostrar aquí sólo algunos de los más significativos. De todos modos, este rápido examen autoriza a asegurar que la interpretación de Madariaga —por diferente que sea en sus conclusiones— tiene su punto de partida en los trabajos del Dr. Dover Wilson.

No puede afirmarse que sea empresa fácil la de verter *Hamlet.* Y no sólo por tratarse de una pieza compleja y enigmática, sino porque desde el punto de vista estilístico es una de las más irregulares de Shakespeare: una pieza en que pasajes del estilo más maduro y pleno alternan con otros de ejecución juvenil o torpe. (En las notas al texto inglés, Madariaga ha comentado muchas de sus incorrecciones.)

A esta dificultad que ya presenta el original vienen a sumarse en este caso particular otras dos, no menos graves: que el traductor haya resuelto trasladar el verso inglés en verso castellano; que el traductor no sea el gran poeta que hubiera justificado tal empresa. No corresponde pormenorizar aquí las fallas (y las ocasionales virtudes). El lector curioso podrá dedicarse a tan delicada tarea.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

5. Véase ob. cit., pp. 101-114.

CRONICAS

DOS EXPOSICIONES DEL TALLER TORRES-GARCIA

Las exposiciones 48ª y 49ª, del Taller Torres-García, esta última ofrecida como homenaje a su maestro, y llevada a cabo en el "Ateneo de Montevideo", son las primeras que el Taller organiza después de la desaparición de aquél. Presumiblemente, si bien la ocasión es propicia para valorar el producido del taller bajo la mirada de su maestro, resulta un poco prematuro vaticinar el futuro desarrollo de este grupo de pintores, que, a pesar de la falta de su maestro, estiman conveniente mantenerse agrupados y hacer su trabajo, en cierto modo colectivamente.

Ambas exposiciones, sin embargo, parecen estar forzando la ocasión a que se hacía referencia en el comienzo. La 49ª que fué una exposición de conjunto de las obras producidas desde muchos años hasta hoy, permitió la valoración de lo hecho que, fuera de duda, mueve a asegurar que el nivel medio del producido de los integrantes del Taller ha llegado a una altura de verdadera importancia.

La enseñanza de la pintura anterior a la llegada de Torres, y aun la que hoy se imparte oficialmente en el país adoleció siempre del defecto de pretender reducir el hacer pictórico, a una mera habilidad de orden manual.

De modo contrario, la docencia del maestro Torres se ejerció del modo aparentemente más desconcertante para los alumnos y para su público, porque implicó una carrera tras una realidad que no se formulaba, porque su misma esencia era informulable.

La fácil manera de hacer se excluyó, por esa razón automáticamente de la escuela del maestro. Todo hacer fué provisorio: a cada momento se hizo necesario borrar lo habido y comenzar desde un nuevo cero en una disciplina inesperada. De allí que más de un discípulo se haya preguntado desconcertado: ¿a dónde vamos?; a ese debía respondérsele: a ningún sitio seguro, a un hacer que busca una maduración espiritual más que una habilidad exclusivamente manual.

Torres intuyó que la formación espiritual de sus discípulos era tan importante, o más, que su hacer material. Por eso sus interminables series de conferencias, sus persistentes libros en sus conceptos tantas veces desconcertantes, pero que perseguían, se vió desde entonces, una finalidad: hacer nacer una posibilidad de enfoque sobre todas las edades del arte para que cada uno tomara el hilo propio de su propia edad mental.

De todo eso resultó que Torres maduró con su presencia y la de su obra, con su continuo permanecer en la pintura, a un grupo de jóvenes pintores a que más adelante hacemos referencia; los maduró para la pintura y para el arte, a la vez que rechazó desde sí mismos a aquellos a quienes una experiencia tan dura como su enseñanza hizo perderse.

Desde su llegada a Montevideo, Torres-García se vió rodeado por un grupo siempre variable de pintores jóvenes y maduros que se renovaba de continuo hasta los últimos años que llegan desde 1943 en que, junto con las consabidas adiciones y deserciones que han continuado hasta hoy, pudo integrarse el primer grupo fuerte de pintores que permanecieron fieles al maestro, presumiblemente y esto es lo que más importa, más a su espíritu que a su letra, más a su posición de espíritu, a su punto de vista sobre las artes plásticas, que a la ortodoxia constructiva del maestro Torres.

Casi toda esta trayectoria de nombres se ve en esta actual exposición. Algunas obras de la primera influencia de Torres en nuestro país plástico, recuerdan aquel primer tiempo de intransigente ortodoxia, que dió los frutos más impersonales y convencionales sin embargo, y quizá por esa misma causa.

En este itinerario, se ven representadas principalmente algunas formas de pintura que absorbieron durante mucho tiempo el hacer colectivo del Taller. Constructivismo, en todas sus formas: de simples estructuras monocromas, de entonación terrosa, de colores primarios, etc.; naturalismo con paleta apagada, naturalismo con colores primarios, naturalismo con perspectiva real, de uno o más puntos de fuga, pintura de la figura humana, conjugando naturalismo y constructivismo en un plano ideal, trabajos de artes aplicadas, etc., todo eso da la pauta de cuán variado e importante ha sido el producido del Taller, a impulsos del maestro Torres-García y qué importancia tiene esta circunstancia en el posible desenvolvimiento del futuro arte plástico de nuestro medio.

Con referencia a eso resultará conveniente indicar, cuál parece ser el grupo de mayor destino posible entre estos jóvenes pintores, que tan sano alimento han recibido directamente de uno de los más grandes maestros de nuestro tiempo. Gonzalo Fonseca, Jonio Montiel, Augusto Torres, Horacio Torres, y Julio Uruguay Alpuy, parecen haber dado con una realidad esencial de la pintura que hace pensar la continuación de un hacer lleno de obras definitivas. Al lado de estos cinco pintores de indudable jerarquía puede considerarse como más allegados a esa buscada realidad ideal, a Elsa Andrada, José Gurvich, Francisco Matto, Ribeiro y algunos otros poseedores de antecedentes pictóricos de interés y realidad.

Con esta recapitulación de lo hecho se evidencia cuánto puede esperarse de esta generación básica de la plástica uruguaya, si sigue fiel e infiel a la vez al maestro Torres: fiel al estilo de vida y al modo de mirar la tradición de la pintura, en busca de una estructura, para resultar indirectamente fieles a sus propias personas; e infiel a los accidentes personales del maestro, su acento propio inimitable. De esta elección, totalmente comprometedora, dependerá su paraíso o su infierno.

Si la 49ª exposición indica cuáles parecen ser los puntales de una generación básica de la pintura de nuestro medio, esta 48ª que se mostró en "Amigos del arte" ofrece la posibilidad de estudiar los caracteres más salientes de los cuatro pintores cuyas obras fueron expuestas: Fco. Matto, Jonio Montiel, Gonzalo Fonseca y Julio Uruguay Alpuy.

Esta exposición tuvo además de la importancia que le confería la propia calidad de la pintura expuesta, la circunstancia de que ella era hecha con base en la última lección del maestro.

Si a éste le faltaba una última y trascendente cosa por decir, con su lección final cumple definitivamente.

Bajo la dirección de Torres, sus discípulos recorrieron en muchos años una enorme gama de enfoques de la pintura, que ilustra debidamente la 49ª Exposición.

Quisieron las circunstancias que el maestro desapareciera luego de llamar a sus discípulos a la necesidad de representar la figura humana. Presumiblemente, el maestro presentía ya su desaparición y forzaba el andar de sus alumnos hacia esta representación, sin duda, necesaria y esencial a las artes plásticas.

En la curva del mejor arte moderno, caídos ya los motivos que obligaban a ciertas descarnadas teorizaciones, la recuperación de los objetos y del orden prototípico de los seres y las cosas, se hace realidad.

Perdida ya la pureza teórica y reemplazada ésta por una necesaria impureza, regida sin embargo por la construcción y la estructura, el mejor arte moderno vuelve, sin duda y para su bien, de un extremo polo de oscilación, y desemboca en un nuevo realismo, representación del orden natural, cargado, sin duda, de todos los elementos de descarnación y abstracción que le precedieron inmediatamente y que tan necesarios fueron, como de tan excelente condición plástica.

En ese punto se ve a estos cuatro pintores.

Entre todos quien resulta de esta muestra aumentado o quizá expuesto en una magnitud dominante es Jonio Montiel.

Su gozoso hacer que tanto conocimos, se hace ahora quizá con la ausencia de su maestro más fiel y más infiel, en el sentido a que anteriormente hacíamos referencia.

Así aborda el tratamiento de la figura humana con un justo sentido de medida, y pasa de lo geométrico a lo real sin que ni lo uno ni lo otro quede tergiversado. Tamaña empresa ésta de tan simple enunciación. Las figuras que Montiel ha convocado trascurren en su mundo sin tiempo y oponen su verdad de dioses a la pasajera realidad de quienes rodamos alrededor de su presencia. Montiel que intuye, de pura raza, la pintura, a ella se entrega sin encasillamientos y sin limitaciones. De allí que su pintura ofrezca esa saludable impresión de lo directamente intuído y trasmitido, regido por el saber elemental de esa cosa no aprendida y que es el tiempo ganado del verdadero creador.

Alpuy aparece, como día a día se le ha visto, fiel a sí mismo dentro de la mejor ortodoxia que quería el maestro. Alpuy es, a la vez que pintor o más que ello, artífice y artesano. Trabajador empeñoso ofrece en esta exposición junto con importantes pinturas un mosaico de primerísimo orden. Esta elección de materiales nobles, de viejos procedimientos tan desarrollados en su tiempo, renacidos ahora por los discípulos del Taller de Torres, donde puede decirse han quedado muy pocas cosas por intentar, raíz para una nueva posible vida de ciertos nobles oficios olvidados, recomenzada ahora por Alpuy con la impericia y la intuición plástica de un primitivo, en muchas cosas sabio sin embargo, ha dado a Alpuy la oportunidad de producir dicho mosaico, obra concretamente perdurable.

Las obras de Matto Vilaró que se exponen tal vez sean las más importantes que ha producido.

Poseedor de talento naturalmente plástico y de sensibilidad al tono y a la forma, Matto parece no haber dado todavía con una cosa que le sea entrañablemente propia. Su hacer no se sale de la pintura, no fuerza su equilibrio, no arriesga su perdición.

A su pintura parece faltarle una dimensión inexpresable, un fondo duramente encontrado, la magnitud humana imprescindible junto con un poco de dialéctica entre orden plástico y natural. Lo natural en Matto es puramente plástico, pero su forma plástica no abreva lo suficiente en lo natural.

Quien aparece bastante malamente representado en esta exposición es Gonzalo Fonseca, quizá uno de los pintores de más talento y personalidad de nuestro medio.

Por el contrario, la 49ª exposición lo representa plenamente, con su pintura anterior y especialmente con sus muebles decorados y los objetos que Fonseca toca para llenar de un misterio inexplicable, que tan bien se corresponde con su propia condición y ser.

Se dice que Fonseca ha trabajado poco últimamente en la pintura, embarcado en esos otros menesteres y esta muestra suya parece evidenciarlo a pesar de alguna pintura verdaderamente excelente.

Fonseca, a pesar de sus obras producidas parece a veces debatirse entre mundos opuestos. Parece querer dominar el fondo gesticulante y expresivo de indudablemente oculta, por un proceso consciente de amputación de sus brotes espontáneos.

De esa lucha, ofrece objetos cargados de un profundo misterio, vistos desde un ángulo personalísimo y dentro de una estructura siempre evidente, tónica de la obra de Fonseca, pintor esencialmente mental.

Como valorización de lo hecho y atendiendo a lo que ambas exposiciones dicen, se puede afirmar, que las diferentes calidades verificables, entre este grupo fuerte y el resto de los pintores del Taller, no desmerecen en nada el nivel a que estos últimos han llegado y que sin duda, no se conocía hasta ahora en nuestro medio.

Sería por todo lo dicho muy oportuna en este momento una muestra de pintura que recogiera las últimas obras de Augusto y Horacio Torres, para completar este *quién es quién* del grupo más importante del Taller Torres-García, y que parece será llamado a dar el destino que según los actuales antecedentes le corresponde a nuestra pintura.

SARANDY CABRERA.

UN PROBLEMA DE ADAPTACION

A PROPOSITO DE "LA CELESTINA"

La presentación escénica de *La Celestina* en un escenario moderno supone haber resuelto un doble problema de adaptación que quizá no sea ocioso examinar rápidamente aquí. Dicho problema puede plantearse en los siguientes términos: cómo reducir la vasta sustancia dramática y discursiva del texto original a los límites de una representación actual; cómo equilibrar, en la obra así simplificada, el neoplatonismo encendido de Calisto y Melibea con el realismo crudo de la vieja Celestina y sus cómplices. José Ricardo Morales y Margarita Xirgu han dado una curiosa respuesta a ambas cuestiones.

I

Todos saben que *La Celestina* ofrece un complejo problema textual. Sin dilatarse en materias tan áridas, baste recordar que hay una primera versión (Burgos, 1499) que presentan 16 *autos* (actos); otra (Salamanca, Sevilla, Toledo, 1502), contiene 21; una tercera, en fin, suma 22 (Toledo, 1526). La obra ha ido creciendo, según se advierte, desde una primitiva concepción en que a la unión carnal de los amantes sucedía súbita muerte, hasta una más piadosa (quizá exigida por los lectores) que concedía a Calisto y Melibea un mes de deleites antes del desastre. O dicho con números: la segunda versión intercalaba entre el antepenúltimo y el penúltimo de la primera (14 y 15), cinco nuevos actos en los que se detallaba una intriga rufianesca contra Calisto —interpolación que es llamada *Tractado de Centurio,* por el nombre del personaje introducido. El acto 22 de la tercera versión ha sido casi siempre rechazado. Como la obra fué publicada anónimamente y como Fernando de Rojas tuvo la coquetería (o la honestidad) de declarar que no era autor del primer acto, parecen hoy insolubles los problemas de paternidad. Ante este cuadro, algunos críticos —como Menéndez Pelayo, por ejemplo— han encontrado razones para aceptar la versión más completa; otros, en cambio, han preferido escoger. Así, con acopio de argumentación, Julio Cejador reconoce como buena únicamente la edición en 16 actos.

Estas precisiones no son totalmente despreciables. Ellas explican y atenúan en parte la audacia de José Ricardo Morales al escoger para su adaptación el texto en 16 actos. Desaparecida la subintriga de Centurio, la trama gana en concisión; al preferir la versión que une al gozo la muerte, se acentúa la fuerza trágica de la obra y se

ilumina crudamente su moraleja medieval. Pero, en cambio, junto con la interpolación de 1502 se va, también, la segunda escena en el jardín, donde Melibea entona con su criada deleitosas melodías y Calisto glorifica la pasión carnal (acto 19). Es claro que esta elección simplifica la tarea del adaptador y no parece exagerado afirmar, entonces, que Morales se encontró con un texto en que no había mucho que quitar: a lo sumo debió dedicarse a aliviar de erudiciones humanísticas algún discurso o a atenuar algunas vulgaridades. No fué necesario extremar la mano; poco se eliminó, poco de lo auténtico. La obra resultó así más dinámica de lo que una mera lectura revela y se hizo justicia a la afirmación de D. Marcelino: *Y todo es activo, y nada es narrativo en la "Celestina" (Orígenes de la novela,* III, 1).

II

Pero ésta es sólo una cara del problema. Porque no bastaba haber eliminado lo discursivo o la digresión anecdótica para que la obra adquiriese de golpe teatralidad. Hubiera sido necesario recrear algún episodio, dilatando una escena, acentuando un efecto. Así, por ejemplo, el cuadro que abre la pieza (primer encuentro de los amantes) es de excesiva brevedad y el primitivo autor, quien quiera que fuese, no supo o no quiso plantear claramente el conflicto indicando cómo el brusco rechazo de Melibea obliga a Calisto a emplear la mediación de Celestina para poseerla. Este defecto es subsanable en una atenta lectura; en la escena, todo transcurre vertiginosamente sin dar tiempo a captar los matices de una situación sobre la que se edifica toda la obra. Morales debió haber evitado tal confusión.

Y, además, al decidirse a suprimir la segunda escena en el jardín y al eliminar el necesario y retórico planto del padre de Melibea con que se cierra majestuosamente la obra, Morales debió advertir que alteraba su sentido, destruyendo su precario equilibrio; que todo lo que era tragedia del amor tendía a debilitarse frente a la gozosa pujanza del cuadro picaresco. Contribuyó a agravar esta situación el que Morales hubiera conservado la escena —tan innecesaria desde el punto de vista dramático— en que Celestina entrega Areusa a Pármeno (acto 7).

Es claro que no todo es culpa suya. Quizá la raíz del desequilibrio esté en el mismo texto; quizá sea más comunicativa la directa realidad de la vieja alcahueta, de las fáciles mozas, de los codiciosos criados, que la ardiente evolución de los amantes del puro neoplatonismo del comienzo a la divina urgencia de los sentidos del final. Y la misma caudalosa habla de la obra, suena con perenne vitalidad en boca de los pícaros, mientras que se enrarece —aunque con exquisito acento— en la retórica renacentista de los amantes.

III

Por su parte, la versión ofrecida por la *Comedia Nacional* acentuó excesivamente este desequilibrio. Todo pareció enderezado a exaltar el lado picaresco de la obra, desde la actitud del público (prevenido por seculares errores que actualizaron aquí algunos timoratos de profesión), hasta el tono general impreso por la dirección a la obra. Quizá sea oportuno recordar que Margarita Xirgu ha ido destacando cada vez más el lado realista de su arte. Así, con diferencia de siete años, los espectadores montevideanos pudieron apreciar dos versiones esencialmente distintas de *Doña Rosita, la soltera*. En la de 1937 se delineó, con delicadeza el ambiguo espectáculo de sátira sentimental a una época cuyo ridículo se denunciaba pero cuyo ardor poético se aplaudía. En 1944 la misma directora (en verdad, bastante transformada) supo dar *Doña Rosita* como una caricatura, desvanecido casi el perfume finisecular tan raramente apresado por García Lorca y subrayadas hasta la carcajada las burlas que el poeta había bordado en el texto. Apenas si la última escena preservaba el tono de la primera y (me parece) auténtica versión.

En esta *Celestina* pasa algo semejante. El pujante realismo afantasma el erotismo trascendido de los amantes, borra casi todos los momentos de éxtasis y hasta altera profundamente algunos pasajes, como, por ejemplo, aquel de la entrevista a través de la puerta (acto 12), dando, *en un mismo plano*, el coloquio ardiente de los protagonistas y el canallesco de los criados.

En el mismo sentido opera la interpretación que contribuyó a romper totalmente el equilibrio. El mundo picaresco estuvo dado por los mejores actores de la *Comedia:* Margarita Xirgu (Celestina), Alberto Candeau (Sempronio) y Enrique Guarnero (Pármeno), mientras que el mundo caballeresco estuvo librado al trabajo todavía inexperto de Concepción Zorrilla y Horacio Preve (Melibea y Calisto) o a la desafortunada actuación de Cotina Jiménez (Alisa) y Miguel Moya (Pleberio). Y hasta se puede asegurar que todo conspiró contra ellos, ya que dentro de una escenografía y de un vestuario de escasa imaginación y dudosa fidelidad, les tocó a los pícaros la mejor parte. En realidad, para estar dada en su plenitud esta misma *Celestina* de José Ricardo Morales hubiera requerido no sólo un elenco más homogéneo y una dirección escénica más inspirada, sino también un escenógrafo y un diseñador de trajes que tuvieran la audacia y la sabiduría con que Christian Bérard estilizó *l'Ecole des femmes* para Louis Jouvet.

JORGE AUGUSTO SORONDO.

RESEÑAS

DAVID JAMES.— *Monvoisin.* Traducción de Clara de la Rosa. Buenos Aires, Emecé Editores, 1949. 95 págs., 16 ilustraciones.

Quizá no fué Monvoisin un avaro tan desagradable como el que trasluce esta hagiografía. Lo indudable es que, a pesar del esfuerzo de David James por idealizar su figura, el pintor francés aparece constantemente dedicado a "hacerse la América", ejecutando cuanto retrato se le encargaba, subordinando sus indiscutibles dotes artísticas a la fabricación en serie de pintura fotográfica y llegando hasta la aplicación de encaje en la pintura fresca para encarecer sus cuadros. Todo esto, sin embargo, no le quita atractivos, y es lástima que James no posea las fascinantes condiciones de su homónimo comque James no posea las fascinantes condiciones de su homónimo compatriota porque dentro de esta historia hay no sólo un hombre sino un ambiente: la América burguesa de mediados del siglo XIX, enriquecida y ávida de lujo, anhelosa de perpetuarse a través de un pincel famoso. En ese marco y a través del variado espectáculo ofrecido por un Brasil imperial, por una Argentina rosista, por un Chile y un Perú pródigos en *nouveaux riches*, se desplaza este comerciante, este codicioso, este artista, Raymond Quinsac Moinvosin, como le gustaba llamarse.

Una colección de láminas ilustra excelentemente el pequeño volumen.

ARTURO USLAR PIETRI.— *Letras y hombres de Venezuela.* México, Fondo de Cultura Económica, 1948. 175 págs.

Este panorama de la literatura y de la cultura venezolana —muy rápidamente diseñado por Uslar Pietri— ostenta una redacción, impresionista y periodística a la vez, que puede predisponer en su contra al lector. Y abunda en caracterizaciones que, como ésta de Bolívar, dejan una ancha vía para la intromisión de la elocuencia o del disparate: *Nadie se ha parecido más a un mundo, y nunca un mundo, tan extenso, complejo y arduo, se ha expresado con más plenitud en un alma.*

Los amantes del rigor en la investigación, de la precisión en los juicios, de la densidad en el enfoque, no serán, atraídos, me temo, por este efervescente ensayo. Y por eso mismo se perderán algunas de

sus virtudes más claras: la animada presentación de algunos hombres, especialmente Bello y Juan Vicente González, *el atormentado*. También se perderán una curiosa valoración de la novela venezolana de este siglo, en la que descuella, con toda justicia, *Las lanzas coloradas* de Uslar Pietri, tan excelente creador como inconsistente ensayista.

RAFAEL LAPESA.— *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid, Revista de Occidente, 1948. 241 págs.

Para fijar esta trayectoria se remonta el crítico, con excelente tino, hasta la lírica de los cancioneros españoles medievales y hasta Ausías March, porque si bien es innegable la formación italianizante del dulce poeta, también parece innegable (asegura Lapesa) la influencia ejercida por la poesía española anterior. Así escribe: *De los cancioneros perduran en la obra gracilasiana temas y costumbres literarios, maneras de sentir y vestigios de pasajes concretos. (...) En otros aspectos es indudable la analogía existente entre la poesía de cancionero y la más antigua de Garcilaso, que aún en metros italianos se muestra cortante, concentrada, sin imágenes y poco atenta al mundo exterior. (...) Después la áspera energía se trueca en firmeza dueña de sí, y las aristas se redondean. Pero nunca desaparecen rasgos característicamente hispánicos, como son la gravedad, la digna contención, el senequismo, la "voluntad de perderse"*. (Si he abundado en la cita es porque aquí se resume bien el principal aporte de este trabajo.)

El propósito del crítico se cumple a través de un análisis minucioso de todas las composiciones de Garcilaso. Arranca de un proyecto de cronología de su producción y se detiene, sucesivamente, en la raíz hispánica (con la influencia formativa de la lírica trovadoresca), en la asimilación del petrarquismo (con un examen detenido de las fuentes) y en la plenitud del poeta, para cerrarse con un balance de la investigación realizada. Dos apéndices consideran el problema de la cronología y las cuestiones de atribución.

Un libro de esta naturaleza es sumamente necesario, ya que escasean los estudios sobre Garcilaso que sean a la vez autorizados y completos. Unos pecan por superficialidad; otros por atenerse al esquema biográfico; otros, en fin, por exceso de información menuda sin la visión generalizadora que la valorice. Este de Lapesa mantiene un dichoso equilibrio entre la crítica y la erudición, entre el enfoque pormenorizador y el amplio panorama.

GILBERT MURRAY.—. *Eurípides y su época*. (Eurípides and His Age.) Traducción de Alfonso Reyes. México, Fondo de Cultura Económica, 1949. 169 págs.

Encerrar en menos de doscientas páginas la vida y el arte de Eurípides no parece tarea fácil; ofrecer, al mismo tiempo, un cuadro de la época, su confusión filosófica, su caos político, parece ya irrealizable. Esta hazaña la cumplió hace 36 años el profesor Murray en un librito que puso al día en 1946. El resultado puede ser propuesto como modelo de erudición dentro de la sobriedad, de prolijidad en la concisión. El crítico aprovecha el espacio hasta el milímetro y no deja nada por aclarar. Sabe que la colección se dirige al público más vasto y, por consiguiente, menos informado y no omite siquiera el argumento de las tragedias.

Pero este ensayo tiene valor no sólo para el estudiante. Un lector más exigente podrá encontrar claramente jerarquizados los temas de más difícil exposición; un lector contemporáneo podrá descubrir en la época caótica que le tocó a Eurípides y en su figura noble y escarnecida un motivo de meditación.

R. W. CHAPMAN.— *Jane Austen*. Facts and Problems. Oxford, Clarendon Press, 1948. 224 págs.

JOAN BENNETT.— *George Eliot*. Her Mind and Her Art. Cambridge, University Press, 1948. 202 págs.

BERNARD BLACKSTONE.— *Virginia Woolf*. A Commentary. London, The Hogarth Press, 1949. 255 págs.

No parece accidental el hecho de que tres de los más cuidadosos estudios literarios aparecidos recientemente en Inglaterra estén dedicados a la obra de Jane Austen, de George Eliot o de Virginia Woolf, ya que cada día se juzga más importante su contribución a la novela inglesa. Así, Miss Austen aporta una visión nueva de la vida social en las primeras décadas del siglo XIX, al tiempo que con su arte refinado y satírico inaugura una corriente que, por un lado, conduciría a la plenitud cómica de un Meredith y, por el otro, al sutil estudio de las relaciones humanas de un Henry James. Mientras que George Eliot incorpora a la novelística victoriana una temática de inusitada calidad intelectual y una percepción intensa de conflictos

morales y psicológicos nada vulgares. Mrs. Woolf, en fin, enriquece la novela contemporánea con la incesante invención poética de un mundo gobernado por el Tiempo.

Aun desde un distinto punto de vista resulta fecundo el examen sucesivo que estos libros proponen. Las tres novelistas ejemplifican la evolución sufrida por la literatura femenina en poco más de un siglo. Para Jane Austen, el horizonte estaba reducido a su experiencia limitada de tía solterona, encerrada en el seno de una fecunda familia provinciana. Sus novelas debían girar en torno de ese mundo femenino. Semejante limitación de espacio, unida a una fundamental honestidad que le impidió siempre contar lo que no había conocido, la llevó a profundizar sus condiciones de observadora satírica y a reinventar lo que Meredith calificaría luego de *Espíritu cómico*. La experiencia de George Eliot (en realidad, Mary Ann Evans) fué muchísimo más vasta y su vida conoció dramáticas alternativas. Debió sostener una existencia independiente y hasta se atrevió a fundar un hogar con un hombre casado, George Henry Lewes. No era una mujer convencional, ni siquiera físicamente, y así como mantuvo una posición heterodoxa en religión, y fué amiga y colaboradora de filósofos, así desafió la maledicencia victoriana. Su mundo novelesco era tan vasto y rico como el de cualquier artista de su época. Virginia Woolf, en cambio, pudo escoger su vida y su arte. No debió encerrarse en un universo limitado por los hombres; no debió luchar para imponer sus convicciones contra una sociedad hostil. Pudo, incluso, atacar duramente las más arraigadas convenciones masculinas, y denunciar, no sólo desde la ficción sino abiertamente, la servidumbre intelectual de la mujer, como en el admirable *A Room of One's Own*, o satirizar con acritud al sexo opuesto en *Three Guineas*.

Los libros que pretextan estas observaciones examinan algunos de estos problemas, así sea lateralmente, y plantean muchos otros más. Son de desigual naturaleza. El del Dr. Chapman sobre Miss Austen es un modelo de crítica erudita y minuciosa. En realidad, como el subtítulo lo indica, el investigador ha recogido los *hechos* y los *problemas* que provoca el estudio de la escritora. Y ha sabido hacerlo con singular penetración, con ejemplar rigor. Será ésta, sin duda, una obra de consulta indispensable. El ensayo de Miss Bennett sobre George Eliot presenta un elevado valor crítico pero es, en cierto sentido, un libro incompleto. Así, aun cuando analiza la vida y la mentalidad de la novelista durante los importantes años de su formación, abandona el trazado biográfico, después de su encuentro con Lewes, para dedicarse al estudio particular de cada obra, con lo cual deja trunca su meritísima labor. En cuanto al libro del doctor Blackstone constituye un intento apreciable de comentar detalladamente toda la producción de Mrs. Woolf, señalando, con rara discreción, las constantes y los fundamentos de su arte. Sólo se le podría objetar que muchas veces la glosa usurpe el lugar reservado naturalmente a la crítica.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL.

GEORGE ORWELL.— *Nineteen Eigty-Four (Mil novecientos ochenta y cuatro)*. London, Secker & Warburg, 1949. 312 págs.

El último libro de Orwell puede describirse diciendo que más que una novela —aunque está presentado en forma de tal— es una fábula política. En este aspecto, al menos, es el desarrollo natural de sus escritos anteriores, los que se caracterizan no tanto por una percepción intelectual profunda, o por un notable talento literario como por la exposición, hecha con simpatía y sentimiento, de las reacciones del hombre corriente contemporáneo ante la sucesión desconcertante de cambios revolucionarios que ha tenido un papel tan importante y perturbador en su vida diaria. El interés de Orwell por comprender estos cambios, unido a su negativa a adoptar posiciones preestablecidas, es lo que constituye el atractivo de su obra y lo que le da su verdadero interés.

Mil novecientos ochenta y cuatro, como sugiere el título, es una visión imaginaria del mundo hacia el que nos llevan las convulsiones económicas y sociales de nuestro tiempo. La acción se desarrolla en Gran Bretaña, que ha quedado incorporada a Oceanía, una de las tres potencias mundiales —las dos restantes son Eurasia y Estasia— que se hallan en guerra perpetua entre sí. Oceanía está gobernada por *"el Partido"*, cuyo poder absoluto se concentra en cuatro ministerios: el Ministerio de la Paz (que se ocupa de la guerra), el Ministerio del Amor (que maneja la policía secreta), el Ministerio de la Abundancia (cuyo cometido es el racionamiento y la supervisión de la escasez) y el Ministerio de la Verdad (que abarca todo el campo de la propaganda). Mediante estos cuatro instrumentos, el Partido puede regir todos los pensamientos y acciones de cada individuo en la sociedad. Una *"telepantalla"* (telescreen) ha sido colocada en todas las habitaciones para que esta vigilancia completa pueda mantenerse, y todos los recursos de la propaganda se emplean para dirigir la lealtad universal hacia la figura, siempre invisible, y probablemente inexistente, del Jefe, El Hermano Mayor (*"Big Brother"*).

Todo esto nos es bastante familiar. Gran parte de la descripción de Orwell del mundo futuro nos sugiere una versión revisada y mo-

dernizada del *Brave New World* (Un mundo feliz) de Aldous Huxley, con el que apenas intenta competir en brillantez imaginativa. Lo que distingue esta presentación de la sociedad del futuro de la fantasía de Huxley es su mayor verosimilitud, la impresión que produce de ser un desarrollo lógico de una realidad ya existente. El Londres de 1984, tal y como se nos presenta aquí, tiene con el actual numerosos e intranquilizadores puntos de contacto. Es una ciudad de vastas áreas suburbanas destrozadas por la guerra y aun insuficientemente reconstruídas, una ciudad en la que las colas y las tarjetas de racionamiento se han convertido de necesidad excepcional en aspecto normal de la vida, una ciudad impregnada por el olor de berzas cocidas, y por la sensación de cansancio que arrastra a sus habitantes en sus viajes hacia el trabajo a través de los vastos espacios suburbanos. Hasta la nueva versión de la lengua inglesa, el "*Newspeak*" ("Nuevalengua") que el Partido está creando afanosamente para tener así un medio para asegurarse de que todas las tendencias indeseables del pensamiento queden eliminadas debido a la absoluta imposibilidad de expresarlas, es una combinación del Inglés Básico y de la jerigonza burocrática llevados hasta su conclusión lógica. El apéndice en el que se explica con detalles el mecanismo del "Newspeak" es una de las secciones más interesantes y convincentes de la novela. La exclusión de todo pensamiento y sentimiento personal verdadero en *Mil novecientos ochenta y cuatro* nos parece más verosímil en sus detalles que en los libros anteriores. El *Mundo Feliz* ha descendido de la esfera de la fantasía científica a la de la vida diaria, con resultados que, en los mejores momentos de este libro, son verdaderamente aterrorizadores.

En este ambiente el autor ha colocado, como héroe, a Winston Smith, quizás el último hombre que se aferra aún a los oscuros recuerdos de los días en los que el individuo, y su pensamiento y sentimientos, tenían aún algún valor en el mundo civilizado. El lento despertar de Smith hasta sentir su propia individualidad llega finalmente a su punto culminante al encontrarse con Julia, una muchacha en cuya rebeldía instintiva él ve una encarnación de sus sueños apenas conscientes. La atracción mutua, estimulada por la sensación de transgresión contra un orden aceptado, se convierte en amor, y el amor a su vez en un deseo de ponerse en contacto con las fuerzas clandestinas de la resistencia contra el Partido que se suponen aun existentes. El final de la historia es, sin embargo, uniformente trágico. Smith y Julia son descubiertos por la policía secreta y sometidos a tortura; el movimiento clandestino resulta ser una ficción creada por el Partido para lanzar sobre él el odio que es una condición necesaria de su gobierno, y el propio Smith, después de haber sido obligado a traicionar a Julia, tiene que aceptar, por último, la

disciplina del Partido y hasta se convence de que verdaderamente "ama" al Hermano Mayor. Habiendo llegado hasta este punto, al final del libro se sugiere que ya se halla dispuesto para ser aniquilado.

Es característico de Orwell que esta historia sea más convincente en aquellos puntos en que trata más de cerca la experiencia de la vida diaria. Smith, con sus confusas dudas y aspiraciones, puede considerarse como un hombre corriente de 1948 que sobrevive en 1984, y Julia es algo muy similar al prototipo de la mujer corriente. Sus relaciones patéticas están descritas con una comprensión y simpatía, un deseo de afirmar la persistencia de los sentimientos humanos normales que reflejan evidentemente el romanticismo innato del autor. Por otro lado, los pasajes en los cuales Smith, sometido a interrogatorio y tortura, discute con el hombre que está doblegando su voluntad para llevarle a la conformidad, recuerdan mucho a *Darkness at Noon* (Oscuridad a mediodía) de Arthur Koestler sin llegar a la viveza y agilidad dialéctica de este libro. El verdadero atractivo de esta novela profundamente personal estriba menos en la presentación algo melodramática del conflicto entre propósitos políticos contrarios, que en la defensa apasionada, hecha por un escritor que es sobre todo y esencialmente un moralista, de la inmutable aspiración a la espontaneidad y respeto de sí mismo que caracteriza nuestra civilización común.

DEREK TRAVERSI.