

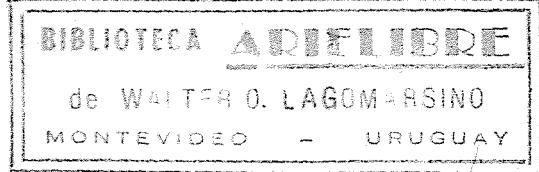
ENTREGAS DE
LA LICORNE



4

AGOSTO 1954

MONTEVIDEO



ENTREGAS DE
LA LICORNE

2^a EPOCA - AÑO II - N° 4
MONTEVIDEO URUGUAY

DIRIGIDA
POR
SUSANA SOCA

CONSEJO DE REDACCION: SAN JOSE 824

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

S U M A R I O

- PIERRE JEAN JOUVE: *ANTE EL ESPEJO*
JOSÉ BERGAMÍN: *MEDEA LA ENCANTADORA*
HENRI GOUHIER: *MAINE DE BIRAN*
ENRIQUE CASARAVILLA LEMOS: *POEMAS*
ADOLFO BIOY CASARES: *CLAVE PARA UN AMOR*
CLARA SILVA: *TRES SONETOS A DELMIRA AGUSTINI*
HERBERT STEINER: *PRESENTACIÓN DE HOFMANNSTHAL*
HUGO VON HOFMANNSTHAL: *LOS CAMINOS Y LOS ENCUENTROS*
XAVIER ABRIL: *JOSÉ MARÍA EGUREN O LA POESÍA SIMBOLISTA*
CARLOS GURMÉNDEZ (h.): *UNAMUNO Y LA ESPERANZA ESPAÑOLA
DE SER*
RICARDO PASEYRO: *POEMAS*
JACQUES MADAULE: *GEORGES BERNANOS Y EL ESPÍRITU
DE INFANCIA*
GUIDO CASTILLO: *TRES FRAGMENTOS DE "DON JUAN, EL ZORRO",
DE FRANCISCO ESPÍNOLA*

CRÓNICAS

- ANNIE BARBARO DE TEIXEIRA: *KAUTILYA, PRECURSOR INDIO DE
MACHIAVELO*
SUSANA SOCA: *M. A. COUTURIER O. P.*
M. A. COUTURIER: *IDEAS SOBRE ARTE Y RELIGIÓN*
ESTHER DE CÁCERES: *ADIÓS A EDUARDO DIESTE*
SHERBAN SIDERY: *CARTA DESDE PARÍS*
HANS PLATSCHEK: *INFORME SOBRE ALEMANIA*
LORENZO VARELA: *EN TORNO A "LAS UVAS Y EL VIENTO"*
JOSÉ BERGAMÍN: *LOS ÚLTIMOS VERSOS DE UNAMUNO*



A N T E E L E S P E J O

Fragments de un Diario sin fecha

por
PIERRE JEAN JOUVE

AVENTURA DE CATHERINE CRACHAT

Un viaje a Viena en 1927 debía proporcionarme una parte del ambiente para *Hécate*, pero el personaje de Catherine Crachat había comenzado a perseguirme con sus deseos por ciertos barrios de las márgenes del Sena. La hermosa Catherine Crachat era a primera vista una paradoja, por cuanto yo la vinculaba al cine, máquina que comúnmente rechazo; pero yo quería a la actriz con su febril actividad, en una histeria alimentada y dominada por el papel. El cine era por lo tanto necesario: rehusé la actriz del teatro. Esto es sólo el exterior; el interior es más penoso de definir. Catherine era una curiosa imago formada por B. a uso de su fantasía y el patronímico "Crachat" representaba el modo peculiar de su espíritu tan dispuesto para captar lo que puede haber de virtuoso en la humillación natural. En un tiempo hablamos de Catherine Crachat y sin que reparara en ello, el personaje de la actriz se formó. A ella le opuse en violento contraste a Pierre Indemini y fué en Viena que encontré a la tercera, Fanny Felicitas.

Pero ante todo ese jardín, exquisito y memorial, donde los amores se anudan mediante un juego de miradas entre ventanas y árboles. Era un fragmento de mi juventud. Cuando Le Fauconnier pintaba, en 1909, el retrato en el estilo "fauve" que puede verse hoy en el Museo de Arte Moderno, yo posaba durante horas en su estudio de la callejuela Visconti, en los altos del que había pertenecido antaño a Eugène Delacroix. Me distraía contemplando con morosa investigación a través de las vidrieras, un conjunto de grandes árboles, fachadas de casas de pintura envejecida

con impertinentes persianas verdes y cuatro fuentes en los ángulos, que componían un jardín ignorado entre las calles populosas, como sólo la sexta circunscripción en su sensible vejez puede mostrarlo. Concedí a Pierre Indemini la profesión (provisoria) de pintor. Catherine evoca este paisaje parisén con el modo fino y brutal que la caracteriza al comenzar la historia: sin duda es para disimular una emoción que aún hoy experimento a propósito de ese sitio. Porque en París hay cierto tiempo de las viejas piedras, tal como las vió Charles Meryon, que me sobrecoge hasta las lágrimas.

Partiendo de este origen concebí una historia en espiral, en la cual Catherine, inestable pero profunda, pura a despecho de su perversidad, verá desmoronarse poco a poco su arriesgada empresa hasta el momento en que se torne homicida inconsciente. Durante esa parte de su vida es Hécate, Diana infernal, la faz fatídica de la luna. El infortunio que ella engendra recae en primera instancia sobre el débil Indemini —cuya fórmula no he podido captar: si es un amante ligero o si tendrá al fin el coraje de una retirada espiritual—. Catherine debe librar el verdadero combate de su infelicidad contra otra mujer, la condesa Fanny Felicitas, de una vitalidad terriblemente indecente. Las historias de Fanny reflejan esas epopeyas sensuales para nada extrañas en la Europa Central. Bajo la luna de expirante maleficio, en una sombría selva que tomé del lago Eibsee, en Baviera, Catherine hace el suicidio de Fanny Felicitas. Como “la inocencia” de Catherine se prolonga en un vertiginoso movimiento de caída, de derrumbamiento interior, desarrollo de lo que Freud llama la “Schicksal neurose”, es evidente que algo debe ser continuado, que otro episodio debe surgir. Catherine debe investigar la explicación de su tenebroso poder. *La Aventura de Catherine Crachat* se terminará con *Vagadu*.

Tuve la suerte de disponer durante un tiempo de un documento escrito, de gran precisión, que exponía las etapas principales de una operación de análisis real. La materia esencial del documento era la serie de los sueños. Emanaba de una persona conocida, cuyo carácter podía aproximarse en ciertos puntos al de Catherine. Resueltamente coloqué a Catherine Crachat en esa situación interior. Ajusté con cierta destreza lo que me proporcionaba el documento, lo que por intuición le podría agregar en su contorno y por fin lo que la naturaleza de Catherine aceptaba asimilar. La preparación de semejante mezcla fué laboriosa pero también apasionante. Repito lo que ya dije: que no me propuse relatar el proceso de un psicoanálisis, que no buscaba demostrar nada ni comprobar ninguna verdad; que quería hacer sentir y restituir el sufrimiento de Catherine en pugna consigo misma, aunque en verdad por caminos desconocidos. Identificado con Catherine, tenía que revelar el drama de la inmersión en sí

y más lejos de sí, inmersión que puede ser una dolorosa experiencia para la persona, y luego su movimiento para llegar a descubrir la salida. Por lo tanto permanecí fiel a la disciplina objetiva del artista en la novela, disciplina que se propone asimilar y expresar toda la vida posible. Sólo que la lucha, esencia de toda vida, se transportaba por primera vez a la cuarta dimensión, a la de los estados que escapan simultáneamente al espacio y a la duración, aunque estén presentes tras esas mismas circunstancias. El antiguo combate con Felicitas devendría un combate contra todo lo que había determinado a Felicitas y al resto: primeras potestades, repeticiones, aglomeración y nudo de los instintos, todo lo que había regido las acciones para abordar y destruir.

La materia del documento en que me inspiraba era muy escasa. No figuraban en él ninguno de los personajes secundarios, ni Noemí, ni Trimegisto, ni Luc Pascal, ni la pequeña X... Tampoco ninguna de las incidencias con el exterior (como la escena de la desorientación, la escena del falso suicidio, los juegos amorosos con Pascal). Pero todas estas figuras y estos sucesos debían organizarse a partir de la cadena de los sueños, del mismo modo que la progresión debía aparecer sin ninguna explicación, porque, para el lector, un estado debía valer lo que una acción.

Sin embargo es inútil disimular el carácter insólito de muchas cosas, dado que el nivel de la realidad no es más el mismo, no es el que vosotros esperais. La parte dominante de un personaje puede en lo sucesivo ser sólo el reflejo de la necesidad de un personaje cercano. Todo es verídico, pero nada es sólido. La sinceridad se distingue difícilmente de la maquinación. La comedia es general y esta comedia es verdadera, porque al fin de cuentas produce un movimiento, una verdad.

Creo que al final se comprende lo que se ha producido en Catherine: qué liberación de las faltas y de los errores, qué profundo lavado de sus experiencias, qué libertad se realizan. En todo caso, el fin del novelista era conducir a estas comprobaciones.

SÍMBOLOS Y SUEÑOS

La vida del símbolo envuelve casi todo con el espíritu poético. Además la vida del símbolo se transforma en el problema del símbolo, que resume la mayor parte de los problemas aludidos precedentemente.

El símbolo es: una cosa a cambio de otra; el signo de un objeto a cambio de la enorme extensión de un afecto corporal. El símbolo, según Malinowski, es "la modificación del organismo humano, que permite la transformación del impulso fisiológico en un valor cultural". En su origen, una parte del cuerpo es transferido por afecto sobre un motivo, transferencia que no se produce sin desprendimiento de elementos secundarios a lo largo del proceso, a fin de provocar correspondencias o ambigüedades. La materia, por lo tanto, consagra el símbolo, en tanto que el pensamiento lo hace saltar de un punto a otro. Las leyes de la cristalización, determinantes para las situaciones de transferencia, guían la integración —o la reducción— del impulso simbólico dentro de la existencia real.

Un conflicto latente en el inconsciente, del cual partimos, aspira a expresarse. Tiende a hacerlo en estado de vigilia, a propósito de tal o cual de sus partes corporales, mediante el surgimiento del símbolo. Un símbolo de carácter regresivo señala la ampliación del conflicto. Por el contrario, un retroceso del conflicto se acompaña de una creación "hacia adelante", como progreso, en la cual se elimina el símbolo. El símbolo debería ser reducido a fin de que el yo quede sólo frente a la esencia —observemos que es la finalidad de la ascética que reprime el cuerpo—. Pero la poética sigue el camino inverso. Expresa el yo y la esencia con la intención de hacerlos pasar al ser corporal y de allí la virtud del símbolo en Poesía.

Tanto en *Sudor de sangre* como en *Materia celeste*, me he situado bajo el signo del símbolo. Es necesario enumerar el salivazo, la mancha, el ojo, la cabellera o la piel, el violín, la serpiente, la perla, la sangre, etc. Los símbolos tienen una vida violenta. Solicitan por sí mismos el poema, éste los rodea "en estrechez" como dice Góngora. Muchas piezas no son otra cosa que cadenas de símbolos que deben entrar en vuestro cuerpo pasando por vuestras memorias.

Pero en un segundo plano está el Ciervo. El Ciervo es un complejo de símbolos: sexo, muerte, también sacrificio y liberación. El Ciervo tiene sin duda mayor extensión de la que puedo percibir, pues en numerosas ocasiones pasa a través de mis obras de esa época, recordando frecuentemente la iconografía medieval. Representa a menudo ese estado anagógico que casa el cielo y el infierno con las más crueles contradicciones.

Los pies, los muros, la urna, contienen todos oscuras colisiones. En *Diadema*, la leche, que asume un signo erótico, o el libro "con fuego en sus pliegues". Y del mismo modo que *Sudor de sangre* contenía al Ciervo, *Diadema* contiene al Dragón, concentrando sobre él diversos poderes, al Dragón con su dominio, el Cielo, que se ha impreso fuertemente sobre mi

ensoñación luego de las incursiones que, siguiendo a Víctor Segalen, hice en el universo de China.

La riqueza del sueño ya no es discutible y se puede decir con Nerval: El sueño es una segunda vida.

Baudelaire adivinó todavía más. (Leed el sueño: "Síntomas de ruina".) Los descubrimientos de Freud ciudadanizaron al sueño: lo dotaron de legibilidad, del valor de revelación del inconsciente; hicieron comprender que el inconsciente se muestra sin mostrarse bajo una forma figurada y mediante una especie de arte.

En ciertos períodos mis sueños son abundantes y numerosos. Cuando emerjo a la superficie casi todo en ellos se desvanece, salvo algún fragmento que aún queda resplandeciente, familiar como una memoria. Experimento también las "comarcas de sueños" en que los sucesos acontecen como episodios, en tanto adquiero la certeza de hallarme en determinado país del sueño que me es bien conocido y donde me han ocurrido ya muchas cosas. Las imágenes son intensas, solemnes o abracadabrantas. He conocido el sueño hermoso, nunca el sueño feliz. Mi madre sólo tenía sueños felices.

Nos bañamos en un magma de coloraciones sentimentales permanentes, y tenemos para expresarlas toda una serie de comparsas de teatro. Un mundo confuso vive en nosotros, tan verdadero como el mundo lúcido; ese mundo es histórico por cuanto expone nuestra aventura, es visionario por cuanto conoce los secretos y puede mirar al futuro, es específico a cada uno de nosotros y común a todos. Expresa el potencial de nuestra vida en íntima relación con las ideas. Nuestro sueño difiere del que inspiró a los románticos. El sueño romántico borda mitos y especulaciones filosóficas alrededor de la masa crepuscular. Nerval escribe: "no ofender el pudor de las divinidades del sueño". Nerval reconoce, por lo tanto, que censura la principal surgente, que es la erótica. Nerval se equivoca cuando dice: "Alimentarse de ideas puras y sanas para tener sueños lógicos. Guardaos de la impureza que ahuyenta los buenos espíritus y atrae a las divinidades infernales. Cuando vuestros sueños son lógicos, son una puerta abierta, marfil o cuerno, sobre el mundo exterior". Nerval ignora todas las máscaras del sueño, vinculándolas a los espíritus, y cae en el antiguo concepto del sueño profético. Pero cuando surge Aurelia todas las proporciones son trastornadas por un enorme impulso. Nerval es devorado, enmascarado él mismo con respecto a sus máscaras, tendido bajo un sueño tan vasto y demoníaco que no encuentra más un punto fijo, un apoyo en el orden de las cosas: es el delirio. Nerval no sale del sueño y en su extraordinaria

obra ("La Razón escribiendo las memorias de la Locura a su dictado") una persona doble se ve actuar proyectando su acto sobre otro.

Vagadu, del cual he contado la génesis particular, es un sistema de sueños. Esos sueños de Catherine están aparejados entre sí. Se parecen mucho a una tribu, a una familia. Conservan aún el reflejo de las acciones de la víspera que apenas los separan, pero tienen un sentido múltiple en sí mismos, por sus relaciones y por su continuidad; sentido que debe descifrarse con el fin de actuar sobre Catherine. Su explicación total o parcial provoca remociones, explosiones y una modificación de la materia.

Estos fenómenos constituyen explícitamente una operación psicoanalítica. Ya dije anteriormente que mi obra no se propone traducir, exponer la operación. Se propone otros muchos fines: ilustrar el sueño, que a menudo es de enorme belleza dramática, y mostrar y también ilustrar la lucha del ser, su esfuerzo en el seno de su propia oscuridad, en el curso de un largo y penoso pasaje, de una terrible experiencia; constituye perfectamente el objetivo de una novela de acuerdo con la definición clásica de novela.

Los sueños en cuestión deben obtener por la sustancia novelesca que los rodea, una explicación difusa —aproximadamente la que puede formular la misma Catherine— que permita al espíritu seguir y, merced a la emoción, comprender. Los hechos exteriores que originan, las actitudes que hacen surgir en los demás personajes, los nuevos sueños que les responden, todo eso tiene una lógica oscura tan imperiosa como mal definida. Podemos también (desde el exterior) someterlos a una dialéctica más precisa. Elijamos algunos sueños-clave, los más significativos de los estados de Catherine. Se los debe encarar bajo una doble correspondencia: por el dinamismo (dirección de la energía), y por la estructura (nivel de energía y mecanismo de aplicación).

Vagadu comienza con "materiales de demolición". Ensoñación, o sueño del día, que señala el primer ataque. Catherine extendida, enteramente despierta, poseída de un sentimiento agresivo y odiando todo lo que ve alrededor suyo, pero sintiéndose aún "una de esas mujeres que cuentan estando acostadas", no puede saber de ningún modo dónde está, y eso se concreta en la imposibilidad de descubrir la orientación de la calle, de la casa, de las habitaciones a través de las cuales acaba de pasar. Desorientación material a cambio de desorientación moral.

Sueño del carretero. (*Aventura de Catherine Crachat*, p. 218.) Catherine se halla en una ruta empinada; sigue el vehículo de un carretero. Éste continuamente la injuria y con su pala la cubre de inmundicias. Junto a Catherine llega Pierre Indemini, ese amante que ha perdido, quien sufre

el mismo innoble trato. El elemento dinámico está en la voz, voz abominable. La voz equivale a una condensación de imágenes vergonzosas. La estructura es esta: Catherine colocada entre dos representantes diferentes del polo macho. Uno es un tipo humano general, que la atormenta; otro es un tipo particular que ha amado, muerto algunos años antes y que ella se acusa de haber matado a causa de su impotencia para otorgar el amor. Dice que el primero es el padre del segundo porque "ha venido" (juego de palabras: venido en ella) antes que el segundo. Pierre Indemini se transforma así en una imagen introproyectada del carretero. Por último, el mecanismo del sueño radica en que la energía inconsciente es recibida como una herida.

Sueño del palco. (A. de C. C., pág. 225). Este sueño se produce cuando la herida ha sido aceptada. En un teatro grotesco, lleno de las gentes más vulgares, la representación a la cual debe asistir la bella y brillante Catherine, es reemplazada a último momento por un solemne anuncio que hace el director de escena desde el proscenio; en medio de un completo silencio pronuncia dos veces un nombre, nada más que un nombre —Catherine - Crachat— "y entonces se elevó de todas las gradieras una horrible tempestad". Catherine avergonzada se siente "apresada delante de todo el mundo". También es la voz la que determina el movimiento. La estructura procede a través de las imágenes de solemnidad y de grave silencio hasta la idea de límite y de muerte; en tanto que el mecanismo es, primero, exhibición, (Catherine es la única persona hermosa de la sala), luego reconocimiento consternado de sí misma por obra del vil nombre que lleva, "el vocablo más innoble que haya oído en boca humana", nombre que todavía se presta a dobles sentidos.

El Sueño de Cristo (A. de C. C., pág. 270), profundiza el drama iniciado. *Es necesario* que Catherine, que está en una ciudad negra, entre en el interior de una barraca: allí la espera un "adolescente divino". Llegada a una sala baja, se encuentra en presencia de un "gran Cristo muerto". Ayudada por una ruin mujer y por un preparador (los personajes se transforman muy pronto en su mejor amiga Flore y en su ex-amante Pierre), debe abrir el cuerpo "para ver qué tiene dentro". Catherine quiere detener la operación sacrílega; pero el Cristo, ya despedazado, habla: "me han atravesado el corazón"; y cuando el lienzo que velaba su rostro se desplaza, Catherine, que esperaba "transportada de amor y de terror" distinguir la sagrada faz, ve, ¡ay!, "el simple rostro de un hombre muerto". El dinamismo de este sueño reposa sobre el retorno agresivo a partir de la vergüenza, provocando un primer e improvisado ensayo de sublimación: después del sueño, todavía aterrada, Catherine se repite que "el Cristo

era más grande que todos". Pero la pregunta principal es: ¿ha matado o no al Hombre?; ¿y si no fuera ella, Catherine, quien (desde la profundidad) lo ha matado? Esta energía provoca una fisión de elementos, una producción de voz (Cristo habla) y un lamento general.

Sueño de la mujer negra. (A. de C. C., pág. 363.) Catherine está en una estación enorme y vacía, la West-Bahnhof de Viena (fué en Viena donde antaño Catherine encontró a Pierre Indemini y fué de allí que él se alejó para siempre). Pasa a la sala de espera, que es un dormitorio, donde ella está acostada, agonizando. Pero pasa hábilmente al lecho vecino para mirarse moribunda; esta moribunda es una mujer negra, gruesa, es ella y no es ella, es "su antecedente sobre la tierra". Vuelve a alejarse y se encuentra cerca de un hermoso *dandy*, la "Presencia del Macho". En este momento la moribunda, mostrando en su boca un único y grueso diente, vomita sangre en abundancia. La "Presencia del Macho" dice a Catherine: Mátala. Catherine intenta obedecer, aprieta el cuello de la vieja, y quizás va a... La escena se metamorfosea brillantemente merced a la aparición en el seno de una luz paradisíaca, de una Bestia desconocida, el "nuevo ser". Del punto de vista dinámico, la sublimación precedente ha fracasado y Catherine retorna a su propia fuente. La estructura debe mostrar el punto en que vida y muerte se tocan y penetran como si fueran intercambiables. Pero el mecanismo, al concluir con el fulgor verde, es una iluminación con cierta esperanza.

Las aventuras reales o seudo-reales de Catherine en la vigilia de su vida han agravado su situación en todo sentido. Ocurre que el estado de vigilia obedece también al torbellino del estado onírico. Catherine llega hasta el abismo, Catherine "no posee más nada", reclama la muerte. Tiene la obsesión del ataúd, está para la eternidad dentro de la nada de un "ataúd de agua". Su cuerpo simboliza, en el espanto, la comedia de quien ha depositado el espanto sobre sus instintos, a propósito del nacimiento. Y Catherine sólo recibe una última ayuda de la pequeña X..., el personaje-fantasma que ha creado y que la habita —ella misma pequeña.— Entonces una convulsión extrema la arrastra al simulacro interior del homicidio de su interlocutor, de aquél que la tortura: y obtiene una majestuosa laxitud. Son los Signos después de dos años de dura labor.

Sueño de las mujeres claras. (A. de C. C., pág. 404.) Una prolongada tarde de verano Catherine sale de su vieja casa (su casa de antaño) con destino a una cita galante. No encuentra auto. Una mujer "con un rostro claro" la detiene a la salida cerca del recipiente de los desperdicios. Esta mujer manifiesta simplicidad y humildad, hacia su blonda persona. Respondiendo a una dulce palabra de Catherine entra en la casa de ésta a través

de la ventana. Allí hay tres lechos blancos, en los que Catherine reconoce el suyo y los de sus hermanas —el suyo es el del medio—. La mujer clara se introduce en el lecho del medio, se introduce en Catherine, con una sonrisa de indecible felicidad. Es el regreso de las inmundicias y del cartero, pero esas formas se limpian permitiendo a los rostros aclararse. Las inmundicias no son ya inmundicias, son cosas vivas. En cuanto al ser revelado de este modo, su estructura muestra la aparición posible, probable, de un nuevo dato: el hombre va a ser liberado, desembarazado de la agresión primitiva que Catherine proyectaba sobre él.

Sueño del puma. (A. de C. C., pág. 417). Catherine tiene “el poder” de sentarse a una vieja mesa redonda, leer en un grueso libro “cosas secretas, muy profundas, que se explican por sí mismas”. El gato gordo salta sobre ella, y ella acaricia su cabeza. Crece extrañamente, se multiplica. Hela sobre una pista, en lo alto de áridas montañas donde no queda nada humano. El puma retoza con un magnífico poder entre las rocas recortadas, sin cesar de crecer. “Se arrolla, se abandona a las cosas de su universo superior”. No deja de jugar, de amar, de comer y de amenazar: felizmente Catherine ejerció sus derechos sobre él cuando todavía era su gato. Finalmente el temible puma pertenece al universo. “...Sólo está él, rojo, y el sol. Sus ojos de mujer son volcanes. Su cola hirsuta es la vía láctea. Sus fauces se abren como una trompeta...”

La forma de ese puma traduce la del movimiento aceptado: esa es ahora la dirección de la energía. Su nivel es la identificación del eros particular de Catherine con el principio vital. “Qué ternura y qué confianza se experimenta cuando, después de haber dudado durante largo tiempo de su realidad, se sabe que la Bestia está allí...” La Bestia, la única victoriosa de la muerte porque se opone a la muerte y aún la desborda. La unión al universo, la separación aparente del universo, están consideradas juntas en el mismo ímpetu de liberación y *consentidas*.

Por haber adelantado el número de LA LICORNE de homenaje a María E. Vaz Ferreira, y por lo tanto retrasado la aparición del número presente, la colaboración especial de Pierre Jean Jouve se ha publicado ya en su nuevo libro *Dans le miroir*.

JOSÉ BERGAMÍN



M E D E A LA ENCANTADORA

Explosión trágica en un acto

A

D A H D S F E I R

*que encantó de vida y de verdad
el fantasma de esta Medea.*

El mito y leyenda de *Medea* toma en la obra de Eurípides su primera expresión trágica teatral —dado lo hipotético de supuestos antecesores— culminando el atroz sentido de su fábula con la muerte que da Medea a sus hijos. Este desenlace —invención genial o provocada, según se dijo, por el deseo de los corintios de no aparecer como autores de ese delito— es el que dió a la figura trágica de Medea su significado más terrible y también más original y profundo. La tragedia de Eurípides se nos ofrece de tal modo como una de las obras más poderosas e inquietantes del teatro antiguo. El personaje de Medea por su origen bárbaro, expresamente subrayado por el griego en contraste violento con el ambiente que la rodea, se agiganta con fuerza de pasión y razón sorprendentes para impresionarnos de ese modo singular y enigmático. Al atractivo temeroso que supo darle Eurípides, enmascarándola en su propio misterio originario, de espiritualidad y lejanía, le añade Séneca, que le sigue, otro nuevo y acaso más trágico estremecimiento, al ofrecérnosla, como si dijésemos, más desnuda de cuerpo y alma: casi descarnada, o despellejada, poniendo en carne viva todo el horror de su pasión de amor desesperante, para lo que no alcanzan siquiera los nombres de veganza y celos, que califican adjetivamente, al parecer, la motivación espantosa de su desventura. Si en Eurípides se manifiesta con estremecedora claridad la conciencia que Medea adquiere de la magnitud de su crimen, decidiéndose a cometerlo a sabiendas de que se convertirá, inexorablemente, con ello, en la más desdichada de las mujeres, la más atrozmente, desesperadamente infeliz, este mismo desesperado afán consciente, al que su enorme pasión, sin enturbiar su inteligencia, voluntariamente la arrastra, adquiere en la tragedia del cordobés una残酷 de penetración más honda y espantable: como si penetrase con su palabra, ceñida y escueta, más allá del velo celeste de ilusión viva que todavía no se atrevió a romper el trágico griego, revelándonos, como un angustioso vacío, la infernal pasión desesperada a la que esta “mágica prodigiosa” (que diría Calderón) se entrega, para terminar por lanzarse, sola, a la plenitud de soledad del infinito desierto de los cielos, como en sus últimas palabras le anuncia Jasón. Séneca, el trágico, y estoico ante-cristiano, parece que quisiera proyectar sobre esos infernales cielos, “vacíos de sus dioses”, la sombra divina y humana de la Cruz.

El significado esencial de la tragedia de *Medea*, en Eurípides, en la de Séneca se existentializa. Como si prolongase, sobrenaturalmente, su mortal sentido, a la vez que lo redujera a un solo grito. Pues la música de la sangre y el llanto que enmascara de luz la palabra trágica conmovedora del poeta griego, desenmascara, descarnándola hasta los huesos, como por una angustiosa anatomía del silencio y la sombra (tenebrosa noche de los tiempos y del espíritu) la del genial español, latino cordobés. Un Destino, Fatalidad o Providencia, velado musicalmente de sangre y lágrimas por el griego, se desvela y revela en Séneca como conciencia humana trágica de la libertad.

La contextura teatral de las dos *Medeas* nos ofrece, con su semejanza, señaladas diferencias de estructura escénica. Estas diferencias, en el desarrollo de su argumento, responden a un contraste evidente de sus fundamentos respectivos, que afecta, en cada una, a su propia originalidad, religiosa, moral y poética, de distinta interpretación. Las coincidencias más externas nos desvían esta profundísima tendencia de cada *Medea* —la de Eurípides y la de Séneca— para mantenerse irreduciblemente separadas por su mismo paralelismo de forma que las hace aparecer análogas y semejantes. Las distintas motivaciones de conducta de sus personajes (Creonte y Jasón, principalmente) que varían los accidentes del desenvolvimiento dramático (destierro de Medea con sus hijos o de Medea sola, desviaciones del carácter equívoco de Jasón, etc.) y hasta el propio carácter femenino, tan femenino, de Medea, en cada poeta —como la supresión total del episodio de Egisto en Séneca—, manifiestan expresamente un contraste que el paralelismo que decimos de sus estructuras escénicas, de su argumentación temática, señala con más fuerza.

Por su forma poética se diría, con aparente paradoja, que la *Medea* clásica del clásico griego es más barroca y suntuosamente expresiva, mientras que la *Medea* barroca del barroco cordobés, es más clásica, escueta, apretadamente concisa y desnuda, descarnada, esquelética de expresión. Ambas, sin embargo, ponen ante los ojos un mismo estremecimiento expresivo de trágico horror. Y ambas coinciden —con significativa coincidencia— en dejar expresamente fuera de escena al personaje que directa o indirectamente motiva la tragedia misma: Creusa, la hija de Creonte (*Glauké* del griego), la nueva esposa de Jasón.

El autor de esta mínima "explosión trágica" —verdadero "juguete trágico"— ha tenido la audacia de traer la atención del espectador hacia este personaje evadido, escamoteado a su interés y curiosidad. Pensando que esta *Glauké*, esta Creusa, otra víctima inocente de la trágica aventura peregrinante de Medea y Jasón, merecía ser conocida. Una Creusa virginal y pura, tiernamente amorosa y enamorada, no solamente ofrece el mejor contraste dramático a Medea, sino que con su presencia escénica la realza y evidencia todavía con mayor efecto de sombría luminosidad. Al simbólico episodio de las joyas y túnica hechizada, se añade también otro nuevo, extraño sentido, que lo trasciende de mayor encanto que el tan solamente engañoso querido por Medea para su venganza mortal. Podría decirse que el argumento fabuloso se arriesga en su unidad al desviar su exclusivo interés hacia Medea para proyectarlo sobre Creusa. Y que entonces la obra ya no sería solamente Medea, sino también Creusa. Tanto valdría reprocharle a Eurípides una deformación del tema trágico por la casual —si legendaria— aparición anecdótica de Egisto que abre un camino de esperanza, escapatoria feliz de Medea. Lo que tan certeza suprimió Séneca, sustituyéndolo ventajosamente con la extraordinaria escena del hechizo. Medea, mágica y prodigiosa, no sabrá nunca comprender el anhelo de místico amor sublime que ha prendido su encanto en el cuerpo y el alma de Creusa con sus inextinguibles llamas. Pero a su reflejo se ilumina tal vez la abismática tenebrosidad en la que anonada su conciencia. Medea sabe —nos lo dice por Séneca— que cuando ya no quede nada, quedará Medea: "en ella ves —afirma— el mar y la tierra, el hierro y la llama, los dioses y el rayo...". Pero a tan relampagueante misterio opone Jasón la maldición hiriente de su último grito: "los altos, sublimes espacios etéreos hasta donde suba Medea estarán enteramente vacíos de sus dioses". ¿Sabrá Medea que tan altos, sublimes espacios celestes, por estar vacíos de sus dioses sólo pueden llenarse con la plenitud de un solo Dios? A Él, el Solo, invoca. Su estirpe solar la ilumina y arrebata. El Solo es su abuelo divino: el Sol. ¿Pero no es ese Sol, ese Solo, el Único, Dios verdadero al que Medea ha matado ya en su corazón?... El que mata al hombre mata a Dios en su corazón. Pero el que mata primero a Dios en su corazón mata a todos los hombres. ¿A quién mató primero en su corazón, a Dios o a los hombres, a Dios o a sus hijos, Medea? ¿Mató antes a sus hijos o a Dios, la desesperante mágica, prodigiosa, portentosa Medea?

"Todo lo que no es Dios, no podrá nunca llenar, colmar, tu espera" —pensaba trágicamente Pascal. Todo lo que no es Dios, no puede llenar y colmar el vacío espacio desesperado de los cielos: su espaciosidad infinita, su silencio eterno. ¿Lo sabe, lo adivina la desesperada Medea? ¿Y ese trágico vacío divino, silencioso y eterno, de los cielos, podrá solamente llenarse, colmarse, con la sola sombra de una Cruz?

El audaz autor de esta insignificante "explosión trágica", sigue apenas con sus palabras una huella perdida: eco lejanísimo, sombra casi desvanecida de las inmortales MEDEAS de Eurípides y Séneca. Traza levemente aquella terrible silueta de la Encantadora, evocándola junto al puente romano en Córdoba, la ciudad de su trágico creador andaluz. Al aire del vuelo de una copla, al rasguear de la guitarra y golpear de los palillos, mientras se dibuja la sombra erótica de la bailaora y el bailaor, intenta abrir paso, con las palabras, al rastro y reguero espiritual de aquella luminosa sangre, de aquel inextinguible fuego. Al decir y creer de los estoicos —y Séneca lo era— puede llegar la mano humana a sentir, a pulsar en el latido del corazón oscuro, invisible, de la llama, palpante, al solo Dios vivo. ¿Lo que guarda esta ceniza de poesía es un escondido, encendido resollo?

DRAMATIS PERSONAE

MEDEA

CREUSA

EL AMA

JASÓN

DOS NIÑOS: Hijos de Jasón y Medea.

DOS APARICIONES MÁGICAS: El toro de bronce y llamas
y el cuerpo del mancebo Absirto.

EL CORO. (Son invisibles voces de cantaora y cantaor, acompañadas por rasgueo de guitarras y repiqueo de castañuelas de un baile que se supone cerca.)

La acción en Córdoba, a orillas del río Guadalquivir junto al puente romano.
En nuestro tiempo. Los personajes visten traje andaluz.

*"Per alta uade spatia sublimi aetheris
testare nullos esse, qua ueheris, Deos."*

SÉNECA. *Medea.*

(Es de noche. Cielo estrellado. Música de fiesta lejana. Al fondo, entrada de una cueva, o tienda, en el campamento de gitanos.)

EL AMA

Cuando miras, tus ojos parece que se asombran
como si en la luz vieran un oscuro silencio;
tu mirada se posa, se aposenta en el aire,
como una tenue sombra de música en el eco.
Por tus ojos se agranda, se abre inmensamente,
en tu rostro, un extraño, amoroso desvelo;
como si acariciasen con tu mirada el alma
con mano de ceniza escondida en el fuego.
A tu mirar se aquiepa un mundo estremecido
con la quietud que deja, cuando ha pasado, el viento.
En tus labios se enciende la noche de tu sangre
cuando apagan tus ojos la aurora de tu sueño.

MEDEA

No miro, veo en la luz estremecida un río
de gemidos, de llantos, de gritos, turbulento,
que arrastra con su ímpetu como las hojas muertas,
un torbellino pálido de espantosos recuerdos.
Son las desesperadas imágenes celestes,
fantasmas de dolor, sollozantes espectros,
que en el desierto mudo de mi vida, levantan,
como mortales aves agoreras, su vuelo.
¡Quiero mirar arder sus alas en la cumbre
de esta ardiente tortura de amor en que me quemo!
¡Quiero volar con ellas, negras aves errantes,
hasta la nube negra que incuba mi deseo!
¡Muerte! ¡Imposible afán de una ilusoria sombra
que arrastra su esqueleto de sueño por el suelo!
¿Dónde está tu aguijón, tu veneno, tu engaño,
la miel de este panal vacío de mi cuerpo?
¿Dónde se pudre el alma cuando tus sueños huyen?
¿Dónde la victoriosa razón de tu misterio?

No te llamo por mí, te llamo por mis hijos;
los hijos que me diste, tú misma, de tus muertos:
la semilla del hombre que en mí fecundizaste,
es tuya, muerte, tómala, para nada la quiero.
No quiero hijos de sangre de varón, engendrados
en mis entrañas puras, para enterrarme en ellos.
La mirada del hombre los mató al engendrarlos
en mi cuerpo. ¡Mis ojos divinos eran ciegos!
¡No quiero hijos de sangre, porque arrancan del alma
el poder de ilusión que los Dioses le dieron!

EL AMA

Cuando los Dioses huyen, abandonando el mundo,
no persigas su paso fugitivo en el cielo.

MEDEA

Los hombres son los Dioses vencidos por la muerte:
los Dioses son los hombres que vencerla creyeron.

EL AMA

¿Quiénes son esos Dioses? ¿Quiénes son esos hombres
sino los que tú misma encantaste en tu sueño?

MEDEA

Mi encanto, mis encantos se rompen, con mi vida,
cuando miro a mis hijos entre mortales velos.
No quiero ver que el hombre detiene con su mano
el poder de mi alma, en mis hijos deshecho.

EL AMA

¿Por qué dudas ahora de ti misma, Medea?

MEDEA

Porque he empezado a ver con mis ojos el tiempo.

(Sale el Ama.)

EL CORO

(Voces de cantaora y cantaor. Acompaña rasgueo de guitarras, y repiqueteo de castañuelas de un baile cercano.)

CANTAOR

Mira qué pena tendría
que la miraba a los ojos
y no la reconocía.

CANTAORA

Para no verme sufrir
no me quieres ni mirar,
porque mirar es morir.

CANTAOR

Te estoy mirando sin verte;
queriéndote sin querer;
sin esperanza, esperándote;
creyéndote, sin creer.

CANTAORA

El querer que me tenías
me lo distes a mí sola
porque tú no lo querías.

CANTAOR

A la raíz del querer
le llamaron soledad:
le dieron tu mismo nombre:
¡esa es la pura verdad!

CANTAORA

"En la raíz del querer
mi madre nació gitana:
y yo como soy su hija
vengo de la misma rama".

CANTAOR

En la raíz del querer
tu madre te quiso buena
y tú no loquieres ser.

CANTAORA

Eso es lo que habría que ver:
si queriendo o no queriendo
se puede ser o no ser.

CANTAOR

En cuerpo y alma eres aire:
el alma, cielo de todos;
el cuerpo, tierra de nadie.

CANTAORA

Mi cuerpo es como tu cuerpo.
Mi alma es como la tuya.
Mi sangre le dió a tu sangre
una misma calentura.

CANTAOR

Tu querer es como el aire.
Mi querer es como el mar.
El tuyo empuja las nubes.
El mío las ve pasar.

CANTAORA

Tu querer es como el viento.
Mi querer es como el agua.
El tuyo arrastra las nubes.
El mío las piedras arrastra.

CANTAOR

El querer le dijo al viento:
yo no quisiera tener
más que tu acompañamiento.

CANTAORA

Y el viento le dijo al mar:
este querer que nos junta
no se puede separar.

CANTAOR

Pero yo a ti no te digo
que te separes de mí
ni que te quedes conmigo.

CANTAORA

El cauce le dijo al río:
para llenarme de ti,
¿por qué me dejas vacío?

CANTAOR

Y el río le dijo al cauce:
¿por qué me dejas huir
si no dejas de apresarme?

CANTAORA

¿Por qué te vas de mi lao
si el querer que tú te llevas
no es el que a mí m'has quitao?
"Has de venir a buscarme
con el corazón partío
llorando gotas de sangre".

"A mi puerta has de llamar:
no t'he de salir a abrir
y m'has de sentir llorar".

CANTAOR

Para no oirte llorar
no te quiero ni sentir:
porque sentir es callar.

CANTAORA

La alegría del querer
cuando una vez te la quitan
no la vuelves a tener.

CANTAOR

Los sueños de la montaña
nublaron la luz del cielo.

CANTAORA

Y el cielo los hizo lágrimas
que por la tierra corrieron.

CANTAOR

Que por la tierra corrieron
llevándole el llanto al mar.

CANTAORA

Y el mar lo devolvió al cielo
porque no quería llorar.

CANTAOR

El mar le dijo a la tierra:
la amarga sal de tus lágrimas
yo te la devuelvo entera.

CANTAORA

“¡Esa sí que es cosa grande:
tirar chinitas al agua
y saltar gotas de sangre!”

CANTAOR

“Tu querer y mi querer
aunque lo rieguen con sangre
no puede prevalecer”.

CANTAORA

“Yo no siento que te vayas:
¡lo que siento es que te llevas
la sangre de mis entrañas!”

(Cesa el Coro mientras se hace el diálogo, pero quedando, siempre, al fondo, oyéndose el rasgueo de las guitarras y las voces, confusamente. Hasta que se indique en el diálogo cuando vuelven a distinguirse mejor.)

(Aparece Jasón. Viste de corto. Todo de negro).

JASÓN

No me mires con odio, Medea. Ni con ira. No soy tu enemigo.

MEDEA

¿No eres Jasón?

JASÓN

Lo era. Lo soy. ¡Óyeme Medea!... Aún es tiempo.

MEDEA

¿Qué tiempo?

JASÓN

El tiempo que escapa a tus encantos: o te los roba. Medea, no soy yo quien detiene con mi mano el poder mágico de tu alma.

MEDEA

¿Qué hace el novio fuera de la boda? ¡Vuelve allá! Yo no puedo darte ya nada. Todo te lo dí.

JASÓN

Vengo a devolvértelo. Dame tú lo que me has quitado.

MEDEA

¿Qué vienes a darme y qué me pides?

JASÓN

Vengo a darte lo tuyo. A pedirte lo mío.

MEDEA

¿Desde cuánto lo tuyo y lo mío se separaron? ¿Desde cuándo no son lo nuestro?

JASÓN

Desde que tú quisiste.

MEDEA

No es verdad. No tengo nada tuyo: ni tú mío. No soy la Reina ni la novia. Ve con ella. Déjame a mí.

JASÓN

A eso he venido. A que nos dejes tú. A decirte: huye. Pero huye sola.

MEDEA

¿Es tu amor el que habla?

JASÓN

Mi más puro amor: la piedad que te tengo.

MEDEA

¿Esa es la herida que abres en mi pecho? ¿Ese es el corazón que me arrancas? ¿Tu piedad? ¡Tu miedo! No vengas a provocar mi odio con tu ofensa. Vete.

JASÓN

Devuélveme mi sangre...

MEDEA

(Riendo.)

¿Tu sangre? ¿Tu sangre? ¿Cuándo me la diste? ¿Cuándo la diste tú por mí?

JASÓN

Vine a buscarte con mi amor más puro: el que engendró mis hijos en tu cuerpo; el de la sangre con que quise salvar tu amor del mío, salvar tu alma. Tú no lo has querido. Devuélveme esa sangre. Dame a mis hijos. Huye.

MEDEA

¿Y de quién huiré, Jasón: de ti o de mí? ¿De tus hijos o de los míos? ¿De cuál de los dos es esa sangre? ¿De quién será esa huída?

JASÓN

No me engañas, Medea: no te engañes tampoco a tí misma. Debes huir de la sangre que venga en nosotros, en tus hijos y en mí, tus propios crímenes.

MEDEA

Por ti lo fueron, no por mí: porque deshiciste su encanto. Cuando yo los hacía por tu amor, sus huellas se borraban a nuestro paso: abrían

nuestro camino. Cuando tú has huído de mí, de mi amor puro, no soy yo, son ellos, mis crímenes, los que te persiguen en mi sangre, los que te gritan en tus hijos: ¡tú nos mataste!

JASÓN

Vengo a darles vida, quitándotelos.

MEDEA

Hazlo si puedes.

JASÓN

No vengo a forzarte. Vengo a suplicarte que te vayas; que te salves a ti: que me salves a mí, todavía, una última vez. Que salvemos los dos, por última vez, juntos, a nuestros hijos.

MEDEA

(Riendo.)

¿Es esa tu piedad de mí, Jasón? ¿Es ese tu amor puro?... ¿Qué hace el novio que no está en la boda? Vuélvete allá. Déjame a mí sola con mis hijos; los hijos de mi sangre, Jasón, ¡los hijos de mi alma!

JASÓN

Tu alma está ciega, manchada, Medea, por mi amor, con toda la sangre de tus crímenes.

MEDEA

Mis crímenes son tuyos, no míos: tú has hecho que lo sean, cuando has deshecho nuestro amor; tú rompiste el velo luminoso de su encanto...

JASÓN

Tu encanto, tus encantos, no los quebró mi mano, sino el tiempo.

MEDEA

No me hagas dudar de mí misma porque trataré de encontrarme aun en la venganza. Yo no maté, ni con mi amor, ni con mi deseo. Mis manos, limpias de odio, no pudieron nunca dar muerte.

JASÓN

¿Pues con qué manos, por mi amor, mataste, Medea?

MEDEA

Con las tuyas.

JASÓN

Mientes: por mis manos no corrió más sangre que la sangre ilusoria de tus monstruos; la de tus encantos, de tus sueños, que tuvieron cautiva de tu amor mi alma.

MEDEA

Tú los mataste, ¡lo confiesas! El tiempo los devora, Jasón, mis monstruosos encantos. El tiempo devorará también con ellos a tus hijos; los hijos de tu celo; los hijos del macho soberbio; del hombre ebrio de sangre.

JASÓN

(Riendo.)

¡Divina Medea!

MEDEA

Sólo para ti no quise serlo. Sólo por tu amor quise ser humana.

JASÓN

Y ahora te abandonan, a un tiempo, los dioses y los hombres.

MEDEA

Tengo a nuestros hijos.

JASÓN

¡Son míos! Devuélvemelos. Como yo te devuelvo tu libertad.

MEDEA

¿Qué libertad, Jasón, me devuelves?

JASÓN

La del amor. La de tu alma mágica. El prodigo humano de tus sueños: tus divinos encantos.

MEDEA

(Sombría.)

Está bien. La acepto. Solamente quiero un plazo para cumplirla.

JASÓN

¿Cuánto tiempo me pides?

MEDEA

¿Tiempo? ¿Tiempo? Me basta y me sobra con un instante. Vete ahora.

JASÓN

Me devolverás a mis hijos. Huirás tú sola. Tengo tu palabra.

(Sale.)

MEDEA

¡Guárdala!, ¡escóndela, llévala contigo en el secreto de tu corazón! ¡Mi palabra! Medea sabrá cumplírtela. ¡Palabra mía eterna! Vuelve contra el tiempo tu sentido.

(Cante dentro:

"A un arroyito a beber
bajó una blanca paloma;
por no mojarse la cola
levantó el vuelo y se fué:
¡qué paloma tan señora!"

(Entra el Ama.)

EL AMA

¿Qué vas a hacer, Medea?

MEDEA

¿No oyes cómo cantan? ¿No ves esas sombras bailarinas, cayendo al río, como si buscasen en el agua el camino que pierden sus cuerpos en la tierra?... Lo que canta por debajo de esa música me está destrozando el corazón. Escucha. Mira. Una voz más triste que las otras nos acecha desde lo oscuro. La siento que se acerca. ¿Por qué no está en la boda la novia? ¿Por qué viene a buscarme?

(Sale el Ama. Entra Creusa.)

CREUSA

¡Por piedad, Medea, óyeme!

MEDEA

¿Tú también hablas de piedad?

CREUSA

Vengo a pedírtela.

MEDEA

¿Para Jasón o para ti?

CREUSA

Para que la tengas de ti misma.

MEDEA

¿Tanto me queréis?

CREUSA

Te tememos. No queremos tu odio.

MEDEA

Y entonces, ¿por qué me habéis quitado el amor?

CREUSA

Yo no te lo he quitado.

MEDEA

El pudor enmascara mentirosamente tu rostro, Creusa.

CREUSA

No mires en él mi amor sino mis lágrimas.

MEDEA

¿De qué amor son testigos? ¿De qué sangre mana tu llanto?

CREUSA

Te ciegas por no verme, Medea. ¡Mírame a tus pies, suplicante! . . .

MEDEA

Levántate. ¡Tú, la novia, la joven Reina! ¿Qué diría Jasón si te viera?
¿O es él quien te envía? ¡Hasta tanto pudo llegar su miedo?

CREUSA

Se teme siempre que se ama.

MEDEA

Las mujeres como tú, Creusa, no temen porque aman: aman porque temen. Los hombres como Jasón no supieron nunca de amor que no temiesen: porque lo que ama en ellos es su sangre.

CREUSA

Jasón me ama.

MEDEA

También me amaba a mí.

CREUSA

Temiéndote. A mí no.

MEDEA

Pon tu mano sobre su pecho, en el sitio del corazón, y busca una palabra en su latido: es la voz de su sangre.

CREUSA

¿Cuál es esa voz, cuál es esa palabra que dices?

MEDEA

La voz es suya. La palabra es mía. Yo se la di.

CREUSA

¿Qué palabra le diste Medea?

MEDEA

La sola palabra que Medea puede ya cumplirle.

CREUSA

¡Me espanta el tono de tu voz, el dardo de tus ojos!

MEDEA

No te espante, Creusa, lo que te digo: voy a probártelo con mis hijos.
Ellos os darán con sus manos inocentes la prueba que recibirán de las mías:
mi palabra cumplida.

CREUSA

No sé si entenderte, si creerte...

MEDEA

Entiéndelo, créelo: mis hijos os darán mi regalo de bodas.

CREUSA

Tu mejor regalo, Medea, sería tu huída.

MEDEA

¿Y por qué quieres verme huir?

CREUSA

Porque no quisiera ver tu muerte.

MEDEA

¿No quisieras ver la muerte en tus bodas?

CREUSA

No. ¡Huye, Medea!

MEDEA

¿Quién crees tú que puede matarme?

CREUSA

Mi padre y Jasón.

MEDEA

¿También Jasón? ¿Y tú crees que por amor tuyo?

CREUSA

Mi amor no es como el tuyo, Medea: mi amor no quiere muertes.

MEDEA

¿Por qué crees que las quiso el mío? ¿Jasón te lo dijo?

CREUSA

Lo dice tu historia. Lo dice tu alma.

MEDEA

¿Mi alma?... Con el alma nunca se mata, Creusa.

CREUSA

Pues tú, ¿con qué mataste, Medea?

MEDEA

Con la sangre que a ti te ama.

CREUSA

Esa sangre es pura.

MEDEA

Porque yo le di este alma mía, que tú crees que pudo matar, para que él mismo se engañase con su pureza.

CREUSA

¿Y para qué me engañase a mí?

MEDEA

Para que engañase y venciera a sus monstruos.

CREUSA

Él los mató.

MEDEA

Connigo. Con mi alma.

CREUSA

Con tus fabulosos encantos. Hasta llego a pensar, Medea, que fuiste tú quien los inventaste, a esos monstruos, para que Jasón se creyera que los vencía.

MEDEA

Y aunque así hubiera sido, ¿no lo hice por su amor, Creusa?

CREUSA

Tu amor es tan terrible como tu odio. No sé cuál es el nombre que mejor lo dice.

MEDEA

¿Puede haber odio sin amor? Yo enmascaré con mi alma, por amor, los crímenes que Jasón cometía por este amor mío. Yo puse mi alma en su camino para que esos monstruos del amor, ocultándoselos, le dieran fuerzas a su brazo y pureza a su sangre. Y nombre a su virtud: gloria, fama. Yo puse mis manos de sueño entre las suyas para empapar con ellas, con mi alma, la sangre de los hombres que morían por culpa nuestra, por culpa de nuestro único y divino amor. Yo tomé sus crímenes en mis manos para que no lo fuesen. Sólo el amor podía hacer por mis manos ese prodigio. Yo alimenté, de la más secreta angustia inmortal de mi ser, la ilusión de nuestra ventura: el fantasma de un amor eterno.

CREUSA

Tus palabras me envuelven, Medea, como una red; como si quisieras con ellas apresarme. Siento que si sigo escuchándote vas a envenenar mis sentidos. ¡Vine a pedirte que huyeras y soy yo quien tiene que huir de ti!

MEDEA

No me huyas. Mis palabras no tejen una red de ilusión para apresarte. Al contrario, Creusa. Mis palabras desejan la trama ilusoria de mi vida para mostrarte la verdad del amor que tú tanto temes.

CREUSA

¡No, no, Medea! ¡No quiero oírlas! No quiero escucharte. ¡Huye, Medea, te lo suplico! Huye. ¡Por piedad!

MEDEA

¿Por qué tienes miedo de mí? ¿Qué daño puedo hacerte?

CREUSA

¡Quiero huir y me detiene tu sombra, el eco divino de tu voz, el sueño de tu alma...! Déjame huir. O calla. Huye tú.

MEDEA

¿Del sueño de mi alma te enamoraste tú, Creusa? El sueño de mi alma, en el tiempo, se llamaba Jasón...

CREUSA

¡Calla, calla, Medea! ¡Por piedad, calla!...

MEDEA

Por piedad por ti, seguiré hablando. No te hablan mis celos de un amor que desprecio más que odio: el amor sangriento de Jasón. No es a mí a quien engaña. A mí ya me engaño. Es a ti a quien va a engañarte.

CREUSA

¡Oh! ¡Calla, calla!...

MEDEA

En el rubor de tus mejillas, en las lágrimas de tus ojos, me parece sentir el olor mortal de su sangre...

CREUSA

¡Por piedad de mí, no sigas, Medea, te lo suplico!

MEDEA

¡Creusa, pobre niña! Pareces un vellocino de oro, de sueño, puro, como el que mis manos de sombra pusieron, inundándolo luminosamente, sobre el corazón de Jasón... Sobre la frente de Jasón... ¡Sobre las manos ensangrentadas, manchadas del veneno de sus monstruos asesinados, del cobarde, cobarde, cobarde... Jasón!

CREUSA

(Cayendo al suelo sollozante.)

¡Oh!... ¡no... no... no!...

MEDEA

¡Con ese no, podrías cavar en tu corazón un foso profundo, profundo, hasta encontrar en él, en lo más hondo, el agua viva que te quema los labios de deseo!... Yo quiero hacer por ti lo que jamás hizo Medea. Quiero enseñarte a ti lo que nadie pudo ver jamás de Medea: su desencanto.

CREUSA

No. ¡Déjame! ¡Te lo suplico! Me espanta oírte y verte: ¡y no puedo decidirme a huir! ¿Qué hechizo es el tuyo que detiene mi paso, que interpone su voz entre esos cantos y este atroz silencio que nos rodea? ¡Oh! ¡Qué poderoso es tu engaño! ¡Qué mágica virtud de fuego enciende en mi alma! ¡Qué dolorosamente arranca de mi cuerpo, con tus palabras, su ilusión de vida! ¡Qué terriblemente ahincan tus ojos su mirada escrutadora en mí, pasándome todo mi ser, hasta los huesos, clavándose en el corazón su angustioso anhelo!... ¡Ay! ¡Medea! ¿Por qué rompes mi inocente afán con el hechizo de tus palabras? ¿Por qué desesperas mi amor con tu venganza?...

MEDEA

No manches tus labios, Creusa, con esa palabra envenenada. Teme no te alcance su veneno hasta el corazón.

CREUSA

¡Pues no es venganza lo que te mueve a revelarme tan terribles secretos?

MEDEA

No, sino piedad. La piedad que tú me pedías.

CREUSA

¡Qué espantosa piedad!

MEDEA

Di mejor, Creusa, ¡qué piadoso espanto! Ven. Mira. ¿Oyes?

(*La lleva hacia lo oscuro.*)

CREUSA

¡Qué es esto Medea? ¡Siento su horror helarme, traspasarme el alma!
¿Es ésta la entrada de tu cueva?

MEDEA

Asómate. No tengas miedo, estando conmigo. ¿Qué oyes? ¿Qué ves?

CREUSA

Nada veo. Nada oigo.

MEDEA

Tus sentidos puros, inocentes, te enmascaran de silencio sus voces; de tenebroso asombro su luz. Escucha y mira en mis palabras; oye y mira en ellas lo que yo diga: y verás y oirás. Ésta fué mi vida, ésta fué mi alma, éste fué mi amor...

CREUSA

No veo más que sangre. No oigo más que un latido de corazón en mis oídos. ¿Es tuyo o mío este zumbido de mi pulso, que me estremece toda, golpeándome desde las entrañas?

MEDEA

¿No ves más que sangre? ¿No escuchas más que palpitación tu corazón?
¡Mira, mira más hondo en esa sangre! ¡Escucha más profundamente en esa
palpitación de tu sangre, en esa oscuridad de tu corazón!...

CREUSA

Parece que veo llamas de fuego... Me parece oír alaridos, gemidos,
llantos...

MEDEA

Ves llamas de sangre. Escuchas una voz de fuego, con acento de bronce,
como el tañido de una campana lenta, tocando a muerto... Suena, contra
tu pecho, acompañando el latir de tu corazón...

CREUSA

Mi corazón late más de prisa. ¡Oh espanto! ¡Ahora veo una horrible
máscara! Parecería un enorme toro que arrojase fuego en llamas sangrientas
por la boca, las narices y los ojos... Esa voz de bronce, que dices, parece
salirle de los pies, pisoteando, golpeando horriblemente mis oídos con
sus duras pezuñas, que son palabras que no entiendo... ¿Qué es esto
Medea?... Veo un cuerpo inmóvil;... está desnudo;... parece un hermoso
mancebo; ¡qué gracia y delicadeza juvenil la de su claro rostro!...
No parece muerto sino dormido. Tiene todo su ser, inmovilizado por la
muerte, no sé qué enternecedora piedad humana que enamora el alma...

MEDEA

Estás viendo, Creusa, en este espejo mágico que pongo ante tus ojos,
con mis palabras, aquél a quien amas y aquél otro a quien debiste amar...

CREUSA

No te entiendo Medea. Me torturas el alma con lo que dices como si me
la retorcieses para hacerme gritar... ¡Y no puedo!... ¡No puedo gritar!...
¡Ahogas mi grito con tu horror!

MEDEA

Ese monstruo que ves, Creusa, es el que me dices que mató Jasón, haciendo famosa su hazaña. Lo mató con mi alma. Yo puse mi alma sobre su cuerpo estremecido, tembloroso como el tuyo ahora, de espanto, como si lo envolviese con una sola caricia de amor; haciendo de mi alma, de mi sueño, de mi ilusión viva, el ungüento maravilloso que lo protegiera de sí mismo, hasta vencerle. Hasta vencer, con su propia vida, aquel fuego de llamas impuras que le consumía las entrañas... Jasón mató el monstruo que Medea le mostró de sí mismo. Jasón amó entonces a Medea... Medea, por amor suyo, puso entre ella y Jasón esta dulce muerte que ves; ese divino sacrificio del más puro amor de su sangre: ese eterno sueño. Fué la víctima más querida: mi hermano Absirto.

CREUSA

¿Absirto?

MEDEA

Yo lo maté. Y yo despedacé su cuerpo, arrojando los pedazos sanguinientos en nuestro camino, para señalar nuestra ruta con su sangre. Para poder volver atrás. Su alma, como la tuya, era un vellocino de oro, de luz y sueño, del cordero inocente; del que ardió en la zarza iluminada, palpitando en el fuego; diciendo con la divina voz del oscuro corazón de su llama: aquí estoy. ¡Vellocinos de oro, luz, sueño, alma... que dejaron prendidos entre las ramas del sagrado bosque, al huir, los rebaños de las nubes celestes!...

(Se acerca, oyéndose mejor, el rasgueo de las guitarras y repique de las castañuelas, como si bailasen. Enciende el fuego con zarzales, rezando en voz baja palabras ininteligibles.)

CREUSA

¿Qué palabras murmurás en voz baja?
¿Qué mágica oración o qué prodigo?

MEDEA

¡Palabra mía! ¡Palabra mía eterna!
Vuélvete contra el tiempo en tu sentido.
Y escribe con cenizas en los aires
el nombre puro del amor...

CREUSA

¡Absirto!
Porque la voz que te enmascara el alma
te esconde como un eco perseguido:
como la sombra que huye de tu cuerpo
huyendo de la luz, sin ti y contigo;
ni te puedo mirar cuando te escucho,
ni te puedo escuchar cuando te miro.
No apartes el silencio de tus labios.
No acerques el infierno de mi oído.

(*Medea, acercándose más al fuego, hiere su brazo con el puñal, y deja caer en él su sangre.*)

MEDEA

¡Llama que alzas tus brazos para alcanzar mi sombra!
Rosa abierta en la lumbre de este claro silencio:
gota a gota te doy la noche de mi sangre
como un chisporroteo celeste de luceros.

¡Tú, que eres luz, enciende mi voz como tu lengua!
¡Tú, que eres flor, aroma contigo mi deseo!
Escóndeme en la máscara desnuda de tu rostro.
Guárdame en el secreto de tu corazón ciego.

Tu corazón oscuro, mi corazón oscuro,
juntan en sus latidos el palpitar del tiempo:
toro de bronce y llamas que hiere sólo el alma
tras un disfraz de luces en que no encuentra el cuerpo.

La muerte es el torero que cuelga de tus astas:
un pelele de sangre con el que juega el viento.
¡Tú eres la luz que baila tan sólo con sus sombras!
¡Tú eres la voz que canta tan sólo con sus ecos!

CREUSA

No siento de la llama más que la luz que es muda.
No siento de la rosa más que el olor que es ciego.
Ya no siento mi vida sino como una sombra
que me apaga la voz prendiéndola en su eco.

¡Amor! Yo no sabía que era sólo tu nombre
el color en la rosa y el calor en el fuego:
que sólo con tu nombre se encendían las sombras;
que sólo con tu nombre se apagaban los ecos.

Haz, amor, que mis ojos se cierren con la muerte:
si les quitas su luz, no los dejes abiertos;
no cubras con la tierra la rosa de sus lágrimas:
no cieguen con el polvo la llama de sus sueños.

(Cuando acaba el conjuro, Medea ciñe la herida de su brazo con un pañuelo, y abriendo un cofre, empieza a sacar de él, joyas, trajes, máscaras... Y se los va mostrando a Creusa.)

MEDEA

Mira, Creusa, mira mis desencantos. Los voy destejiendo ante tus ojos: voy destramando el hilo sutilísimo del alma con que ahora ves tejida esta tela de mis recuerdos; el prodigo fantasmal del tiempo: su desengaño. Telar del alma es éste en que puedes mirarte, como en un espejo, claro, luminoso, invisiblemente transido, en su apariencia inmóvil de agua quieta, de amoroso remanso, por el azogue de un ansioso afán, como el tuyo, de ardiente inquietud. Con este hilo puro de mi alma, que deshace el tejido ilusorio del pasado, fuí entretejiendo el sueño de mi vida. Quiero, con este invisible hilo, tejerte un maravilloso traje de encanto, una túnica de fuego y de sangre: ¡un vestido de novia inmortal!

(Cante dentro:

“¡Quién fuera rayo de luna
para entrar por tu ventana:
irme arrimando, arrimando,
y platearte la cara!”)

(Entra el Ama y se va según indica el diálogo.)

EL AMA

¿Qué quieres Medea?

MEDEA

Tráeme a mis hijos. Sólo sus manos inocentes podrán ofrecerte, sin mancharlo, este luminoso manto de sueño. ¡Sólo sus manos puras podrán vestir sobre tu cuerpo virgen, este mágico encanto, traspasándolo con sus llamas, inextinguibles, de amor infinito: de eternidad de amor!...

CREUSA

¡Dame, dame Medea, esa túnica maravillosa!... ¡Líbrame de ese monstruo horrible: el amor sangriento de Jasón!...

(Entra el Ama con los dos niños.)

EL AMA

Aquí están tus hijos.

MEDEA

¡Hijos míos! ¡Mirad la novia que ha venido por su traje de boda! Váis a ponérselo vosotros. Quitadle el que tiene. Ponedle éste. Con cuidado para no lastimarla. Para no romperlo. Tomadlo, con vuestras manitas, este maravilloso manto de luz...

(Los niños hacen como si se lo pusieran a Creusa que se ha quitado el traje que llevaba.)

CREUSA

¡Qué alegría purísima de amor se enciende en mi alma!... ¡Qué tiernamente acarician mi cuerpo estas divinas llamas! ¡Voy, voy corriendo a buscar a mi padre... a huir de Jasón!... ¡Quisiera poder incender yo sola el mundo con este fuego!

(Sale.)

MEDEA

Ve. Yo lo apagaré con mi sangre. (*Al Ama:*) ¡Síguela tú!

(*Sale el Ama. Queda sola Medea, con sus hijos, los dos niños que se han dormido, junto al fuego, apoyándose el uno en el otro.*)

MEDEA

Como crece la sombra cuando crece la llama
va creciendo en mi alma la oscura soledad.
Como crece el silencio cuando se abre una tumba.
Como crecen los cielos cuando se escucha el mar.

Con mis manos de sangre apagaré mi sangre...
¡Ay!... ¡Corazón sin sangre, ya no podrás soñar!
Romperé la cadena de la sangre en el tiempo:
para vencer del tiempo la mágica impiedad.

Ya no temo a dar muerte. ¡Ya no tiemblo, ni temo
a los astros que rige una mano inmortal!
Ya no tiembla la llama. Ya no tiembla su sombra.
Ya no tiembla mi mano que las hizo temblar.

Lo que tiembla es la noche, si la acaricia el viento,
prolongando sus sombras en quieta oscuridad.
Tiembla la voz del agua y se hace más profunda
uniéndose a los ecos que nunca callarán.

A los ecos que cantan el silencio del mundo,
con una sola voz, con un solo cantar...
Mis pasos en la noche, las estrellas, el viento,
cuentan este divino canto de eternidad.

(*Toma entre sus brazos, como si lo hiciera con desesperado cariño, a uno de sus niños dormidos, y lo lleva dentro. Se oye gritar: ¡madre!, como en un alarido de espanto, y después apagándose dolorosamente en su grito, otra vez: ¡madre!... El niño que quedó en*

escena despierta, asustado, y repite con grito de miedo, llamando: ¡madre! Medea, que vuelve, se lo lleva, apretándolo entre los brazos, como al otro, y vuelve a oírse, dentro, abogado de miedo y dolor, el mismo grito: ¡madre! Silencio. Luego sale Medea, ensangrentada, llevando en la mano el puñal.)

MEDEA

¡Abrid, abrid, estrellas, vuestras ojos ardientes para mirarme! ¡Oh puros abismos de los cielos! ¡Mirad la sangre de estas manos que han sembrado su sangre para arrancarle al tiempo su cosecha mortal!

Veo en el oro oscuro de vuestras ojos, astros, la llama de un latido de sangre palpitante. El cuerno de esa llama, hoz de plata creciente, ¿siega o clava en los cielos su divino puñal?

¡Abrid, abrid, estrellas, vuestras ojos sin lágrimas, para mirarme, tanto, con tan puro mirar, que se junte mi espanto con el vuestro, inhumano, diciéndole a los hombres su más pura verdad!

¡No ama el hombre, no ama, cuando siembra con sangre la semilla de muerte, que la mujer le da! Odia el amor divino que le prende en su llama. Quiere apagar su alma con su sombra mortal.

(Entra el Ama corriendo, como si huyera.)

EL AMA

¿Qué hiciste Medea? ¡Creusa ha prendido fuego a todo, con sus llamas, ardiendo entre los brazos de su padre, que, con ellos, la quería apagar! Los dos perecen en una sola hoguera que los consume. Jasón, enfurecido, viene a buscarte. Querrá vengarse en ti. ¡Medea! ¡Medea! ¡Huyamos! ¡Por tus hijos, para salvarnos!...

MEDEA

Por mis hijos ya estoy salvada. No temas por ellos ni por mí. ¡Ve a ver cómo duermen! Ve a velar su sueño. Yo espero a Jasón.

(Sale el Ama. Entra Jasón.)

JASÓN

¡Medea, espantosa engañadora! Mira lo que hiciste con tus encantos: otra nueva víctima muere por ti... ¡Dime que también este crimen lo has hecho por Jasón!...

MEDEA

¡Por ti lo hice!

JASÓN

¿Esa es tu palabra empeñada? ¿Y mis hijos, Medea? ¡Dámelos, por tu vida, que no quiero quitarte, para no mirar en mis manos esa horrible sangre que los engendró!...

MEDEA

¡Mírala en las mías!...

(Se oye gritar y llorar al Ama que sale, con los dos cuerpos infantiles, ensangrentados.)

JASÓN

¿Qué es esto Medea?... (Sin querer creerlo.) ¿Lo hiciste tú?...

MEDEA

¡Para cumplirte mi palabra en tu corazón! ¡Ahí tienes tus hijos!... ¡Tómalos!... Ahora es cuando son tuyos.

(Se los señala: tirados en el suelo, ensangrentados, muertos. Jasón, horrorizado, se tapa los ojos. El Ama, sollozando, hace igual.)

¡No podéis mirarlos! ¡No podéis mirarme sin terror! Esta es mi piedad: con el mismo amor que les di la vida se la he quitado: ¡con el mismo amor!

JASÓN

¡Monstruo! El más terrible de los monstruos: ¡Medea! ¡El que nunca me atreví a matar: cuya sola vista me hiela, paraliza de horror!... ¡Ay! ¡Mis hijos, mis hijos! ¿Cómo pude soñar, ni en ti, Medea, este crimen?...

MEDEA

¿Qué crimen? ¿Qué crimen Jasón? ¿Aún no ves que esto es más, mucho más que un crimen?... ¡Atrévete a verme, tú, cobarde Jasón, tal como soy, frente a las estrellas tenebrosas, que, solas, no tiemblan de mirarme!... ¡Sólo las estrellas me miran!... ¡Mira tú, tus hijos de sangre, enterrados en ella!...

JASÓN

¡No me atrevo a tocaros hijos míos! ¡No quiero sentir, tiernas todavía, vuestras manos acariciadoras!... ¡Vuestros cuerpecitos, sin vida, tibios aún de sangre!... ¡Huye Medea! ¡Huye, adonde no pueda verte jamás!... ¡Y ojalá los más altos cielos adonde subas los encuentres vacíos de sus Dioses: para llenarlos de tu odio!...

MEDEA

¡Para llenarlos de mi amor! ¡Oh! ¡qué angustioso, qué desesperado, divino vacío de amor! ¡La ansiedad de mi alma por llenarlo es más honda que los más altos cielos! ¡Mi amor es más puro que la voz callada de sus astros!... ¡Mi amor solo es eterno! ¡Con este puro amor, sin sangre, con este puro fuego, voy a llenar los cielos con mi amor: de amor, de amor, de amor, de amor, de amor!...

¡A ti, Padre celeste, voy! ¡Tú, El Solo, guíame!... ¡Voy a poblar tu eterna soledad divina de humana soledad de amor!...

M A I N E D E B I R A N

por

HENRI GOUHIER

François - Pierre Gontier de Biran nació el 29 de noviembre de 1766 en Bergerac, en la antigua provincia francesa del Perigord que, después de la Revolución, tomando el nombre del río que la atraviesa se transformó en el departamento de Dordogne. Murió en París el 20 de julio de 1824, pero su tumba está en el cementerio de Saint-Sauveur, pequeña aldea próxima al dominio de Grateloup, donde habitaba el filósofo, y que aún hoy es propiedad de sus descendientes. Hacia la edad de veinte años comenzó a firmar Maine-Biran o Maine de Biran: Biran era el nombre de una tierra que pertenecía a su padre.

Este era médico e hijo de un magistrado: pertenecía a una familia que desde el siglo XVII desempeñaba un papel importante en el lugar. El abuelo del filósofo fué alcalde de Bergerac durante unos quince años y su bisabuelo lo fué durante cuarenta y siete. Su madre, aunque nacida en la Martinica, pertenecía también a una antigua familia de Bergerac, los Deville, que se haría ilustre en los comienzos del siglo XIX gracias al geólogo Charles Saint-Claire Deville y a su hermano Henry, el gran químico.

1766 ...Maine de Biran tiene dos años más que Chateaubriand, uno más que Benjamin Constant: nació el mismo año que Mme. de Staël.

1766-1824 ...Maine de Biran tiene veintitrés años en 1789. Conocerá la Revolución que sucede a la Convocatoria de los Estados Generales y que

une en un mismo amor al Rey y a la Libertad, luego el Terror que guillotina al Rey y a la Libertad, luego el Directorio. Tiene treinta y ocho años cuando, en 1804, el general Bonaparte se transforma en el emperador Napoleón I. Tiene apenas cincuenta años cuando Luis XVIII recobra, en 1815, el trono de sus antepasados.

La vida de Biran se desenvuelve a través de uno de los períodos más dramáticos de la historia de Francia, y está íntimamente ligada a ella. En 1784, año de *Las Bodas de Fígaro*, el joven es admitido en la guardia real de Luis XVI, y en octubre de 1789 defiende el castillo de Versalles, residencia del rey y de su familia. Bajo el Terror debe abandonar París y vivir semiescondido en su castillo de Grateloup. Después de la caída de Robespierre lo encontramos entre los administradores del departamento de Dordogne. El Imperio lo hace subprefecto (1) de Bergerac, función que abandona en 1812 para ocupar un puesto en la Cámara de Diputados, que entonces se denominaba Cuerpo Legislativo. Será diputado por Bergerac hasta su muerte, salvo una corta interrupción; vive en París y pasa sus vacaciones en Grateloup. En 1816, Luis XVIII lo nombra Consejero de Estado.

Maine de Biran no es, pues, como Descartes, un filósofo sin profesión, ni como Kant o Hegel, un profesor de filosofía. Tuvo siempre un oficio y lo ejerció siempre como un hombre con sentido del deber. El subprefecto de Bergerac multiplica las enquistas sobre el estado de la agricultura y de la industria en su circunscripción, prescribe medidas de higiene, y preside una sociedad médica; abre escuelas y se relaciona con Pestalozzi para tener como preceptor a uno de sus discípulos. Como diputado habla poco: "No hablo para no decir tonterías; ¡hay tantos que lo hacen por mí!" (2). Pero asiste a todas las sesiones de la Cámara, tomándose el trabajo de reflexionar antes de votar; su devoción para con sus electores no tiene otros límites que su honradez. Los Archivos del Consejo de Estado conservan los informes del filósofo sobre temas tan especiales como los trabajos de la ciudad de París o la liquidación de los créditos extranjeros.

Si se escribiera su historia de funcionario y de parlamentario, sería la de un hombre fiel a la libertad. En el 89, el joven soldado está de parte de las reformas que eliminan los privilegios; en el 93, está contra Robespierre y el Terror; después de Thermidor, está contra un régimen que se mantiene en el poder a golpes de estado; se vuelve hostil al Imperio a medida que el Emperador se vuelve tirano; bajo la Restauración batalla contra los *ultras*, que más realistas que el rey, olvidan demasiado pronto lo ocurrido en Francia desde 1789.

Al finalizar el año 1813, cinco miembros del Cuerpo Legislativo tuvieron la valentía de criticar la política extranjera del Emperador, que le ponía a la cabeza de un Imperio desmesurado, y de reclamar en cuanto a la interior "los derechos de la libertad". La cólera de Napoleón I fué en extremo violenta, y cubrió de injurias, el 1º de enero de 1814, a los autores de la comunicación. Uno de los cinco era el diputado por Bergerac.

Ahora bien, ese guardia de corps, ese funcionario, ese parlamentario, ese consejero de Estado, es también un pensador cuya influencia no ha dejado de crecer y cuyas intuiciones están al parecer acordadas con lo que hoy llamamos "fenomenología" o "filosofía de la existencia".

I. UNA FILOSOFÍA DE LA EXISTENCIA

Primum vivere, deinde philosophare... Esta "boutade" nunca ha resultado tan falsa como en el caso de Maine de Biran; éste ha "filosofado" para vivir; existe una filosofía de Maine de Biran porque su vida lo exigía, y es una "filosofía de la existencia", porque en primer lugar la propia existencia del filósofo plantea las interrogantes.

"Sólo los seres enfermizos se sienten existir" (3). Esta fórmula no ha sido extraída de *La Náusea* de Jean-Paul Sartre sino de un cuaderno en el cual el joven Biran escribe sus reflexiones, en 1794. Los seres sanos existen sin tener el sentimiento de la existencia: la acción los atrae hacia afuera; su existencia es demasiado exterior para dejar al espíritu el gusto y el tiempo de contemplarla desde el interior. Desde su juventud, un sistema nervioso hipersensible le impide a Biran olvidarse de su cuerpo, y esta presencia continua le condena a sentirse existir. Existencia plena, existencia penosa, existencia holgada, existencia languideciente..., equivalen a otros tantos sentimientos que dependen del hecho mismo de existir y cuyos matices dependen de las estaciones, del viento, de la lluvia o de la temperatura. Por ser uno de "esos seres enfermizos que se sienten existir", Biran es "hombre interior" (4).

No hay que asombrarse de que este "hombre interior" haya descrito complacidamente "las variaciones atmosféricas de su alma", como decía Saint Beuve (5), y haya llegado a ser un maestro del diario íntimo. Cuando se habla del "diario íntimo" de Maine de Biran, no se trata naturalmente

de un texto escrito con miras a la publicación; anota verdaderamente para sí y sólo para sí mismo los cambios de la temperatura y de su sensibilidad, las vicisitudes de su salud y de su alma, las diversas ocupaciones de cada día y sus reacciones ante los acontecimientos de una época trastornada.

Sin embargo, tomar la pluma es ya exteriorizarse en una suerte de diálogo consigo mismo. Si "el hombre interior" experimenta tan vivamente la necesidad de esta exteriorización íntima que representa un diario, es porque no acepta su condición de "ser enfermizo". A menudo, los sentimientos de la existencia que experimenta no son los que él querría experimentar: la existencia concretamente vivida por Maine de Biran se vuelve dramática por una contradicción: ese drama representa a la vez el origen y la razón de su filosofía.

Maine de Biran aprendió a leer y a pensar en un mundo en el que las Humanidades transmitían la imagen del hombre grabada por la sabiduría griega en la literatura latina. Maine de Biran nunca tuvo que preguntarse qué debe ser la existencia: los antiguos le enseñaron que debe ser feliz. Tampoco tuvo que preguntarse en qué consiste la existencia feliz: los antiguos le enseñaron que la condición de la felicidad es el dominio de sí. Sócrates, Epicteto y Marco Aurelio habitan el universo cultural del joven filósofo que en los bosques de Grateloup medita sobre la existencia, mientras que en París, Robespierre predica la virtud invocando a Temístocles y a Escipión; pero este universo cultural es tan real, tan consistente (6) como el otro: es por esto mismo que en el fondo del alma de Biran hay un sentimiento dramático de su existencia fundado sobre la contradicción que su vida "enfermiza" opone cada día y casi a cada instante a lo que según el humanismo es la salud ideal del sabio.

Biran se vuelve filósofo para saber, no qué es la existencia feliz, sino cómo ella puede llegar a serlo. A menudo se dice que la doctrina de un filósofo es la expresión intelectual de su experiencia. El ejemplo de Biran muestra los límites de esta hipótesis simplista: iluminado por los sabios de la antigüedad, cree en un dominio de sí que él no experimenta. "Siempre me ha parecido, escribe, que habiéndome sido dadas mis condiciones, rodeadas de ciertas circunstancias, no podía actuar sino tal como lo he hecho, y de este modo he sido arrastrado por una especie de fatalismo práctico, aunque mi doctrina especulativa se funde siempre sobre la libertad absoluta del yo" (7).

Los antiguos nos recomendaban la disciplina de las pasiones y la soberanía de la razón: pero no nos indicaban el modo de salir de una esclavitud que, en los hechos, nos condiciona. Tendríamos que preguntar-

nos si verdaderamente conocieron lo bastante la naturaleza del hombre como para ser sus médicos. Conocer al hombre... ¿no deberá ser esa la vocación de los "seres enfermizos", a los que su miseria condena a sentirse existir? Al anotar en su diario sus impresiones y sus reacciones, Biran no se limita a relatarnos su yo, como Benjamin Constant; tiene conciencia de estar reuniendo materiales para el conocimiento del hombre. "Quién sabe todo lo que puede la reflexión concentrada, y si no existirá un nuevo mundo interior que podrá ser descubierto un día por algún Colón metafísico" (8). El diario de Biran será, pues, el "diario de a bordo" del Cristóbal Colón de la vida interior.

El llamado "diario íntimo" de Maine de Biran es un rímero de cuadernos, de dietarios, de agendas, de hojas sueltas, entre las cuales hay que distinguir dos clases de textos: 1º Hay notas, a veces escritas a lápiz, relacionadas con la temperatura, los cambios de humor, el empleo del tiempo, los encuentros, etc. 2º Hay también fragmentos filosóficos que prefiguran lo que Gabriel Marcel denominará un *Diario Metafísico*, es decir una metafísica en construcción, día por día.

Esta metafísica será, no obstante, una ciencia: será exactamente la ciencia del hombre, y de ahí que Maine de Biran emplee, antes que Bergson, la expresión "metafísica positiva" (9).

Una ciencia no encuentra su forma perfecta en el diario íntimo del sabio. Los fragmentos filosóficos que contiene el de Biran son borradores, escorzos, primeras redacciones de desarrollos destinados a integrar un libro tan sólidamente construido como un tratado de física. Por 1812, ese libro se titulaba *Ensayos sobre los fundamentos de la psicología*; hacia 1824, *Nuevos ensayos de antropología*. Aunque Biran no haya escrito jamás ese libro, aunque sus "obras completas" sean una colección de manuscritos inconclusos o de trabajos preparatorios, queda en pie su intención, que fué la de dar al público una obra que sentara los fundamentos de una ciencia, en el sentido más estricto y más técnico de esa palabra.

Y es hacia esta ciencia, ya la llame "psicología" o "antropología", que se vuelve Biran para resolver el problema de la felicidad tal cual se lo plantea su existencia dolorosa. Los antiguos nos enseñaron qué es un hombre feliz sin enseñarnos cómo podemos llegar a serlo: un conocimiento científico del hombre real debiera proporcionarle los medios prácticos de adquirir el dominio de sí que es la condición de la felicidad.

De este modo la meditación sobre la existencia concluye en una ciencia de lo existente.

II. UNA FILOSOFÍA DEL SUJETO

Cada ciencia tiene un objeto propio. Fundar una ciencia es en primer lugar tomar conciencia de lo que es propio de su objeto, de lo que no podría ser explicado ni descrito en el seno de las ciencias ya constituidas. Fundar la ciencia del hombre es, pues, precisar en primer lugar lo que es propio del hombre, lo que es específicamente humano.

¿Qué es lo que en esta búsqueda aportan los maestros de su siglo a Maine de Biran? La famosa estatua de Condillac. Éste imagina una estatua y la anima otorgándole un solo sentido, y eligiendo el menos representativo y más afectivo a la vez, el olfato, con lo que tendremos una estatua que, puede decirse, vive sólo por su nariz: al acercarle una rosa siente el olor de la rosa, y esta sensación la invade totalmente. Condillac expresa este hecho diciendo: *es*, en este momento, olor de rosa.

Biran está de acuerdo hasta este momento, pero se detiene aquí.

Condillac continúa: esta primera sensación, cambiando, volviéndose más o menos intensa, combinándose con otras, engendra la atención, la memoria, las ideas abstractas y generales, el juicio... La más compleja de las operaciones intelectuales no es otra cosa que esta "sensación transformada".

Por el contrario, Maine de Biran continúa: la estatua es olor de rosa y seguirá siéndolo. Para sí misma, esa sensación no puede ser otra cosa que esa sensación. ¿Por qué? Porque hay un abismo entre sentir, y sentir que yo siento, abismo marcado por la presencia del *yo*. Sentir el olor de la rosa es un estado pasivo: saber que yo siento el olor de la rosa implica un desdoblamiento que subordina la toma de conciencia del estado padecido a la presencia de un sujeto activo.

El error de Condillac radica en haber explicado las operaciones que manifiestan una actividad del espíritu en gracia a las transformaciones de un estado pasivo. Por lo tanto, no existe en el origen de la vida psicológica, tan sólo la facultad de sentir y el hecho primitivo de la sensación: es necesario que haya también un hecho de actividad igualmente primitivo que ponga en evidencia el *yo*.

"Como reacción frente al sensualismo francés de Condillac y sus discípulos, —escribe Julián Marías— Maine de Biran inicia un nuevo modo de consideración de la vida psíquica, fundado en la introspección o análisis de la intimidad, que lo llevó al descubrimiento del *sentido íntimo* y de la realidad como *resistencia al esfuerzo*" (10).

Quiero contraer este dedo y se contrae: con este simple hecho se re-

vela el *yo* en el sentimiento de un esfuerzo motor voluntario. ¿Qué nos enseña esta experiencia banal?

Para empezar, es un acto cuya iniciativa tengo, y esta iniciativa es lo que define la actividad. Pasividad no quiere decir inercia: el animal que ve su presa salta sobre ella; no carece de movimientos, pero éstos son desencadenados por la percepción de un objeto; el sonámbulo se desplaza, pero esos desplazamientos son los de un autómata. La actividad propiamente dicha es esencialmente *voluntaria*: la palabra voluntad designa el *yo* considerado como capaz de tomar la iniciativa de ciertos movimientos.

Al tomar la iniciativa de un movimiento sé, a la vez, que esta iniciativa proviene de mí: por lo tanto el *yo* es *conciencia* en el instante en que se ejerce como *voluntad*. Bajo la pluma de Biran la palabra *conciencia* tiene un sentido muy preciso: significa siempre *conciencia de sí*. No hay conciencia sin un *yo*; no hay *yo* que no sea consciente. Bergson separará la conciencia del *yo*, a fin de ligarla a la vida: en el biranismo, esta separación sería contradictoria (11).

Ese *yo voluntario* y consciente toma la iniciativa de un movimiento del cuerpo: la misma experiencia da simultáneamente una fuerza hiperorgánica y una resistencia orgánica, la voluntad de contraer el dedo y una contracción muscular. Esta dualidad define el esfuerzo. Obsérvese que no hace intervenir ni un objeto ni una impresión penosa. La experiencia que describe Biran no es la de mi mano levantando un objeto: el límite resistente es el músculo: el músculo estaba en reposo, y ese estado de inercia constituye su resistencia: si el organismo está sano esta resistencia no tendrá nada de doloroso.

Esas reflexiones de Biran requieren una primera advertencia. Lo esencial en la filosofía de Biran es el descubrimiento del sujeto en su irreductible subjetividad. Descartes hablaba tanto de *res cogitans* como de *res extensa*, mientras que Biran no podría emplear la misma palabra *res* para designar dos seres tan radicalmente diferentes como un sujeto y un objeto.

“El sujeto metafísico propiamente dicho no puede ser concebido como una cosa, y toda la dificultad que hay para captar el valor del *yo* sujeto por medio del acto de reflexión, consiste precisamente en que hay que excluir toda idea de cosa o de objeto” (12).

En un texto todavía inédito, Biran rechaza la expresión “objeto interno”: “No se puede decir que el alma sea un *objeto interno*, ni tampoco que su existencia sea un *hecho interior*: no hay otra interioridad que la de la *conciencia* o la del *sentido íntimo*, y el sentido íntimo carece de objeto. La dificultad está en poder impedirnos tomar el *yo* por una cosa, en pensar en un ser que no sea *objeto*” (13).

Nunca se ha afirmado más claramente la distinción fundamental entre el sujeto y el objeto con todas sus consecuencias.

Consecuencias sobre el plano del conocimiento: los esquemas que nos sirven para pensar los objetos no pueden servirnos para pensar el sujeto. De ahí que el filósofo deba desconfiar del lenguaje, constituido para expresar las cosas o las relaciones entre las cosas, a las que la vida cotidiana nos inclina.

Consecuencia en el plano de la psicología: existe una psicología distinta de las otras ciencias, y en particular de la fisiología, en virtud de requerir un nuevo punto de vista: el punto de vista de la interioridad. *Interior* y *exterior*, como Biran sabe, corresponden a una imagen espacial y califican objetos: el interior de una casa, el exterior de una caja, etc.; pero cuando la interioridad se vuelve un modo de nombrar la subjetividad, no hay ningún equívoco: la metáfora pierde su carácter espacial y “espacializante”.

Consecuencias en el plano de la ontología: la subjetividad está ligada a la presencia de un sujeto que es un existente personal. Por compleja que sea en este punto la doctrina de Biran, lo seguro es que la fenomenología no es una pura descripción de fenómenos, sino que lleva sumada una reflexión que plantea el ser del sujeto. Juan Adolfo Vázquez tiene razón al citar a Maine de Biran entre los que han preparado un retorno a la ontología (14).

Las reflexiones de Biran requieren una segunda advertencia. En el esfuerzo motor voluntario, el sentimiento del esfuerzo une la voluntad a un movimiento. Lo primero es un existente que se sabe existir a la vez como voluntad motora y como aparato motor.

Primera consecuencia: el sujeto está encarnado; su existencia coincide con esta encarnación. El *cogito* cartesiano establecía un *ego* que es una *res cogitans*: pienso, luego soy, luego soy una cosa que piensa, y esto es verdad aun si fuera un sueño el mundo de los cuerpos, sin exceptuar de la duda mi propio cuerpo. La *volo* biraniana establece un *ego* dado en lo interior de una relación concreta que le une a su cuerpo.

Segunda consecuencia: al plantearse como existente, aún si su cuerpo no existe, el *ego* cartesiano rechaza su cuerpo en el mundo de los cuerpos y lo trata como a un cuerpo entre los otros; en la perspectiva biraniana, *mi cuerpo* constituye una unidad tal que *mi* tiene un valor existencial. *Mi cuerpo* no es el sujeto puesto que es *cuerpo*, pero no es un objeto semejante a los otros, puesto que es *mío*: el sujeto se distingue y se separa de los objetos; se distingue pero no puede separarse de su cuerpo (15).

III. UNA FILOSOFÍA DE LA TRASCENDENCIA

Desde el punto de vista en que está colocado Maine de Biran, se puede llamar "trascendente" a toda existencia independiente del sujeto encarnado: reconocer en los objetos cosas en sí, es afirmar la existencia trascendente de los cuerpos. Nadie tuvo tan vivamente como él el sentimiento de que la existencia encierra un problema de más allá.

Su filosofía impulsa a Biran a preguntarse si el ser del sujeto no postula un alma subsistente bajo los diversos actos del sujeto durante los eclipses constituidos por el sueño o por ciertos estados anormales. Su filosofía le obliga a preguntarse si la representación de los objetos no postula una realidad distinta de su existencia fenoménica. Su vida le obliga a plantearse el problema de Dios.

Los antiguos nos han enseñado la identidad del bien y de la felicidad en una vida en la que reina la razón: pero su ética del querer ha olvidado el problema del poder, y Biran espera de la ciencia del hombre una respuesta a este problema práctico. A los cincuenta años, después de treinta de lucha, el fundador de la psicología mide por fin la profundidad de la contradicción que vuelve desdichada su existencia: la ciencia descubre un bien existencial entre el sujeto voluntario y su cuerpo; una experiencia dolorosa demuestra que en la vida cotidiana, esta unión significa dependencia del sujeto voluntario bajo la ley del cuerpo; por el contrario, la ética prescribe una unión en la que el cuerpo estará subordinado al sujeto voluntario. En otros términos, tomados de la filosofía clásica, el ideal del sabio supondría una separación relativa del alma y del cuerpo, que sería a la vez liberación del alma y sumisión del cuerpo. ¿El hombre tiene a su alcance operar una tal inversión?

Quisiera meditar, pero el estremecimiento de mi cuerpo impide mi atención: el aire de la primavera aturde, el calor del verano agota, el viento del norte enerva... "La vida intelectual y activa sólo está a nuestro alcance condicionada por la vida física, que no depende de nosotros" (16). Si la vida física no depende de mí, menos dependen los efectos psíquicos de la vida física y en consecuencia, sólo podrían ser victoriósamente combatidos por una influencia que no provendría de mí, es decir por una gracia que tendría su principio por encima de mí.

¿Pero una tal gracia existe?

El problema de Dios es enfrentado por Biran de tal modo que la existencia de Dios no puede encontrarse en la conclusión de un razonamiento; ni de un razonamiento que parte de un hecho físico, —el movimiento, para

remontar a su causa, el Primer Motor,— ni de un razonamiento que parta de un hecho interior, —la idea de lo perfecto, para remontar a su causa, el Ser Perfecto—. No pretendemos que el biranismo excluya legítimamente las pruebas de tipo tomista y las pruebas de tipo cartesiano; en los hechos, Maine de Biran ha cuestionado la existencia de Dios con motivo de un drama personal que ninguna prueba podía resolver.

La experiencia de su servidumbre le lleva a preguntarse si no habría también una experiencia de liberación que implicara la presencia de un liberador.

Pero evidentemente el filósofo no podía introducir tal experiencia en su filosofía, antes de haberla experimentado. En el correr de los últimos siete u ocho años de su vida, le sobreviene una paz, una alegría, una ligereza cuya causa sigue siendo misteriosa...

"El alma ve como una luz interior que la alumbría, y le muestra lo que está en ella o fuera de ella, en el tiempo o fuera del tiempo, sin ningún esfuerzo de su parte, sin ninguna operación activa, como por una vislumbre, por una especie de sentimiento pasivo, sentimiento muy elevado, muy dulce de experimentar, y frente al cual el alma no desea otra cosa sino permanecer tal cual es... ¿No podría creerse que la vida superior del alma consiste en que, llegada a tal estado, el lazo vital del alma con el cuerpo se debilita de tal modo que éste ya no resulta obstáculo, y que el alma es devuelta a sí misma, a su propia naturaleza, o al modo de existir o de sentir que le son propios, independientemente de su cuerpo? (17).

Las confidencias de ese tipo repiten la misma descripción y la misma pregunta.

Una luz dulce ilumina la inteligencia y caldea el corazón, el cuerpo se calla, el alma está sin nubes, se diría que el espíritu ha recobrado bruscamente su espiritualidad; desaparece el *yo* y con él la voluntad: esta beatitud es el efecto de una actividad cuya iniciativa no parte de mí y que, por el contrario exige cierto aniquilamiento del *yo*. La fenomenología de esta experiencia encuentra su expresión perfecta en los textos del cristianismo platónico. Maine de Biran anota el Evangelio de San Juan; se complace en volver a copiar textos de San Agustín; los libros de los estoicos son reemplazados por la *Imitación de Jesucristo* y, cuanto más medita sobre la pasividad del alma así transfigurada, más crece su devoción por Fenelon.

La antropología no sería completa si no tomara en cuenta estos hechos. La existencia humana, considerada en su totalidad, se desarrolla en tres vidas: la primera es *la vida animal*, puramente sensible e instintiva, situada por debajo del *yo*; la segunda es *la vida humana*, definida por la

presencia de un yo, que es conciencia y voluntad; y puesto que todo ocurre como si la imagen cristiana del hombre fuera la verdadera, llamemos a la tercera *vida del espíritu*, es decir, la vida bajo la influencia del Espíritu Santo.

¿Pero esta verdad del cristianismo es algo más que una verdad psicológica?

La interrogante queda pendiente por encima de la descripción... El hombre está seguro de la presencia de Dios: pero el filósofo se pregunta si la gracia no será efecto de una naturaleza mal conocida. Esta vacilación es sin duda lo que torna tan conmovedora la aventura espiritual de Biran y lo que transforma esta filosofía de la experiencia en una experiencia de la filosofía: si denominamos filosófica a una búsqueda dirigida por la razón entre hechos científicamente observados —y esa fué la opinión de Biran— semejante búsqueda puede en verdad, descubrir y describir realidades que parezcan revelar la presencia de una actividad sobrenatural: ¿puede captar la presencia de esta actividad con la certeza de su origen sobrenatural? ¿puede ir más lejos de ese umbral más allá del cual se afirma el acto de fe?

Este acto de fe lo cumplió Biran con toda lucidez, no en sus manuscritos filosóficos, sino al serle impuesta la elección por la idea valerosamente aceptada de su propia muerte.

Es muy difícil medir la influencia de Maine de Biran, directa en cuanto a Ravaisón y a Lachelier, Louis Lavelle y René le Senne. Biran es el maestro reconocido de la filosofía reflexiva francesa (18).

Bergson parece no haberse interesado en Biran hasta no haber encontrado su propio punto de partida: ha reconocido su parentesco espiritual sin que se pueda decir que se trata de una filiación histórica. Del mismo modo conviene relacionarlo retrospectivamente con "la filosofía de la acción" de Maurice Blondel y con la doctrina de las "tres vidas", pero nada permite hablar de "fuentes" (19).

Es probable que Jean Paul Sartre y Maurice Merleau Ponty no deban nada a Maine de Biran. No ha desempeñado un papel decisivo en la formación del pensamiento de Gabriel Marcel; Max Scheler había leído sus obras: ¿tendremos que hablar de influencia? Xavier Zubiri no lo cita en su *Naturaleza, Historia, Dios*. Sería históricamente abusivo colocar el biranismo en el origen de la fenomenología contemporánea o de las llamadas filosofías existenciales (20).

Pero actuar es una cosa y otra anticiparse. Primacía de la existencia sobre la esencia, afirmada contra Leibniz; unidad concreta del *yo* y del cuerpo que él llama *suyo*, afirmada contra Descartes: subjetividad irreduc-

tible de lo existente humano, afirmada a la vez contra Condillac, que confunde la psicología con la lógica, y contra los médicos que desconocen el término psíquico en la realidad psico-fisiológica; idea de una filosofía descriptiva opuesta a los sistemas abstractos; unidad del pensamiento y de la actividad del ser viviente opuesta a la imagen de una estatua parojojalmente animada e inmóvil; el valor esencial de la experiencia religiosa, y por ende, planteamiento del problema de las relaciones de la metafísica y de la mística, y esto en una época en que la decadencia de la teología, y la pobreza de la cultura religiosa son tales como para que el Cristianismo reconozca su "genio" en el libro de Chateaubriand...

Hoy todos estos temas nos resultan familiares pero a fines del siglo XVIII y en los comienzos del siglo XIX eran tan inéditos en Francia que Biran no tenía conceptos para pensarlos ni vocabulario para expresarlos. Cuanto más estudiemos su obra tanto más este filósofo tomará el aspecto de un precursor.

NOTAS

- (1) El subprefecto es el representante del poder central colocado por el Ministro del Interior al frente de una circunscripción.
- (2) *Journal*, 1º de diciembre de 1814. Citaremos los textos de Biran de acuerdo a las siguientes ediciones: *Oeuvres de Maine de Biran* edición de P. Tisserand, París, P.U.F., 14 vols., 1920-1949; *Journal intime*, edición La Valette-Monbrun, París, Plon, 2 vols., 1927 y 1931.
- (3) *Oeuvres*, t. I, pág. 65.
- (4) *Journal*, 3 y 4 de noviembre de 1818.
- (5) *Causeries du lundi*, t. XIII, pág. 306.
- (6) "Frente al término *existencia* uso el de *consistencia*. El algo que existe tiene una consistencia, es decir, consiste en esto o lo otro". (Ortega y Gasset, *Historia como sistema*).
- (7) *Journal*, 3 de enero de 1822.
- (8) *Journal*, 23 de julio de 1816.
- (9) "La metafísica sería, pues, una ciencia real y positiva...". *Fondements de la psychologie*, t. VIII, p. 270.
- (10) Julián Marías, *Introducción a la Filosofía*, Manuales de la Revista de Occidente, Madrid, 1947, págs. 160-161.
- (11) Biran no emplea el término *inconsciente* pero ha estudiado profundamente lo que designamos de este modo: de su punto de vista existe una vida que se desarrolla con la intervención del yo y aún sin ella — los movimientos de los instintos, la génesis de las pasiones, los sueños, los estados de sonambulismo, y de magnetismo.
- (12) *Fondements de la psychologie*, t. VIII, p. 127 n.s.
- (13) *Des idées et des objets: Discussion des opinions de M. Selle*. Biblioteca del Instituto de Francia, ms. 2.137.

- (14) *Retorno a la Ontología*, en *Ensayos Metafísicos*, Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Filosofía, 1951.
- (15) Cf. *Essai sur le fondements de la psychologie*, primera parte, sección II, capítulo III: Origen del conocimiento que tenemos de nuestro propio cuerpo. *Promenade au Luxembourg avec M. Royer-Collard*, t. X, p. 12-13. *Notes sur quelques passages de l'abbé de Lignac*, t. X, págs. 358-361.
- (16) *Journal*, 22 de setiembre de 1819.
- (17) *Journal*, 28 de julio de 1823.
- (18) Cf. Fessard, *La méthode de réflexion chez Maine de Biran*, París, Bloud, 1932; G. Madinier, *Conscience et Mouvement*, París, P.U.F., 1938; R. Vancourt, *La Théorie de la Connaissance chez Maine de Biran*, 2^a edición, París, Aubier, 1944. Nota B: *M. de Biran et la philosophie de Louis Lavelle*.
- (19) Henri Gouhier, *Maine de Biran et Bergson*, en los *Etudes bergsoniennes*, Cuaderno I, Albin Michel, 1948; J. Paliard, *Maine de Biran et Maurice Blondel*, en el *Bulletin de l'Association G. Budé*, diciembre de 1949.
- (20) R. Vancourt, op. cit. nota A: M. de Biran et la philosophie de G. Marcel; R. Vancourt, *Maine de Biran et la phénoménologie contemporaine*, en *Bulletin de l'Association G. Budé*, diciembre de 1949; P. L. Landsberg, *Maine de Biran et l'Anthropologie philosophique*, en la *Revista de Psicología y Pedagogía*, 1936, Vol. VI, N° 16, Barcelona.

8



P O E M A S

por
ENRIQUE CASARAVILLA LEMOS

LA CORRIENTE OTOÑAL

Una dulzura inmensa —inesperada—
puebla estas brisas...

Otoño intenso... invierno...

El campo está
más triste, más abierto. Se entristecen
las capillas.

Los árboles descienden en las hojas
amarillas
y hacia ellas sólo miran las congojas.

Con inmensa tristeza, y con herrumbres
la brisa
llora.

ATARDECER EN INVIERNO

Las Paredes de pereza
y cubiertas de óxidos secretos,
labradas y grabadas al pasaje
de los Astros,
hablaban
de inconcebibles épocas,
de antigüedades inauditas,
Y permitían llegar
como decréritos lamentos
de oscurecidos siglos,
Y agusanadas débiles memorias
de alegrías
de horas remotas...
algo a las de las que eran
Nínive o Roma
parecidas;
Y cosas olvidadas
de la tierra.

OJO EN VUELO

Instante raro.
Los mares rizados
de las estrellas...
Remotos reinos sobre Mares viejos!
y el movimiento de sus luces.

VISIÓN ANGÉLICA

Brilla, —con simple veste de la tierra...

Pero es un Ángel que ha bajado para
decirme:

aún el infierno, con un ala alivié...

Me mira, mas mi cara
le oculto: lanzan soles sus ojos. Y después
—aunque de la ventura apenas clara
de su Visita nada más concluya—
que le muestro la faz que antes tapé... talo
malezas *sin amor* que hacen que me huya!
Cendal blanco le forma dulce pétalo...

CARTA MATUTINA...

Despertando —
la vena vaciada hundida en la tristeza—,
apunté:

Reina, flor *ninguna* la
nada. Ningún asunto que llegue a importar se
ve, porque ninguno hay.

El brillo del sol; la negrura de
la noche; la serpiente, —una nueva hoja, el mundo:
apariencias.

¿Es algo realidad
o ser?
Nada
es.

REALIDAD

De cuando en cuando
voy a ver los Dragones de la tristeza
mohosos y llenos de años!
Viven dentro de una quinta maravillosa,
(cuya historia
sólo los libros de cuentos saben explicar).

De cuando en cuando
voy a ver los Dragones de la tristeza,
que viven
en la quinta de los Misterios...

MISERIA DE LAS QUINTAS

Aquel pasado, enhébrase a los huesos;
lo que era llama y rayos
ahora el ánima hiela.
¡Cuando éramos pequeños y corriamos
juntos con alboroto sin fin delicia loca,
entre las horas tiernas . . .!
—cuando brillaban fuentes limpias llenas
y de rosales altos, hoy anémicos
cálido olor en pétalos caía.

¡Dónde estarán ay! tantos camaradas
primeros, de estas Quintas
que sólo ahora reflejan
recuerdos!;

¡los más de ellos no están, oh árboles!
¡Algo que habla hay aún y algo suspira
hablando de sus juegos, de sus padres! . . .

—Rumores, tristezas; rota
estatua mira en las quintas,
calma fría que apena. . . —

¡Han desaparecido
como aquellas
sonoras
horas!

EL HOMBRE

a Esther de Cáceres

No persuádenme el cielo ni el infierno. . .
Ni esto ni aquello me convence. . . ! Sólo
tu ensangrentado Amor Cristo, persuádeme
—ni paraíso a soñar. . . ni purgatorio.—

¡Tú solo, echando sangre me convences
y trastornas y en llantos me revuelves! . . .

Cordero hecho llama!
oh nieve total,
con tu Cruz, sin pecado ni error cierto,
traspasándolo todo
en tu nube sin muros!: cuanto existe
y lo por existir.

Al Sol idéntico
e igual con el eterno,
tu Humildad no hay mirar que no haga triste.
Todo mi corazón el llanto llena,
triste. Los sufrimientos del infierno
(¡lo que sería tan continua pena!)
mínimos son ante los que sufriste.

CLAVE PARA UN AMOR

por

ADOLFO BIOY CASARES

ERA serio, apasionado, sin duda un artista, muy joven y transparente. Quiero decir que si uno lo miraba con alguna atención descubría su alma. Esta palmaria simplicidad o pureza no creo que cubriera a una íntima penuria espiritual, sino a su juventud. Johnson pasaba por ese momento en que la confusa, ilimitada, la proteiforme adolescencia ha terminado y el ser, ya definido, muy poco sabe del ajetreo de la vida, que desgasta y empareja. Sí, tenía parte en ello ese momento de la juventud, pero más aún la extrema dedicación con que él atendía la disciplina de su arte. No es el subrepticio eco del título de un cuento de Kafka lo que me induce a calificar así el trabajo de Johnson. En todas las actividades cabe el arte; se revela en el estado de ánimo con que las cumplimos y resplandece en la excelencia de la ejecución; que la actividad corresponda o no a cierta preestablecida jerarquía, tiene poca importancia. Y aquí me siento inclinado a deplourar que los argentinos, a diferencia de Johnson, trabajemos como *amateurs*, como caballeros, pero no como artistas; como quien se reserva para un puesto mejor y, provisoriamente, cumple una tarea más o menos desagradable. Pero ¿quién se atreve a condenar? Acaso tal actitud suponga mucha lucidez, algún desdén por el afán y un orgullo ingénito y nada vil. Por lo demás el muchacho era extranjero y el año que llevaba en Buenos Aires de ningún modo atemperó su consagración al trabajo.

Griffin Johnson había nacido en la ciudad de Chester, en el límite de Inglaterra con Gales. Pertenecía a una familia de trapecistas, que provenía de una interminable línea de acróbatas, que reconocía como primer antepasado a un señor que hacia 1760 maravilló a Londres cabalgando en tres caballos a un tiempo.

Por la naturaleza misma de su profesión, los trapecistas trabajan en familia. Ante todo, se nace en el trapecio. Un hombre no resuelve, de un día para otro, dedicarse al trapecio, como quien elige una carrera, las armas, los hábitos o las leyes. De niño hay que aprender el arte. Como no hay profesores, hay que aprenderlo de los padres y de los hermanos. Conviene, por último, practicarlo con personas a quien uno conoce como a sí mismo: cualquier movimiento mal acordado trae la caída y la desgracia. Por cierto que, tarde o temprano, la desgracia llega. Los trapecios, que mantuvieron agrupada la familia, infaliblemente la destruyen.

De la familia de Griffin Johnson —él, los padres, los hermanos— sé menos de lo que sospecho, y lo que sospecho se reduce a esto: que nunca pudo formar el grupo de cinco acróbatas, necesario para el gran espectáculo y que fué diezmada por la mala suerte. En verdad, la mente de todo trapecista es, o llega a ser, un memorial de caídas y desgracias; mejor dicho, una especie de palimpsesto, en que los hechos registrados están deliberadamente oscurecidos por sucesos ulteriores. Como todos los que toman por oficio el peligro, los trapecistas son supersticiosos. No quieren hablar de los accidentes, ni recordarlos. Cuando alguien les interroga sobre el punto, unos niegan que haya verdadero peligro —allí arriba está el hombre tan seguro como en el ancho suelo— y afirman que sólo por sugestión ven peligro los espectadores; otros, los vanidosos y los soberbios (que, por cierto, no faltan) admiten el prestigioso peligro, pero insisten sobre la destreza, que vuelve improbable la caída; todos convienen que hubo pocos accidentes en la historia del trapecio.

Sin duda por considerarlos de pública notoriedad, en cierta conversación a la que luego aludiré, Claudia Valserra refirió dos accidentes del año pasado; su interlocutor, que los ignoraba, pudo inferir que fueron prácticamente simultáneos, que uno ocurrió en el circo Medrano, de París, y otro en Edimburgo, y que por este último, Johnson quedó solo y huérfano.

He aquí los hechos: en el circo Medrano había caído en un triple salto ejecutado sin red, Jim Valserra. A los cuatro o cinco días ocurrió el accidente de Edimburgo. Johnson recibió poco después una carta de condolencia, con una generosa proposición de unirse a ellos, del famoso Gabriel, padre de Jim y jefe del conjunto de los Valserra. El padre que había perdido a su hijo, evidentemente sentía la necesidad de acercarse, de consolar y de proteger, a ese otro hijo que había quedado solo en el mundo. Como Johnson no concebía la vida fuera de los trapecios, aceptó la oferta, arregló sus documentos, partió a París. Con los Valserra trabajó en Roma, en Nápoles, en Ginebra, en Aix, en Provence, en Pau, en Londres, en Bath, en Madrid, en Lisboa. Ocupó el lugar de Jim, inmediatamente en el espec-

táculo, poco a poco en el corazón de Gabriel. Hacia 1951, con la *troupe*, vino a Buenos Aires.

Originalmente componían la *troupe*, Gabriel y sus hijos. Muerto Jim, de los hijos quedaban tres: Claudia, una mujer de poco menos de treinta años, de talle recto y flexible, con una cabellera que en los mejores días parecía rojiza, en los peores, arratonada, en los indiferentes, castaña; con ojos redondos, muy serios, con nariz breve, con manos blancas, suaves, expresivas; muy loca, muy dulce y (un secreto que adivino) con debilidad por los hombres; Beto, el culto, el cortés, el bien parecido, el ceceoso, el tacaño Beto, tesorero del conjunto hasta que Gabriel y Claudia descubrieron —sin enojo, con esa diversión que nos procuran a veces las peculiaridades de las personas queridas— que depositaba en cuentas y en acciones a su nombre el dinero de todos; y, por último, Horacio; hijo de otra madre; de pequeño formato, de cabello oscuro, de tez blanca y rosada, con algo de petimetre, de envidioso, aun de malito. Los Valserra acogieron a Johnson con afecto. Debe uno reconocer que si el corazón de Claudia trascendía un particular matiz de admiración y de ternura y el de Horacio, de envidia, Johnson, a pesar de su honesta afabilidad, parecía entre todos ellos distante y solo. Difíase que para él las relaciones humanas eran secundarias; que vivía, como los santos y como los artistas, para su vocación. No quiero dejar este punto sin advertir que la avergonzada envidia de Horacio era (según quienes podían juzgar) la misma con que antes había mirado a Jim; de modo que se trataba de un sentimiento fraternal.

En Buenos Aires, Johnson trabajó afanosamente. En las horas libres —de mañana, entre las funciones, muy tarde en la noche, cuando el público se había retirado y el circo entero dormía— se dedicó a perfeccionar esa infrecuente, letal y última flor de la acrobacia: el triple salto. La armoniosa facilidad del artista fué celebrada por el casi famoso Clemente Marcón, si no en verso, por lo menos en la prosa del cuarto de página que el poeta retiene en un diario de la tarde y que, sordo a las rimas interiores, titula *Balcón ciudadano*. Con una fórmula expresiva, pero involuntariamente ambigua, Marcón observa que *el muchacho vuela y evoluciona por los trapecios como pez en el aire*.

Dominado el triple salto mortal, Johnson emprendió el estudio del cuádruple salto, acrobacia prácticamente imposible, lograda tan sólo por saltimbanquis orientales y, acaso, químéricos. Entonces empezaron a ocurrir accidentes anómalos. En pruebas menores la vista o las manos o el sentido del ritmo fallaron; varias veces Johnson estuvo a punto de caer. Gabriel Valserra le dijo:

—Estás cansado. Por un tiempo debes dejar el trabajo.

Johnson no lo escuchó. Una noche, poco después, aconteció la caída. El público se mantuvo en silencio; ignoraba si había presenciado un accidente o una acrobacia. Cuando vió que Johnson, incorporándose en la red —por fortuna, para ese espectáculo habían extendido la red— cuando vió que Johnson, digo, saludaba, frenéticamente aplaudió.

Al otro día Gabriel Valserra apareció con un médico. Éste se interesó en el relato de los accidentes que culminaron en la caída; examinó a Johnson; diagnosticó *surmenage* y prescribió reposo, por veinte días, en la montaña. A principios de septiembre, Johnson partió hacia un lugar en los Andes, del lado chileno, no lejos de Puente del Inca. Lo buscarían allí sus compañeros, en viaje a Santiago, donde la *troupe* completa debería presentarse el 23.

II

No me dijo cómo fué su llegada, pero imagino que no habrá diferido mucho de la mía. Deja uno el tren; de la estación cruza, por un túnel, al subsuelo del hotel y un ascensor lo lleva hasta el mostrador titulado "recepción"; mientras presenta documentos y satisface formularios, percibe, por los salones adyacentes, a huéspedes que rondan con familiaridad y con tricotazos. Una instantánea desazón lo invade. "Pensar —reflexiona— que muy pronto distinguiré a unos de otros, que opinaré sobre ellos, que de algún modo entrará en sus vidas. Qué increíble, qué deprimente". Se libra de estas consideraciones para seguir a un señor con una llave, primero, hasta el ascensor, después, por los corredores del segundo piso. Ya está en su cuarto. Le abren la ventana, le preguntan si quiere algo, lo dejan. Se asoma. Alrededor, hasta el cielo, hay montañas (muy pronto le informarían que el sol sale a las diez y que se pone a las cuatro). Con mano trémula se desabrocha el cuello. Murmura: "He caído en un pozo. He de estar loco. Hay que estar loco para alejarse de Buenos Aires". Mira hacia el teléfono; si no le faltara valor preguntaría en el acto cuándo pasa el primer tren de vuelta. En ese momento llega un hombre con el equipaje y desprende las correas de las valijas.

Como a Johnson, un médico me diagnosticó *surmenage* y me remitió allí para una cura. Yo no creía en mi enfermedad; soy bastante fuerte y, francamente, nunca trabajé demasiado. Algo tenía sin embargo. De pronto me sobrevenía un temblor en las manos, una moderada alternación de calor y de frío, un levísimo sudor. Debo reconocer que estos fenómenos por

primera vez fueron acompañados por una vaga, pero genuina y honda, sensación de beatitud, en aquel mismo día de la llegada, mientras alineaba los libros sobre la cómoda.

Procuré entender esa beatitud. Me dije que hay un particular encanto, no exento de un matiz de tedio agradable, en los lugares de cura. Normalmente en los seres luchan dos tendencias; una, espontánea, que los induce a no hacer nada y otra, inculcada en los primeros años, que los lleva a encontrar culpa en el ocio. Cuando parten al lugar de cura, la paz en el alma se ha restablecido; el ocio está sancionado por la autoridad indiscutible del médico; el sentido de la responsabilidad, por lo menos en su triple y desabrido carácter de afán por estar en el yugo, cumplir con el deber, dejar obra, queda en suspenso; el hombre se encuentra en uno de esos raros momentos de la vida, como altos en el viaje, en que la obligatoria ocupación es alimentarse, olvidar las preocupaciones, reposar, tomar sol. Que el mundo juzga esto necesario lo proclama el hotel del lugar, con su costosa, compleja, considerable realidad. De cada uno se desprende allí un poco de calma y de aburrimiento y todo está envuelto en un halo de indolencia, como una casita en una bola de cristal.

Una brisa entró por la ventana y estremeció las cortinas de cretona. Algo en mí también se estremeció. Para sacar fuerzas de la debilidad murmuré *le vent se lève, il faut tenter de vivre*. Por de pronto cerré la peligrosa ventana. Después dejé mi cuarto y partí a conocer el hotel, que era muy grande, una suerte de monstruosa cabaña de piedra y de madera barnizada. Y ¿cómo pude olvidarlo? de cuero por dentro, totalmente de cuero. Aún hoy yo no veo sobre una mesa una de esas perfumadas cajas de cuero sin una contracción de espanto. Qué profusión, qué lujo. En todo lujo palpita un íntimo soplo de vulgaridad; ocasionalmente, por mimetismo o armonía con algunos estilos —el Luis XV, el Luis XVI— no desentonan; pero con qué ímpetu desborda la vulgaridad en el estilo rústico de los millonarios y de los hoteleros.

Como la temporada había acabado, el hotel estaba casi vacío. Por todas partes yo intuía, sin embargo, una presencia indeterminada; al penetrar en cada una de las vastas y desoladas cámaras me creía a punto de sorprenderla; parecía que hubiera quedado un fantasma de la vida que poco antes hubo allí; parecía que, aplicando con atención el oído, aún pudiera recogerse el eco de ese tropel de gente. Entonces me reveló el lugar un nuevo encanto: el de los días que siguen al fin de la temporada. Lo sentimos ansiosamente, porque está mezclado con la nostalgia por las cosas que pasan, con la angustia por querer retener lo que ya se ha ido.

En el subsuelo hay una librería y cigarrería, una *boîte*, unos casilleros

y un taller para esquies, una enfermería, una peluquería, una sala de juegos, donde los aduaneros disputan perpetuos partidos de ping-pong; en el primer piso están los salones, el comedor, la tienda principal, el templete, el cinematógrafo; en los pisos de arriba, las habitaciones y la terraza del *solarium*. Lo que me asombró fué el templete. Por de pronto, con su elegancia y con su inmaculada blancura, resultaba una agradable anomalía en medio de esa inundación de rusticidad y de cueros. Era grecorromano, pagano, tan pagano que, según me enteré después, el sacerdote que venía de Río Blanco lo desdeñaba y oficiaba la misa en el cinematógrafo.

Con alguna dificultad para orientarme, llegué a la "recepción". Apoyándome en el mostrador y con aire confidencial, me dirigí a uno de los estilizados señores que ahí atienden (con sus impecables, negros *jaquets*, en medio de turistas arropados de manera de eludir todo convencional estiramiento y de exaltar la variada fealdad humana, parecen los últimos vestigios de la moribunda raza de los señores). Pregunté:

—¿Qué explicación tiene ese templete pagano, tan distinto del resto del hotel?

El señor me miró con una alarma y con un disgusto que su inveterada cortesía procuraba disimular. Sospechaba, sin duda, que yo le llevaba alguna queja; parecía convencido de que en mis palabras iba a descubrir, de pronto, alguna enojosa referencia al mal funcionamiento de los teléfonos o de las cañerías de un baño. Por fortuna otro señor, de espíritu más ágil, intervino; opinó que el portero, a quien llamó *concierge*, podría informarme. Este hombre —ancho, sanguíneo y, acaso por contraste con los señores de la "recepción", notablemente despierto— me dijo que el templo era todo lo que subsistía de un hotel anterior, construido por un tal Martín Bellocchio Campos. Proseguí con mis averiguaciones:

—¿Por qué —dije— el señor Bellocchio habrá construído un templo grecorromano?

—No tengo idea —contestó el portero—. También levantó un teatro abierto, a la antigua, en Valparaíso, donde bailan óperas, al aire libre, en noches de verano, y otro en Punta Arenas, que no se terminó y todavía hoy es una ruina. Me dijeron que por un tiempo andaba envuelto en una vulgar toga, de esas que llaman sábanas, y que si usted lo veía lo tomaba por un fantasma. Era un hombre de lo más religioso, medio carnicero, que llevaba corderitos a ese altar tan blanco y viera cómo lo ponía. No es milagro que el turista protestara y acabara por irse para no volver, con ese olor a sangre, que pica en las fosas nasales, y con el templo y buena parte del establecimiento a la miseria con la sangre de los lanares degollados.

Me confiaron esto los aduaneros que jugaban al ping-pong. Algunos habían alcanzado a tratar al señor Bellocchio, hombre notable, al parecer, por sus hermosos ojos celestes, su mirada despierta y sus modales tranquilos; me aseguraron que en la juventud había viajado por Grecia y por Roma, o que había leído el libro de Víctor Duruy sobre los griegos, y que desde entonces quedó hechizado por el mundo antiguo, hasta el punto de perder su fortuna en anfiteatros y de creer en la mitología pagana. De Baco era particularmente devoto; el templete del hotel estaba consagrado a ese dios. Todo esto y mucho más, arteramente sonsaqué de un aduanero zurdo. Después de cada partido, el pobre zurdo hablaba un poco del señor Bellocchio, de Baco y de las supersticiones lugareñas; sinceramente, hablaba con cuentagotas; me proponía otro partido y yo no podía negarme. ¡Qué saque tenía el bárbaro! Daba gusto verlo jugar. Me ganó así como mil quinientos pesos chilenos, pero yo, en materia de información, le chupé la sangre, como se dice. Averigué, en un ratito, que Bellocchio conmemoraba todos los años la fiesta del dios, llamada *liberalia*; que en esa oportunidad Baco infaliblemente aparecía (en otras también, por supuesto); que abundaban los duendes; que en la cordillera había sombras extrañas y, como a esa altura la mente funcionaba de modo anormal, podía cada uno interpretarlas de acuerdo a su fantasía; que todos los pobladores eran supersticiosos (aun las sociedades anónimas: la del nuevo hotel no se atrevió a derribar el templo de Baco); que en Puente del Inca había un fantasma inglés, conocido por el Futre; que en ocasiones propicias, de la profundidad de la laguna de enfrente emergían, con las negras y lacias cabelleras impecablemente peinadas, con el ropaje seco, cuatro princesas indias; etcétera.

En la biblioteca —insignificante, reunida con un criterio casual— encontré la Enciclopedia Hispanoamericana. Recorrió dos o tres volúmenes, en busca de referencias a Baco y a las *liberalia*. Sobre estas festividades leí: *Era aquél un día de liberación. Nada estaba vedado y se toleraba que los esclavos hablaran libremente.* Por cierto leí mucho más, pero todo, por conocido o previsible, resbaló de mi memoria.

En aquel día de la llegada, cuando salí del hotel y bajé a la laguna, algo me sobrecogió. No advertí en el acto la causa. Luego el ingeniero Arriaga me señaló que no había pájaros. Lo que me había sobrecogido era el silencio insondable de un mundo sin pájaros.

Tampoco había otros animales, con excepción de los perros que tenían para sus trineos los carabineros. Estos vivían en un refugio, que servía de aduana, situado a tres kilómetros de distancia. No había más población que el hotel, la estación ferroviaria y el refugio. Las altas y abruptas montañas que de muy cerca rodeaban el lugar, aunque parcialmente cubiertas

de nieve, aquella tarde me parecieron sombrías. Ansioso de huir de ese encierro, entré en el hotel. Sentí algún alivio.

A mi regreso había en los salones más gente que a la mañana. Después descubrí que nadie, o casi nadie, se levantaba antes de la una y que muchos lo hacían a las tres. Aquella vida recordaba un viaje a bordo. Como al comienzo del viaje, mirando a los demás uno pensaba, con descreimiento y con pereza: vamos a conocernos. Y, como en un viaje, la prevista fatalidad operó: después de tres o cuatro días en que anduve solo y, por cierto, no muy cómodo conmigo, ni muy feliz, conocí a todo el mundo. La sociedad de esa gente no era estimulante, pero en ningún momento deploré no haber seguido el consejo del general Orellana, de la señora González Salomón y de tantos otros, que me repetían: "Aprenda a jugar a la canasta y al bridge. Sin esos recursos las tardes se hacen muy largas. Hay que matar el tiempo". El viejo general Benito Orellana era uno de los pilares del aburrimiento de la temporada. Calvo, con la frente fugitiva, con los ojos pequeños, con las orejas enormes, con el rostro rasurado, tenía la expresión de un conejo. Yo me le acerqué, pensando: "Es un técnico. Tiene conocimientos concretos. Con él aprenderé algo. Para la conversación debo preferirlo a las señoras, que al fin y al cabo son meros filósofos que especulan sobre los temas eternos de la vida y del alma. Voy a preguntarle cómo se dirige una gran batalla". Le pedí su opinión sobre el Alamein.

—Voy a disertarle sobre mi especialidad —declaró.

Con rápidas afirmaciones ponderó "la preeminencia de la estrategia alemana, de los jefes alemanes": los nombres que citaba, reparé después de un rato, eran de generales de la guerra del 14. Bruscamente anunció:

—He cumplido ochenta y dos años. Nunca estuve enfermo. La salud y la longevidad es una herencia de mis mayores, que trato de administrar prudentemente. El primer día de frío doy la espalda a Buenos Aires y huyo a La Falda. El primer día de calor me corro hacia aquí. Mantengo esa disciplina desde hace treinta años. ¡Treinta años! ¡Una vida! Ahora ando preocupado, porque esta vez me vine antes de tiempo.

Cuando el general anunció "Voy a disertarle sobre los deberes del escritor nacional, deberes de patriotismo", me pasé al obeso, lampiño, sin mentón y con tres papadas, ingeniero Arriaga (quien, según el mismo general "había sido, allá en su lejana juventud, un hombre interesante, un rey sin corona del Buenos Aires noctámbulo, un fiestero, que se embarcaba en su *yacht* Bagatelle, con una *troupe* de bailarinas desnudas"). El ingeniero me explicó:

—No sabe lo que me gustaría caminar por las afueras —hay otro aire, como decía un doctor amigo— pero me limito estrictamente a los corredo-

res del hotel. No traje bastón. El bastón deforma, no permite caminar con la flexión correcta. Pero vaya usted a caminar por las afueras sin bastón. ¿Dónde se mete si lo ataca un perro?

No toda la gente —exigua para la inmensidad del hotel, pero bastante numerosa— era como el viejo general y como el ingeniero obeso. Había un grupo de muchachas muy jóvenes, vestidas con tricotas esculturales y con ajustados pantalones de esquiar, a quienes me propuse redimir de unos mozalbeteos cargosos, cuya técnica del galanteo, que practicaban continuamente, consistía en hacer ruido y en correr por los cuartos. Aunque no eran lindas, las juzgué refrescantes como un vaso de agua de Apolinaris bebido en ayunas. Por cierto, a las muchachas les sobraba *la beauté du diable*. También había una señora chilena, del buen lado de los cuarenta años, rubia, hermosa de piel, que graciosamente empezó a hablarme frente a uno de los ventanales que daban a la laguna.

—Nieva —dijo.

—Es verdad —contesté.

—Es raro en esta época —afirmó—. Casi estamos en primavera.

Me parecía la persona más agradable de las que entonces vivían en el hotel; hubiera querido conocerla, pero, inexplicablemente, una gran pereza me invadió, con denuedo no logré pasar de tres preguntas esparcidas en un largo silencio:

—¿Es usted chilena? ¿Va a quedarse algunos días? ¿Estuvo en Buenos Aires?

Desde el bar en que bebía un perpetuo vaso de gin, el viejo Sanders, con su cara roja, me miraba burlonamente. Me irritó que se permitiera mofarse de mí ese caballero, que había pasado una vida de lujo ocioso, pagado por el trabajo de sus antepasados. De buena gana le hubiera dicho, como al perrito *caniche* de una amiga, hijo de perros de circo, que para hacerlo bailar en las patas traseras había que ordenarle: Acuérdese de sus antepasados. Pero Sanders no hubiera obedecido. Era un don Juan en receso; estaba siempre junto al mar o en la montaña; vestía con colores violentos; tenía algo de fantoche y de marino.

Tomé té con la señora González Salomón (a quien procuré comprar con la pregunta: “¿Me permite llamarla Irene?”), con Arriaga y con Griffin Johnson. La señora, agitando su redonda cabecita de títere, en el extremo de un pescuezo de dromedario, al que las arrugas volvían humano, nos confió:

—Cuando yo era joven, en estos lugares no había más que gente conocida—. Bajó la voz y miró alrededor—. En cambio ahora se pregunta una: ¿De dónde salen estos mamarrachos? ¿Qué origen tienen?

Pedi al cielo que la señora no descubriera, por lo menos hasta que yo me levantara de la mesa, que Johnson era un acróbatas.

Con Johnson llegamos a ser bastante amigos. Aquella tarde, cuando partió la señora, le hablé de su profesión. Aunque poco locuaz, era inteligente, conocía y quería su trabajo, de modo que nuestras conversaciones resultaban siempre instructivas. Todo lo que sé de circos lo debo a él.

No comprendo por qué se le ocurrió aprender a esquiar. Arriaga o algún otro imbécil había dicho que las pistas, con la persistente nevada, estaban de nuevo "en condiciones". Procuré disuadirlo.

—¿Para qué interrumpir esta rutina, aburrida tal vez, pero tan reparadora? Después de la infancia no se aprende nada. Abrumados con palos y esquies, a golpes aprenderemos solamente que no tenemos equilibrio, que no sabemos caminar.

Johnson desoyó estas justas reflexiones; y, como parece vituperable rebatir cualquier iniciativa, por tonta que sea, y abogar por la inactividad, bajé con él hasta el sótano y lo acompañé hasta el mismo reducto del profesor de esquí. Era éste un héroe de la guerra, llamado Hinterhöffer, un hombre colérico y orgulloso, al que la gente perdonaba todo por respeto a sus hazañas y a lo mucho que había padecido. Hay que ver cómo nos trató. Cuando Johnson le dijo que queríamos aprender a esquiar, nos echó en cara que la estación había terminado —*das Ende, finis, halte là!*—, que todos los demás profesores, un manojo de ineptos, habían partido para sus casitas, que estaba solo, que tenía mucho trabajo: *Mude, krank, verriüg*. Con algún enojo contesté:

—En esas condiciones no tengo ningún interés en aprender. Ningún interés.

Hinterhöffer no me oyó. Convino con Johnson, que no perdía la calma, alguna hora de un día de la semana siguiente, para la primera lección.

Una noche vimos en el cinematógrafo una película titulada *El cartero llama dos veces*; otra, *El baile de máscaras*. Esta última trataba un tema conocido. En una ciudad italiana, allá por el siglo XV, irrumpió la peste. La corte se encierra en el castillo, en lo alto del monte, y se entrega a la frivolidad y al desenfreno, mientras abajo la plebe muere. En un baile de fantasía —en el castillo, por supuesto— aparece una máscara maravillosa. ¿Quién es? ¿Quién es? preguntan las damas. Pronto lo saben. Es la peste.

Yo sospecho que la llegada de los Valserra sublevó la sensibilidad de Irene González Salomón. Sin duda estimó que ese avance era intolerable, pero debía de estar secreta y maternalmente enamorada de Johnson, porque no protestó. ¿Qué digo? En más de una ocasión la sorprendí atendiendo con monerías a Beto y a Horacio y platicando, sobre interminables tés, con

Gabriel. En verdad, Gabriel —tan delgado, tan silencioso, con el breve bigote gris y con ese fondo de sabiduría y de dulzura en la mirada— era mucho más “distinguido” que el resto de los que estábamos allí; si esto fuera poco agregaría que en una comedia inglesa a Gabriel le tocaría el papel de coronel o de juez. Con Claudia Valserra, la señora nunca se avino a pactar.

Capricho imperial, como sorpresivamente observó el viejo Sanders. Por lo menos en cuanto a Claudia estábamos de acuerdo con Sanders: era la mujer más delicada, más graciosa, más encantadora que habíamos conocido. En cambio, Irene —¿Por qué entorpezco el relato con este esperpento, cuando en la realidad procuraba no mirarla?— desairaba a Claudia y congeniaba con las chiquilinas de las tricotas y con sus molestos muchachitos. Una mañana, aprovechando una ausencia (momentánea, sin duda) de los muchachitos, me acerqué a esas adolescentes vulgares y les referí la entrevista con el profesor de esquí. Debo reconocer que estuve gracioso. No conseguí que se rieran. Querían mucho a Hinterhöffer, había sido un héroe, un *miles gloriosus*, etcétera. En un esfuerzo de galantería les propuse que ellas me enseñaran a esquiar. Se excusaron; adujeron que partían, con sus amiguitos, cuándo no, al día siguiente, a una excursión por la montaña. Esto resultó cierto, pero no lo es menos que esas chiquilinas inexpertas me trataron como si las apartara de mí no sé qué intransitable distancia de generaciones peor aún: me llamaron “señor”. Filosóficamente me dije: “Es un error de información. No saben que soy joven. Hay que perdonarlas”. Pero, inútil negarlo, después de la conversación me sentí muy viejo. “Esto me pasa”, pensé, “por alejarme de Buenos Aires. Allí le conocen a uno, la gente está prevenida, no ocurren estas cosas”.

Al otro día, 13 de septiembre, nevó copiosamente. La ruidosa juventud había partido temprano, a su excursión. Yo creí que por unas horas benéficas podría olvidar a estas muchachitas desagradables y a sus *chevaliers servants*. Por unas horas las olvidé. Luego, cómo fastidieron...

Así habían planeado las cosas: para el 13, el viaje de ida; el 14 lo pasaban en un refugio en la cordillera, no sé dónde; el 15 regresaban. Antes de que fuera noche debían estar en el hotel, pero no les importó mucho, por lo visto, tenerlos con cuidado, como dijo atinadamente Irene González Salomón. También estuvo acertado el general, cuando observó:

—La gente de hoy, con especialidad los jóvenes, echan a la broma la palabra empeñada. El mal que aqueja a la República, óiganme bien, es una insensibilidad al compromiso.

—Muy justo —convino Arriaga—. Llevo el coche al taller, me lo prometen para una fecha, voy a buscarlo de lo más campante, los señores no

lo han tocado. Por suerte que no tengo bastón, porque si no les rompo la crisma.

—Y nosotros —preguntó Irene Salomón, con un hilo de voz— ¿desde cuándo estamos esperando a los pintores? Ya no me acuerdo. Tenemos la casa que da miedo. Pero estoy con cuidado con estos chicos que no vuelven.

Por los chiquilines pasamos una noche de sobresalto (salvo yo, que después de presenciar por segunda vez en cuatro días *El baile de máscaras*, me retiré a la cama), la mayor parte despiertos y no pocos intentando, sin ningún éxito, expediciones de rescate que, a escasos metros, debían regresar precipitadamente, para no perderse en el viento blanco.

El 16 aún caía nieve, pero con menos intensidad, de un modo casi tenue. Algunos buscaron a Hinterhoffner, para organizar debidamente un grupo de esquiadores que saliera en demanda de los muchachos. No lo encontraron. Sanders y Johnson partieron hacia el refugio de los carabineros. Al cabo de dos horas regresaron con noticias alarmantes. De ese lado no podíamos esperar auxilio. En el refugio quedaba un solo guardia; los carabineros y aun los aduaneros habían partido a socorrer un tren detenido por la nieve en plena cordillera. Nuestros amigos traían cuentos de aludes y de soldados que se habían extraviado a pocos pasos de su cuartel y que habían muerto petrificados, desnudos, porque en el viento blanco uno siente un gran calor y despavorido se quita la ropa; la muerte los fulminó de pie y quedaron como un grupo de estatuas de piedra blanca. Esto no había pasado en aquellos días, sino años antes, en algún otro temporal, pero el relato nos llegó con las noticias de lo que estaba ocurriendo y aumentó nuestra desazón. Estas noticias, menos pintorescas y trágicas, tenían un rasgo común: todas eran malas. Las vías del ferrocarril, que habían saltado ayer, hoy estaban cubiertas por varios metros de nieve; los palos del telégrafo y del teléfono también habían desaparecido de la vista. En resumen, estábamos completamente aislados. Tal vez para distraernos —el círculo de oyentes lo miramos con una inconfundible expresión de abatimiento— Sanders refirió que durante la primera mitad del trayecto hacia el refugio tuvo que dar a Johnson indicaciones referentes a cómo llevar los palos, pero que muy pronto Johnson esquió mejor que él. Probablemente en estas palabras había alguna verdad y mucha exageración.

Encontrarnos tan bloqueados no era agradable. Por una grotesca desviación del juicio caí en la manía de recordar con remordimiento los días anteriores al temporal, cuando pude salir y no lo hacía. Encerrado en el hotel, creí que iba a asfixiarme. Continuamente me acercaba a las ventanas, en la esperanza de que hubiera ocurrido un milagro que nos permitiese

huir. Arbitramos juegos de sociedad. Se daba a cada uno un papel y un lápiz. Uno escribía, sin que nadie las vieran, tres preguntas. Los demás, en sus papeles, ponían las respuestas. Despues leíamos en voz alta las preguntas y las respuestas. Las encontrábamos cómicas. En las mías, noté cierta propensión pornográfica y mucha idiotez. Las más poéticas eran las de Claudia. Jugamos también a la busca del tesoro. A las cuatro de la tarde la nieve llegaba al segundo piso. A la noche escatimaron la luz, con el pretexto de que las reservas de combustible eran insuficientes. Hubo algún caso de *coramina*, desmayos más o menos auténticos, pero yo asistí, como si no pasara nada, con un breve puñado de fieles, a la segunda representación del *Cartero llama dos veces*. Con tal que no sean más que tres o cuatro, exclamó alguien. ¡Las bromas que hicimos aquellos días! A veces nos recuerdo, a todos nosotros, con lástima. Sanders comentó:

—*El baile de máscaras* tiene la culpa de lo que está ocurriendo. En seguida comprendí que esa película era de mal augurio. Entre nosotros aparecerá también una presencia misteriosa. Al final sabremos quién es y moriremos. Es el Espíritu de la Nieve.

Sí, nuestras bromas eran pésimas. Con todo, cuando quise excusar la última de Sanders y empecé a decir "Este marino, o don Juan, en desuso" . . . Claudia me interrumpió.

—Es verdad. Como los marinos tienen la tristeza del mar, él tiene en los ojos la tristeza y el amor de todas las mujeres que lo han querido. Y el pobrecito, vestido como un arlequín, lucha para no dejarse vencer por los años. Pero no le tenga lástima: lucha valientemente y a todas nos trae locas.

No creo que a ella la trajera loca. A la chilena, sí. Claudia estaba enamorada, pero no de Sanders.

¿Cómo expresar el cambio que se produjo a medianoche? Yo diría, tal vez, que fué una transfiguración espiritual como si para enfrentar la terrible situación, cada uno se hubiera despojado de lo secundario y de lo contingente. Parecía también que algo de la sutil frialdad de la nieve que arreciaba afuera, se hubiera comunicado al aire en que nos movíamos; pero no era esa una frialdad que paralizaba, sino al contrario: nos encontrábamos más livianos, más despiertos. En efecto, aquella fué una noche de actividad y muy pocos nos retiramos a la cama. Al otro día Claudia me refirió las cosas. Yo la escuchaba embelesado, con tal desprendimiento de toda pasión personal, que entendí de una vez por todas que mi papel en la vida es acaso el de un cronista, sin duda el de un espectador, nunca el de un actor. Claudia, la encantadora Claudia, me hablaba de alegrías y de temores que sentía por causa de otro ¡y yo no sufría!

Cuando el reloj luminoso de la "recepción" dió las campanadas de la medianoche, Sanders conmovió a los presentes con el anuncio de que a la mañana partiría en busca de los muchachitos. Johnson dijo que él iría también. Gabriel quiso acompañarlos, pero Sanders le preguntó:

—¿Cuándo esquió por última vez?

—En Interlaken, en 1927.

—Va a darnos más trabajo que ayuda —dijo Sanders y no lo aceptó. El general declaró con sequedad y firmeza:

—Voy a disertarles sobre la proyectada expedición de rescate. Ya que el profesor salió a buscar a esos muchachitos del diablo, me parece inútil que ustedes arriesguen el pellejo.

Ni Sanders ni Johnson lo escucharon. El general continuó:

—Hay que ser lógico. Nosotros estamos bloqueados en un lugar determinado ellos están perdidos en un lugar indeterminado. Salir, para nosotros, es difícil; encontrarlos, improbable. Dejen que los niños vengan al hotel. La prudencia aconseja que nos quedemos, como la sabia naturaleza que nos bloquea manda, quietitos, quietitos. Dios proveerá. Para la tranquilidad de todos los involucrados en este asunto puedo comunicarles que disponemos —según me he informado— de una reserva de provisiones satisfactorias. Con esto, buenas noches.

Con eso el general Orellana se levantó de la silla, inclinó la cabeza y partió a su dormitorio, tan seguro de su derecho al reposo como lo estaba aquel glorioso colega suyo, que en medio de los fulminantes avances de los alemanes, al comienzo de la guerra del 14, no perdió una hora de sueño.

Casi al mismo tiempo la chilena y un señor de la "recepción" hablaron.

—Dudo de que el profesor de esquí haya ido a buscar a los muchachos —dijo la primera.

—No estoy autorizado para referirlo —dijo el segundo— pero en estos instantes me llega la noticia de que algún ladrón misterioso acaba de dar un golpe en la despensa. Nuestras reservas no son ahora tan satisfactorias.

Sanders, que era bastante conocedor de aquel sector de la cordillera, se dedicó a estudiar los mapas. Claudia propuso.

—Vamos a organizar la busca del ladrón.

Tomados de la mano, corriendo, partieron a registrar el hotel, la chilena con Horacio, Claudia con Johnson. Beto fué solo. Dijo Claudia que al salir de la biblioteca, donde estuvieron todos reunidos, descubrió en Irene González Salomón una mirada de odio. Aquella busca les deparó sorpresas. Horacio y la chilena se toparon con Beto, plantado en la puerta de una de las habitaciones del sexto piso (que estaba, prácticamente clausurado). Beto procuró que no entraran en la habitación, pero cuando los

otros lo echaron a un lado y se encontraron con media despensa amontonada en la cama, en las sillas y en la cómoda, sostuvo que él había encontrado ahí las provisiones robadas y, para evitar el escándalo, les aconsejó no hablar. Comprendieron que Beto era el increíble ladrón. Horacio le confió después a Claudia que debió contenerse para no llamar a la gente, pero que de pronto quedó aterrado, como si hubiera descubierto que su hermano estaba loco. De algún modo sabía que no era así; pero aquella ridícula, miserable y desmesurada expresión de la rapacidad de Beto era demasiado atroz para tomarla en serio. Había que olvidarla, como si hubiera ocurrido en un sueño. Toda aquella noche parecía un sueño.

Tal vez para disimularse mutuamente que el episodio había sido penoso, continuaron la expedición por los altillos del hotel en un último desván encontraron a ese falso héroe de la guerra, a Hinterhöffer. Se había ocultado ahí para que no lo obligaran a partir en busca de los muchachos. Cuando oyó los pasos de Horacio y de la chilena se arrinconó tanto, se contrajo tanto, que al salir no pudo incorporarse y por un tiempo considerable anduvo en cuclillas, como un enano colérico. Fué el primero en hablar de la musiquita. Dijo, con el orgullo herido, que diez Horacios y diez chilenas no bastaban para cazarlo, que a él no lo atrapan si esa musiquita no lo hubiera aterrado. Yo comenté, con ocurrencias que para mí al menos conserva intacta la virtud de provocar la risa, la musiquita que Hinterhöffer oyó o inventó. Me miraron con una expresión extraña, como abstraídos en reflexiones y, sin esmerarse mucho, sonrieron. El humorismo de buena ley estaba perdido con aquella gente.

En cuanto a Claudia y a Johnson, esa noche descubrieron su amor. Se miraron e, instantáneamente, lo supieron. Después, a la manera de todos los amantes, buscaron el destino, es decir, encontraron en algo que pasó desapercibido el día que se conocieron, o en lo que se dijeron una vez, o en lo que sintieron otra, signos premonitorios, pruebas de que, si no conscientemente, de un modo más hondo, siempre lo sabían y claros testimonios de que sus vidas de lejos venían encaminadas...

Pobre muchacha, no quería engañarse. En su conversación conmigo reconoció que en otras ocasiones creyó estar enamorada, que no había sido fiel a nadie, que siempre se dejó llevar por la esperanza de encontrar algo maravilloso o por la curiosidad.

—O por una generosa modestia —agregué yo, procurando interpretarla—. Por el escrupulo de no darse importancia.

No dijo que sí ni que no, y habló de cansancio, de futilidad, de amargura.

—Pero ahora —aseguró— ahora estoy enamorada. Ahora sé...

—Ahora sabe que no será infiel —concluí impacientemente y, acaso con mal gusto, me incliné en una reverencia, intenté una broma—: ¡Y yo elijo este momento para conocerla!

Tuvo la bondad de sonreír. Siguió hablando de la noche. Johnson y ella no querían acordarse de la futura mañana, que traería la separación, quizá definitiva, porque la expedición de rescate era una temeridad. Es justo reconocer que en ningún momento Claudia le pidió que renunciara a la expedición, ni que él pensó en renunciar. Esa noche fué para ellos generosamente larga, misteriosamente larga. Cuando llegó, por fin, el otro día, el viento amainó; a las diez había cesado de nevar; Sanders apareció; Johnson besó una mano de Claudia (pensando: Quiero más a esta mano que a todas las personas del mundo) y los dos héroes partieron, nítidos y diminutos en la blancura de la cordillera. Silenciosamente los mirábamos, cuando Irene González Salomón echó a llorar y con la cara entre las manos corrió a su cuarto. Oír el llanto de una vieja trae mala suerte.

Aunque no faltaron incidentes, el día transcurrió con lentitud. Gabriel Valserra practicaba esquí por los alrededores. Los demás leíamos o conversábamos, pero alguna parte de nuestra atención esperaba a los expedicionarios. Claudia me refirió su vida, la de Johnson, el accidente de Edimburgo, el del circo Medrano y los episodios de la noche; procurando que las ocasiones en que lo nombraba parecieran justificadas, naturales o fortuitas, irresistiblemente habló de Johnson.

La gente se reunió a la tarde en el bar. De vez en cuando alguien se levantaba y se acercaba a las ventanas. Claudia iba a decirme algo de una procesión de músicos y de bailarines, cuando la vieja Irene, soltó el llanto. ¡Cómo anhelé que nadie lo advirtiera! ¡Cómo anhelé que ese llanto asqueroso no tomara cuerpo! Secretamente me enojé con la pobre Claudia, al verla inclinada sobre la vieja, consolándola. La vieja no contestaba, pero, como si las palabras de Claudia la conmovieran, lloró con más ímpetu. Todos mirábamos. De pronto el cuadro se animó infernalmente y relumbró un metal. Yo no comprendí en seguida lo que había visto. La vieja sollozaba en brazos de la chilena; un segundo antes, como una gata rabiosa, había embestido. Si la chilena no se interpone y con mano segura no desvíe el golpe, la vieja hubiera clavado en el pecho de Claudia esa tijera abierta.

Después nos quedamos a oscuras. Trajeron velas. Explicaron que se había acabado el combustible. Gabriel observó:

—Si no hay alguien que desde lo alto haga señales con una luz, no van a encontrar el hotel.

Beto partió al solario con un farol de kerosene. Al rato subí yo. Hay

que ver el viento que soplaba. Por más que agité el farol, no conseguí vencer el frío. En cuanto llegó Horacio a reemplazarme, bajé y me bebí una taza de té bien caliente.

—Vamos a la terraza —dijo Claudia—. Quiero ver qué está haciendo Horacio.

Volvieron muy pronto. Lo que habían visto era increíble: la oscuridad completa. Beto corrió escaleras arriba, para averiguar por qué su hermano había apagado el farol. Alguien dijo después que se tomaron a golpes. Lo cierto es que Beto quedó allí, haciendo señales, y que Horacio, en el bar, nos habló de la musiquita. Dijo que al oírla sintió que debía apagar el farol.

—¿Apagarlo? —repitió como un eco—. ¿Para qué?

—Para que se perdieran todos, Johnson y los otros. Para que murieran de frío. Les tuve odio. Es atroz.

El aspecto melodramático de las declaraciones de Horacio me dejó sin cuidado; no así el aspecto que podríamos llamar técnico. Oída únicamente por Hinterhöffer, la musiquita era sin duda un embuste; confirmada por Horacio era por lo menos un problema. Sin embargo, el hecho, en las circunstancias de Horacio, resultaba más incomprensible aún que en las de Hinterhöffer. En muchos dormitorios hay receptores de radiotelefonía; bien pudieron Horacio y la chilena o Johnson y Claudia o cualquier otra persona abrir el contacto de uno de esos aparatos; he aquí, más o menos explicada, la musiquita oída por Hinterhöffer (digo más o menos, porque desde el día anterior no funcionaba la radiotelefonía en el hotel; pero ¿qué sé yo de estas cosas? Las condiciones que interrumpieron la audición habían, tal vez, cambiado). Mas ¿cómo explicar la música oída por Horacio en la solitaria elevación del solario? ¿O al hablar de confirmación me equivoqué? ¿Se trataba, simplemente, de un caso de sugestión?

La chilena preguntó dónde estaba Gabriel.

—Contra mis formales protestas —anunció el general— calzó el esquí, dijo que los expedicionarios estarían llegando, que se iba al encuentro y ¡se fué! Persona espectable, pero un tanto impulsiva para mi gusto.

En medio de su temeridad, Gabriel no había perdido la lucidez; yo diría que adquirió una virtud adivinatoria; en efecto, muy pronto encontró al grupo que penosamente regresaba de la montaña. Con termos de café caliente los reanimó y, en ese último kilómetro de mortal fatiga, los ayudó a alcanzar el hotel. Como un perrito enfermo, una de las muchachas gemía suavemente; otra reía y otra se revolvía por el suelo. Sus amiguitos no parecían mejor: olvidémoslos con indulgencia. Todo el mundo abrazaba a Sanders y a Johnson.

Esa noche, más temprano que de costumbre, llamaron a comer. Magnánimos vinos regaron la comilonza y el tono, en aquel salón que en días anteriores pareció lúgubre, era de fiesta. La alegría nada pudo, sin embargo, contra el cansancio; antes de las diez nos retiramos todos a los dormitorios.

Yo me dormí sin dificultad y, previsiblemente, soñé con la musiquita. Como suele ocurrir en los sueños, la ilusión fué persuasiva: creí que la musiquita, o su causa, estaba en el cuarto, junto a mi cama. Desperté sobresaltado. Después de un rato comprendí que no volvería a conciliar el sueño. En mi vida había estado tan despierto: como si un misterioso poder me habitara, analicé la fantástica realidad de aquellos días. Recordé lo que me había dicho el aduanero y lo que yo había leído en la Enciclopedia Hispanoamericana. El motivo de la conducta de cada uno resplandeció extrañamente: el despecho de Horacio, el miedo de Hinterhöffer, la codicia de Beto, el coraje de Sanders... ¿En cuanto a mí? La pregunta me dejó sobre cogido, con una mezcla de aprensión y de esperanza. ¿En qué día celebraban las *liberalia* los romanos? Estaba seguro de haber visto un 17, sabía el lugar de la página en que se hallaba el número, pero en cambio no recordaba el mes. Averiguar esa fecha era perentorio. Saqué de las cobijas un brazo, que instantáneamente se enfrió, en vano oprimí —aún no había corriente— el botón de la lámpara, saqué el otro brazo, encendí un fósforo, encendí la vela. Diríase que esa pobre y claudicante lucecita reveló la vasta oscuridad en que me encontraba. Me estremecí. Francamente, sin calefacción, en aquel hotel hacía frío. Salté de la cama, me envolví en ponchos, empuñé el velador y, frente al espejo, murmuré: "Con tal que las muchachitas que me dicen señor no me vean con este aspecto". Salí del cuarto, me interné por el interminable pasillo, alcancé la escalera, empecé a bajar. Por momentos parecía que una brisa imperceptible fuera a apagar la llama; yo me detenia; la miraba afianzarse; encandilado, proseguía mi camino en dirección a la biblioteca. Entreveí hacia la derecha, a lo lejos, un movimiento claro, como de un efímero rayo de luz. Oí pasos.

—¿Quién anda? —pregunté.

Una voz anómala me contestó:

—El sereno.

Apareció el hombre, enfocando con su linterna (en los libros que yo leía cuando era chico esas linternas, terriblemente, se llamaban sordas).

—No puedo dormir —expliqué—. Me ha entrado una duda sobre algo que leí a la tarde en un libro de la biblioteca. Hasta que no vea ese libro no tendré paz. ¡Cosas del insomnio!

El sereno me miró con atención. Después de unos instantes observó:

—Está temblando.

Repliqué:

—Hace frío.

—Voy a prepararle un tecito caliente —propuso el hombre.

Hablabía como si estuviera mimando a un niño. Por la manera de pronunciar "prepararle" y "tecito" decubrí que era alemán.

—Bueno —dijo— pero primero acompáñeme hasta la biblioteca. Si se apaga la vela, me desoriento y me pierdo para siempre.

Llegamos, puse la vela sobre la mesa y saqué de los estantes dos o tres tomos. El sereno partió a prepararme el té; en verdad yo hubiera preferido que se quedara con su linterna. Cuando hojeaba los volúmenes, la llama se estremecía y poco faltaba para que se apagara del todo. Yo estaba ofuscado. Primero no dí con el artículo; después, con el párrafo. Finalmente leí: *Roma celebraba estas festividades el 17 de marzo*. Más me hubiera valido no abrir de nuevo esos malditos libros. Donde esperaba hallar una confirmación para mi hipótesis, encontré la primera discrepancia. Las fechas no coincidían. No diré que todo se derrumbaba; pero, por qué negarlo, aquéllo era una grieta.

Me consolé pensando en la innata sabiduría de la memoria y del olvido; de la memoria, que retuvo el 17, útil para la hipótesis; del olvido, que absorbió el marzo perjudicial... Estas insulseces muy pronto fueron barridas de mi consideración.

Lo primero que advertí sólo pasó en mi alma. ¿Cómo lo expresaré? ¿Fué mi respuesta a lo que aún no había oído? Tenuemente, agradablemente, me sofocó una suerte de júbilo intelectual, como si estimulada por algún excitante, la facultad de interpretar y de entender se hubiera desarrollado de manera prodigiosa. Yo me estaba solazando —no sin pudor escribo el verbo— con la renovada energía de mi inteligencia, cuando ocurrió algo extraordinario. Desde ese instante olvidé todo lo personal, las vanidades, grandes y pequeñas, la conciencia del peligro. El hecho me llegó al principio con aparente incertidumbre, como percibimos, paseando por un jardín, la fragancia de un arbusto (y la perdemos y volvemos atrás para recuperarla); o como, en el campo, en un día de estío, entre el cálido vaho del trébol, descubrimos en un lugar que parece inestable, pero, que al retroceder, de nuevo encontramos, la sutil frescura de una corriente de agua subterránea. Gradualmente aumentó y se volvió más definido el tumulto, como si una muchedumbre pasara junto a mí. Ese tránsito apagó la vela, pero no reparé en ello. Estaba embelesado con el acordado rumor de los instrumentos (¿flautas? ¿címbalos?), con el eco de la gritería y

de los bailes. Luego la presencia o la procesión se fué de la biblioteca; siguiéndola a través de los salones oscuros, que recorrió sin el auxilio de ninguna luz, llegué hasta la puerta; la abrí y me pareció que se alejaba y se desvanecía en la noche aquella música feliz. Detenido en el umbral, aún atento a la invisible partida, entendí todo. A mi lado alguien habló:

—Va a tomar frío.

Era el sereno. Me traía el té. Cuando estábamos cerrando la puerta me volví bruscamente.

—¿No ve nada en la nieve? —le pregunté.

Dijo que no. Yo creí ver como las huellas de un gigante que se alejaba. Me sentí extenuado; me dejé caer en una silla y silenciosamente bebí una taza de té. El sereno, que había cerrado la puerta, me miraba complacido. Llené una segunda taza y le pregunté:

—¿Usted es europeo?

—Sí, señor —contestó—. Mi pueblo viene a quedar entre la Selva Negra y el Rin.

—Entonces, dígame: ¿qué mes corresponde, allá en su pueblo, a nuestro septiembre?

El sereno abrió la boca y no dijo nada.

—Cuando acá es invierno —aclara— allá es verano, cuando acá es otoño allá es primavera ¿de acuerdo?

El hombre se dió una vigorosa palmada en la nalga y exclamó con alegría:

—¡De acuerdo! La primavera empieza en Europa el 21 de marzo. Marzo corresponde...

—¿Qué fecha es hoy? —le pregunté.

—Hoy es 17 de septiembre.

A un tiempo miramos el reloj luminoso de la "recepción". Marcaba las doce y tres minutos. Mientras el sereno, riendo benévolamente, corregía su afirmación anterior y repetía: "Es 18, es 18" yo pensé: "Las fechas coinciden. Nuestro 17 de septiembre corresponde al 17 de marzo del otro hemisferio. Para nosotros, en estos momentos concluye el día en que los romanos celebraban las *liberalia*, las fiestas en honor del dios Baco".

Acabé de beber el té y me fuí a dormir. A la mañana desperté con la urgente necesidad de explicar mi teoría. "Lo principal, me dije, es conseguir un oyente capaz de avenirse con estas ideas. De lo contrario todavía va a resultar que no ha ocurrido nada. Voy a buscar a Claudia y, si no la encuentro, a Johnson".

En el hall, que parecía el salón de un barco poco antes de llegar a puerto, se había amontonado la gente. Cada uno cargaba con dos o tres

valijas, con varios abrigos, con mantas y con ponchos. Carabineros chilenos daban órdenes. Por una sola puerta dejaban salir; apostados ahí, a todo viajero lo obligaban a despojarse del equipaje, salvo la valija más chica y un abrigo. Todos pugnaban hacia la salida.

—¿Qué pasa? —pregunté al general.

—Los carabineros van a llevarnos en trineo hasta donde llega el tren. La primera tanda sale dentro de diez minutos; la segunda, dentro de una hora. A la tarde estaremos en Santiago. Los equipajes nos siguen dentro de tres o cuatro días.

Divisé a Johnson, que estaba cerca de la puerta. A fuerza de codos me escurrí entre la gente y lo alcancé. Lo tomé del brazo.

—Todavía no he visto a Claudia esta mañana —me dijo con aflicción—. Ahora voy a verla. Está en los trineos. Voy con ella en la primera tanda.

—No puede ser —repliqué y, levantando la voz, añadí impertinente— : ¡La primera tanda, para las mujeres, los viejos y los niños!

Los carabineros aceptaron mi sugerencia. En cuanto a mis compañeros de hotel, los que estaban llegando a la puerta por poco no me golpean. Johnson no dijo nada, pero me miró con ojos de incomprendimiento y de tristeza. Yo creo que en ese momento, a pesar de todo su coraje, estuvo a punto de llorar porque no lo dejaban juntarse con su amiga. ¡Pobre Johnson, cómo lo mortifiqué! Diríase que mi facultad de entender y de sentir había concluido la noche anterior, a las doce; o, por lo menos, que de nuevo yo estaba entendiendo con mi habitual lentitud y sintiendo con mi celebrada despreocupación.

Estas reflexiones no me abatieron. Al contrario, me entró una comezón de actuar (en mí son raras y efímeras); para aprovecharla, me puse al lado de Irene González Salomón y la abordé con cierta pregunta. Se ruborizó, como si recordara algo que la avergonzaba, llamándome joven (miré alrededor, con la inútil esperanza de que alguna de las muchachitas oyera) dijo que le gustaría saber quién era yo para interrogarla y acabó por contestar afirmativamente. En seguida me corrí al general. Repetí la pregunta. Cuando asintió —sus consideraciones eran superfluas, mi teoría quedaba confirmada— lo dejé pronunciando la consabida disertación sobre el punto. Por último, hablé con Beto; reconoció que sí, como era previsible. (¿Para qué andar con misterios? Les pregunté si habían oído la mosquita).

Los de la segunda tanda tuvimos que esperar bastante. La anunciada hora entre la primera salida y la segunda se prolongó a más de tres. En algún momento encontré a Johnson en el bar. ¿Todavía por aquí? le dije,

le señalé una mesa, para él pedí algún alcohol, para mí un té y, en cuanto empezamos a beber, acometí la explicación de los hechos de la víspera. No me demoré en antecedentes ni en preámbulos.

—El 17 —declaré— todos actuamos en carácter, como reza la frase. Demasiado en carácter, para que fuera natural. Era como si un autor hubiera trazado nuestra conducta. El cobarde actuó con una pura y diáfana cobardía, los intrépidos, con el más extremado coraje; el villano, con absoluta perfidia; los enamorados, con un amor que no conocía reservas, etcétera. La esencia de cada uno, buena o mala, obró con libertad. Todo esto me pareció raro: no es lo que habitualmente encontramos por el mundo. Mas evidentemente rara era la cuestión de la musiquita. Cuando Hinterhöffer alegó la musiquita para justificar el espanto que lo paralizó, intenté un comentario burlesco, según creo bastante gracioso. Apenas obtuve unas desganadas sonrisas. Pero ¿cómo la gente iba a reír? Lo que yo entonces ignoraba era que todos, en algún momento, habían oído la musiquita. Cada uno la oyó en el momento de mostrarse, por así decirlo, en carácter. Horacio, cuando impulsivamente apagó el farol de las señales. Irene González Salomón, cuando atacó a Claudia (quién sabe qué fondo sanguinario hay en la señora). Beto, cuando robó las provisiones...

—Yo la oí... —intercaló Johnson.

—Lo descuento, lo descuento —repliqué irritado por la interrupción—. Y yo también ¿por qué he de ser menos que los otros? Pero déjeme explicarle. Un aduanero zurdo, que conoce la historia y las historias del lugar...

—Gracias— me dijeron.

Levanté los ojos y comprobé que el autor de esta nueva interrupción era el aduanero en persona. Indiqué una silla, pregunté si podía continuar y, ya con la venia de este posible (y temible) tercero en discordia, afirmé:

—El señor me refirió que el primitivo dueño del establecimiento, un tal Bellocchio, era devoto de Baco. Parece que año tras año celebraba las *liberalia* —fiestas en honor del dios— y que Baco infaliblemente aparecía en la fecha. Hasta aquí, de acuerdo. Pero ¿cuál era la fecha? Según la enciclopedia que está en la biblioteca, los romanos festejaban las *liberalia* el 17 de marzo.

—Bellocchio las festejaba el 17 de septiembre— aseguró el aduanero.

—Por el cambio de estaciones —dije con algún orgullo— al 17 de marzo de Europa corresponde en nuestro hemisferio el 17 de septiembre. El 17 de septiembre tenía, pues, que aparecer Baco. Bien, señores: el dios apareció.

—¿Alguien lo ha visto? —preguntó con incredulidad el aduanero—.

Como generosamente lo reconoció el señor, yo soy un enamorado de las leyendas del lugar. En pos de no sé qué noble utopía las busco, las recopilo y las estudio. ¿Cuál es el premio de tanto afán? No daría yo mi brazo derecho por haber visto, siquiera una vez, al antiguo dios Baco, a las princesas de la laguna o, por lo menos, al fantasma de la competencia, al Fure de Puente del Inca? Mentiría si dijera que los vi ¡Ni en sueños, caballeros, ni en sueños!

—Nadie ha visto al dios Baco —repliqué— pero, en cuanto a sentirlo... ¿Qué digo sentirlo? Mucho más.

En beneficio del aduanero repetí mi explicación.

—¿No encuentra significativo —proseguí— que el 17 actuáramos de una manera tan sin matices, tan pura, tan insólita? Interrogue a Beto Valserra, a Horacio, a la señora González Salomón, a cualquiera de nosotros. Todos le diremos lo mismo. Nos tocó sufrir una transformación misteriosa; oímos una música de flautas y el paso de una muchedumbre alegre; un poder sobrenatural entró en cada uno y exaltó su verdadero fondo: odio, amor, cobardía, coraje o lo que fuera. Oh sí, cada uno recibió la prodigiosa visita de Baco. Se llama teofanía ese momento en que un dios nos habita.

Con una ansiedad que advertí retrospectivamente, preguntó Johnson:

—¿Hay que atribuir al dios todo lo que sentimos el 17?

—Hay que atribuirle la exaltación de nuestros sentimientos —contesté—. En la enciclopedia pueden encontrar la frase que da la clave del asunto. Se refiere a las *liberalia* y dice algo así: *Aquel era un día de liberación. Nada estaba prohibido y se permitía que los esclavos hablaran libremente.* Como ustedes no ignoran, en las religiones antiguas todo era simbólico o, si prefieren, nada era casual: ni los emblemas de un bajorelieve, ni el color de la túnica del sacerdote, ni las palabras del rito, ni la manera de celebrar una fiesta. Yo creo que sin caer en las exageraciones de los psicoanalistas, podemos descubrir en la frase un sentido profundo. ¿Qué significa el día de liberación? Que si Baco prevalece, nadie sujeta sus verdaderos sentimientos. ¿Y los esclavos que hablan libremente? La pasión, o el reprimido fondo de cada uno, que irrumpen sin freno. Sobre los símbolos hay un capítulo muy curioso en Plutarco.

Lo que me detuvo no fué la deprimente melancolía de Johnson; fué la expresión de embeleso del aduanero. Quiero decir que parecía un idiota.

—¿Se siente bien? —le pregunté.

—Mejor que nunca —aseguró, mirando hacia adelante, con los ojos como dos monedas—. ¿Por qué me dejé arrastrar con la cuadrilla a socorrer a ese tren bloqueado? El año próximo, ni Dios me mueve de aquí.

Baco apareció, ya no dudo, y tal vez aparezca de nuevo. ¿Sabe lo que acabó de convencerme? La musiquita. Fué, señor, como si la estuviera oyendo. Plutarco, el mismo Plutarco, ratifica lo que usted nos cuenta de la musiquita. En los *Varones ilustres* —usted hallará el tomo en la biblioteca— refiere que el ejército de no sé quién, sitiado en Alejandría, oyó una música y un tumulto así: era Baco que los abandonaba.

—Y el 17 a medianoche —dije— yo la oí, cuando se iba el dios. Ahora me queda la nostalgia. Mientras duró esa visita fuí inteligente; ahora he vuelto a mi acostumbrada pobreza... Fuí como pude ser en la juventud; hay un momento en la juventud en que todo es posible, en que todo es poco en la inmensidad de nuestra vida.

Por pudor no reproduzco el final de la peroración. Barajé las rutinas, las renuncias que me habrían consumido y, en sentido figurado, lloré por lo que pude ser. En verdad me pareció que yo era digno de lástima.

Casi no reparé en Johnson. Primero, envanecido por mi prodigiosa explicación, luego, sensible a mi presunto infortunio, no reparé en las dudas y en la ansiedad con que lo abrumaba. Indudablemente, mi cuarto de hora de inteligencia había pasado. ¿Cómo no vi que lo entristecía? Yo estaba sugiriéndole que su amor no era más que la exaltación de un dios transitorio. Tal vez Johnson se preguntó si cuando mirara de nuevo a Claudia encontraría en ella el mismo encanto y la misma luz; y también (por contradictorio que parezca) si Claudia no estaría de nuevo atenta a los otros hombres. Aunque Johnson era muy apasionado, tal vez no fuera tarde para decirle que el amor de ellos dos no había sido una aventura pasajera, que solamente a lo genuino Baco glorifica... Pero, empleado como estaba en mí mismo ¿cómo iba yo a socorrer a nadie?

Al rato partimos los de la segunda tanda. Nuestro progreso fué lento y entrecortado; hubo muchas etapas breves, muchas demoras largas. En alguna solitaria estación nos quedamos un tiempo que me pareció infinito. Nos dijeron que en determinado punto (ya no recuerdo el nombre) nos reuniríamos con los de la primera tanda, pero cuando llegamos —con varias horas de retraso— ya se habían ido. Johnson me preguntó por qué Claudia no lo habría esperado. No supe qué contestarle. Entramos en Santiago de noche.

Ahora, al recordar las cosas, me parece que la impaciencia por llegar que Johnson al principio había mostrado, hacia el final de nuestro largo viaje se gastó; al recordar su cara, ensimismada, pálida y afligida, sospecho que el pobre tenía miedo de encontrarse con Claudia y descubrir que su amor había sido una ilusión. Me preguntó a qué hotel yo iría. No sé qué le contesté. Sentirlo cerca, siguiéndome con aquellos ojos compungidos,

como un perro lúgubre, me resultaba insufrible. Yo hubiera preferido la muerte a escuchar, en ese momento, sus problemas. ¡Estaba tan cansado! Quería que me dejaran en paz, quería llegar a mi cuarto y echarme a dormir.

Al otro día no lo vi. Aunque la señora González Salomón, el general Orellana y el ingeniero Arriaga vivían en el mismo hotel que yo, pronto olvidé —como olvidamos a los compañeros de una travesía en barco— a mis amigos de la temporada andina, a los acróbatas y a los otros.

Una mañana encontré en la peluquería al general y me invitó a acompañarlos, a la señora González Salomón y a él, a la función de estreno del circo.

—¿Cuándo es?— pregunté.

—Esta noche —contestó.

Me excusé, y esa misma noche, cuando oí desde mi cuarto a la vieja, que entraba por los corredores llorando, supe el final. No me levanté a averiguar lo que había ocurrido. Cerré los ojos, me tapé con las mantas y, despierto, esperé al otro día. Es horrible oír el llanto de una vieja que llora como una niña. Es de pésimo agüero. No tuve que esperar el diario para saber que Johnson había caído al ejecutar su cuádruple salto.

A la tarde pensé llevar unas flores al muerto y visitar a Claudia. Pero no, me dije, no debo revolver aquello. La historia está concluída. Ya nada puedo hacer por el muchacho, sino respetar su memoria. Por lo demás, creo conocer a Claudia y me conozco. Me pareció de buen gusto evitar el toque cínico para el final. Ahora me queda alguna nostalgia. De Claudia, que es encantadora, y de aquella noche en que sentí en mí al dios y a mis facultades agigantadas. Con las que tengo, modestas como son, narré los hechos. Así cumple mi deber en la vida, que, según parece, es el de contar cuentos.

*T R E S S O N E T O S A
D E L M I R A A G U S T I N I*

por
CLARA SILVA

I

En tormento de amor te precipitas
aciaga, elemental, fúlgida, oscura,
y más que amor el cuerpo te procura
las furias que despiertas y transitas.

En hechizadas ciencias resucitas
un dios mortal muriendo en tu cintura
mordida por tu misma mordedura
eres tú misma la pasión que habitas.

Sirviendo amor amante tan llagada
amor toma tu vida y se condena
a vivir de tu sangre prisionero.

Si morir por herida tan cuidada
en prisiones de vida fué tu pena,
libre el amor, tu canto es el primero.

II

La carne oscura en llama convertida
por holocausto de tu cuerpo vivo
te diste a amor o a su poder esquivo
que te dió los poderes que descuida.

Al descuidarte descubrió tu vida
un alto infierno del placer cautivo
y en placer y en dolor, definitivo
el canto que es tu vida y es tu herida.

Si en negros lechos que la muerte arraiga
era dios en el hombre a quien buscabas
suspendida entre encanto y desencanto,

sobre nosotros tu amargura caiga
no del placer que en su dolor quemabas
sino del alma que te crece en canto.

III

De tu rosa abismal nació la muerte
como tu canto del amor sombrío
tu pasión devoraba un monstruo frío
quemándose en el lujo de tenerte.

Entre las llamas de un ardor inerte
no era más que ceniza el arduo río
sólo diste a tu sed cáliz vacío
sin saber en qué abismo sostenerte.

Luchó tu ángel entre cuerpo y alma
para sacarte viva del infierno
en el aire celeste de tu canto.

Esa tu muerte fué, esa tu palma,
sola en un tiempo para un tiempo eterno
el alma en resplandor, la carne en llanto.

Montevideo, 1950.



PRESENTACION DE HOFMANNSTHAL

por

HERBERT STEINER

HOFMANNSTHAL es uno de los escritores esenciales de la moderna literatura europea. Hoy día se nos presenta muy distinto de lo que parecía hace un cuarto de siglo, en la época de su muerte. El desarrollo de su fama vuelve a exemplificar cómo las obras no sólo muestran nuevos aspectos a las nuevas generaciones, sino que se hacen a sí mismas con el tiempo.

La vida de Hofmannsthal (1874-1929) coincide aproximadamente con la de la monarquía austro-húngara. Después de abandonar la Federación Germánica, ocho años apenas antes del nacimiento del poeta, la monarquía fué, con la excepción de Suiza, el único estado supranacional de la Europa moderna; el alemán no fué su único idioma y su capital, Viena, aunque alemana, fué por muchos aspectos mediterránea. Hofmannsthal sobrevivió en diez años a su desintegración, presintiendo con un don casi sismográfico, el cataclismo que pronto se avecinó.

En él se combinaron, como en su país, varias corrientes. Su bisabuelo, que a principios del siglo XVIII perteneció a la alta clase burguesa rayana en la aristocracia, provenía de una familia judía de la Alemania del sur. Su abuelo se convirtió al catolicismo y casó con una joven del patriciado de Lombardía. Allí, en una región estrechamente familiar a su alma, pasó Hofmannsthal dos de los veranos más felices y creadores de su juventud.

Su madre, de disposición algo melancólica, descendía de vinateros y labradores austriacos que se habían establecido en Viena. Uno de sus abuelos había descendido de Suavia, Danubio abajo.

El poeta nació en Viena. Hijo único y muy cuidadosamente educado en condiciones modestas y confortables, se crió en la era liberal del noveno decenio. De su niñez y adolescencia sólo sabemos que ya en años tempranos percibió lo que a otros les llega lentamente y mucho más tarde, y que en él se combinaron un sentido del destino con la conciencia de poseer raras dotes. Estas dotes trascendieron en mucho los límites del individuo y aportaron a su vida tanto promesas como peligros. Apenas más que un muchacho ya era dueño de una cultura vasta y rica y estaba determinado a aprender de la vida y madurar. El impulso hacia la comprensión moral era en él no menos notable que la belleza de su visión y su poesía. Al egresar del liceo casi era famoso. Hubo de vivir en la luz de esta fama y más tarde en su sombra. Durante años vaciló en publicar un libro.

Antes de los veinticinco años había escrito los pocos poemas que junto con los de Goethe, Leopardi y Keats integrarán probablemente la gran poesía europea. Richard Beer-Hofmann, quien fué su amigo toda la vida, dijo: "Se podrían haber titulado "El joven poeta ante la maravilla del mundo", ante la maravilla, y con un extraño desapego.

A esta década, la última del siglo pasado, pertenecen los "pequeños dramas" en verso, cuyo hermoso lenguaje casi oscureció sus designios morales, y que van desde *Ayer* (1891), *La muerte de Ticiano* (1892), *El necio y la muerte* (1893) donde Hofmannsthal por primera vez empleó el tema de la Danza de la Muerte, hasta *El pequeño Teatro del Mundo* y *La Mujer en la ventana* (1897). En los mismos años escribió *El cuento de la 672 noche*. Los poetas de su generación se destacaron en toda Europa tanto en el drama lírico como en el cuento, —en parte sueño, en parte tratado. Pocos de ellos prosiguieron como Hofmannsthal, con el drama real y la caracterización.

En *El pequeño Teatro del Mundo* su sentimiento de la unidad de la vida, sentimiento platónico y místico, encontró su expresión más alta. *La mina de Falun* es la tragedia de quien buscando la esencia de la vida se aísla de la humanidad. *Falun* señala el comienzo de su edad viril, del mismo modo que *La Torre*, su segunda gran tragedia, marca el final de su vida.

Luego de haber cumplido su servicio militar y haberse doctorado en filología romana en la Universidad de Viena, prosiguió en 1901 su estudio sobre la evolución de Víctor Hugo. En el mismo año se casó formando su

hogar cerca de Viena, en una mansión señorial dieciochesca del pueblo de Rodaun. Allí vivió durante casi tres décadas en un feliz matrimonio; allí se criaron sus tres hijos, en un mundo que rápidamente se transformó.

Después de 1900 cambiaron su estilo y su obra: fué éste el síntoma de cambios intrínsecos. De lo que sucedió en su interior durante aquellos años sólo podemos adivinar una parte. Incansadamente modeló y remodeló los grandes planes de sus dramas, cuyas formas se alteraban entre sus manos. Sólo unos pocos llegaron a terminarse, entre ellos *Cualquiera* y *La Torre*, éste último comenzado como adaptación de *La vida es sueño* de Calderón y terminado veinticinco años más tarde, ya como obra completamente suya.

Hofmannsthal no quiso repetirse a sí mismo y raras veces lo hizo. La poesía lírica de su juventud cesó o se vertió por otros canales. Su experiencia del orden de "la mystique profane"; el tiempo como una categoría dejada atrás; impotencia del lenguaje; oscilación entre un sentido de riquezas abrumadoras y un vacío aterrador; comunicación con el universo y casi aniquilación, autocomplimiento y autoalienación.

Junto a estas confesiones están sus ensayos sobre Balzac y *Las mil y una noches*, sus conferencias sobre Shakespeare y sobre *El poeta y esta época*. Entre su obra crítica y creadora no hay una divisoria nítida: nunca admitió enteramente una diferencia entre poeta y crítico. Todos sus ensayos, cosa rara en la literatura alemana, son completamente adidácticos y ateóricos. Hofmannsthal fué un lector creador: bajo sus ojos surgió la vida como una llama, de las visiones y los escritos de otros, haciéndose parte de él mismo tanto la vida de sus contemporáneos como la de los hombres hace mucho desaparecidos.

En 1899 había vuelto a la escena con una pieza de argumento oriental, *Las bodas de Sobeida*, y una evocación de la Venecia dieciochesca, *El aventurero y la cantante*. Luego dió al teatro una adaptación de Sófocles: *Electra*, pocos años después puesta en música por Richard Strauss. Escribió una nueva parte primera para la antigua trilogía *Edipo y la Esfinge*. Había comenzado su lucha por la maestría del drama, la misma batalla que antes que él habían librado Schiller, Kleist, y Hebbel. Fué una lucha de crecimiento, de madurez, en un hombre a menudo considerado precoz o exhausto.

Durante años batalló al mismo tiempo en campos diferentes. Uno era la comedia, otro la ópera. Aparecieron nuevos aspectos de Hofmannsthal cuando de sus sombríos dramas griegos, se volvió hacia un mundo más libre y más sereno, el mundo de *El caballero de la rosa* (1911) y *Ariadna*.

en Naxos, obras escritas para Richard Strauss. Durante más de un siglo, a partir de los textos de Goethe relacionados con Gluck y Mozart, los poetas alemanes se esforzaron por adueñarse de la forma del librero: con *Ariadna* se alcanzó la victoria. *El Difícil*, una de las dos obras maestras de sus años tardíos, apareció en 1920, y luego, en 1929, su último libreto *Arabella*.

En los mismos años emprendió Hofmannsthal la renovación del teatro medieval y luego del teatro barroco, tradiciones en las que apenas habían reparado las dos últimas centurias alemanas. *Cualquiera* (1911) lo mismo que *El Gran Teatro del Mundo Salzburgués* (1922), basado en Calderón, corresponden a la creciente tendencia religiosa del poeta. *El Gran Teatro del Mundo*, una vez más una Danza de la Muerte, fué su respuesta a la amenaza bolchevique.

No fué fácil para quienes amaban la poesía de su juventud, acostumbrarse a ver al "poeta puro" trabajando para el teatro en todas sus formas. Su asociación con el compositor más brillante de la época y con uno de los más dotados artistas teatrales, Max Reinhardt, fué mal interpretada. Recién más tarde se hizo evidente la profunda seriedad y consistencia de su esfuerzo. *El caballero de la rosa* y *Cualquiera*, al principio sin éxito, ocuparon su sitio en la escena moderna. Recién después de la primera guerra mundial habló a un mundo sacudido, el medieval y a un tiempo moderno *Cualquiera*.

En sus comedias Hofmannsthal ha creado seres humanos reales. La novela *Andreas* (fragmento de 1912-13) fusiona "en uno, el sueño y la realidad". Su tema, el camino en la vida, siempre ha sido el objeto de su más profundo interés.

También la prosa de sus ensayos cambió nuevamente, de la ansiedad temblorosa de *La carta de lord Chandos* (1901) a un tono de llana serenidad. Desde un principio había visto el símbolo en y detrás de la realidad. Sus notas para un autorretrato *Ad me ipsum*, las prefació con una sentencia de Gregorio de Nyssa: "Él, el amante de la suprema belleza, consideró lo que ya había visto como mera copia de lo que no había visto; era éste, el original, el que deseaba gozar". Si se pudieran percibir las cristalizaciones y ramificaciones en la mente de un hombre, probablemente se encontraría que el amor del poeta por el "Oriente inextinguible", por sus cuentos, surgieron del mismo concepto. Volvió a estos cuentos en las dos versiones de *La mujer sin sombra*, libreto y narración; a un Oriente helenístico en el libro *La Elena egipcia*.

En 1912 había dicho Hofmannsthal que "años oscuros están delante de la puerta". Durante la primera guerra, después de un corto lapso en

el ejército, se puso al servicio de la monarquía austriaca, y más y más, de la idea europea. La suya siempre fué una conciencia esencialmente europea. Había presentido el desmoronamiento de los valores y sabía que no estaba a la vista el fin de ninguna de las crisis, latentes o manifiestas. En los primeros años de la pequeña, empobrecida y amenazada República Austriaca, luchó con la fuerza de su voluntad y el tacto que le eran característicos, para preservar ese país (en gran parte a sus esfuerzos se debió la fundación y el mantenimiento de los Festivales de Salzburgo) y por la supervivencia de Europa. Sus diagnósticos de nuestro tiempo, basados en su alta autoridad intelectual y nacidos de un sentido de responsabilidad para con el pasado y el futuro, se emparentan con los de Valéry, como su poesía está al lado de la de Yeats y Claudel.

De las catástrofes y eclipses de su época surgió su drama *La Torre* (1925 y 1927) para cuya primera versión no se pudo encontrar teatro. Aquí alcanzó o casi alcanzó —sólo lo inalcanzable merece ser tentado— la gran tragedia.

Murió repentinamente en 1929, en su quincuagésimo sexto año.

II

Hofmannsthal ha hablado del *Sueño del faisán* que Goethe durante años y años no pudo olvidar. De uno de sus propios sueños sabemos que lo ha experimentado en repetidas ocasiones y en diferentes épocas de su vida, siempre distinto y sin embargo el mismo. En tres ocasiones se refirió a él: la primera en un célebre poema, cuando apenas había pasado los veinte años, *Un sueño de gran magia*. La segunda, diez años más tarde, en *Los caminos y los encuentros*, que, como es característico de él, son al mismo tiempo un poema en prosa, un apunte y una confesión, en el mismo grado que aquellos versos. Y otra vez años después, no sé si en un diario o en una comunicación relatada a la princesa Marie Taxis.

Fué un aire patriarcal el que respiró Hofmannsthal en este sueño: fué un mundo de tribus peregrinas el que emergió en esta visión. Un año después de haberla fijado escribiendo, encontró en Grecia, el Oriente, cuando esperaba "una especie de Italia", y volvió a encontrarlo, mucho más tarde, en Marruecos.

Su memoria, que llegó a trascender la de un individuo, conjuró desde algún lugar las dos figuras: el anciano imperioso y la mujer joven; así ya las había imaginado en uno de sus cuentos juveniles referente a la vida del Mariscal de Bassompierre.

Una de las figuras más peculiares de sus creaciones poéticas es la del peregrino. Caminos misteriosos, enlazados como los arabescos de una alfombra, le hicieron comprender la vida. El encuentro fué, para él, una de las claves de la existencia. Así el de los dos hermosos jóvenes en el segundo acto de *El caballero de la rosa*, o el de Baco y Ariadna en la ópera *Ariadna en Naxos*.

Las palabras de Agur (*Proverbios de Salomón*, XXX, 18-19) con las cuales comienza el texto, las hallamos también en el poema de Kipling sobre naves y navegaciones, su *Navigare necesse est*:

*But the dearest way for me
is a shib's upon the sea.*

Cuando *Los caminos y los encuentros* se publicaron por primera vez en un periódico, recibió Hofmannsthal cartas que le comunicaban o le preguntaban de dónde procedían esas palabras. Él dijo: "Desde luego que lo sabía. Tan sólo me extrañó cuán poco se leen las *Santas Escrituras*".

LOS CAMINOS Y LOS ENCUENTROS

por

HUGO VON HOFMANNSTHAL

El vuelo de los pájaros es maravilloso en estos días radiantes y comprendo perfectamente que en una ocasión yo haya escrito estas líneas: *Je me souviens des paroles d'Agur, fils d'Jaké, et des choses qu'il déclare les plus incompréhensibles et les plus merveilleuses: la trace de l'oiseau dans l'air et la trace de l'homme dans la vierge.* Estas líneas, escritas a lápiz en el margen de un libro de viaje, las encontré hace tres días cuando buscaba una ruta para atravesar en coche la montaña hasta Asís o el lago Trasimeno, una vez subido desde el mar a Urbino. Observo que han sido escritas temblorosamente por mi mano, quizás en el coche o tal vez en el tren, pero no hay evocación que me hable de su origen. Supongo que proceden de un viejo libro francés. ¿Acaso habré leído cuando estuve en Umbría raros y extraños libros? No lo sé. ¿Quién es Agur? ¿Y quién el narrador que recuerda a Agur? Y sin embargo lo escribí y ahora que todo lo demás se ha extinguido, sólo esto permanece. En algún lugar de mí mismo vive ahora este Agur: entre las cosas que viví antes de cumplir tres años y de las cuales mi despierta memoria nunca ha sabido nada, junto a los secretos de mis más oscuros sueños, con los pensamientos que he pensado a mis propias espaldas y quizás un día se levantará, como un muerto desde su bóveda o un asesino desde una trampa, y su regreso será extraño, pero en verdad no más que la vertical caída de la joven golondrina que a través de la entornada puerta de mi casa se hundiera anteayer a la tarde en su viejo nido como un rayo oscuro. Y un minuto después, como un segundo rayo oscuro, descendió desde el cenit del éter y se hundió tras

ella la hembra, la joven hermana que es ahora su compañera. Pues son hermanos, partidos el verano pasado de este nido que está tras la puerta de nuestra casa. ¿Cómo al bajar de la infinitud de los cielos, supieron el camino? ¿Cómo conocieron, entre los países este país, entre los valles este valle pequeño, entre las casas esta casa? ¿Y en qué parte de mí habita Agur que se asombró de esta maravilla entre todas las maravillas, no encontrando nada más misterioso que su huella, la huella invisible del pájaro en el aire?

Mas es seguro que el andar y el buscar y el encontrarse, de algún modo pertenecen a los secretos del eros. Es seguro también que no son sólo nuestras acciones las que nos empujan a lo largo de nuestro tortuoso camino, sino que somos permanentemente atraídos por algo que aparentemente nos espera siempre en algún lugar y que siempre permanece velado. Hay algo de voluptuosidad y de amorosa curiosidad en nuestro avanzar, incluso cuando buscamos la soledad del bosque o el silencio de las altas montañas o una playa vacía sobre la que el mar se disuelve como un fleco plateado murmurando suavemente. En todos los encuentros solitarios se mezcla algo muy dulce, aun cuando se trate sólo del encuentro con un gran árbol erguido y solitario o el encuentro con un animal del bosque, que se detiene silenciosamente mirándonos desde la oscuridad. Me parece que no es el abrazo, sino el encuentro, la pantomima erótica verdaderamente decisiva. En ningún otro instante lo sensual es tan propio del alma y lo propio del alma tan sensual. Todo es posible entonces, todo está en movimiento, todo se disuelve. La aspiración del uno hacia el otro carece todavía de voluptuosidad y hay una composición de familiaridad y recelo en la conducta. Se devela lo propio del venado, lo propio del pájaro, la sordidez del animal, la pureza angelical, lo divino. Un saludo es algo ilimitado. Dante data su *Vida Nueva* de un saludo que le fuera dirigido. Maravilloso es el grito del gran pájaro, el sonido extraño, solitario, prehistórico, que desde el pino más alto viene al amanecer y el cual escucha la hembra desde algún lugar. Ese lugar cualquiera, ese indefinido que sin embargo es ansia apasionada, este grito del extraño hacia la extraña, es lo grandioso. El encuentro promete más de lo que el abrazo puede cumplir. Parece pertenecer, si así puedo decirlo, a un orden más elevado de cosas, a aquel según el cual se mueven las estrellas y se fertilizan mutuamente los pensamientos. Pero para una fantasía muy audaz y muy ingenua, en la que se mezclen indisolublemente inocencia y cinismo, el encuentro es la anticipación del abrazo. Así fueron las miradas que clavaron los pastores en una diosa aparecida súbitamente delante de ellos, y hubo algo en la mirada de la diosa que encendió la sordida mirada del pastor. Y Agur tiene

razón —fuere un rey o un gran jeque del desierto o un sumuoso comerciante o un marino entre marineros— cuando en el atardecer de sus días, sentado ya a la sombra de su sabiduría y su experiencia, enlaza aquellos dos milagros en el hablar de su boca: el misterio del abrazo y el misterio del vuelo. ¿Pero quién es Agur que vive en mí con su palabra viva? ¿No podré ver, de veras, su rostro? Sus experiencias son ricas y exuberantes, el tono de su palabra es el del hombre experimentado y sin embargo es remiso. Desdeña la actitud del predicador y más bien prefiere dejar caer de vez en cuando una palabra que, plena y grave, se hunde en el oído. ¿Debo representármelo como Booz, que tenía una hermosa barba blanca, que vestía con fino lienzo y en cuyos trigales no les estaba vedado a los pobres recoger espigas? ¿Será verdad que nunca vi su rostro? De cierto que sólo pudo ser en el mudo sueño, aunque aquél, cuyo rostro vi, carecía de nombre. Pero ahora me parece que éste fué Agur y debo volver las palabras que me ofrece mi propio manuscrito a la boca de aquél que soñé una vez y que fué, tal como lo pintó mi sueño, un patriarca de patriarcas, un rey que dominaba sobre un poderoso y anónimo pueblo trashumante.

Este fué el sueño. Estaba yo acostado, cansado de un largo vagar por la montaña. Aún era verano, pero hacia el fin del verano, y cuando en mitad de la noche una tormenta abrió bruscamente la puerta del balcón y el lago golpeó con poderoso estruendo contra los postes, me dije entre sueños: "Son las tormentas otoñales". Y entre sueño y vigilia me atravesó velozmente una indescriptible felicidad por la amplitud del mundo (sobre cuyas montañas, valles y lagos apenas iluminados, rugía la tormenta). Me hundí dentro de este sentimiento como en una ola blanda y oscura y fui al instante envuelto por el sueño, llevado afuera y hacia lo alto, en la pálida noche semiiluminada, en medio de la tormenta, sobre el ancho declive de una gran montaña. Pero era más que el declive de una montaña, era un paisaje inmenso, y aunque no lo pude ver supe que era el borde, en forma de terraza, de un altiplano gigantesco, que era Asia. En torno de mí se produjo, más poderosa que la tormenta y llenando de inquietud la pálida noche iluminada a medias, una partida inmensa. A mi alrededor se hallaba todo un pueblo, ocupado en desarmar en la oscuridad sus tiendas y cargar sus bienes sobre los animales. Muy cerca de mí había grupos de hombres silenciosos que cargaban apresuradamente camellos y otros animales; pero todo estaba muy oscuro. También yo eché manos a una tienda todavía no desarmada. Solo en ella, arranqué las estacas de la tierra y en la media luz vi el espléndido trabajo que adornaba el borde inferior: un elaborado ornamento compuesto de una cinta de cuero de color castaño oscuro sobre cuero claro en su color natural. Seguía en torno de mí el mo-

vimiento bronco de la partida gigantesca y sentí que todo ocurría bajo el poderío de un mando contra el cual no había resistencia. Y de inmediato supe que la tienda con la que estaba trabajando era parte de *su* tienda, la de aquél que había dispuesto la partida y de quién provenían todas las órdenes. Y como si fuera natural y lícito subí sobre una pila de mantas de mula superpuestas, empujé apenas la tela y miré al interior de la tienda principal. Estaba más oscuro que el lugar que yo ocupaba. Pero poco a poco pude ver, bien nítidamente. No había allí ni muebles ni adornos; sólo las paredes oscuras. A un lado estaba extendida sobre una gran manta, de color rojo profundo o rojo violeta, una mujer joven de una belleza y oscura palidez indescriptibles, de cuyos brazos se desprendía un hombre, alto y delgado, que se levantó y pasó ante mis ojos hacia la tienda vacía del lado opuesto. La joven, que sólo tenía puestos anchos brazaletes, levantó silenciosamente los brazos hacia él como para pedirle que regresara, pero él no se volvió a mirarla. Apenas si había distinguido su rostro, pero sabía que era viejo, viejo y poderoso, con una doble barba ondulante, la cabeza envuelta en un turbante color tierra. Mas su cuerpo esbelto, desnudo hasta la cintura, sus brazos largos y finos, eran los de un hombre joven, diestro y audaz. De su cintura pendía un largo delantal de un amarillo indescriptible. Reconoceré el tono de ese amarillo, donde sea, cuando vuelva a aparecer ante mi vista. Era aún más magnífico que el amarillo de los viejos mosaicos persas, más radiante que el amarillo del tulipán amarillo. Cuando estuvo frente a la pared de la tienda arrancó una cortina, abriendo así una gran ventana. El viento entró soplando y empujó su doble barba sobre sus magros hombros, castaños como tierra. La hermosa mujer se levantó suplicando y pareció llamarlo tiernamente por su nombre, pero el aire no me comunicó el sonido. Sólo lo vi a él, y, por la ventana que había abierto con su gesto, vi hacia fuera: allí estaba la noche semiiluminada, la tierra montañosa y aterrazada, inabarcable para la vista, y la muda partida de todo un pueblo. Y su mero estar ahí, frente al recorte cuadrangular de su tienda elevada por encima de todas las tiendas, infundió en toda la partida un tumulto mudo y salvaje y hasta las nubes parecieron volar más rápidamente debajo de la luna asaz pálida, sobre el paisaje montañoso.

Este hombre y ningún otro, era Agur.

JOSE MARIA EGUREN O LA POESIA SIMBOLISTA

por

XAVIER ABRIL

José María Eguren, nacido en Lima en el año 1882, pasó su infancia en la hacienda "Chuquitanta"; propiedad de sus padres. De esta circunstancia deducen algunos críticos el fondo de *paisaje y naturaleza* que creen encontrar en algunos de sus poemas, así como también la afición a la pintura y a la música. Tengo entendido que en los primeros poemas y lienzos de Eguren se advierte más paisaje que Naturaleza. La Naturaleza supone una concepción mental, personal —una teoría cosmogónica—, en tanto que el paisaje representa una evidencia real, sólo variable según los estados del alma. El paisaje realista configura una vecindad, mientras la Naturaleza entraña una abstracción. En la verdadera poesía hay Naturaleza más propiamente que paisaje. Éste corresponde al género de la novelística costumbrista en el cual coexisten el ambiente, el personaje y el diálogo. La "Naturaleza" circunstancial es la que repite el cromo y pregoná el folklore. En Eguren, no hay que ocultarlo, aparece muy contadas veces el paisaje anecdotico como negación de su estética y de su poética. Su destino se cumple, por el contrario, en la pura invención intemporal. El paisaje objetivo supone una tiranía limitada del espacio. Algunas notas de Eguren —coincidentes con su iniciación plástica-realista— revelan minucia de asunto y lugar. Corresponden a su etapa de pintor académico. Se dan ellas, por cierto, en las composiciones más flojas, destinadas, por lo mismo, a perdu-

rar en el recuerdo estrecho de un nacionalismo vegetal y paisajista. Cierta crítica peruana, orientada en el culto fetichista de lo telúrico y lo botánico, para la cual la Selva es el templo máximo de la Naturaleza, ha reivindicado como consuelo de su patriotismo literario, los desvalidos y circunstanciales versos de Eguren, los cuales están contenidos en las composiciones tituladas *Marginal*, *Incaica* y *Alas*. *Marginal* corresponde al paisaje externo, decorativo, en tanto que *Los Robles* sugieren la relación humana con la Naturaleza ya transformada en idea.

- 1) *"En la orilla contemclo
suaves, ligeras,
con sus penachos finos,
las cañaveras."*

(*Marginal*)

- 2) *"En la curva del camino
los robles lloraban como dos niños."*

(*Los Robles*)

El realismo de la estrofa primera denuncia su carácter objetivo, mientras el espiritualismo de la segunda se resuelve en subjetividad trascendente. Es la visión de la Naturaleza humanizada: constituye el predominio del ser. El populismo del asunto y lo trillado del tema, aunados a un vocabulario plagado de quechuismos y peruanismos —como se dan en *Incaica* y *Alas*—, han influido en el legítimo regocijo de quienes, en realidad, confunden la poesía con la historia vernácula y el color local. Este criterio es, precisamente, el que ha consagrado a Eguren con el remoquete de “poeta del paisaje costeño”, alistándolo en la turbamulta del costumbrismo patrio.

El significado permanente de su obra poética ejemplar reside en lo indeterminado, sugerido, abstracto. La materia de su Naturaleza se compone de sueños, vaga música, atmósfera angélica, como en *Fra Angélico*:

LOS ÁNGELES TRANQUILOS

*Pasó el vendaval; ahora
con perlas y berilos,
cantan la soledad aurora
los ángeles tranquilos.*

*Modulan canciones santas
en dulces bandolines,
viendo caídas las hojosas plantas
de campos y jardines.*

*Mientras sol en la neblina
vibra sus oropeles,
besan la muerte blanquecina
en los Saharas crueles.*

*Se alejan de madrugada,
con perlas y berilos,
y con la luz del cielo en la mirada
los ángeles tranquilos.*

La adopción de la teoría simbolista explica la deserción del ambiente, la fuga de la realidad. Puede que hayan subsistido ciertos datos de la conciencia y el medio primeros, pero lo que más importa es el proceso cumplido, la voluntad estética renovadora, el descubrimiento de un espíritu y una técnica nuevos. El simbolismo fué, cronológicamente, una conquista tardía de Eguren, si se tiene en cuenta el ocaso de la Escuela, mas en el Perú supuso una commoción revolucionaria. En el primer momento mereció la resistencia de las fuerzas coaligadas del colonialismo literario.

En su adolescencia Eguren leyó devotamente a los clásicos hasta compenetrarse del sentido del idioma, el cual le dejó cierto regusto por el arcaísmo, el giro sobrio, ascético y conciso. Los puros clásicos celestes —San Juan de la Cruz y Garcilaso— lo preservaron del virus culterano al mismo tiempo que de la retórica amazónica que constituye aún, en nuestros días, una de las supersticiones de la nacionalidad.

La formación de Eguren fué extrauniversitaria y antiacadémica. Un caso de autodidacto refractario al espíritu doctoral que por entonces infestaba las letras de la República. Su alejamiento, su soledad, no fué derrota, sino defensa. Así pudo mantenerse a salvo de las efemérides y de la charanga oficial. A la postre, el retirado, el evadido, resultó representar su época, ser el vehículo de la expresión universal de una nueva conciencia estética y poética. Los que por entonces usurpaban la representación y función del espíritu, fueron los mismos que se acercaron taimadamente a la tumba del poeta para desnaturalizar su mensaje. Esta intentona mustia de convertir al muerto a la causa perdida de los presuntos vivos, constituyó una enternecedora prolongación de las exequias. Los antagonistas tradicionales y tradicionalistas de Eguren, de su poesía, hablaron en nombre de

la Academia Correspondiente de la Lengua Española, a la que no había pertenecido el herético poeta, cumpliendo así la misión de canonizar al hombre y escamotear su estética en términos de lamentada commiseración fúnebre, de acuerdo a la circunstancia luctuosa y al credo humanitario de tan repentina y sorpresiva clientela póstuma.

José de la Riva Agüero y Osma fué, en dicha ocasión, el orador y el intérprete del cuerpo académico. En otra época el destino no le había deparado una oportunidad menos triste. Pasó de un prolongado silencio hostil y desdeñoso —que duró toda la vida de Eguren, sin transición visible—, al discurso necrológico, que era una de sus inclinaciones y especialidades más queridas.

Esto ocurrió en Lima el mes de Abril de 1942, ante la pasividad desarmada de las últimas generaciones literarias de mi patria, entregadas al oportunismo y a la claudicación, sinónimos de una nueva objetividad beneficiosa. Que yo sepa, no se alzó en ese momento voz alguna de protesta por el agravio.

La pureza que llevó al poeta a la renunciación y al sacrificio, tanto en la tendencia artística cuanto en el ejemplo de su vida, no mereció respeto ni fué reconocida; por el contrario, sus restos indefensos fueron profanados por el panegírico fermentido, interesado y de ocasión.

Contra mi costumbre y más bien como una concesión a los gustadores del género biográfico al uso, voy a referir una anécdota del poeta. A poco de conocer a Eguren, cuya figura adiviné e identifiqué en la calle —sin que nadie me la hubiera revelado— como la correspondiente al autor de las extrañas poesías que a la sazón leía en la Biblioteca Nacional de Lima, el año 1924, le confié al misterioso poeta la conexión crítica que había establecido entre las dramáticas imágenes de uno de sus más intensos poemas (*El Cuarto Cerrado*) y la circunstancia y efímera realidad, aludiendo así, en forma concreta, a la relación existente entre aquél de su creación lírica y un cuarto en el que ocurrió un hecho de sangre, un asesinato, y la justicia intervino precintando sus puertas y adosando en las mismas un lacónico y siniestro letrero concebido en los siguientes términos:

"Cerrado por Crimen. El Juzgado."

El aludido poema de Eguren, motivo de esta anécdota, dice así en su parte final:

*"en el cuarto fatal, aterido,
todo ha terminado,*

*hoy sus sombras el ánima oprimen,
¡y está como un crimen
el cuarto cerrado!"*

Tanto el hecho en sí de la relación establecida cuanto la mención de la palabra "Juzgado", lo impresionaron vivamente; recuerdo que, tras una pausa de asombro y temblor de cejas, a lo Chaplin, me respondió con evidente desazón:

"Por favor, Abril, que no vaya a prosperar su criterio porque mi poesía nada tiene que ver con la realidad y, sobre todo, detesto la palabra juzgado".

Confieso que por aquel entonces había hecho crisis en mí la teoría sociológica del arte, y que fuí una, en la larga lista, de sus víctimas continentales.

A la vuelta de tantos años, repuesto del influjo pernicioso de la sociología estética, me place darle la razón al asombrado poeta, aunque juzgo que más convendría que lo hiciera espiritualmente, callado, como corresponde al imperio de su exilio inmortal, donde amparado en su secreta e invisible tiniebla, tal vez sienta más que escuche su alma múltiple y silenciosa!

Hay que reconocer en la obra poética de Manuel González Prada, el primer intento renovador producido en nuestras letras. La poesía del apóstol no es todavía la poesía pura, mas representa el anuncio precursor. Él introdujo —antes que nadie en América e incluso en España— nuevos metros exóticos, al mismo tiempo que exhumió antiguas formas métricas castellanas. Esta empresa es el antecedente del Modernismo en nuestra lengua.

En el medio estrecho de campanario que fué la Lima de su tiempo, González Prada alternó la prédica ideológica con la renovación poética. Clausuró el romanticismo a la española que padecían nuestras letras, gracias a que había bebido en las auténticas fuentes del romanticismo germano, como lo prueban sus esmeradas y veraces traducciones de Goethe, Schiller, Mörike y Heine. Aportó González Prada a nuestra literatura rondeles, espenserinas, triolets, balatas, pantums, rispettos, estornelos, versos blancos o polirritmos sin rima y cuartetos a la manera de Omar Kayam.

González Prada reconoció en la obra de Eguren (*Simbólicas*, 1911 y *La Canción de las Figuras*, 1916), la culminación del movimiento estético que él había impulsado en mil ochocientos y tantos. Vale la pena recordar en esta ocasión la visita que le hiciera el poeta de *Exóticas* al

creador de *Simbólicas*, justamente el mismo año en que apareció este pequeño volumen de versos. Tuvo dicha visita el carácter de un homenaje consagratorio. Mas Eguren debió pagar desde ese instante, con el aislamiento, el gesto del maestro. La noticia de la presencia del protervo autor de *Páginas Libres* en casa del seráfico y mínimo franciscano, cundió por el balneario del Barranco y la ciudad de Lima. Parece ser que las beatas de la Plazoleta San Francisco, próxima a la calle de Colón N° 201, en que residía el joven artista, se persignaron al ver aparecer la venerable y venerada figura de ese santo laico que fué el hombre de ideas y el poeta formal. El silencio se hizo en torno a la obra de Eguren, quien se transformó en un solitario asceta cultor del misterio. Muchos años después, él mismo me contó emocionado el generoso saludo del viejo y querido maestro. Significó en su vida de escritor el más alto galardón. No lo olvidó jamás.

Eguren extrema la herencia de González Prada, quien, evolucionando de la tendencia parnasiana, apuntó tímidamente al simbolismo. La obra del precursor significó un precipitado romántico-modernista. Cultivó el sentimiento, cinceló la forma. El simbolismo de Eguren, en cambio, inició el aura inefable de lo maravilloso, sin preocuparse del rigor formal métrico. Es, más bien, monótono y limitado en sistema estrófico, en tanto que el visionario introdujo viejos ritmos en los que habían cantado antiguas glorias de Provenza, Toscana y Galia.

El poema *Los Caballos Blancos*, de González Prada, ha sido equiparado por Luis Alberto Sánchez a *Los Reyes Rojos* de Eguren. Considero que en el primero destaca el elemento escultórico narrativo, en tanto que en el segundo predomina la impresión alegórica simbólica, si no enteramente simbolista. En el primero se realiza la composición controlada por cierta conceptualidad parnasiana, afluente de un clasicismo académico, mientras en el segundo se insinúa la sugerencia del misterio. A pesar de los elementos objetivos que contienen ambos poemas, ofrecen, al mismo tiempo, el antagonismo que existe entre la realidad y el sueño. Una, es poesía de ideas; otra, de sensaciones:

LOS CABALLOS BLANCOS

.....
"No son los bárbaros, no son los titanes ni los búfalos:
Son los hermosos Caballos blancos".
.....

*Queda en la llanura, queda por vestigio,
Ancha cinta roja.
¡Ay de los pobres Caballos blancos!
Todos van heridos,
Heridos de muerte."*

(De "Exóticas")

LOS REYES ROJOS

*"Desde la aurora
combaten dos reyes rojos,
con lanza de oro.*

*Por verde bosque
y en los purpurinos cerros
vibra su ceño.*

*Falcones reyes
batallan en lejanías
de oro azulinas.*

*Por la luz cadmio,
airadas se ven pequeñas
sus formas negras.*

*Viene la noche
y firmes combaten foscos
los reyes rojos.*

(De "Simbólicas")

La obra de Eguren atestigua de la experiencia modernista, participa del ritmo, del ejercicio verbal, del uso cuidadoso del adjetivo. El eco de Rubén Darío puede hallarse, aunque no en forma calcada y servil, en *Las Bodas Vienesas*, *Eros*, *La Walkiria*, *La Comparsa* y *Colonial*. Mas el poeta de *Simbólicas* opuso al aparato del corifeo de dicha escuela renovadora —sustentada en las divinidades helénicas— los dioses de gesta de la primitiva mitología y poesía germanas. Este es, en todo caso, un aporte nuevo, personal, a la poética de nuestro idioma. La nostalgia del mundo clásico griego ya había pasado por la experiencia del proceso huma-

nista de la latinidad y el Renacimiento. Los nombres de Virgilio, Dante y Petrarca, Ronsard, Du Bellay y Remi Belleau, Garcilaso, Góngora y Quevedo, exornan y esmaltan el fondo histórico del evocado y siempre renovado Olimpo.

El ejemplo imaginativo de Eguren no se anima al influjo de lo greco-romano. Muy circunstancialmente alude a Eros, pero ni siquiera en ambiente griego sino trasladado a escenario germano. La Ananke —fatalidad, hado, suerte— aparece en el estrato del poema en que se debate la idea del Destino. La fantasía exotista de Eguren se acomoda mejor a las sugerencias arcaicas de Germania. Por esto menciona los Eddas, la Walquiria, Walhalla, las Sagas. El puro sentir feudal se fija en sus cromos que alcanzan, como en *El Caballo*, la emoción heroica, bravía y creciente de los grabados de Durero:

*Viene por las calles,
a la luna parva,
un caballo muerto
en antigua batalla.*

*Sus cascos sombríos...
trepida, resbala,
da un bosco relincho,
con sus voces lejanas.*

*En la plombea esquina
de la barricada,
con ojos vacíos
y con horror, se para.*

*Más tarde se escuchan
sus lentes pisadas,
por vías desiertas,
y por ruinosas plazas.*

(De "La Canción de las Figuras")

En otra dirección de su poesía, los símbolos esotéricos —las señas de su "tumba asiria" y el "candor mago, bizantino"— dan fe de su asombrado mundo mítico, habitado por signos, silfos y trasgos.

Los personajes fantásticos alientan en un clima idéntico al propiciado por la leyenda y el mito. Eguren, conviene señalarlo, no alude a tipos

reales, aun en el caso extremo de que se investigue en su galería femenina. Su cortesanía, a la inversa que en el Modernismo, no es actual y madrigalesca, sino retrospectiva y ensoñada, inventiva y elegíaca. Sus mujeres, más que mujeres, son damas de otro tiempo. Por ello mismo él las invoca y las convoca en misteriosos gabinetes secretos, en lo señero de una torre, en la niebla del lago, en el fondo de la tiniebla, siempre en el rumor de la música íntima de su corazón. El contacto humano de Adán no aletea en su Eros. El frustrado amor real del poeta se ha convertido en la beatitud de su voz.

SYHNA LA BLANCA

*De sangre celeste
Syhna la blanca,
sueña triste
en la torre de ámbar.*

*Y sotas de copas
verdelistadas
un obscuro
vino le preparan.*

*Sueños azulean
la bruna laca,
mudos rojos
cierran la ventana.*

*El silencio cunde,
las elfas vagan,
y buye luego
la mansión cerrada.*

(De "Simbólicas")

LA DAMA i

*La dama i, vagarosa
en la niebla del lago,
canta las finas trovas.*

*Va en su góndola encantada,
de papel, a la misa
verde de la mañana.*

*Y en su ruta va cogiendo
las dormidas umbelas
y los papiros muertos.*

*Los sueños rubios de aroma
despierta blandamente
su sardana en las hojas.*

*Y parte dulce, adormida,
a la borrosa iglesia
de la luz amarilla.*

El acento noble es la característica más saltante de la virtualidad poética de Eguren. La tendencia nibelunga de algunos de sus poemas está explícita en su propia confesión:

*Yo soy la Walquiria, que en tiempos guerreros
cantaba la muerte de los caballeros.
Mis voces oscuras, mi suerte lontana,
mis sueños recorren la arena germana.*

Su sentimiento herido es de caballero romántico contemporáneo de la cruzada. Su amor a los lieder lo emparenta a Wolfram Von Eschenbach, creador de los cantos del alba en la primitiva poesía alemana.

Eguren tiene muy poco de latino, a pesar de que advirtamos alguna que otra nota aislada del simbolismo francés en su poesía. Su obra es castellana, goda. El Simbolismo, por otra parte, no es una tendencia exclusivamente occidental. El propio Mallarmé aportó al orden cartesiano de su discurso, la sugerencia captada en las ciencias ocultas, en los misterios egipcios.

Eguren ha logrado uno de los mayores milagros al dotar a nuestra lengua de un nuevo temblor y sentido del pathos. El acento alucinatorio commueve el logos sin alterar la coherencia dialéctica, el dibujo y la unidad. El poema que motiva esta interpretación exige más de los valores del misterio y del conocimiento metafísico que de clave filosófica alguna. Es un cuadro inefable del espíritu más que un sistema estructural del habla. Excede, en rigor, al vehículo de la expresión idiomática formal. Porque la

auténtica poesía se genera fuera del alcance de la lengua común. Detrás de ésta hay otro idioma que no hablamos y que es el de estar absortos. La poesía se articula superando este conflicto energético de silencio y de símbolo.

José María Eguren no sólo significa la poesía pura en el Perú, sino, más concretamente, la POESÍA. Así lo han comprobado los críticos más sutiles y penetrantes del país y del extranjero. Antes de Eguren habíamos tenido “poesía histórica”, “poesía patriótica”, “poesía nacional”, “poesía anecdótica”, “poesía doméstica”, “poesía caudillista”, “poesía folklórica”, cuya versificación, peregrina e inaudita, nada tenía que ver con la lírica.

Simbólicas, su primera obra poética, abre el camino de una nueva época. Por su espíritu renovador de la emotividad lingüística, fué soslayada por el crítico Ventura García Calderón en sus libros titulados: *La Literatura Peruana* (1535-1914) y *Parnaso Peruano* (1914). Pero el profundo artífice de *Simbólicas* y de *La Canción de las Figuras*, mereció la exaltación justiciera de escritores de la calidad de Pedro S. Zulen, Abraham Valdelomar, Enrique Carrillo, José Carlos Mariátegui y Estuardo Núñez. Mientras el grupo “futurista” de Lima, dirigido por José de la Riva Agüero y Osma, lo niega rotundamente como si se tratara de un poeta extravagante e intrascendente, sus poemas son traducidos a varios idiomas europeos y publicados en los principales “suplementos literarios” y revistas de Dinamarca, Gran Bretaña y Francia. Isaac Goldberg lo da a conocer primero en su cátedra de literatura de la Universidad de Filadelfia, y luego le dedica un capítulo en su obra *La Literatura Hispanoamericana*, donde por vez primera figura Eguren en la compañía de dos grandes ingenios de América: Darío y Rodó. Unos años antes de que le encomiara el crítico norteamericano como el primer simbolista de nuestro continente, un extraño personaje nórdico, casi reflejo o trasunto de alguna alegoría poética de Eguren, el escritor W. Chiesmeyer, lo traduce al danés, en las trincheras, durante la guerra de 1914; un tiempo después, Iván Goll lo incorpora a su antología de *Los cinco continentes*, obra universal por sí misma, y más tarde, Marcel Brion comenta su poesía y sus acuarelas en *Les Nouvelles Littéraires*.

Para Goldberg, cuyo juicio contrasta con la postura del grupo “futurista”, paradójicamente llamado así, pues era más colonial que otra cosa, “José María Eguren pertenece a ese círculo de espíritus que han sido llamados poetas de poetas”. “Este poeta, —prosigue el ensayista aludido— el más moderno de los simbolistas, es un espíritu de alta cultura, demasiado refinado para las vulgares victorias, aunque demasiado sensible al buen gusto para brindar a los superstetas extravagancias de concepto o expresión. Y, para ventaja suya, hace tan buena impresión en su casto estilo

como de camafeos y sus significativas visiones, que fácilmente olvidamos esos vuelos suyos más altos en los cuales resulta difícil seguirle".

Eiguren se parecía a Poe física y espiritualmente. Más de una nota del genial autor de *Eleonora*, vibra su acento desolado en los nocturnos de *La Canción de las Figuras*. Difícil, si no imposible, poder encontrarle símil en la poesía castellana de su tiempo, que data de comienzos de siglo, aunque Eguren principió a escribir siendo muy joven —a fines del XIX—, coincidiendo con el apogeo de los simbolistas ingleses. No se podría hallar en el ámbito de nuestro idioma un caso de pureza parecida en el rechazo de la contingencia y de la anécdota. De los maestros simbolistas británicos —Ernest Dowson y Arthur Symons— tal vez heredó el culto de la palabra, el sentido del matiz, la gradación de la intensidad. El evasiónismo de su lírica rememora la tendencia espiritual de Mallarmé y la de Laforgue. Su poema *La dama i*, de *Simbólicas*, podría haber sido escrito por el autor de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, pues parece desprendido de su gracia leve y sugerente; tal vez habría que pensar más bien en el verso de Alfred de Musset: "La lune / comme un point sur une i", precursor de cierto sintetismo simbolista.

En Eguren predomina lo estético, lo inventivo, lo mental. Su musicalidad se asocia al misterio: no está determinada por ninguna relación instrumental concreta.

La obra de Eguren representa nada menos que la negación de la llamada literatura tradicional o costumbrista. Así se explica, literaria y políticamente, la conducta de quienes, coherentes con su doctrina anacrónica, silenciaron ese mensaje de la nueva poesía por ser el anuncio de un nuevo espíritu. Eguren aporta, en efecto, una noble corriente de sensibilidad universal que es la antítesis de la tendencia nacionalista que predominaba en su tiempo. En los últimos treinta años, José María Eguren ha removido y renovado la inquietud de las nuevas generaciones de tendencia estética y humanista. Los cambios y transformaciones ideológicas que se han operado en el mundo del arte y de la literatura no han alterado ni invalidado la razón poética de su obra que posee, como pocas, los rigores del pensamiento dialéctico: movimiento y permanencia.

A Eguren se debe la abstracción onírica y la introducción del misterio en nuestra poesía. Pero ni una ni otra cosa —realizadas en la forma más delicada y obsesiva— menoscabaron la vitalidad y el sentido de su creación lírica. Críticos impermeables a la emoción estética del simbolismo sugerente, sostienen que la poesía de Eguren es "débil y marginada de la vida", siendo todo lo contrario, ya que no se nutre de la anécdota cotidiana sino de la esencia del existir dramático y trascendente. Se ha entendido por

poesía "fuerte", sin duda alguna, aquella que proviene de una incontinencia verbal y retórica, sólo comparable a la oratoria parlamentaria, a la estridencia onomatopéyica de una catarata o a la sonora monstruosidad del viento selvático y amazónico. Mientras el símil de la poesía sea el paisaje elemental en contraposición a la síntesis de la sociedad, el poeta no será otra cosa que un grotesco caricaturista de la botánica y de la geografía. Eguren no es la víctima del paisaje, de la dimensión objetiva, sino más bien el artista mágico que concilia, en los sueños de la creación, las secretas, misteriosas y terribles relaciones de la psique con la materia cósmica.

En punto a "debilidad", tesis que supone una supersticiosa admiración externa de la fuerza primaria, bueno sería oponer el aliento invicto de la energía poética, cuyo símbolo es en Eguren la sangre y el espíritu.

La poesía de Eguren es extraña a la lógica aritmética como al verbo racionalista: apunta en sus imágenes la sugestión del subconsciente, la alegoría del delirio y de la fuga, la música y el color, el aire y el silencio.

Si él fué aficionado a las sombras, a la media luz y a las palabras cargadas de sugerencia y de misterio, era porque así convenía mejor a su concepción artística, estética y poética. Mas no he de interpretar al poeta, en este caso, para repetir en el análisis la tendencia de su espíritu creador: he de atenerme, por el contrario, a una total independencia del mundo egureniano. Penetraré en la música y en la miniatura de su poema con luz y sombra de mi propio criterio. Eguren es criatura onírica y del alba, no de la naturaleza de la noche por fácil y posible analogía con el misterio tenebroso, sino de cristal y luz, de agua y de muerte: de claro día como ventana que da ciega al mundo. Pero también lo envuelve la sombra pura de la eterna nocturnidad: la trémula elegía de su propia muerta de marfil.

Hay otro Eguren de alegoría, de interpretación, de aproximación, de un absurdo y caprichoso mundo gótico. Preferiré siempre en su obra aquello que viene de la lejanía del hombre a confundirse con la angustia vital. Desdeñaré, pues, nomenclaturas, porque al poeta, al hombre, le basta su propia genealogía de ente obstinado, de fantasma de sí mismo.

LA SANGRE

*El mustio peregrino
vió en el monte una huella de sangre:
la sigue pensativo
en los recuerdos claros de su tarde.*

*El triste, paso a paso,
la ve en la ciudad dormida, blanca,
junto a los cadalso,
y al morir de ciegas atalayas.*

*El curvo peregrino
transita por bosques adorantes
y los reinos maditos;
y siempre mira las rojas señales.*

*Abrumando le mueven
tempestades y Lunas pontinas,
mas, allí, transparentes
y dolorosas las huellas titilan.*

*Y salva estremecido
la región de las nieves sagradas;
no vislumbra al herido,
sólo las huellas que nunca se acaban.*

En la obra de Eguren la importancia de la palabra no se debe a ningún manejo de ciencia literaria más o menos adquirida. No se trata de los recursos que puede dispensar la versación gramatical o retórica. La palabra cobra una nueva categoría poética en ciertos poemas de *Simbólicas* y de *La Canción de las Figuras*, dada la carga de energía psíquica de experiencia personal del sueño como de la vigilia. Su expresión creadora no ofrece ninguna dificultad idiomática. En él los vocablos no siguen el curso del juego barroco. Sus palabras son los signos de sus sueños: de su conciencia dormida y depierta.

La idea de la vida atraviesa y recorre el ser poético de Eguren. En sus imágenes está siempre latente el concepto de la existencia, mas se trata, desde luego, de un existir trascendente, misterioso, negador de contingencias y calendarios. Es la teoría vital de lo absoluto. De todos sus poemas, tocados de la chispa creadora del fuego, prefiero como representativo de la incógnita energía, aquel de la sangre, que se me antoja su más cara y recóndita experiencia. Este poema y *Los Reyes Rojos* logran el apogeo vital que lo fáustico atestigua y la teoría de Goethe, acerca de los colores, proclama. Entre las virtudes del poema de la sangre, que son muchas, encuentro una que es aleccionadora y ejemplar enseñanza de sencillez y pureza.

Lo esencial ha aniquilado la peligrosa y tradicional elocuencia del asunto. La sangre cuando no da vida, ahoga. La retórica ha sido desterrada. El poeta es el sacerdote de los mitos, el geómetra de los sueños. La dialéctica del poema se cumple con un rigor que no suele ser la característica de la poesía de nuestra lengua, donde el instinto, por el contrario, parece estar reñido con la inteligencia y el número: matemática eterna del orden clásico del espíritu instaurado por Grecia y reivindicado por Francia.

La noción de la Muerte habita la mansión nocturna del poeta. Se encontrará presentida más que como hecho concreto y realista. Corresponde a la naturaleza del silencio, de la sombra, de la fuga. Es la antítesis de la luz, de la presencia diurna. La muerte —lo mismo que la vida— es el destello, el fulgor del espíritu. El artista la acepta como sugerencia, como posibilidad, como atributo antagónico del drama dialéctico. En ocasiones, Eguren no acierta a invocarla por su nombre sino por un complicado sistema de eufemismos. Así, por ejemplo, la calificará con un apodo de origen doméstico y familiar: Paquita, o, en otro caso, de superación trascendente, con el apelativo de la Tarda, en que se agobia el tiempo:

*Despunta por la rambla amarillenta,
donde el puma se acobarda,
viene de lágrimas exenta
la Tarda.*

*Ella, del esqueleto madre,
el puente baja, inescuchada,
y antes que el rondín ladre
a la alborada,
lanza ronca carcajada.*

*Y con sus epítalamios rojos,
con sus vacíos ojos
y su extraña belleza
pasa sin ver, por la senda bravía,
sin ver que hoy me muero de tristeza
y de monotonía.*

*Va a la ciudad que duerme parda,
por la yerta avenida,
y sin ver el dolor distraída
la Tarda.*

La referencia a la muerte no es siempre específica, humana. El creador atiende a la abstracción, a la relación de la muerte con la esencia: el paisaje, el color, las cosas, las sensaciones. Unas veces será la alusión personal, otras trascendida. La imagen evolucionará del acontecer anímico hasta el punto de comprender el matiz de lo inanimado circundante. En el primer caso el poeta expresará:

como un ojo muerto,

en el segundo dirá:

la muerta de marfil.

El concepto de la muerte en la estética de Eguren no alcanza, como en Vallejo, la categoría de la temporalidad metafísica. La experiencia del simbolista oscila entre la realidad y la nebulosa, entre la forma y la sensación, la fantasía y el color. Música y pintura de la muerte. El poeta está asido a su temor. Piensa en la muerte como en un peligro externo, no congénito como lo es para el metafísico. De las varias alusiones al suceso descarnado y definitivo, una sola vez Eguren acierta a penetrar el sentido mortal del ego, como que la muerte es, de todas las circunstancias, el más paciente hecho autobiográfico. En los *Nocturnos*, la muerte armoniza con la emoción, la musicalidad y el arabesco. Más en *Víñeta Obscura, Noche II* y *El Dominó*, se precipitan los elementos de ocultismo, sonambulismo y espiritismo que caracterizan y definen el sentido profundo de la poética egureniana. Estas aportaciones, poco o nada comunes en nuestra lengua, salvo en Herrera y Reissig, pero en otra medida e intención, habría que analizarlas siendo la norma a que invita Jacques Scherer en su análisis de parecidos asuntos de la poesía de Mallarmé. El complejo espíritu de Eguren —feérico y hermético— se formó en las mismas fuentes de los misterios egipcios y las ciencias ocultas. El Libro de los Muertos tal vez sea la clave que pueda explicar el origen, la orientación de su verbo y el arcano de su voz. La índole mística de Eguren no es de exclusiva ascendencia castellana, dado su aporte simbólico y simbolista, sino de religiosa ascendencia oriental. Su misticismo es una evasión onírica, en tanto que el tradicional misticismo hispánico supone un careo con la circunstancia y la realidad, un contraste, un conflicto del alma. La mística pura de Eguren comporta —en su vuelo indemne— la cura y la salvación.

He mencionado quizás los aspectos más intensos y significativos de la poesía de Eguren: ocultismo, sonambulismo y espiritismo, los cuales concurren a henchir y a expresar el saber imaginativo y la fantasía meta-

fórica. Las imágenes de los poemas que definen el espíritu simbolista del poeta, iniciado en los secretos del Arcano, responden a un severo orden sacerdotal, hermético y mágico. En la literatura hispanoamericana, Julio Herrera y Reissig es el único artista de la misma estirpe. He encontrado en su extraordinaria obra los motivos de la identidad con nuestro lírico. En el estudio que el crítico y poeta Martín Adán le ha dedicado al autor de *Simbólicas*, hálase un breve juicio que en algo se acomoda al criterio sustentado. "Ninguna poesía de americano es más propia y consistentemente monumental y memorativa que la de Eguren —escribe Adán— si exceptuamos la de Julio Herrera y Reissig, esquizofrénico alucinado". Tal vez sea exagerado el vocablo psiquiátrico que antecede a Onyros. Más justo habría sido anteponer a lo alucinatorio un término más exacto y coherente: *sonámbulo, espiritista u ocultista* juegan mejor con la intención astral y desvelada de Herrera y Reissig. El poeta ensayó el espiritismo, a su manera, en el piano lunar y finisecular de la sensibilidad más trémula y exquisita.

Las experiencias de Eguren fueron como de música de cámara. Interrogó al fantasma de sí mismo. Hizo camafeos, miniaturas, imaginería en el marfil propio de su experiencia agonista. No renunció a vivir *como una sombra desangrada por dentro* (1), negadora de la obstinada e irrenunciable anécdota. Por el porfiado sentido heroico que tuvo de la minoría, sin traicionar lo humano, recordará siempre a Rainer María Rilke. El espíritu arcaizante de Eguren es afín al señorial del poeta checo. *El Cuerneta Cristóbal Rilke*, elegía rilkeana, invita a revisar la cosmovisión e intuitiva cultura biológica de nuestro lírico. Todo parentesco entre ellos está en la esencia, en el sentido de la vida y de la muerte, no en la letra exacta, ni siquiera en el ritmo, sino más bien en el carácter, en el Destino. Los dos fueron protagonistas de un mismo designio en la sublime lealtad a lo desconocido. Las voces de las almas logran en veces una comunicación que las lenguas, por el contrario, suelen confundir con sus signos complicados. El milagro del espíritu supera toda contingencia verbal incomunicable. Rilke y Eguren están unidos en una suerte ciega de lo poético. En la intención más que en la acústica: en el templo mismo aún más que en el culto.

El amor a lo antiguo, el tono patético, los recuerdos remotos plásticamente actualizados en mágico concierto, se encuentran por igual en el

(1) "Exsangues umbrae, sombras desangradas, —escribe Quevedo— llaman los poetas las almas para llamarlas eternas, a diferencia del cuerpo, que es sombra con sangre". ("Anacreón Castellano", p. 707-708, ed. Astrana Marín.)

poeta de *Los Cuadernos* y las *Elegias* como en el autor de *Simbólicas* y de *La Canción de las Figuras*. La tradición feudal está viva en los cromos del sueño. No son las instituciones ni las costumbres medievales las que alucinan a ambos artistas. Ellos aman el espectro de la Edad Media: época de sombra y esqueleto, porque fueron intérpretes de fantasmas y de ruinas.

De los poemas de Eguren, que invitan a una vaga e imprecisa analogía espiritual con la obra del poeta de Praga, creo sea la *Casa Vetusta*, entre otros, el que ofrezca una relación de afinidad psíquica, elegíaca, más que métrica. En sistema estrófico, el poema es esencialmente castellano, ascético.

El gran poeta, autor de *Prometeo*, Carlos Sabat Ercasty, en su delicado artículo sobre Eguren, se ha referido a dicho poema y lo ha analizado cabalmente:

"Hay en éste, como en casi todos los poemas de *Simbólicas*, la tendencia a palidecer la realidad y a sumergirla en una atmósfera de encantamiento, de lejanía y de enigma. Para Eguren, ya en su primer libro, cuanto menos preciso es el dibujo de las cosas, mayor es la sugerición, más es posible superponer el ensueño a la verdad. Sus temas toman la menor densidad del mundo exterior, sólo el signo imprescindible como para que ni el poeta ni el lector se pierdan demasiado en un puro subjetivismo. Si habla del valle, ha de ser del fondo del valle; si habla de la casa, ha de ser de una vetusta casa. Con lo primero logra una vaga lejanía en el espacio, con lo segundo consigue una sugeridora lejanía en el tiempo. Y es hacia lo lejano de las cosas y hacia lo lejano de los tiempos que vuelan las ensoñaciones del hombre. Adentro de toda cosa remota hay siempre algo sobreañadido por la imaginación. Los seres se convierten en símbolos, y al evocarlos, se desprende de ellos un sentido caprichoso, incompleto, en donde radica la clave de la sugerición. Al no decir y al sólo sugerir, Eguren trabaja adentro de las aspiraciones simbolistas. El poema ofrece al lector sensible largas perspectivas veladas de nieblas, y en esa imprecisión, es necesario que el lector mismo complete, como colaborador, lo que la música y la imagen sólo han esbozado. Es un poema hecho a dos almas. Por eso el bosque es sombrío, por eso las ventanas parecen muertas pupilas y se enmarañan los pasillos negros, y hay hadas durmiendo en aposentos misteriosos y extraños. Por eso viejas cigüeñas que imaginamos en un verdinoso mirador, conversan sobre señores que han muerto. Y la suerte no se manifiesta, pues al estar oculta bajo herrumbrosas claves, el destino parece que se duerme sobre el pecho de la esfinge. Y es en esa forma que la vieja casa, donde el amor mismo es una interrogante más, desde su blanquecina, musgosa y vetusta presencia, en el fondo brumoso

del valle, es el origen de los sueños. Y yo diría que esta fué la casa verdadera de Eguren, la recóndita y vaga mansión de sus ensoñaciones. El poema que nos ofreció el azar, no hubiera podido ser mejor elegido por un crítico de penetrante sondeo. La casa vetusta, la casa antigua y lejana, la casa perdida en el valle, rodeada de silencio y enigma, la casa deshabitada e inútil ya para los hombres y sólo habitada por nocturnos espectros, tal la casa de Eguren y de la musa fantasmal y gris, que por la noche revestía su tristeza con las plateadas túnicas de la luna”.

Así, magistralmente, ha definido Sabat Ercasty el extraño, sugestivo y patético poema de Eguren:

CASA VETUSTA

*En el fondo del valle,
vetusta casa
nos presenta musgosas
escalinatas.
En el bosque sombrío
mustias y raras,
como muertas pupilas
son sus ventanas.
Por los negros pasillos
que se enmarañan,
el oído acarician
breves palabras.
En su raro aposento
duermen las hadas
y los antiguos seres
de la campaña.
Las ancianas cigüeñas
que en ellas paran
de los muertos señores
a veces hablan.
Por doquiera nos dicen,
las luces blancas,
el amor misterioso,
feliz que guardan.
O miramos señales
multiplicadas*

*de la siempre escondida
suerte galana.
Y por eso los gratos
ensueños causa,
blanquecina y musgosa,
vetusta casa.*

José María Eguren sigue viviendo en el universo de la poesía con la vocación de solitario que le ha sido reconocida. Los solitarios se vengan siempre de la pompa, del oropel y del discutido verdor de los laureles del Parnaso. Ahora, que precisamente asistimos a la quiebra de todas las egolatrías y a la caída de las coronas monárquicas y "poéticas", se podrá apreciar mejor el ascético, hermético y sublime patetismo de Eguren. Su poesía continúa indemne, renovando su vena de sangre y su rayo persuasivo y celeste. Confío en que se le habrá de reconocer como el ángel de la poesía pura.

UNAMUNO Y LA ESPERANZA ESPAÑOLA DE SER

por
CARLOS GURMENDEZ (h.)

LA INQUIETUD

NUESTRO ser ha perdido la calma de donde procede y comienza su existencia verdadera y auténtica. Originariamente fué quieto y dichoso, identificado con el mundo, mientras que al existir se separa del hogar nativo, se olvida y aleja de esta unión primera e ingenua con él. Comenzar a existir o lanzarse a existir es arrancar de sí la quietud originaria que llevamos dentro, romper los lazos que nos unen a la serenidad de la tierra despidiéndonos de la paz íntima. Me interno en mí mismo, interrogo, inquiero y me afano. Soy un hombre desasosegado y sin calma. ¿Por qué me inquieto? Porque no he vivido y el mundo es ancho, está lleno de riquezas y nosotros permanecemos al margen de su viviente esplendor. La inquietud se despierta, y acongoja porque se abre una perspectiva desconocida, un horizonte oscuro, ante nuestros ojos. Por lo tanto, el mundo no es solamente quietud, sino también posibilidad. Estos posibles numerosos e insospechados que nos penetran cotidianamente, hacen brotar en nosotros la interrogante: ¿qué podemos hacer?, ya que las posibilidades son ofrecimientos. Nada, pues, más natural que inquietarse.

La inquietud aumenta y se multiplica, se hace tan intensa que separa del mundo y de la realidad viva. La conciencia se constituye como consecuencia de esta angustia. El mundo sufre un vuelco y desaparece, hundiéndose en el vacío. ¿Qué ha sucedido? ¡Nada! Nos afligimos por nada, pero hemos sufrido un desgarrón, un brusco desprendimiento de la existencia. La conciencia se manifiesta como una negación de las apariencias del ser, no es la perfección ni la identidad ficticia, que soñaron los idea-

listas. Pero esta separación no afirma una ruptura o aniquilación del ser ni evasión de sí mismo. Estar dentro de sí no significa fugarse. La conciencia no desencarna, habitarse no quiere decir deshabitarse. Por consiguiente, la angustia es reveladora y alumbría los abismos oscuros de nuestro propio ser. ¿Qué es el ser? Pura posibilidad y nada más. Pero la posibilidad es la nada. Luego el ser es la nada en cuanto no es una realidad, pero al mismo tiempo la posibilidad es poder, podemos ser. Aún hay esperanza. El ser oculta un poderío. La nada del ser, no es otra que el ocultamiento de su propia fuerza o su potencia sombría. ¿Cómo llamar a este poder oscuro, silencioso del ser? La pasión es la posibilidad del ser. ¿Cómo se origina?

La pasión no es más que padecimiento, sufrimiento que causa el mundo y nace de la mayor o menor intensidad de nuestra inquietud. Por consiguiente, si nuestra inquietud es intensa, desaforada y no puede abandonarnos, *estamos siempre inquietos*, es porque la pasión ha nacido en nuestro ser. La pasión no es más que un fruto del ser, una creación original del mundo. Si la pasión es una pasividad, un abandonarse a las inquietudes que nos provoca el mundo, éste podría fácilmente aniquilarnos. Luego, la pasión es destructora, no es un auténtico poder. ¿Será, acaso, la pasión, la nada del ser? Sí, si se está quieta, si se subordina al mundo de donde procede, si se somete a su origen inerte, plácido, o si se pierde en una inquietud infinita, disolviéndose en múltiples oleajes instantáneos. Pero al concentrarse se independiza del mundo, se arma de inmenso poder. Si se aísla, la pasión será más fuerte. La pasión solitaria sabemos que es la más poderosa, porque se crea a sí misma. Ya no es obra del mundo, no es pasiva, sino que es activa, de una actividad febril que no descansa y se inquieta por sí misma. ¿Cuál es la razón por la cual no puede dormir la pasión solitaria? Porque vela el ser, es la guardiana o cuidadora del ser. De otra forma, podemos decir que la pasión no se duerme porque tiene la tarea o la faena trascendente de fabricar o construir el ser. Luego, la pasión es creadora de la nada, porque se hace a sí misma. Pero no le construye inmediatamente, su hacer no es instantáneo. El que posee la pasión, por este solo hecho, no está creado. La pasión es una mera posibilidad, abre un camino, ofrece un horizonte, pero, al mismo tiempo, el que la padece, tiene la certidumbre de que llegará a ser. Es una contradicción viva, reposa en esta seguridad de poder ser, aquiega y serena, pero, al mismo tiempo, se inquieta. Aún no somos, se queja el poeta, soñadores del ser puro. Es natural, pues, esta perpetua insatisfacción en que se halla, que se juzgue inacabado y saludable, dice Santayana, la desesperación romántica de quien se encuentra en proceso vivo y fecundo. La pasión es

vida y muerte, infunde confianza a quien la posee, es fuente de la fe, pero acucia tormentosamente al ser y no nos deja descansar en la satisfacción. Es un vivir desviviéndose, una transformación incesante, un peregrinaje infinito.

Ahora bien, ¿podemos soportar esta inquietud permanente de la pasión, esta agonía, el vivir muriéndonos? Vemos cómo la pasión puede, es otro de sus poderes, hacernos desaparecer en la tormenta interior que ha desencadenado. Esta vida, la de la pasión, es una muerte, un no ser, siendo. Por tanto, el ser es más perfecto que este no ser de la pasión viva. Entonces, se angustia la pasión, se ensombrece. Su dualidad es una pobreza de ser. Se llena de tinieblas, es una pasión oscura que se extingue antes de su muerte, para algunos no hay resurrección o viven entre reflejos de sombras fugaces, amenazados, inseguros por las almas oscuras, malditas, que desde las sombras hieren de muerte. Así se encienden en luchas feroces, incomprensibles, las pasiones oscuras. La pasión logra hacernos morir o hundirnos en la siniestra tiniebla de su potencia.

Pero la pasión se entenebrece, porque, en realidad, se angustia ante la perfección y la totalidad del ser. El mal no le angustia, sino el bien, la entereza del ser completo y le atormenta el sueño de un viviente que existe sin morir o la idea de un muerto que se transforma invisiblemente, sin detenerse en su vuelo, ascendiendo. En verdad, sueña consigo misma, con su pasión luminosa, y salvarse de este tormento inquietante de ser. Se angustia con la salvación, se inquieta con la visión de un ser dotado de una realidad íntegra. Sabe, también, que la pasión es luminosa, como fué oscura y que puede salvarle, llevarle a la plenitud de su ser. Pero, ¿cómo salvarse?

La salvación es una posibilidad, también una esperanza, no una certidumbre. El hombre es la encrucijada del ser. Sueña con la quietud y la paz que proporciona la salvación lejana, remota. Pero, al mismo tiempo, quisiera regresar, pero no puede, a la quietud originaria de su ser. Entre el animal y el ángel, se halla situado el hombre. Cantar es ser, dijo Rilke. Pero, ¿quién puede cantar la dicha madura de la integridad? Sólo los ángeles, la plenitud, las pasiones luminosas del ser, las perfecciones primeras, los niños mimados de la creación, líneas de alturas, aristas con colores de auroras, polen de la divinidad en flor. Tal es el sentido profundo de la II y VII Elegía de Duino. El hombre es una criatura inacabada, salido demasiado pronto de las manos de Dios, condenado a evaporarse sin cesar. El ángel, es, mientras que el hombre vive una vida que es una muerte incesante. El animal que vive en su inocencia original ve lo Abierto y

marcha libremente hacia su fin; el hombre por el contrario no le percibe y contempla reflejando lo Abierto en los ojos y el rostro del animal.

El hombre existe sin la perfección serena del ser íntegro y olvidado del sueño quieto y feliz de los animales. Pero, a veces, goza de una felicidad intensa y misteriosa que se llama la exaltación, verdadero don del cielo y consuelo de su existencia terrestre.

LA EXALTACION

El mundo se nos aparece misterioso y oscuro cuando le contemplamos por primera vez ingenuamente. Pero, luego, aproximándonos a él sentimos su consoladora y vivificante quietud para descubrir, más tarde, la inquietud que nos causa su sosiego originario. Esta angustia que nos produce viene de su irrealidad y de la incertidumbre de sus apariencias. Mas, a pesar de estos cambios y variaciones el mundo permanece como una estrella fija, sólido e inmóvil. No podemos imaginarnos o soñar otro mundo que el creado y vivo, ni puede existir otro del que es. "Hiersein ist herrlich" (Rilke). Realmente el mundo es de una perfección consumada y vivir en él nos hace participar de su realidad maravillosa, casi divina.

Iluminados de una pasión angélica padecemos la tentación del vuelo, y como el laurel aspiramos a ascender sobre los otros, olvidados de la tierra, ebrios. "*La primavera tiene necesidad de ti*" (Rilke), de nosotros seres pasajeros y efímeros. La tarea del hombre consiste en estar al servicio de las cosas, decirlas para que éstas se detengan, en su fluencia incesante, salvándolas de un mundo que las disuelve. Nombrarlas es eternizarlas, plasmándolas como figuras vivas y no se pierden en el olvido total de la existencia, arrancándolas de la corrupción del tiempo.

Hier ist des Säglichen Zeit,
hier seine Heimat.

Es el tiempo del decir.
Habla y proclama.

Sprich und bekenn. Mehr als je
fallen die Dinge dahin, die eslebbaren, denn,
was sie verdrängend erstzt, inst ein Tun ohne Bild".
(VIIIº Elegía de Duino).

Así se viste la luminosidad, de *luz no usada* nuestra pasión originaria al contacto con las sombras de las cosas y desperta a la conciencia de su

finalidad: redimir las del mundo en que viven, humanizándolas. La tierra existe en plenitud, habitando el corazón efímero de los hombres y así nosotros confiados, serenos, podemos acariciar la hierba húmeda, la piel dura de los frutos y dormir en el seno de una tierra ya más consistente, más afín, menos extraña. "Erde! unsichtbar!" (Rilke), Tierra, invisible. Sin embargo, cumplimos esta tarea de humanizar el mundo para hacerle habitable, sin saber que nuestra acción-pasión luminosa es una incierta esperanza, una luz escondida que puede apagarse definitivamente en una noche oscura. Y, extraña paradoja, mientras nosotros luchamos por ser, nos afanamos por un mundo, amamos el mundo que tiene la realidad ineludible de ser lo que es, gozando de una eternidad envidiable. Por el contrario, nosotros somos muerte, sufrimos de perecimientos incessantes, nos morimos viviendo, evaporándonos. A pesar de nuestra fragilidad e inconstancia, no estamos condenados a la eternidad inmóvil del ser. Poseemos la posibilidad infinita de la transformación, el futuro del devenir incesante. Así, la pasión es libertad de ser para ser. Pero la imagen que nos ofrece el mundo, de una perfección concreta y de una realización acabada, la exalta y arrebata. La exaltación es esta intensidad o angustia de la pasión que nace de un estar contemplando nuestro yo que aún no se ofrece como una realidad acabada y de aquí el ímpetu que mueve la pasión hacia el cumplimiento de su ser.

Obligado a realizarse, éste es su único imperativo ético, el hombre subjetiviza y hace relativa la moral, porque aspira a poseer el bien de su yo único, llegando a la finalidad de sí mismo. Uno de los aciertos de Dilthey es concebir la existencia humana como una voluntad con fines hasta el extremo de llegar a un total olvido del ser, por una lucha afanosa y violenta contra las cosas. Y la certidumbre del mundo exterior viene de esta resistencia que ofrecen la voluntad.

La exaltación es la visión anticipada de la propia realidad, un instante de eternidad de la existencia. Canto puro del vuelo, la exaltación, aunque efímera, es el estado emotivo revelador y fundamental. El exaltado, sale fuera de sí, se enajena, porque se descubre inacabado, insatisfecho al propio tiempo que se le ilumina el fin hacia donde se dirige. Fugaz y pasajera, la exaltación, desciende como rayo de los cielos, y no puede sernarse nunca, permanecer continuamente exaltada. Vuelve a abandonar al hombre, a las tinieblas de su noche al río de sus pasiones oscuras. Pero, a veces, desde la cúpula del aire cae como lluvia fecunda y silenciosa, para consolar la desesperación del corazón humano y el sufrimiento de su vivir oscuro. Entonces la exaltación reposa o enloquece hasta la muerte. Algu-

19

nos seres, semidioses, logran apresar la llama divina y saben conservarla encendida, intacta, en sus pechos, pero, finalmente, perecen en la afanosa búsqueda de un bien o fuego escondido de la vida. Una desesperación esencial, la sed de un absoluto vago e impreciso desgana al hombre del natural deseo de habitar la tierra. Mientras que, para el hombre que sabe esperar, confiado y abierto, la exaltación viene como el verano a llenarle de serenidad, arrebatándole para la realización de objetivos limitados y precisos que le colman de una humilde satisfacción. Renuncia al sueño de una felicidad exaltada y florece en paz, madura implacablemente el ser de su ser, el átomo invisible de su corazón campesino.

El hombre vive haciéndose, como una naturaleza y, a la vez, deshaciéndose porque se descubre, a través de sus pasiones oscuras, mudables y cambiantes, un ser destinado a perecer, a consumirse. Aunque sus numerosas pasiones le salvan y constituyen, no pueden hacerle dichoso, pues son aniquiladoras al no poder ser quietas y esencialmente finitas. Sin embargo, las pasiones no nos engañan nunca y son, siempre, verdaderas, auténticas. Luchan las unas con las otras, como verdades opuestas, en combate trágico. Y la armonía última, la conciliación es más problemática, más difícil, pero se trata de descubrirla y de encontrarla. La muerte está dentro de sí en esta inmanente pasión interior, no es un accidente que nos amenaza desde fuera, un acontecimiento posible que aniquila nuestras posibilidades. Tampoco viene, como piensan los místicos, a salvarle, a completar su inacabamiento. Contra la propia voluntad de vivir, contra el afán de sobrevivir, la pasión nos arrebata la vida, nos arrastra hacia la muerte.

Pero la exaltación, es el único estado luminoso del espíritu que revela, a la pasión, la infinitud y la vastedad del esfuerzo a realizar. El hombre se serena porque nada puede hacer para saltar etapas, sino esperar la estación de la madurez. La exaltación natural apacienta los espíritus, porque es necesario tiempo para encontrar la totalidad de su ser.

¿Pero la pasión no se halla dividida internamente por potencias antagonísticas? La pasión es lucha, cuerpo y alma.

CUERPO Y ALMA

La pasión no vive como abstracción pura, ni habita un sujeto inasible, el yo puro trascendental, por el contrario situada en el espacio, está ahí patente y asienta morada en un cuerpo, verdadero protagonista de la pasión. El cuerpo que nos pertenece no es el ropaje exterior de nuestros

huesos, sino que es lo mío, lo más mío de mi mismidad, porque es el principio de la individuación. El alma es potencia universal, espiritual. Intentemos explicar el misterio de esta existencia recíproca.

El alma universal, espiritual está anegada en un mar profundo de quietud e inmovilidad, pero, al mismo tiempo, es el aliento vivificante, pneuma o viento de los cuerpos. El alma está en sí misma, en reposo desde la eternidad, sueña su sueño y, dice Unamuno, que aspira finalmente a volver a su origen, a desnacer, a entrar en el ensueño prenatal. Al punto de que la vida del alma, en el cielo cristiano o platónico, es una vida beatífica, quieta, un sueño perpetuo, una inmovilidad de ser. En ese paraíso el alma goza de su vida que es soñar y no ser. Pero el alma se contradice, vive en discordia consigo misma cuando alienta un cuerpo, porque, entonces es quietud e inquietud, sueño y delirio, recogimiento y frenesí. Las relaciones entre alma y cuerpo son difíciles y complejas y de aquí procede su armonía contradictoria, dramática. Así puede explicarse, reconociendo su dualidad, la oscilación continua de estados anímicos contradictorios y opuestos que constituyen la dualidad esencial del hombre: dolor y alegría, ternura y sequedad, suavidad y violencia, dulzura y cólera. El cuerpo determina el alma, la precisa, la limita, está condenada a ser quien es. Esta prisión, en que se halla encerrada el alma, es la causa que explica su lucha con el cuerpo, porque puede desear, soñar ser otra. "El cuerpo es la cuna y el sepulcro del alma, donde nace y desnace, muere y desmuere" (Unamuno).

Cuerpo y alma al unirse se dividen. El alma no quiere individuarse, encarnarse, morirse, por el contrario ansía inmortalizarse abandonando el cuerpo y volviendo al origen, a su quietud, a su noche de ensueños, a la universalidad, a vivir en todas las criaturas. Unamuno nos habla de cómo el hombre se hace un nombre, una fama, una gloria para dejar un espíritu en la historia.

Los conceptos de cuerpo y alma son relativos, la oposición no es tajante cuando se vive interiormente. "Cada uno de esos cambios íntimos es alma en relación al precedente y cuerpo para el siguiente", dice Merleau-Ponty (F. P.). Hay un cuerpo anímico y un alma corporal. El alma aparece hecha carne como objeto del deseo. Se hace presente cuando la acariciamos ciegos y el ardor nos enciende, en ese instante, no se analiza el cuerpo sino que se le siente desaparecer en este fuego único. Así nace el diálogo entre el cuerpo y la carne, porque aquél es una presencia total, inaprehensible, invisible, "forma oculta de ser uno mismo" (Biswanger), mientras que la carne permanece siempre manifiesta, real ante nuestros ojos. Cuerpo invi-

sible y carne visible se desgarran y contradicen íntima y recíprocamente. El cuerpo para sí vive con conciencia viva de su carne, palpándola como una presencia difusa total que le acompaña siempre. Y el sufrimiento del cuerpo viene de que puede querer otra carne, es decir, otras formas de aparecerse en el mundo. El dolor es carnal, "es una facticidad que se origina del puro hecho de ser sin querer serlo" (Sartre).

Resulta, pues, evidente la invisibilidad discontinua del cuerpo y cabría imaginar la posibilidad de su vida perpetua separado de la carne, porque si el cuerpo es la esencia de la individualidad y ésta es eterna aunque la carne ya no exista, vivirá siempre. "Todo cuerpo en cuanto cuerpo es perpetuo", dice Domenico Gundisalvo en su "Tratado de la Inmortalidad del Alma". Este espiritual del siglo XIII, arcediano de Segovia, y otro espiritual del siglo XX, Miguel de Unamuno, afirman la subjetividad o espiritualidad del cuerpo, base de su existencia perenne, concepto muy próximo a lo que los fenomenólogos modernos llaman el "esquema corporal".

El cuerpo es objetivo y subjetivo: es el objeto en que yo me encuentro, un hecho que yo tengo que aceptar y, al mismo tiempo, es el sujeto de la pasión, lo que yo soy más profundamente. Por esta pasión corporal, por su ansia de conservarse él mismo, es individuo, hombre de carne y hueso.

La subjetividad, la persona humana no puede revelarse a sí misma porque es extática y está destinada a comprometerse en las luchas del mundo, es un misterio que se aclara y define, existiendo. Ahora bien, es por el cuerpo que el yo accede al mundo, porque no se muestra simplemente en el espacio, como un árbol o un paisaje, sino que lo habita y constituye nuestra manera de estar en él. "La amplitud de esta posesión mide la de mi propia existencia" (Merleau-Ponty), es decir, cuanto más estrecha y viva sea nuestra relación con el universo y sus conflictos, más significativo se hará nuestro yo y más profundo. El interior y el exterior son inseparables.

Pero Unamuno, cuidadoso de su pureza de ser, de conservarse, se recluye en sí mismo, de aquí sus tendencias ascéticas y antivitales y no descubre, infiel a su idea originaria, que el hombre por ser de carne y hueso, corporal es extático y viviente y que el amor es la existencia del cuerpo. Por esta causa, es preciso llevar su pensamiento hasta sus últimas consecuencias y vivir el cuerpo, amar para desarrollar infinitamente el espíritu, inmortalizarse.

La pasión que sufre el cuerpo, su agonía, conflicto de vida y muerte, no es inútil ni vana, porque conduce al espíritu a su definitiva exalta-

ción, a su triunfo, a la plenitud de los tiempos. Esta voluntad de ser que estremece las entrañas de los españoles y lanza a los unos contra los otros, mejor dicho, *la real gana* de ser, que es deseo corporal violento y vehementísimo de afirmarse a sí mismo, enciende la apasionada comunión de los hombres, "guerra civil de los nacidos" (Quevedo). Así la individualidad es trascendente porque vive de ansias vivas, de pasiones carnales, de apetencias desaforadas. Es humana porque es material y sufre de deseos violentos y crudos, sin que jamás pueda dejar de desear, de apetecer y apetece vivir sin fin, porque su vida es apetencia de ser. Y nace la esperanza española, de la lucha viva contra la muerte, del afán de ser uno mismo y no otro, porque el hombre no sueña con ser Dios sino que quiere ser, cada vez más, él mismo.

Al egotismo de Unamuno, a este humanismo afanoso de conservar lo humano y de perpetuarlo, que se encierra en sí mismo y no puede renunciar a su propio ser, "que no me arranquen mi yo", es su único clamor incesante y su oración continua, se le abre un camino y se le ofrece una salida.

No se resigna, dijo un no rotundo a la muerte, espera contra toda esperanza que el hombre viva más allá de la vida, renacimientos invisibles, que se transforme y florezca sin conflictos dramáticos, segura y continuamente, conquistando la armonía viviente de su ser.

EL MISTERIO DE LA ENCARNACION

¿Es Cristo el verdadero Dios? Este es el misterio de la encarnación. ¿Cristo es el Dios-hombre o el círculo blanco y puro de la Hostia es la forma plástica, viva, del Ser Supremo? Esta antítesis dramática constituye, para Unamuno, la esencia del cristianismo que se esforzó en conciliar sin lograrlo, viviendo sus diferencias y desgarrándole su antagonismo patético.

Cristo tiene un cuerpo, es una verdad visible, pero no es la envoltura, la exterioridad de su pasión, sino que es alma corporeizada. Muere su vida y vive su muerte, deja de ser carne. Así se produce la ruptura al separarse el alma de su cuerpo. Cristo resucita, se reinicia la edad dichosa y, para las criaturas, la esperanza de la resurrección de la carne. Todos los hombres son cristianos, Dioses hombres, almas hechas carne, verbos encarnados. Por consiguiente, la muerte es una espera entre dos intervalos: la vida y la resurrección. Los muertos viven para los sueños. En su Tratado del Anima, dice Tertuliano: "Mientras duerme el alma no reposa ni per-

manece inactiva, sueña, peregrina por los aires y las tierras". El sueño de la vida del alma. "Por el sueño, imagen de la muerte, —añade Tertuliano—, te unes a la fe, meditas la esperanza, confías en la Resurrección de los Muertos". Así como el cuerpo despierta de su sueño el alma volverá a encarnarse, a vivir en la carne. "¿Por qué buscáis el viviente entre los cadáveres? La verdad, para los fariseos, no es un atributo del presente, de los cadáveres vivos, sino del porvenir, es una promesa, una esperanza de que las cosas serán como prometen ser. Por tanto, no busquéis a los vivos entre los seres vivos, que son cadáveres vivos, cuerpos de muerte y esperemos vivamos esperando.

Mientras no llega la vida eterna de nuestra carne, podemos consolarnos propagando nuestra simiente, llenando el mundo de hijos: ansia de paternidad que es una manifestación del ansia de inmortalidad. Pero es un consuelo terrestre, efímero, del cuerpo, de cadáver vivo, porque el problema a resolver, la esperanza, es que el cuerpo viva para siempre. Pero el duelo, la dualidad de cuerpo y alma subsiste. De aquí la duda, dice Unamuno, "dubium" y la lucha "duellum" y la agonía: o vivir perpetuamente de su yo, esta materia espiritual que es el hombre carnal o vivir en los otros, en los demás, en imagen, en sueño para otro. O vivir para sí, muriendo a los otros, o vivir para los otros muriendo para sí. O egoísmo o altruismo. Tal vez sea necesario destruirse para que triunfe la causa de sí. Quizá debemos morir para resucitar.

No olvidemos que la esperanza de la resurrección es hebraica, más concretamente, farisaica, psíquica, tras la que se esconde una material ansia de inmortalidad. Pero si se eterniza, ya no será el alma individual sino universal, flotante en el vacío, soñadora, pasiva. Así se acentúa el drama del cristianismo. Vemos a los monjes, los solitarios, los que quieren salvar el alma torturando el cuerpo, cómo sueñan o sufren el deseo de maternidad y paternidad, es decir, de finalidad. Ser padre o madre es querer no morirse y, al mismo tiempo, se sueña con la resurrección de la propia carne. "Mis huesos tiemblan ante la idea de la resurrección de la carne" (Yehuda Halevi). Soñar sí, pero soñar vivo, con el cuerpo vivo, perpetuar el yo uno mismo. Tal es el sueño de la resurrección: que los muertos vivan, que la muerte, que es el cuerpo, vuelva a la vida que está viviendo el hombre, que el cuerpo no se muera nunca y sea inmortal. Sin embargo, ¿no es sólo el alma la que puede ser inmortal? Triste es esta inmortalidad del alma, porque es una vida que no es vida, sino sueño inmóvil. "¡Desgraciado hombre de mí, ¿quién me librará de este cuerpo de muerte?", dice San Pablo suspirando por tener un cuerpo vivo de

vida. Poseer un cuerpo es tenerse a sí mismo para siempre, no despertarse jamás de uno-mismo. La resurrección no es una reviviscencia ni un duplicado de la existencia, sino una repetición, porque el que ha muerto y vuelve a la vida ha sufrido su pasión como Cristo y vuelve a ser el que fué, se repite. El que resucita, no se propaga, ni se multiplica, porque no se muere nunca. "No se casan ni se engendran, sino que son como ángeles en el cielo". Por tanto, cuerpos en almas, en espíritu, ángeles. Pero, ¿son verdaderos cuerpos humanos de carne y hueso? Estaremos luchando, en agonía, hasta el fin de los siglos. "Yo soy el Dios de Abrahán, de Isaac y de Jacob", quiere decir que es para ti, Pedro, Pablo y Juan, que es para mí y vive para cada hombre en particular, que Dios está encarnado. El Resucitado encarna la esperanza de una Unidad plural; es el único y todos son en Él, es la armonía final de las contradicciones de cuerpo y alma y del espíritu con Dios.

El cristianismo es una salida desesperada de los que luchan y sufren, una dialéctica torturante para el espíritu, un martirio de la razón, pues divide al hombre en antinomias insolubles sin ofrecerle la unidad viviente del ser, que sólo encontrará, pecador empedernido y trottero, por los caminos de la tierra, experiencia física, pagana del universo.

(Cap. II del libro inédito "Ser y Amor".)

P . O E M A S

por
RICARDO PASEYRO

COLINA CALLADA

"...el muro blanco y el ciprés erguido".
ANTONIO MACHADO

Contemplo en mí el recuerdo de una tarde
que existe aún, callada, en la colina
de la Porta Pinciana: el aire quedo
el muro rosa y el ciprés dormido.
Nada mortal: ni pájaros, ni nubes,
ni el sonido del tiempo pasajero
en la voz de los hombres, o en el viento.
Éxtasis de sentir la azul esfera
inmóvil, detenida en el espacio
y allí pendiente de su luz perenne
pétreo y sin tiempo, mas sensible, el cuerpo,
éxtasis de unidad, de estar viviendo
solo y diluído, junto y desatado,
en la divina mano que nos guarda
y hace durar en su mansión de sueño
el aire, el muro, el árbol y mi carne.

Mallorca, IX, 52.

P O E S Í A

Inútilmente peregrino, viajero
de los infiernos, voy en llanto, en niebla,
busco la lumbre de la tierra, el signo
del infinito, el sortilegio, y siento
que una luz embrujada me traspasa,
lumbre de perfección, luz absoluta,
torbellino más bello que la muerte.
Cerrado círculo de fuego
inasible frontera fulminante
que me llama y me tiende su alto abismo
devorador, su tenebrosa
belleza que destruye las palabras
y los cantos y todo espejo humano,
cerrado círculo de fuego,
¿por qué tentar mi inanimada arcilla,
hipnotizar mi soledad, llamar me
al último horizonte,
por qué hacer estallar mi corazón
en pedazos de sol, en ciegas chispas
y en temblorosos rayos dividirme?
Mortal imán sagrado
que me quema los ojos y la vida,
Dios poderoso que arrebata el alma,
voy en llanto y en niebla hacia su límite,
hacia el límite ardiente en que fulgura
inasible y callada, Poesía.

París, 1952.

GEORGES BERNANOS Y EL ESPIRITU DE INFANCIA

por
JACQUES MADAULE

HACE ya cinco años que Bernanos ha muerto. Periódicamente se publican textos póstumos suyos, de los cuales algunos son muy importantes como *Les Enfants humiliés* y sobre todo *Les Dialogues des Carmélites*, sin hablar de ese *Mauvais rêve* que prefiguraba *Monsieur Ouine*. Así el rostro de ese gran escritor se nos revela poco a poco con sus rasgos definitivos, bien diferentes de aquellos que un estudio superficial de sus primeras obras había parecido mostrarnos.

No sé si Bernanos fué lo que se llama de ordinario un hombre inteligente, o si más bien tal cuestión, aplicada a él, no tiene ningún sentido. Había recibido un don particular, además del de expresarse, y es ese don el que yo quería tratar de definir e ilustrar aquí. Se sabe que en este católico de tradición y que se vanagloriaba de no ser, como casi todos los demás escritores católicos, un convertido, la fe no había sufrido nunca un quebranto serio. Pero entonces el mundo en medio del cual se encontraba colocado debía a la vez asombrarlo y escandalizarlo.

No nos sorprenda que él haya atacado al mundo contemporáneo con una virulencia singular, ni atribuyamos a ese hecho una importancia particular. Bernanos no podía inculpar a otro mundo que a aquél que lo rodeaba. Lo que lo impresiona sobre todo, y cada vez

más, cuando contempla ese mundo, es su estado de descomposición: "Europa se descompone y los sistemas que se nos preconizan son sistemas de descomposición, aún cuando ellos finjan inspirarse en una fórmula reconciliatoria. Después de todo, descomponer es también, en cierto modo, reconciliar. La reconciliación en la corrupción no es una mala idea, pero los sistemas son impotentes para realizarla. El mercado negro ha triunfado de súbito, precisamente porque no es un sistema". Y por otra parte, en la misma exposición hecha para las Reuniones Internacionales de Ginebra sobre el espíritu europeo: "Un cadáver es esencialmente, no es necesario decirlo, una cosa inanimada, privada de alma. Pero no es una cosa inerte. El cadáver es, al contrario, tembloroso, vibrante, bullente de mil procesos nuevos, cuya absurda diversidad se dibuja en los matices y las irisaciones de la podredumbre. Esas historias no son sin embargo una historia. El cadáver en descomposición se asemeja mucho —si un cadáver puede asemejarse a algo— a un mundo en que lo económico predomina decididamente sobre lo político, y que no es más que un sistema de intereses antagónicos inconciliables, un equilibrio destruído sin cesar, cuyo nivel debe ser buscado siempre más bajo. El cadáver es mucho más inestable que el ser vivo, y si el cadáver pudiese hablar, se jactaría seguramente de esta revolución interior, de esta evolución acelerada que se traduce por fenómenos impresionantes, por derrames y gorgoteos innumerables, una fusión general de los tejidos en una igualdad perfecta; avergonzaría al ser vivo por su relativa estabilidad, lo trataría de conservador, y hasta de reaccionario, pues —hay que hacerle justicia— toda reacción le es esencialmente imposible... Sí, pasan muchas cosas, inmensidad de cosas en el interior y mismo en el exterior de un cadáver, y si se recabara opinión a los gusanos y ellos fuesen capaces de darla, se dirían comprometidos en una prodigiosa aventura, la más audaz, la más total de las aventuras: una experiencia irreversible. Y sin embargo, no es menos verdad que un cadáver no tiene historia o, si os gusta más, su historia es una historia admirablemente conforme a la dialéctica materialista de la historia. No se encuentra allí sitio para la libertad, bajo ninguna forma; el determinismo es allí absoluto. El error del gusano del cadáver, mientras el cadáver lo nutre, es confundir una liquidación con la Historia".

No me excuso de haber citado un pasaje largo cuyo fondo no tengo intención de discutir por ahora. Él recordará a los lectores de *Monsieur Ouine* y de *Un mauvais rêve* lo que fué una de las vocaciones de Bernanos novelista: descubrir ese mundo en estado de descomposición, o más bien, hacerlo palpar. En cierto modo las comprobaciones de Bernanos proceden del simple buen sentido y sería suficiente a cada uno abrir los ojos para

hacerlas suyas. Pero las gentes no tienen los ojos abiertos: o más bien, comprometidas ellas mismas en el proceso que se trata de comprobar y describir, no ven tampoco en su realidad esencial, que no podemos conocer nuestra propia cara sin el intermediario de un espejo. El primer carácter de ese don que busco en Bernanos es ver lo que queda escondido para la mayoría de los hombres. Es que él veía como ven los niños.

Una mirada de niño dirigida sobre el mundo no distingue en él más que objetos de admiración. Pero la admiración no tarda en cambiarse en asombro, en estupor y en escándalo en cuanto el niño se da cuenta de que el espectáculo que tiene ante sus ojos no es sino una gigantesca impostura; que las personas mayores no creen, no pueden siquiera creer en lo que dicen; que todo aquello no es más que una triste comedia que ellas hacen entre sí para disimular, para olvidar realidades ofensivas que desean conjurar.

Son esas las realidades que siempre estuvieron presentes en el espíritu de Bernanos, y es eso lo que él quería decir cuando se gloriaba de no ser un convertido, es decir, de haber creído siempre en la existencia real de cosas. Es posible, es seguro, que como todo el mundo, Bernanos haya sido un pecador. Pero no es pecador quien quiere serlo. Desde cierto punto de vista, en efecto, todos somos pecadores. Desde otro, no son pecadores sino los que se reconocen como tales. Éstos creen en Dios, en un Dios a quien ofenden, y que es un Dios personal, un Dios de amor, o más bien, el Amor mismo. El estado de pecador así entendido no es incompatible con el espíritu de infancia, pues después de la Caída, los niños son pecadores; y su inocencia no está hecha de la ausencia de pecado, sino de la ausencia total de hipocresía y del humilde conocimiento de sus faltas.

Los fariseos, que se llaman en nuestro mundo hombres íntegros, mujeres honestas, sensatos, no son pecadores porque no ven sus propios pecados, sino solamente los de los demás. No ven tampoco hasta qué punto el mundo está corrompido y descompuesto. Lo dividen con buena disposición, en un ejército del bien, del cual ellos y sus semejantes son los soldados irreprochables, y un ejército del mal, en el que están todos los demás, a quienes hacen responsables de todas las desgracias y todos los crímenes. El niño pecador sabe que él es culpable y que los otros también, que todo el mundo es culpable, excepto los santos; que todos somos responsables de esta descomposición y de este icor.

Del mismo modo Bernanos denuncia la putrefacción del mundo y busca restaurarle la conciencia de su verdadero estado. Pero ella no lo habría disgustado tanto si él no hubiera tenido el sentimiento de otra cosa, como la nostalgia de un paraíso perdido. Poco importa a veces que apa-

rentemente haya situado ese paraíso en el recuerdo de una cristiandad más o menos imaginaria. Si sus puntos de vista históricos no eran justos, lo era la intuición por la que presentía la posibilidad de una infancia reencontrada más allá de los pestilentes miasmas.

En esto fué también un muy gran poeta. Pienso, en efecto, que la nostalgia de cierta pureza está en el origen de toda poesía auténtica. Pues el mundo que se descubre a nuestros ojos no es solamente ese cadáver descompuesto que Bernanos evocaba en sus novelas y en sus panfletos. Es también lo que él llamaba “el dulce reino de la tierra”, que confesaba haber amado tanto y que transformaba a la muerte en tan terrible a sus ojos. Amaba apasionadamente la vida, que es de Dios, y tenía horror a las aguas muertas en que ella se abisma y se descompone.

El mayor escándalo para un niño es sin duda el escándalo de la muerte: las personas mayores lo velan púdicamente, lo enmascaran bajo el aparato de los funerales, tratan de olvidarlo discutiendo sórdidos intereses. Pero los niños disciernen la realidad macabra cuando la han percibido una vez.

Se habrá notado, sin duda, el sitio eminente de la muerte en la obra de Bernanos. No hay una de sus novelas en que ella no figure en primer plano. ¿No podría decirse, por ejemplo, que *Sous le soleil de Satan* no es otra cosa, en el fondo, que la muerte del abate Donissan? Una muerte que no es sólo una muerte física, sino también una muerte espiritual. Que no se proteste contra esto. No se trata de juzgar a Donissan; de saber si él fué un santo auténtico o un atleta desdichado que ha confiado demasiado en sí mismo. La muerte espiritual es cierto estado de abandono del alma por el cual parece que debiéramos necesariamente pasar, puesto que Cristo mismo lo ha conocido en el Jardín de los Olivos. Toda la vida del cristiano no es sino una torpe imitación del modelo que Cristo nos ha dado. Él conoció todos los sufrimientos humanos, y hasta el del pecado, sin haberlo cometido. Pero Él se hizo por nosotros no sólo un hombre de dolores sino también un hombre de pecado, enteramente recubierto por el pecado como el antiguo Jacob por la piel de cordero que hizo confundirlo con Esaú. Es en Gethsemaní que ha conocido la peor desgracia y que el castigo le ha aparecido irremediablemente. La Santa Agonía es el modelo de todas las agonías. Es un combate desesperado, del que la criatura sale vencida. El Cristo no ha ignorado esta suprema derrota y, cada vez que ella es infligida a uno de nosotros, es una renovación de la Santa Agonía.

Parece que Bernanos hubiera tenido una vocación especial para meditar así el misterio de la Santa Agonía. Estamos enteramente librados a las Potencias en un combate que, hasta el fin, sigue siendo incierto. Ha asom-

brado que Bernanos haya dado a esas Potencias, y principalmente a las que son tenebrosas, un lugar tan amplio en su obra, y se le ha tratado de maniqueo. Como él ha escrito una vez, "no se le da a lo sobrenatural lo que le corresponde". ¡Cuántos cristianos hay para quienes el cristianismo ha dejado prácticamente de ser una religión y no es más que una moral vaga! Pero, o el Cristianismo no es nada, o es esencialmente una visión trágica del mundo, en la cual Dios y Su Adversario juegan uno contra el otro, alrededor de nuestro libre arbitrio, una formidable partida.

En el centro, esta libertad misma, en efecto, a la cual Bernanos estaba en todos los planos tan fuertemente adherido. La libertad de los hijos de Dios. Libertad llena de emboscadas, que implica riesgos y responsabilidades espantosas, pero que funda nuestra humanidad, y de la cual el hombre moderno querría apasionadamente curarse, pues él está persuadido de que es ella la que le impide reencontrar el antiguo paraíso perdido. No se equivoca, en cierto sentido, pues es el ejercicio mismo de la libertad el que nos ha hecho perder nuestros antiguos privilegios. Olvida simplemente que la libertad sola puede devolvernos lo que la libertad nos ha hecho perder.

Es por esto que la espontaneidad, que es una de las formas de la libertad, desempeña tal papel en la obra novelesca de Bernanos. Pensad, por ejemplo, en Mouchette, en las dos Mouchettes, y en Chantal de Clergerie, y en todas esas criaturas horañas y secretas que él ha creado. Es quizá allí donde él alcanza la suprema profundidad, a la que me parece ninguno de nuestros novelistas ha tocado. Hay, en esos personajes de niños, una increíble densidad. No podéis penetrarlos de ningún modo. Son simplemente lo que son. Es necesario aceptarlos como se acepta el árbol con el cual se tropieza en la oscuridad o la teja que cae del techo. Sólo un santo puede verdaderamente aproximarse a ellos, pues ellos y él son exactamente de la misma naturaleza.

Esos niños ven que el mundo es malo. No tienen necesidad de haberlo aprendido en libros, ni de que innumerables experiencias se lo hayan enseñado. Es suficiente, en la mayoría de los casos, el medio familiar en el cual han crecido, y que es una especie de prisión. La mayoría de las gentes no perciben los barrotes de su jaula. Pero los niños están más enterados y quieren escapar, a todo precio, reencontrar el mundo de Dios. Mas no encuentran generalmente sino el abandono y la muerte. Son duros y parecen crueles. Duros para los demás, duros para ellos mismos, secretos y sin piedad.

Son lo que el monstruo no ha digerido todavía, restos que resisten y no quieren abismarse en el caos universal. Pues si Dios es creador, el diablo

es esencialmente descreador. Sé que ese término de descreador puede ser tomado en varios sentidos y que Simone Weil, por ejemplo, no cesa de invitarnos a la descreación. Pero hay mucha distancia entre una descreación voluntaria ofrecida como sacrificio, por la cual la criatura ofrece su ser al Creador para que él ocupe todo el sitio vacío, y la descreación que es obra del demonio y que tiende a restablecer la atonía y la baja inmovilidad de las aguas primitivas. Eso es lo que los niños resisten hasta la muerte. Es también contra eso contra lo que Bernanos no ha cesado de luchar.

Es imposible comprenderlo si no se tienen fuertemente ciertos conceptos teológicos esenciales, y entre otros, precisamente, aquel de creación, ese gesto de la eternidad en el tiempo, ese establecimiento del tiempo que debe expirar en la eternidad. Entre uno y otra se tiende un lazo sutil y fuerte, al mismo tiempo que una separación esencial. La criatura libre es fruto del tiempo, pero ella tiene conciencia de su mayor conexión con otra cosa. Por esto la pasión del niño, es decir, la pasión de la inocencia, tiene un lugar tan grande en la economía de nuestra salvación. Un lugar necesario y escandaloso, que hacía temblar a Ivan Karamazov.

La encontramos en Bernanos en *Les Enfants humiliés*. Se ha dicho del genio que era una infancia continuada. Puede ser que también sea así la santidad. Un sentimiento de eterna frescura, de perpetua novedad. Pero la frescura se ha perdido. La novedad es ya cadavérica. Los bellos frutos están llenos de ceniza. Hay una clave perdida, que habría que reencontrar. Ya Alain Fournier lo había demostrado bien en *Le Grand Meaulnes*, como si nuestra época de invenciones mecánicas y de ciencia objetiva hubiera tenido mayor necesidad que ninguna otra de reencontrar las fuentes. Es eso sin duda lo que significó, en 1925, en medio de la euforia de la postguerra, la publicación de *Sous le soleil de Satan*.

El paralelo con *Le Grand Meaulnes* puede parecer absurdo, pues se diría que el mal no existe en la obra de Alain Fournier, lo que, por lo demás, no suprime el sufrimiento, pero esa es otra cuestión. Es el mal, o más exactamente, el Maligno, lo que por el contrario se encontraba en primer plano en la obra de Bernanos y que le otorgaba una extraña sonoridad. El austero país de Artois, golpeado por vientos lluviosos, no se parece nada a la amable Sologne. Aquí una atmósfera de cuento de hadas que recuerda el Valois de Gerard de Nerval. Allí, caminos perdidos en la noche. Aquí, una búsqueda dulce y nostálgica; allá, un áspero combate, muy a menudo desesperado. Aquí lo sobrenatural era más bien sugerido por símbolos; allá, brutalmente evocado en su realidad que desborda las realidades visibles.

Todo camino perdido sin regreso! La más terrible soledad, poblada únicamente por un espantoso diálogo con el enemigo íntimo. ¿Cómo hablar de espíritu de infancia ante la máscara descastadora del "santo de Lumbres"? Y, sin embargo, si miramos desde más cerca, ¿no es evidente que éste es arrojado en el combate espiritual con el ímpetu, con el ardor de un niño que se arroja sobre lo que él cree bueno y a lo que se adhiere sin cálculo? Y en efecto muy a menudo Bernanos lo tratará de "viejo niño". La infancia no es una etapa de la vida; no es tampoco un estado psicológico que se pueda describir en términos escolares. Es una disposición espiritual, sobre la cual Santa Teresa del Niño Jesús ha vertido, a fines del último siglo, claridades singulares. El Evangelio nos había advertido que si no devengámos semejantes a uno de esos niños, no entrariámos en el reino de los cielos, que está abierto a los niños, a los pobres, a los violentos. Pero ¿no evocan esas tres palabras la misma realidad espiritual? Al espíritu de infancia se opone la astucia y las seducciones del demonio. Se presenta aquí de repente, por ejemplo bajo forma de un carretero, uno de esos hombres que van de feria en feria recorriendo los caminos en la noche, con su látigo al hombro, como el demonio de Ivan Karamazov recorría los espacios interestelares. Ha conservado algo de su antigua belleza. Bernanos no ha hecho su caricatura. Está al nivel de aquel a quien combate, y, si se mezcla a su plegaria, nadie puede saber hasta qué profundidad es capaz de corromperla. ¿Es el hombre quien habla o el diablo?

Bernanos ha descubierto una nueva dimensión de las cosas: la dimensión espiritual. En cierto sentido no es un psicólogo, como no lo fué Dostoiéwski. Es el primero que en Francia nos ha introducido en abismos que los novelistas apenas frecuentaban. Pero cualquiera que haya contemplado la mirada pura de un niño y la profundidad, la atención muda con las cuales considera el mundo, puede darse cuenta de que la infancia es una dirección espiritual también. Quien se asombrara de encontrarla poblada de monstruos no tendría más que pensar en todo lo que el psicoanálisis moderno ha descubierto allí.

No pienso que Bernanos se haya interesado nunca mucho por el psicoanálisis: y si lo ha hecho no ha sido sin duda más que para denunciar una de las múltiples huellas de descomposición que nos ofrece el mundo actual. Esas búsquedas no son, sin embargo, vanas, y un cristiano tiene el derecho de pensar que, en la medida en que Satanás es el Príncipe de este mundo, puede servirse en nosotros de esas profundidades turbias, y seguramente las utiliza. El límite entre la naturaleza y la sobrenaturaleza no es fácil de determinar. Para Bernanos la naturaleza es una pantalla trans-

parente, agrietada, a través de la cual no cesamos de percibir la formidable presencia de otra Realidad.

Sin duda por esto ha sido acosado por el tema del sacerdocio. Quizás haya que ver allí la marca de una vocación frustrada. Pero también la posición del sacerdote católico es singular entre los hombres. No tiene valor sino en la medida en que él es un representante de lo sobrenatural. Quidad lo sobrenatural, y el sacerdote no es más que un espolio vacío. He lo aquí pues desgarrado entre dos mundos. Comparte todas nuestras debilidades. Ha nacido de la carne y de la sangre. Su herencia carnal puede gravitar pesadamente sobre sus hombros como en el caso del cura rural. Puede también estar dotado con todos los dones que adornan a un espíritu laico. Es o no es de buena casa. Bernanos se ha complacido a veces en presentarnos sacerdotes mundanos, refinados y elegantes, que no son menos sacerdotes según el orden de Melquisedec.

Pero más a menudo nos muestra humildes pescadores de almas, hambrientos de un hambre singular, que es precisamente también la del demonio. Y he aquí cómo pasamos a *Monsieur Ouine*, que es un sacerdote sin sotana y un capellán del infierno. Pero ¿no está allí la terrible tentación de todos los sacerdotes, quiero decir aquella por la que el Tentador los atrae a sus redes? Pues él también, él sobre todo, tiene sed de almas. Ellas son una presa que se disputan las Potencias invisibles. Pero no se persigue cualquier alma, sino aquellas que no han zozobrado aún en el pantano, es decir, en primer término las almas de los niños.

Con los niños y los moribundos se hace la apuesta del combate espiritual. Por eso la muerte ocupa en la obra de Bernanos un lugar tan grande como el sacerdocio y la infancia. Conviene buscar el lazo que une entre sí a estas tres realidades. Que el niño sea la obra maestra de Dios y el objeto de su más alta solicitud es un hecho evidente. De ahí que el escándalo de los niños sea el crimen más abominable. El niño es una posibilidad de salvación. Está arrojado al mundo con un riesgo terrible, donde se puede admirar la prodigalidad y la imprudencia de Dios. El sacerdote está ordenado al niño porque él no los tiene según la carne, y el niño es una tentación para el sacerdote. Tentación de ejercer una influencia a la cual no tiene derechos, en la medida en que se querría aprovechar personalmente esta influencia. En cuanto a la muerte, es el pasaje definitivo de un orden a otro. Así, en los tres casos, vemos a Bernanos preocupado con situaciones límites, en que la Realidad se deja percibir a través de las apariencias.

Se le reprochará sin duda que esas situaciones límites, en la medida en que precisamente marcan un límite, son excepcionales. Pero se trata aquí de saber qué objeto se asigna a la literatura de imaginación. Si no se trata

sino de darnos una especie de reproducción fotográfica de las cosas, lo banal y lo cotidiano serán naturalmente su materia. Pero si ella debe llegar a mostrarnos la significación, el sentido escondido, entonces es necesario que sean imaginadas situaciones excepcionales. Son más verdaderas que la realidad de todos los días.

Además, un novelista no escoge sus personajes, como él no se escogió a sí mismo. Son los personajes que lo eligen y, al fin de cuentas, lo que aprendemos en Georges Bernanos novelista no es tanto el abate Donissan o Mouchette, el abate Chevance, el abate Cénabre o Chantal de Clergerie, el cura rural, sino el mismo Bernanos y los reflejos cambiantes de la realidad sobre un alma singular. Pero un alma que había recibido el don de la expresión y que traducía el sentimiento oscuro de muchas otras almas.

Es difícil escoger entre las obras de Bernanos. En cierto sentido casi ninguna está absolutamente lograda. Ha pasado curiosamente de la novela al panfleto. Por todas partes se encuentra la misma dificultad para componer y cuando se dice que el mejor de sus libros es el *Journal d'un curé de campagne* se significa sobre todo que la forma misma que había elegido disimulaba mejor que otra las debilidades de la composición. Me parece sin embargo que la obra en que él ha expresado más perfectamente todo lo que tenía que decir es *Dialogues des Carmélites*.

Es extraño que el tema le haya sido dado a la vez por la historia y por otra obra de imaginación. Se sabe cómo fueron guillotinadas las carmelitas de Compiègne, bajo la Revolución. De allí la gran novelista alemana, Gertrudis von Le Fort, extrajo el tema de una admirable novela titulada *La última en el Cadalso*. Bernanos quiso escribir diálogos para cine, en base a esa novela. Y en ellos trabajaba en los últimos días de su vida, hasta, se dice, en su lecho de muerte.

Nunca el lazo entre el espíritu de infancia, el sacerdocio y la muerte, había sido marcado con trazos tan puros y tan claros. Agregad la evocación de un ambiente histórico que debía singularmente emocionar a Bernanos, pues fué el comienzo de una evolución que no ha hecho más que proseguir y acelerarse hasta nuestros días. Hay allí precisamente dos niñas, Blanca y Constancia. Perteneцен las dos a la nobleza y se puede discernir en sus caras la huella del prestigio que la nobleza no ha dejado nunca de ejercer sobre Bernanos, como otros rasgos dispersos en su obra podrían atestiguarlo fácilmente. Son dos niñas bien diferentes, pues Blanca está atacada por un miedo congénito, al cual no puede resistir, mientras que Constancia es el valor mismo. Un simple y tranquilo valor, que parece ignorar el peligro, pero que evidentemente no lo ignora. Lo que para los otros es un peligro, para ella es un juego.

Blanca es de la misma familia, pero una sombra ha pasado sobre su alma. No puede dejar de temblar como ciertos animales medrosos y no se equivoca su hermano al llamarla "mi pequeña liebre". En cierto sentido, hay en su miedo tanta espontaneidad como en el valor de Constancia, y no se deberá olvidar nunca que, a despecho de sus desemejanzas aparentes, Blanca y Constancia son hermanas, no sólo de religión sino de raza. Un lazo más secreto las une, que me parece ser su común infancia: la de Constancia más impulsiva, la de Blanca más grave. Pues los niños tienen también ese doble carácter: la ligereza y la gravedad se unen en ellos.

Ahora bien: esas infancias son enfrentadas con la muerte. ¿Es ante la muerte que Blanca tiembla? Parece que su miedo es más vago y más general. Hay alrededor de ella ese gran mundo exterior que la espanta. ¿Ha buscado en el Carmelo un lugar de refugio? ¿El sostén que las almas que ruegan juntas pueden mutuamente prestarse? Es difícil decirlo, y el diálogo entre Blanca y la primera priora, la que la introduce en religión, no agota el problema. Se podría, por lo demás, decir lo mismo de todos los diálogos de Bernanos. Tienen tanta importancia como las palabras. La priora finalmente no admite a Blanca hasta que ésta no le comunica el nombre que ella ha escogido, y que es Blanca de la Agonía de Cristo.

No olvidemos, en esta ocasión, que Santa Teresa del Niño Jesús se llamaba también de la Santa Faz, es decir de la Faz cubierta de oprobios y de salivazos que recogió Verónica sobre su lienzo. Todos los instantes de la vida de Cristo son preciosos. Cada una de nuestras vocaciones espirituales corresponde a uno de esos instantes. Se puede tener la vocación del Cristo niño o la del Cristo en agonía, o la del Cristo obrero. Lo singular es que la santa mística que Dios nos ha enviado a fines del siglo pasado, antes de que se produjesen las grandes convulsiones de éste, se haya inscrito bajo el doble signo de la infancia y de la agonía. Saltando por encima los años intermedios, ella une el Pesebre y el Camino de la Cruz.

¿Qué quiere decir esto sino que existe una calidad común entre cierta soledad de la infancia y la soledad de la agonía? Los niños, los sacerdotes y los moribundos, tienen la experiencia de la soledad. Nunca sabremos cuáles fueron las experiencias infantiles de Bernanos. Él nos ha confiado algunas. Pero, de las otras, es necesario buscar la huella en sus obras. Nada más trágico, en todo caso, que la experiencia del niño que se cree abandonado, quien padece entonces el sentimiento de la inmensidad del mundo, y de un mundo que no es sólo este mundo natural, sino también el retro-mundo, en donde las potencias de luces y las potencias de tinieblas luchan alrededor suyo.

Bernanos ha dicho mucho de la experiencia del sacerdote. Aquí no se trata de sacerdotes sino de religiosas que llevan vida común y entre las cuales, por consiguiente, no se esperaría encontrar soledad. Pero a la Priora le interesa no dejar, sobre este punto, la menor ilusión a Blanca. Se está tan solo en el convento como en el mundo. Vueltas hacia Dios, las religiosas no lo están unas hacia otras. La verdad es que no hay comunicación entre los seres, y es singular ver que Bernanos ha partido de la misma comprobación que había desolado a Proust. Pero mientras que Proust buscaba reemplazar la imposible comunicación por una comunión en el terreno del arte, Bernanos ha encontrado en otros abismos el secreto del lenguaje perdido. Nosotros nos comunicamos por el Espíritu, por el *pneuma*, por el sello de esta divina semejanza que está impresa en nosotros, y de la que hay que creer que se reconoce más en los niños y en sus semejantes que en ninguna otra criatura. Es allí también que redescubrimos la imborrable libertad y la espontaneidad del amor.

Hay una dialéctica de la presencia y de la ausencia que es finalmente resuelta por la muerte. La muerte es el pasaje definitivo del tiempo a la eternidad. Lo que aquí abajo sólo entrevemos bajo el velo de las apariencias, va ahora a sernos descubierto cara a cara, y nuestra carne tiembla. Todos los lazos que el hábito había anudado, y el más íntimo de todos, el que une nuestra alma a nuestro cuerpo, van a ser rotos. Donde hay el máximo de ausencia, hay también la mayor presencia. Hay que agotar la ausencia hasta la última gota, la más amarga, para descubrir la Presencia. Esto significan, cada una a su manera, todas las muertes que se encuentran en la obra de Bernanos y singularmente la muerte de la primera Priora de *Les Dialogues des Carmélites* y la de todas las religiosas más tarde, y finalmente la de Blanche de la Force.

La Priora muere mediocremente, como había ya muerto el abate Chevance en *L'Imposture* para escándalo de Chantal de Clergerie. Pero esta muerte no es realmente la suya. Ella muere en lugar de otra, de esta niña asustada que ella acogió en el Carmelo. Cada uno de nosotros tiene derecho a su propia muerte, que es la imagen de uno mismo. Pero los méritos de unos pueden colmar lo que falta a los méritos de otros. Así, se puede morir por otro, y sin duda nunca estamos más cerca de todo lo que puede prometerse aquí abajo en cuanto a comunicación como en el momento en que la Priora agonizante trata de hablar a su hija espantada.

Veremos tales intercambios entre Constancia y Blanca, comunicando el rostro puro de Constancia; pero su predilección va sin embargo a aquella que tiene miedo, pues es también un sentimiento bien infantil el del miedo. ¿No es por el miedo, en verdad, que la infancia se vuelve a juntar

con la muerte, como si existiese un lazo secreto entre el comienzo y el fin de la vida? El medio de la existencia es probablemente aquél en que nos adherimos con más fuerza a las realidades terrestres y en que ellas nos son menos transparentes.

Así Bernanos ha pasado entre nosotros, con su ancha sonrisa de soldado sobre los labios; Bernanos, que sabía más cosas que lo que la mayoría de nosotros conoce y que ha intentado decírnoslas de muchas maneras. Es extraño comprobar hasta qué punto había, hacia el fin de su vida, coincidiendo con Péguy, con la esperanza de Péguy y con el mensaje de Santa Teresa del Niño Jesús. No es por casualidad, ciertamente, que él escogió el Carmelo para escena de su último libro. El Carmelo de Santa Teresa de Ávila, de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Lisieux, es un desierto en que los hombres se unen para estar solos con Dios.

El mundo se figura que ellos no sirven para nada o bien cree que ellos saborean, en la comunidad de su plegaria, divinas consolaciones. Este punto de vista es ciertamente más exacto que el otro, pero simplifica demasiado las cosas. El contacto íntimo de la creatura con su Creador es un idilio indómito y duro. Rimbaud también lo había comprendido cuando escribía: "El combate espiritual es más duro que la batalla de hombres. La sangre seca humea sobre mi cara". Sabemos hoy que la vida de Santa Teresa del Niño Jesús, que nos ha propuesto la "pequeña vía", fué una vida dolorosa y desgarrada. No es fácil para nadie renunciar a las satisfacciones más humildes y comunes. No es fácil para nadie estar expuesto a perpetuas contradicciones y a persecuciones refinadas. Pero lo que es todavía infinitamente más difícil, es obedecer a las exigencias insensatas del Amor y compartir Su pasión entre los pecadores y por los pecadores.

Nuestro mundo no puede sin embargo reencontrar la salvación sino por la vía de infancia, y parece que Bernanos lo hubiera comprendido perfectamente. Él no atacaba a las máquinas y a la técnica con un furor ciego. Sabía bien que la técnica por sí misma es indiferente. Pero conocía mejor que nadie la espantosa soledad del hombre moderno, en medio de sus invenciones mecánicas, bajo un cielo vacío, y llevando en las entrañas el viejo miedo hereditario que el hombre inspira siempre a su prójimo. Sabía que el hombre arrojado en esa desesperación sin límite estaba pronto a todas las abdicaciones, comenzando por la de su libertad. No hay ningún don que llevemos tan mal, ni del que nos sea más cómodo desembazarnos.

Por esto esperamos un jefe, una palabra de orden, una consigna, un slogan como se dice hoy. Por eso nos refugiamos en el anonimato de la masa. Por eso estamos tan dispuestos a obedecer a hombres nuevos, que

la técnica ha hecho surgir entre nosotros, y que nos dispensan de pensar y de querer por nosotros mismos. Pues el que no se humilla ante Dios será humillado por los hombres. Bernanos busca desesperadamente un remedio y, en verdad, no lo propone. Pero es aquí donde la obra del novelista completa la del autor de panfletos. Lo que no encontramos en los panfletos, lo encontraremos en las obras de imaginación. Allí ha ido a refugiarse el espíritu de infancia. Allí Bernanos nos aparece como el hombre del ingenuo asombro.

Y también en su vida, un poco desordenada. ¿Por qué, por ejemplo, se decidió en 1938 a dejar Francia por América del Sur? ¿Acaso, en vísperas de Munich, desesperaba de su país? Ciertas páginas podrían hacerlo creer. Pero sabemos, por otra parte, que no ha desesperado nunca de Francia; al punto que él creía que la revolución liberadora contra el reino de las máquinas debía partir de Francia. Él buscaba en verdad una tierra virgen para él y para los suyos. Es singular ver a este católico tradicional, a este antiguo discípulo de Charles Maurras, dejarse seducir por el mito del "bon sauvage", como si hubiera hecho del *Voyage de Bougainville* su lectura habitual. También había oído hablar de la obra admirable realizada por los jesuítas en el Paraguay, y hacia ese país dirigió primeramente sus pasos. Pero no encontró nada de lo que buscaba, y fué Tristan d'Athayde quien le procuró finalmente esta hospitalidad brasileña, a la cual debía rendir en tantas oportunidades un homenaje emocionado. Vivió allí años, en los confines de la civilización y de la naturaleza salvaje. El camino de la Cruz de las Almas es un sitio perdido en el matorral del Trópico. Bernanos no ha dejado de reencontrar allí a ese Maligno que había puesto tantas veces en escena. Allí aprendió, si alguna vez había podido dudar de ello, no sólo que el hombre no ha nacido bueno, sino también que la naturaleza nos es hostil y que la tierra no está cerca de reencontrar la faz del antiguo Paraíso.

Todo esto no era para él una novedad, sino el resultado de una larga y amarga experiencia. En el retiro de su madurez, arrasado su país por el invasor, Bernanos ha conocido toda la aspereza y la secreta dulzura del destierro. Sólo un cristiano puede comprender esta dulzura, pues ella es la dulzura misma que nosotros gustamos en este mundo que no es nuestra verdadera patria. Allá en esta selva brasileña, el alma ardiente y atormentada ha terminado su doloroso aprendizaje y se ha hecho capaz de escribir los *Dialogues des Carmélites*. No le quedaban entonces más que algunos años para vivir entre nosotros, en medio de esta batahola que él reencontró, en el momento de la Liberación, y que no lo decepcionó menos de lo que lo había decepcionado antes, en la primera post-guerra.

Entonces pronuncia las conferencias que han sido reunidas bajo el título *La liberté, pour quoi faire?* Representan, con los *Dialogues*, el último estado del pensamiento de Georges Bernanos. No quiero retener de ellas sino estas líneas con que se cierra una conferencia titulada *Nos amis les saints*: "Al comienzo decía que el escándalo de la creación no era el sufrimiento, sino la libertad. Hubiera podido también decir el Amor. Los moralistas consideran de buena gana a la santidad como un lujo. Ella es una necesidad. Mientras la caridad no se ha enfriado demasiado en el mundo, mientras el mundo ha tenido su reserva de santos, ciertas verdades han podido ser olvidadas. Ellas reaparecen como la roca aparece cuando la marea baja. Es la Santidad, son los Santos, quienes mantienen esta vida interior, sin la cual la humanidad se degradará hasta perecer. Es en su propia vida interior, en efecto, que el hombre encuentra los recursos necesarios para escapar a la barbarie o a un peligro peor que la barbarie, la servidumbre bestial del hormiguero totalitario. Sin duda, se podría creer que no es más la hora de los santos, que la hora de los santos ha pasado. Pero como escribía antaño, la hora de los santos viene siempre".

El círculo que se había abierto con *Sous le soleil de Satan* está ahora cerrado. Bernanos nos ha dejado hace cinco años. La fe que, en él, no había vacilado nunca, está reemplazada, debemos esperarlo, por la visión cara a cara. Pero una mano misteriosa parece haber conducido a uno de los más grandes escritores de nuestro tiempo hasta ese despojamiento y a esta dulzura que respiran los escritos de los últimos años. Es la de la Santita de Lisieux, muerta en 1897, en el crepúsculo de otro siglo, a la hora en que, en una sociedad burguesa que se creía absolutamente asegurada con respecto a su mañana, algunos estetas refinados proclamaban los esplendores de la decadencia y se complacían en las irisaciones de la descomposición. Santa Teresa hablaba un lenguaje simple y hasta en apariencia un poco simplista. Había sido educada en el gusto insípido de las monjitas, y sus poemas no valen, seguramente, desde el punto de vista literario, lo que los de su padre espiritual, San Juan de la Cruz. Su estilo no tiene ni la lozanía ni lo pintoresco del de su madre, Santa Teresa de Ávila. El Carmelo lo ha juzgado demasiado áspero para su gusto y se nos ha dado su mensaje mondado y edulcorado en demasía. Se ha buscado disimular, en especial, el lazo espiritual profundo que unía la santa Carmelita a los más grandes pecadores.

Sin embargo, porque la hora de los santos, para retomar el lenguaje de Bernanos, nunca ha cesado de sonar, el mensaje ha hecho su camino. No ha provocado sólo la fabricación de innumerables estatuas de yeso pintado por los industriales del barrio Saint-Sulpice: no solamente ha

renovado algunos temas para untuosas homilías, ni persuadido a algunas buenas almas de que la salvación es cosa fácil. Ha sido recibido por los más altos espíritus porque respondía a una profunda necesidad de nuestro tiempo. ¡El amor es cosa finalmente irresistible! Porque esta niña se ha dado entera, ha obtenido la gracia de balbucir algo de su inefable experiencia, y a través del tumulto del siglo, ha sido escuchada.

Ella nos dice lo que tantos santos antes nos habían dicho. Pero ella, mejor que ninguno de ellos, ha reencontrado la infancia, es decir, una simplicidad que no es simplismo. Aunque haya muerto muy joven ha conocido inmensos dolores y son esos mismos dolores los que confieren a su voz una autoridad irresistible. Percibo un lazo sutil y escondido entre Santa Teresa del Niño Jesús y Georges Bernanos. Él no fué sin duda un santo; y era un escritor mucho más grande que ella. Pero habrá sido tocado, también, profundamente, por dos cosas: por la infancia de Dios y por su agonía, que no son quizá sino un solo y mismo misterio.

Había buscado, muy lejos de nosotros, no sé qué reminiscencia de la pureza de las aguas bautismales y no la había encontrado. Se había complacido en evocar ásperos combates y luchas cuerpo a cuerpo, batallas de ángeles en que el adversario vencido vierte su sangre sobre el suelo. Pero su corazón no había cesado nunca de latir, incluso delante de tales espectáculos y sobre todo ante ellos, con el ritmo secreto de la infancia. No reclamaba más, al fin, que esta cosa tan estupenda que es el buen sentido. Y así lo hemos encontrado erguido en la encrucijada de nuestro destino. Era de una raza en la que se pretende tener mucho espíritu y en la que se pone al espíritu, desde luego, por encima de todo. Pero esta generosa nación acababa de ser abatida por una derrota casi total. Había sufrido no sólo la pérdida provisoria de su independencia, sino hasta la del amor. Cuando Bernanos murió ella se levantaba de sus ruinas, incierta y todavía titubeante. Veía erguirse a su alrededor monstruos gigantescos e inhumanos. Bernanos ha intentado darle un lenguaje. Lo ha conseguido más o menos bien, y numerosos franceses rehusan reconocerse en el retrato que de ellos hizo.

Pero la voz de Francia sigue siendo sin embargo esta voz extraña, en la que no se ha perdido totalmente, a través de las sonoridades viriles, algo del cristal de la infancia. Por Bernanos, como antes por Péguy, buscamos ligarnos a algo más profundo y más esencial que la dialéctica de la producción y del consumo. Ese retorno hacia las fuentes es quizá posible sólo en un muy viejo país de cristiandad, y es sin duda por esto que Santa Teresa de Lisieux y Georges Bernanos nos aparecen hoy maravillosamente asociados.

TRES FRAGMENTOS DE "DON JUAN, EL ZORRO", DE FRANCISCO ESPINOLA

por
GUIDO CASTILLO

LA idea viva de *Don Juan el Zorro*, de Francisco Espínola —idea en palabras de viva voz hablada y escrita— nació hace ya casi treinta años, y nació como una idea profundamente original, al contacto de la imaginación y experiencia poética de un pueblo, cuya habla sin apuros ha inventado y reinventado, con la voz que las transmite, las hazañas de Don Juan el Zorro, quien podría llamarse, también, Don Juan, el Burlador. Este personaje animal es, en casi todas las fábulas populares, un pícaro astuto y rapaz que “un punto sabe más que el Diablo”. Pero en nuestro país, donde privó el gusto estético de la aventura sobre el disgusto del ejemplo moralizante, Don Juan comenzó a transformarse en el individuo libre que derrota a los poderosos y se burla de ellos, dominando el bulto oscuro del odio que los mueve con la luz impalpable y segura de la inteligencia.

Francisco Espínola ha prolongado esta transformación incipiente, y su Don Juan, el Zorro, ha dejado de ser un pícaro para convertirse casi en un caballero andante al margen de la ley y a salto de mata, con algo de Don Quijote y algo de Roque Guinart.

El pícaro ve y actúa como un animal y, en este sentido, José Bergamín, en su ensayo *Horizonte de la novela*, dice: “Oídos sin sueño, los de la picaresca, como ojos sin sueño que miran y ven sin soñar. Ojos y oídos de perro. El acierto genial de Cervantes fué hacer hablar a un perro para

contarnos la vida entera y verdadera de un pícaro". Y, más adelante, agrega: "El pícaro, para serlo de veras, sin poderlo dejar de ser, no puede ser un hombre, para Cervantes, tiene que ser un perro. La animación novelesca, y novelística, y novelera de la picaresca es una animación animal: la más irreal o fantástica y fabulosa por serlo". Por eso, a medida que Francisco Espínola transforma al pícaro Zorro en el caballeresco don Juan, su personaje se parece cada vez menos a un animal, para ser cada vez más un hombre. Y esa animalidad irreal y fabulosa deja paso a una humanidad verdadera y poética. Sin embargo, don Juan, el Zorro, no ha perdido del todo, al quijotizarse, su primitiva condición, sólo que los picarescos recursos, aprendidos en la dura escuela del vivir, han encontrado ahora un heroico destino maravillosa y disparatadamente absurdo, si se lo considera desde los tortuosos y oscuros caminos que conducen hasta él. El fin no justifica los medios, pero, a veces, justifica el estilo; y parecería, por momentos, que el héroe del novelista, al considerar las picarescas armas y las pícaras mañas que tan bien le han servido y que, ahora, tan para el bien le sirven, se riera suavemente de sí mismo. Y parecería más: parecería que el propio autor se riera, con idéntica suavidad, del mundo por él creado y en el que tan fervorosamente cree.

Durante más de veinte años Francisco Espínola pareció abandonar, exteriormente, el destino poético de aquellas delicadas criaturas ilusorias, que se habían mostrado a sus ojos juveniles como queridos fantasmas familiares, para contemplar la realidad de un mundo doloroso y sombrío, en donde se pierden, ciegas, las pobres almas que lo habitan. Así nacieron *Sombras sobre la tierra* y *Raza ciega*, libros tan distantes y distintos, en apariencia, de *Don Juan, el Zorro*, que, después de haberlos precedido con sus tiernos fuegos fabulosos, termina sucediéndolos con una luz definitiva y pura. De esta extensa novela, ya casi terminada, Francisco Espínola publicó tres fragmentos en tres revistas distintas: el primero, en *Escritura* (1947); el segundo, en *Asir* (1949), y el tercero, en *Mundo Uruguayo* (1954). Para quien conoce también lo inédito, es evidente que el criterio de selección no ha sido otro que el de publicar, por separado, aquellos pasajes que menos sufren al ser desvinculados de la estructura totalizadora que les da todo su sentido. Pero, de todos modos, fué un azar feliz el que Francisco Espínola publicara estos fragmentos, porque ellos constituyen un vivo ejemplo del proceso creador, y nos hacen ver cómo el novelista, después de haber sido el puro hacedor de su obra, va descubriendo en su lectura la voz secreta de las palabras que, por la embriaguez de decirlas, no había podido escuchar con toda su verdadera resonancia. Ahora el autor escribe con un oído lúcido que guía los pasos

de la voz poéticamente ebria, y la obra, conduciendo la mano que la hace, es, en cierto modo, obrera de sí misma.

El fragmento de *Escritura*, que es el de más antigua redacción, está contado con extraordinaria vivacidad y rapidez narrativas, y los personajes y las cosas, dibujados con trazos tan esquemáticos como expresivos, se destacan un momento ante nuestros ojos para en seguida fundirse dinámicamente en la corriente sonora y casi sin sosiego de la narración. Sin embargo, el fondo de este fluir se revela como la presencia de una turbadora quietud estremecida, porque el novelista ha sabido convertir la circunstancia natural en necesidad poética. Por otra parte, Espínola es un visual por excelencia y sus palabras nos hablan a los ojos; música visible cuyo mismo transcurrir es un irse quedando en el espacio iluminado. Sirva de ejemplo la huída de aquella oveja que abandona a su hijo desangrándose bajo los dientes de don Juan: "*Se entreveró en una punta de ovejas, hubo un desparramo, y él quedó solo, con un corderito que se desangraba. Su madre, la única madre cobarde en todo el mundo, sintió a su hijo balar y siguió disparando.*"

La vaga sombra que ella empujara en el pasto, y bajo la cual, ¡hacia tan poco!, él había ensayado un incipiente y húmedo triscar, se le arrastró detrás, a ella, ahora, y fué con ella a perderse en lo más espeso de las chircas, acusándola en vano, exhortándola sin suerte a volver sobre sus pasos. Ya cándidamente meciéndose en su luz desde un rincón del cielo, la primera estrella estuvo a punto de sorprender el cuadro y, lo peor, aquella fuga inverosímil. Pero una vieja nube que tornaba del Sur bogó ligera e interpuso su tamaño".

Toda la sobrecogedora y delicada crueldad de la situación es visible y tangible a la vez, como un mágico espejo sensual que palpa las imágenes sumergidas en su luz. Asistimos a un espectáculo que nos envuelve, empapándonos de una reciente y misteriosa nocturnidad en donde todas las cosas, sin dejar de ser lo que son, tienen un alma y viven un drama: la sombra de la oveja que huye, la estrella cándida y la vieja nube, hacen que el desamparo y la muerte se integren al paisaje entero que se mira y se siente a sí mismo, herido en ese pequeño cadáver de un cordero, que es, por un momento, el centro y el yerto corazón del mundo. Y en ese mundo, donde los animales poseen una espiritualidad humana y las cosas naturales una espiritual animalidad, las únicas que se revelan como descansando en su pura y simple existencia de cosas son los instrumentos, los utensilios. Sin embargo, en este viejo fragmento, los personajes conservan, todavía, rasgos demasiados directos y precisos de su primitiva condición animal, aunque sólo aparezcan en muy pocas frases, como, por ejemplo:

"La Mulita lo miraba dichosa desde su caparazón humilde y parda". Y en esta otra: "Seguían al sol los últimos colores rumbo a quién sabe qué mundos y qué cosas, cuando don Juan llegó a su casa con su comadre Cigüeña; le cargó las cacharras en el lomo y, una vez que ésta, un poco trabajosamente, levantó el vuelo, salió, también, rumbo a su nueva morada".

En los otros dos fragmentos, que, salvo detalles, pertenecen a la redacción definitiva, las criaturas del novelista se han humanizado completamente y de animales sólo tienen el nombre. Pero un nombre que no es un mero distintivo convencional, pues obra, realmente, como una viva denominación intencionada y poética. Estos nombres de animales tienen además de su función sustantiva, otra adjetiva, y valen casi como epítetos que aluden a una característica esencial del ser. Yo me atrevería a decir que la animalidad no está casi nunca referida al cuerpo o al espíritu por separado, sino a esa mezcla o cruce de los dos que se llama temperamento, y, también, al carácter, que es como una máscara del alma. Esta máscara, detrás de la cual el alma se oculta y se revela a escondidas es, unas veces, trágica, otras, cómica y las más tragicómica. Máscara de órbitas vacías para que, detrás de la tragedia, de la comedia y de la tragicomedia, puedan mirar los duros, incambiantes y amorosos ojos de la poesía. Y las últimas palabras del fragmento de *Escritura* son, en este sentido, muy significativas: *"La infortunada se quedó solita, acompañada por las primeras sombras llegadas empujándose desde quién sabe qué abismos donde la noche despierta. La cama revuelta, vacía y ancha; las brasas del fogón, en lucha con las cenizas, aún brillando; todo llenábala de angustia. Además, la tormenta se echaba sobre la tierra. Y empezó a caer el agua y, para peor, a retumbar el trueno."*

Arrinconada, hecha un ovillo, conteniendo el llanto porque la sobresaltaban sus propios sollozos, pensaba la Mulita. Y algo entre el torbellino de sus ideas llegaba a sostenerla. La imagen de unos ojos, el recuerdo de la mirada, a la vez melancólica y firme, de don Juan, el Zorro".

Los ojos de don Juan, enmascarado, caracterizado como el Zorro, han perdido su animalidad y son enteramente entrañablemente humanos. Son los mismos ojos, humanamente poéticos, con que Francisco Espínola descubre, en el mundo real, la verdad de estos seres de ficción.

Por el fragmento publicado en *Asir* nos enteramos que las buenas acciones del quijotesco don Juan tienen, a veces, y como es natural, malas consecuencias. Acusada de complicidad en la muerte de su perverso tío, la Mulita ha de morir para satisfacer la codicia del comisario Tigre y del dependiente de la pulperia, que quieren despojarla de la herencia. Sitiada

en su casa por la policía, la débil Mulita ha encontrado otro débil que la defiende: el joven, inexperto y tímido Aperiá, quien, apiadado hasta los huesos de la debilidad de la Mulita y de su propia debilidad, atraviesa, al empuje del amor, la línea de sombra que lo ataba a las cosas de este mundo. Y envuelto por unas claridades que hasta entonces no había visto, el pobre Aperiá se dirige, pestañeando, hacia el hermoso y terrible foco de luz que lo llama para esa suprema heroicidad del martirio, a la que sólo pueden aspirar los pequeños, los humildes y los mansos. Yo creo que las páginas que relatan el sacrificio de estos dos seres indefensos están entre las más profundamente bellas y conmovedoras que ha escrito Francisco Espínola. Por ellas nos damos cuenta que el Bien es la cuarta y fundamental dimensión de la Belleza y el origen de la Verdad. Este pasaje que, desde cierto punto de vista y para un juicio más o menos sentimental, podría considerarse como aparte y más allá de lo estético, es, sin embargo, un magistral ejemplo del arte de la narración. Ya no estamos frente a aquel esquematismo primero. La prosa, ahora lenta, se demora sobre las cosas para revelarnos, con el más directo y poético de los lenguajes, la verdad que ellas parecían esconder en su silenciosa presencia cotidiana. Cuando al Aperiá le sucede la inminencia de la muerte propia y de la muerte de la Mulita, las cosas dejan de estar descansando en su ser y todo comienza a ocurrir: ocurre una mesa y ocurre una silla, como ocurre la vida y ocurre la muerte. Ante los asombrados, estupefactos ojos del joven Aperiá, los objetos de todos los días aparecen renovados, como si recién ingresaran a la existencia o como si él mismo acabara de nacer. Y hacía muy poco tiempo que el Aperiá había sido espectador del cadáver del Peludo, de aquel cuerpo quieto, parecido extrañamente a una cosa cualquiera que una mano había soltado, inerte, sobre la tierra. "*Allí, chupando en silencio su cigarrillo, lo que pasaba era que se le estaban metiendo en la cabeza, nunca atenta a nada, y para estrenarla con su peso, las ideas de la Vida y de la Muerte. Allá abajo, unos días atrás en el tiempo, pareció que le entraba hasta el fondo algo como una lucecita callada pero alumbradora, eso sí. Era una cosa callada, sí, callada, que se le venía y se le retiraba y, de pronto, se le quedaba quietita, delante*". Pronto habría de descubrir el desdichado que la muerte y la vida eran mucho más que ideas inquietantes. "*Porque el Aperiá se sentía parado delante de una puerta sin cerrojos, como de las de abrir solo de adentro, gris y tan alta que llegaba a las nubes, que cortaba por sus dos extremos el horizonte para seguir vaya a saberse hasta dónde, de tan ancha que ella era. Y no había nadie más que él ante aquella presencia desmesurada. Sin mirar para atrás el Aperiá comprobaba hasta el frío que estaba solo. Y que en todo aquello*

no había proporción; que era más que bruta la diferencia entre semejante tamañazo mudo y su pequeñez tan poca cosa. Sólo con un pedazo como de allí hasta el arroyo y del suelo a la copa de un árbol, tendría hasta de más la puerta para acoquinar a cualquiera. ¡Y pensar que ni hacia los costados ni hacia arriba tenía fin. Y cómo debía ser lo otro, lo de adentro, con semejante entrada! Aun a caballo, allí uno parecería hormiga... Tenía ganas de correr, el Aperiá. De agarrar para atrás, de huir hacia la vida con su covacha de cebato, con la pulperia, el billar y alguna changa de cuando en cuando, para ir tirando. Pero estaba como rodeado bajo los curvos dedos de una desmesurada mano en alto, pronta a irrumpir hacia él al menor movimiento que intentara..." Aquí no hay alegoría, ni metáfora, porque para el moribundo la muerte no puede ser metafórica, como no sea la metáfora la verdadera forma de la verdad. El Aperiá se encuentra ante una puerta tal real que todo lo demás parece mentira. En el lenguaje coloquial con que está descrita la situación del defensor de la Mulita, Espínola ha empleado expresiones muy gráficas y directas que tiñen a la tragedia de un doloroso matiz cómico y señalan, expresiva y poéticamente, la verdad y la ilusión de todo lo que está sucediendo. Los detalles realistas no se aplican a la muerte sino al objeto con el que se la compara, porque la muerte no existe, el que existe es el Aperiá, que, dentro de muy poco dejará de existir. Esa no existencia y ese inminente dejar de existir se manifiestan a los alucinados, por despiertos, ojos del moribundo bajo el aspecto "*de una puerta sin cerrojos, como de las de abrir sólo de adentro*". Nosotros vemos al Aperiá delante de esa puerta desmesurada, que es como la exterioridad visible de su conciencia de la muerte, y nos lo imaginamos pequeñísimo, aun a caballo, trotando por inmensas praderas sobrenaturales. Por esa conciencia de la muerte el Aperiá termina por desanimalizarse completamente, después de haber empezado a ser un animal racional. "Los mortales son los hombres —dice Heidegger—. Se los llama mortales porque pueden morir; morir quiere decir: ser capaz de la muerte como muerte. Sólo el hombre muere. El animal perece. No tiene la muerte ni ante sí ni tras de sí". Podríamos agregar que el animal tampoco tiene la vida frente a él ni la deja a sus espaldas. Y el Aperiá, "capaz de la muerte como muerte", espera, vaga y angustiosamente, una vida, y tiene, desde ya, la nostalgia de lo vivido por él y de lo que los vivos viven todavía. "*Y vió a don Lechuzón, con su sombrero panza de burro y su pañuelo serenero, envuelto, al trotecito, en la linda luz del verano, muy echado para atrás en el overo y en medio de un radiante horizonte que avanzaba también, ¡claro!, agrandándose y achicándose con acompañada levedad casi imperceptible debido al escaso impulso ascendente del jamelgo. Así, el tra-*

bajoso y lento avance hacia parecer que los árboles, las piedras, alguna flor del pasto no se resignaban a perder de vista a ese jinete, y que era sin duda ninguna que las cosas todas iban yéndose atrás en el camino de "La Flor de un Día". Y el cariacontecido Aperiá vió en seguida a su buen hermano ante una mesa rodeada de gente, barajando un mazo de naipes y alargándolo al impasible tallador; vió a ña Lechuza sonriente de satisfacción cebar su mate frente a su fuego, cerrando el ojo del lado de puchero por el humo, en medio de sus vidrios, sus amuletos, sus atados de yerbas mágicas, sus tarritos con polvo de huesos de cuanta cosa existe arriba y aun abajo de la tierra; vió a todos los parroquianos de la pulperia lo más contentos junto al mostrador o sentados en torno a un guitarrero que estaba déle estilo y déle milongas. Y las lágrimas de una doliente envidia, surgida por primera vez en su existencia, cayeron sobre la mano que ascendía la bombilla del mate hacia la boca".

Para el que se va a morir el mundo externo se hace íntimo, como una casa en donde hemos vivido muchos años. Los objetos de una casa largamente vivida por alguien dejan de ser meramente exteriores y se internan por el alma del habitante, la cual, a su vez, se desensimisma y se difunde como una atmósfera sutil en donde reposan todas las cosas. Esas cosas, que llegan a ser tan profundas como un sentimiento, son, por lo mismo, las que el enamorado entrega, como ofrenda y señal de amor, a la persona amada. Y ante los ojos del Aperiá, el mundo se muestra hogareño; y en ese alegre y luminoso hogar están todos sus hermanos entregados a un apacible existir compartido con todas las cosas familiares. Pero él, enamorado de la debilidad de la Mulita, regala el mundo, su mundo. Regalo inútil para ella, que también debe morir y, por eso, supremo don, ofrenda consumada que se inutiliza y se consume en el sacrificio.

El tercer fragmento es el retrato del comisario Tigre, causante de la muerte del Aperiá y de la Mulita. Sin embargo, cuando decimos retrato, no hablamos de un ser inmóvil como los personajes de Balzac, que parecen quedarse quietos para que el gran maestro los retrate. Este es un retrato cinematográfico, en donde hasta lo que no se mueve parece moverse por el desplazamiento sucesivo y rítmico de lo que se ofrece a nuestra mirada. Nosotros estamos asistiendo al espectáculo del comisario Tigre, quien, en cuerpo y alma, se nos muestra entero en un momento de su pujante existencia, esplendorosa y maligna. Y no importa que lo que haga sea algo extraordinario o lo de todos los días. Asesinando a un inocente o lavándose la cara, el Tigre siempre es él:

"El comisario se puso las rojas bombachas y se sentó en la cama para calzarse las botas. Introduciendo hasta media canilla, cogía en seguida las

orejas del calzado y hacia fuerza hacia arriba, moviendo a compás el pie en ayuda. Luego se incorporó, se meció un poco sobre las plantas y enderezó a una puertita chica que venía a quedar frente a la puerta grande. La abrió, pasó y la volvió a cerrar, pudoroso. Se quedó quietito un momento adentro y volvió a aparecer, desabogado, para avanzar hacia el lavatorio. Era éste un trípode de hierro con una palangana encima y abajo una jarra grande. Vertió agua, depositó la jarra en su sitio... retrocedió un corto paso. Entonces se inclinó, puso la cabeza sobre la pangana y empezó a echarse agua con las manos. Apretaba la boca el Tigre, juntaba aire con las narices y después, resollando, lo hacía salir por entre los dientes. El agua bullía furiosa como si abajo tuviera fuego prendido. De repente acallábanse los ruidos y se quedaba serena. Era que, la cabeza en alto y mirando abstraído hacia el techo, el Tigre andaba con el jabón. Pero cuando tenía bastante espuma en las manos se venía a plomo con la cara, ya a resoplidos en el aire. Le daba fuerte al pescuezo. Después pasaba bien por atrás de las orejas. En seguida burgaba en ellas y metía el dedo en el conducto, vibrándolo. Tal el mangangá cuando revuela ante el agujerito de su tronco y luego se decide y se manda para adentro; y sale y vuelve a entrar en caprichos y, de repente, agarra el campo y se pierde de vista. El Tigre, más tarde, empozaba agua en las manos, se la llevaba a la altura de la boca y la hacía saltar por el cuarto en chorros y goterones mientras, más livianos, los ruidos salían al patio, lo atravesaban de extremo a extremo, apresuraban, al llegar a la cuadra, un nervioso vestir de milicos".

Todo esto es un goce para los ojos, y es evidente que el novelista se ha dejado llevar por el puro placer de mostrar a una criatura. Este comisario Tigre es perverso y cruel; sin embargo, el amor poético con que ha sido creado lo salva y purifica estéticamente, permitiéndonos gozar de su belleza sin perturbaciones morales. La poderosa animalidad del comisario no es la de los animales, sino la de algunos seres humanos que han perdido el alma conservando toda su razón. Esa potente y maligna animalidad, que, por desgracia, sólo los hombres pueden tener, la manifiesta el Tigre en cada movimiento que hace y, por insignificante que ese movimiento parezca, está, en realidad, cargado de toda la fuerza del personaje, la cual, en vez de disminuir, aumenta con los detalles risueños y hasta caricaturescos que el escritor ha empleado delicadamente. Porque la delicadeza para lo grotesco es una cualidad muy especial del estilo de Espínola, quien es capaz de ser brutal sin perder la poesía porque ha sabido encontrar la dimensión lírica de la vulgaridad. Y toda esta novela es lírico-épica, revelándose en ella una muy profunda lectura de los poemas homéricos.

Es muy significativo que Homero, el más antiguo de los narradores de Occidente, sea, también, el más antiguo de los poetas. Toda narración que quiera ser una obra de arte debe nacer de la poesía, como lo sabe muy bien Francisco Espínola y como deberían saberlo la mayoría de los novelistas de nuestro tiempo, si es que experimentan, todavía, el “afán de la verdad y el placer en la ilusión”.

CRONICAS

KAUTILYA, PRECURSOR INDIO DE MACHIAVELO

por

ANNIE BARBARO DE TEIXEIRA

EVOCARÉ brevemente las hazañas políticas de Chânakya-Kautilya y sus obras, que lo presentan como una de las figuras más interesantes de la India brâhmánica.

Dieciocho siglos antes de que Machiavelo escribiera *El Discurso* y *El Príncipe*, este filósofo y hombre de estado indio había reunido en su obra *Artha-Sâstra*, doctrinas y observaciones sobre el arte de gobernar cuyo carácter y pensamiento se relacionan de modo sorprendente con las comprobaciones y las enseñanzas del escritor florentino. El hecho es tanto más notable si se tiene en cuenta la diferente época histórica y el diferente medio social en el cual vivieron ambos hombres.

Según el testimonio de los autores indios, Chânakya-Kautilya pasó la mayor parte de su vida en Pâtaliputra, la capital del reino de Magadha. Varios autores de la antigüedad han señalado que esa ciudad se encontraba cerca de la confluencia de dos ríos, el Sona y el Ganges; por eso se cree modernamente que Pâtaliputra estaba situada en las cercanías de la moderna Patna, en la región del Behar.

Los historiadores griegos conocieron Pâtaliputra bajo el nombre de Palibotra. Estrabón nos dice que era una "hermosa ciudad" (1); Diodoro de Sicilia nos informa que tenía una longitud de diez millas y un ancho de cuatro" y que "las murallas que la rodeaban tenían 560 torres y 64 puertas" (2). Creo que esas cifras están un poco exageradas, como era costumbre de los griegos.

A fines del siglo IV antes de nuestra era, es decir poco después de la expedición militar de Alejandro Magno, Chânakya-Kautilya desempeñó una gran actividad política

(1) Strabon, libro II.

(2) Diodorus Siculus (libro XVIII).

en el valle del Ganges. Poseemos pocos detalles históricos seguros acerca de su vida. La leyenda y la literatura india nos describen a Chânakya-Kautilya como un sacerdote brâhmán que participó de las intrigas políticas para vengarse de la arrogancia de los príncipes de la dinastía Nanda a los que finalmente destrona y mata. Poseemos una confirmación positiva de este acontecimiento sangriento en el *Bhágavata-Purána* y en el siguiente pasaje del *Vishnu-Purána*: (Primero) el rey Mahápadna, luego sus hijos, sólo (en numero de) nueve, reinarán sobre la tierra. Estos (soberanos que serán conocidos bajo el nombre de) Nandas, serán muertos por el brâhmán Kautilya. Despues de su muerte los Mauryas gozarán del mundo. El mismo Kautilya pondrá a Chandragupta en el trono, su hijo será el rey Bindusura y el hijo (de este último, el rey) Asoka (3).

De acuerdo con la tradición india, sabemos que hacia el fin del siglo IV antes de nuestra era, el último rey de la dinastía Nanda, que acababa de ascender al trono, invitó al gran jefe de los sacerdotes brâhmañes a oficiar los funerales por el difunto rey su padre. Cuando el gran sacerdote Chânakya-Kautilya se dirigió al palacio real para celebrar el ritual, pareció tan descuidado y sucio que el soberano y sus hermanos legítimos, los príncipes Nandas, se burlaron de él y lo despidieron en forma insolente. A partir de ese momento el brâhmán, ofendido, tramó su venganza. Las circunstancias y una feliz casualidad facilitaron su propósito.

En esta época y en el valle del Ganges, se practicaba muy raramente el "sutti" (4) que consiste en el sacrificio de las mujeres que son inmoladas sobre la pira de sus difuntos esposos. Habiendo sido exceptuadas de las llamas, dos viudas permanecieron en el harén real para llorar a sus esposos durante el resto de sus vidas. Una, Sunanda, era una princesa de elevada casta y madre del nuevo rey y de los ocho príncipes Nanda, en tanto que la otra se llamaba Mura y provenía de una casta inferior. Un texto sánscrito escrito por un antiguo Pandit del Dekhin, informa que *Mura había sido la favorita del difunto rey, había sido mujer de gran belleza y poseía un carácter apacible*" (5); pero debido a su origen inferior, el único hijo que había tenido del soberano no podía ser incluido en el orden de la sucesión a la corona. Este príncipe de "media casta", joven de hermoso aspecto y muy orgulloso, no aceptó de buen grado su posición inferior en la corte. Kautilya, que acechaba la ocasión, vió en él el instrumento de sus designios y poco le costó avivar la llama de la ambición y la esperanza en el corazón del joven príncipe. La aureola centelleante de la corona real brilló ante los ojos de Chandragupta, quien se decidió a huir de su patria para seguir a Kautilya al extranjero.

Si otorgáramos fe a las afirmaciones de Plutarco (6) y de Justino (7), Chandragupta (que los escritores clásicos europeos llaman Sandracottus) (8) habría visitado incluso a Alejandro Magno para reclamar su apoyo. Justino observa que *el lenguaje de ese príncipe era tan impertinente que Alejandro, enfurecido, lo condenó a muerte pero que Chandragupta pudo salvarse a tiempo*.

Sabemos seguro que unos diez años más tarde el hijo de Mura conquistó para su causa, gracias a la habilidad de Kautilya, a un poderoso príncipe del Himalaya, Parvataka (palabra que significa "príncipe de las montañas"), prometiéndole parte de los territorios conquistados si triunfaba.

(3) *Vishnu Purána* (XV, 14).

(4) "Sati" (esposa fiel) se llama en el pueblo "suttee" a la que se sacrifica junto con el cadáver incinerado de su marido.

(5) Pandit of the Dekhin. Manuscrito de la colección Meckenzie.

(6) Plutarco, *Las vidas paralelas*.

(7) Justino, *Historia Filipica*.

(8) Sandracottus, llamado también por Quintus Curtius y Plutarco, Xandrames o Tchandrames.

A la cabeza de una banda de proscriptos y con el apoyo de su aliado, Chandra-gupta marchó contra Pâtaliputra. El rey Nanda y sus hermanos, sorprendidos, se prepararon para enfrentar al enemigo pero, tal como cuenta un relato sánscrito *murieron todos, como falenas en las llamas de la venganza de Kautilya, ayudado por las tropas de Parvataka* (9).

En la capital conquistada el nuevo soberano fué consagrado por los brâhmanes, quienes lo presentaron al pueblo diciendo: "He aquí vuestro rey, Chandragupta-Maurya". Maurya para recordar que la nueva dinastía descendía de Mura, madre del rey. Debemos observar que los brahmanes siempre dicen *vuestro rey* y no *nuestro rey*, porque se consideran divinos y no tienen rey por encima de ellos. En base a las inscripciones podemos datar el episodio en el año 315 antes de nuestra era (10).

Una vez llegado al poder, Chandragupta debió liberarse de la deuda contraída con su aliado Parvataka; correspondió a Kautilya imaginar un plan para burlarlo. El brâhmán no carecía de astucia, pero Parvataka estaba sobre aviso. Durante las fiestas celebradas después de la victoria, el "príncipe de las montañas" no comió ni bebió; salía de su casa escoltado por una guardia de hombres fieles y bien armados. Kautilya, sin embargo, no tardó en descubrir su punto débil. Parvataka visitaba a menudo el barrio de la ciudad reservado a las "vesyas".

Las "vesyas" eran cortesanas, divididas en diferentes clases de acuerdo con su nacimiento y posición social. Las más afortunadas vivían en palacios y con lujo. Algunas poseían educación artística y a menudo eran mujeres muy cultivadas. Los grandes señores de la época las visitaban no sólo para gozar de sus favores, sino también para distraerse con sus danzas y cantos, y para participar de sus discusiones filosóficas y literarias. Las "vesyas" se interesaba también por la política y muchas intrigas fueron urdidas en sus casas. En la historia de la India se cuenta cómo una "vesya" muy rica financió una expedición militar para reinstaurar en el trono a un príncipe que quería.

Una vez que sus espías descubrieron a la "vesya" favorita del príncipe extranjero, Kautilya usando de promesas y de amenazas obtuvo la complicidad de la cortesana. El veneno hubiera sido el método más discreto para eliminar al príncipe, pero como Parvataka no hacía libaciones ni siquiera en casa de su amante, fué necesario imaginar otro más sutil. Kautilya hizo llegar a la "vesya" un precioso cofre, donde, entre piedras preciosas, se ocultaba una redoma de veneno mezclado con esencia de jazmín. La hermosa hetaira comprendió. Cuando en la sombra de la noche comenzaban a encenderse las estrellas y la luna iluminaba con pálida claridad los ibiscos florecidos de su jardín, no vaciló en verter el perfume fatal sobre su piel de ámbar; vistió el más centelleante "sari" de hilos de oro, y adornó sus cabellos con rosas y joyas recibidas de manos de Parvataka. Esperó a su amante en la veranda de su casa, ornada de esculturas de mármol. "El príncipe de las montañas" llegó: los músicos sonaron sus címbalos detrás de las mamparas de "santal" y entonaron melodiosas canciones. Parvataka, fascinado, tomó en sus brazos a la "vesya" y la estrechó con ardor. Lentamente el veneno se filtraba a través de sus labios. De pronto lo sobrecogió un extraño malestar. "Decididamente este perfume es demasiado fuerte" pensó. Una pesadez comenzó a paralizarlo; gotas de sudor corrieron por su rostro; despacio cerró los ojos y se desplomó a los pies de su amante. El veneno perfumado del brâhmañ había cumplido su obra. Una nueva víctima había sido aplastada por las ruedas del carro triunfal de Chânakya-Kautilya.

(9) Historia de Nanda, contada por Vararachi en el *Vribat-Katha*.

(10) Inscripciones; Pan, I, I, 68 Vartt. 7 Pat.; Bh. XII, I, 12; Kathas, Murdr.

Fué Kautilya de los pocos personajes históricos inmortalizados por la poesía india. Su carácter y acciones son exaltadas en un hermoso drama, muy vivo, llamado *Mudra Rakshasas* (11) o *El sello del (Ministro) Rakshasas* escrito por Visakhadatha. El drama busca demostrar la astucia maquiavélica del brâhmán Kautilya que le lleva a poner el éxito de la causa por encima de su interés personal. La intriga comienza poco después que Chandragupta ha conquistado la corona y cuando Chânakya-Kautilya gobierna el estado en calidad de Gran Canciller.

Al comenzar la pieza se nos informa que la inestabilidad y el temor commueve aún la corte del nuevo rey Chandragupta. Circulan en la capital sospechosos, y misteriosos atentados contra el soberano son frustrados gracias a la perspicacia y vigilancia de Kautilya. Esta continua y latente amenaza deriva del odio de Rakshasas, ex-ministro de la precedente dinastía Nanda. Kautilya lo sabe, y sabe también que ese temible enemigo se ha refugiado con otros fugitivos en la selva, alrededor de un príncipe que ha renunciado a los placeres para vivir como anacoreta. Kautilya no oculta el peligro a su rey. Es necesario pacificar a cualquier precio a las fuerzas adversarias y con ese objeto concibe una estratagema. Para atraer a Pâtaliputra al irreductible jefe de la oposición, finge condenar a muerte al mejor amigo de éste y hace correr el rumor de que él ha caído en desgracia ante el soberano.

El rey, aunque a disgusto se resigna a aceptar el plan, y sobre la terraza de su jardín expresa amargamente, en hermosos versos (casi shakesperianos), la triste suerte de los reyes sujetos al capricho del destino; por fin lamenta tener que reinar durante algún tiempo sin los consejos de su preceptor y Gran Canciller.

Para asegurar mejor el éxito de su maquinación, y merced a la intriga de sus emisarios secretos, Kautilya logra que su adversario se haga sospechoso para el viejo príncipe anacoreta. Este no tarda en privarlo de su hospitalidad y protección.

En ese momento recibe una carta de manos de un monje, quien en verdad es un espía de Kautilya, disfrazado. Dos noticias le sorprenden: Kautilya ha caído en desgracia y su mejor amigo ha sido condenado a muerte. Ni por un instante duda de la autenticidad del mensaje, porque trae su propio sello, que él había confiado a su mujer antes de huir y del que naturalmente Kautilya se había apropiado. Creyendo salvar con el sacrificio de su vida, la de su compañero de fe, vuelve a Pâtaliputra y se entrega a sus enemigos. Contrariamente a lo que esperaba, se entera de que su amigo está en libertad y con gran sorpresa es conducido ante el rey Chandragupta que le ofrece la sucesión de Kautilya en el cargo de Gran Canciller. Aunque confundido, acepta. La oposición es ganada así a la causa de Chandragupta que mantiene su supremacía incontestada sobre el reino.

Por otra fuente sabemos, sin embargo, que poco después el ministro Rakshasas desaparece de la escena política... y probablemente de la escena del mundo... y que Kautilya retoma la dirección del gobierno.

Muchas otras conspiraciones maquiavélicas le han sido atribuidas a Kautilya y numerosos relatos imaginarios cuentan su vida con variantes; pero es difícil juzgar, por cuanto la autenticidad histórica se pierde bajo las ficciones míticas. La mejor prueba de su existencia, de su sagacidad y de su profundo estudio de los problemas políticos y sociales es su gran obra, el *Artha-Sástra*.

Debe haber sido escrita entre el 315 y el 300 antes de nuestra era. Cada uno de sus 150 capítulos está firmado por Chânakya-Kautilya que al fin de la obra relata en

(11) *Mudra Rakshasas* por Visakhadatha (hijo de Brithu, Maharajá de Ajmer (anterior al siglo XII).

verso la derrota de la dinastía Nanda como uno de sus triunfos personales. El título del tratado es una expresión intraducible pues las dos palabras sánscritas reúnen varios significados; quieren decir, aproximadamente, "la ciencia del beneficio" (12).

El texto del *Artha-Sástra* estuvo perdido durante siglos y sólo se le conocía a través de las citas de otros autores indios. Felizmente en 1923 el Dr. R. Sahma-Sastri tuvo la suerte de encontrarlo en la biblioteca de un maharajá indio. El descubrimiento fué acogido con gran entusiasmo por los indianistas pero muy pronto comenzaron las controversias. Algunos dudan de que se trate de una obra compuesta por un solo autor y en ese sentido señalan que el tratado refleja la política de un mundo feudal en el cual se hallan en perpetua lucha numerosos estados, y no la política de un imperio centralizado como en los hechos lo fué el de la dinastía Maurya. Esas objeciones son refutadas con éxito, en mi opinión, por quienes consideran que si bien en tiempo de Kautilya las pequeñas dinastías indias comenzaban a desaparecer, por otra parte Chandragupta había iniciado su política de conquista y expansión, y estaba lejos de realizar la unificación de la India. Estos argumentos son corroborados por los historiadores clásicos como Strabon, Arriano, Diodoro, quienes han obtenido sus informaciones de los *Indica*, un documento de inmenso valor dejado por Megastenes. Esas observaciones son de gran interés pues Megastenes fué embajador de Seleucus-Nicator, rey de Siria, ante la corte de Pataliputra del 306 al 298 antes de nuestra era. El embajador tenía la delicada misión de restablecer buenas relaciones con Chandragupta, luego de la infame guerra que Seleucus-Nicator se vió obligado a concluir firmando una paz en que a cambio de 500 elefantes debía ceder parte de los territorios que había heredado de Alejandro Magno a lo largo del río Indo, además de entregar una de sus hijas en casamiento al rey hindú.

El *Artha-Sástra* no es sólo el trabajo puramente teórico de un político frustrado como Machiavelo, ni la obra de un filósofo resentido como lo era Platón cuando escribió su trabajo *La República* como orgullosa revancha contra Dionisios, tirano de Sicilia, que no había querido conservarlo en su corte en calidad de consejero. El *Artha-Sástra* es la enseñanza de un hombre de estado feliz, orgulloso de su éxito, cuyo secreto desea transmitir a las generaciones futuras.

No se trata tampoco de la afirmación revolucionaria de un innovador contra la escuela brâhmánica anterior; por el contrario el autor comienza su tratado rindiendo homenaje a las antiguas escuelas filosóficas y políticas de la India y declara que su *Artha-Sástra* es solamente un compendio de todos los *Ariba-Sástra* que han compuesto los sabios de la tradición brâhmánica para uso de aquellos que desean conquistar y preservar la tierra. Se jacta sólo de haber elaborado y perfeccionado esa ciencia.

La Trivarga (13) es el pilar sobre el cual se apoya el sistema filosófico de Kautilya. Vieja concepción hindú de la vida, que abarca los tres intereses principales de la existencia cotidiana, es decir: Dharma, que significa "el deber religioso y la espiritualidad"; Kama, "el amor"; Artha, "el beneficio" (14). Kautilya que sin duda había experimentado y dominado esos principios, se esfuerza para destacar entre los tres intereses de la Trivarga, al Artha, que debe ser considerado como la raíz y la cumbre de todo.

El *Artha-Sástra* es una verdadera enciclopedia que trata todos los temas políticos, así como los del código civil, penal e internacional. Es una fuente inagotable de informaciones sobre las costumbres y los hábitos indios en la antigüedad. Consideraremos solamente los capítulos que conciernen al "rey perfecto", o, mejor, al "arte de gobernar".

(12) "Sástra", instrucción, dirección, compendio, precepto. *Artha-Sástra*, que trata de la vida práctica y del gobierno político.

(13) "Trivarga", "tri-varga", las tres cosas.

(14) "Artha", beneficio, uso, cosa, objeto, riqueza, propiedad, sustancia, opulencia, dinero.

Para un jefe de estado, dice Kautilya, el cumplimiento de los principios del Artha es simplemente esencial para sí propio y para sus súbditos. Artha es la ciencia real, la mejor guía en los asuntos económicos y políticos, la que automáticamente conduce al goce de la "espiritualidad" (Dharma) y del "amor" (Kama). Es la ciencia que asegura el orden, la protección de la propiedad y que al mismo tiempo enseña cómo conquistar (15).

Al respecto debo recordar que en la concepción hindú el rey no es el enviado de Dios como en Persia y Babilonia; es un simple mortal guiado por su propia inteligencia y por Srî-Lakshmi, la sonriente diosa del azar. Debe tener en cuenta la voluntad popular pues hay dos asambleas: la política (Samiti) (16) y la social (Sabhâ) (17). Pero sobre todo se le aconseja estar en buenos términos con los brâhmares, si desea evitar molestias y no arriesgar su trono. Kautilya es categórico en este punto; *el rey debe seguir a los brâhmares como un estudiante a su preceptor, un hijo a su padre, un doméstico a su amo* (18). Si el rey se somete a la disciplina del poder espiritual, los brâhmares lo celebrarán con una especie de apoteosis. Por otra parte los reyes hindúes de la antigüedad se presentan como escépticos y fatalistas; son realistas, no idealistas.

La monarquía estaba muy lejos de ser absoluta, incluso era bien fiscalizada, y los brâhmares vigilaban sobre la vida privada del rey y contenían su disipación.

Inútil decir que Kautilya acepta integralmente el sistema de las castas. Hay cuatro fundamentales: la brâhma, la Kshatrya, la Vashia, la Sudra, que luego han dado origen a subcastas. Estamos en el período histórico en que los brâhmares (casta sacerdotal) fiscalizan a los kshatryas (casta guerrera). Pero por otro lado los brâhmares funcionan como el elemento espiritual supremo y moderado que sostiene el poder político y militar, a fin de prevenir la anarquía; dispuestos siempre, sin embargo, a contener ese mismo poder si se transforma en arrogante y ejerce la tiranía con respecto a las clases inferiores. Por eso los brâhmares han gozado siempre de la confianza de las castas bajas.

Kautilya declara que sólo es posible la soberanía (Râjtvâ) (19), con otras ayudas: *una sola rueda nunca puede andar; del mismo modo él (el rey) debe utilizar a los ministros y consejeros, y escuchar sus opiniones* (20). Hay aquí un paralelo con *El Príncipe* de Maquiavelo, cuando éste explica la elección de los ministros y recomienda al príncipe tener en cuenta la opinión de sus consejeros (21).

Kautilya enumera los elementos de la soberanía, considerándola la base del estado ideal: *el rey, los ministros, los consejeros, el país, las fortalezas, el tesoro, el ejército* (22).

Los ministros (Amâtyas) (23) deben descender de una familia importante y sus principales cualidades deben ser: la sabiduría, la inteligencia, la pureza de propósitos, el coraje, la fidelidad. Entre ellos deben distribuirse las diferentes ramas del poder (24).

La elección de los consejeros (Mantrin) (25) es también delicada. Deben haber nacido en el mismo país, de casta brâhma, y gozar de una posición influyente; su inteligencia debe ser brillante, deben poseer buena memoria, elocuencia, tacto, y estar versados en el arte de la adivinación para prevenir la cólera divina, así como en la ciencia del gobierno, tanto teórica como práctica (26).

(15) *Artha-Sâstra*, libro I, capítulo VII.

(16) "Samiti", venir juntos, asamblea, consejo.

(17) "Sabhâ", asamblea, consejo, mitin social.

(18) *Artha-Sâstra*, libro I, capítulo IX.

(19) *Artha-Sâstra*, libro I, capítulo IX.

(20) *Artha-Sâstra*, libro I, capítulo VIII.

(21) Machiavelo, *El Príncipe*, capítulo XII; *Discursos*, libro II, capítulo X.

(22) *Artha-Sâstra*, libro I, capítulo VIII.

(23) "Amâtya", compañero de un rey, ministro.

(24) *Artha-Sâstra*, libro I, capítulo VIII.

(25) "Mantrin", consejero de un rey.

(26) *Artha-Sâstra*, libro I, capítulo VIII.

El país es la base del estado. Es el receptáculo de todas las posibilidades, el punto de partida hacia la expansión y la conquista. En la visión política de Kautilya, imperialista eminentemente, un estado, aun de pequeñas proporciones, debe encarar siempre la conquista del mundo. Según el Gran Canciller se trata de una ficción diplomática necesaria para estimular las ideas de un jefe de estado y tenerlo activo.

Con relación a la defensa del país Kautilya describe los distintos tipos de fortificaciones, sobre las islas, o sobre tierra firme (27).

El ejército debe ser tan grande como lo permitan los medios del estado y formado en lo posible por kshatryas (miembros de la casta guerrera). La disciplina debe ser absoluta, pero al mismo tiempo los soldados deben estar satisfechos: así permanecerán fieles en las buenas y en las malas épocas. Machiavelo, en forma semejante al Gran Canciller hindú, prefiere un ejército nacional: desconfía de los soldados mercenarios y recomienda "abundante y buena tropa, buenos comandantes y buena suerte".

En cuanto al tesoro, Kautilya quiere que esté bien colmado de oro, plata, alhajas y monedas, de modo que el rey pueda sostener su estado en la adversidad, los gastos de una larga guerra y hacer frente a los desastres.

Después de haber explicado en largos capítulos los "elementos de la soberanía", Kautilya considera el problema de la amistad, de la alianza y de la neutralidad que puede ser absoluta, benevolente o malevolente —esta última forma se define como "upékshana" (28) que quiere decir: "no adoptar medidas contra un enemigo", es decir, no-beligerante. Este juego conduce inevitablemente a la formación del "Mandala" (29). Mandala significa círculo y en este caso: "el círculo de los estados" (30).

El rey que ha logrado poner fin a los conflictos interiores y que al mismo tiempo es fuerte entre los reyes del "círculo de los estados", diplomática, financiera y militarmente, es considerado el "conquistador potencial". Kautilya lo pone en el centro de su "círculo de estados" ideal. El rey que está colocado en cualquier otro sitio de la inmediata circunferencia, es definido como el enemigo (31). Alrededor están los demás estados del "círculo" que se enfrentan o se sostienen según leyes fatales de atracción, de repulsa y de competencia, basadas esencialmente sobre los factores geográficos de posición y vecindad.

Para cada estado del "círculo" hay cuatro aspectos posibles: el estado puede progresar, puede detenerse en su progreso, puede deteriorarse o puede desaparecer (32). Esos diferentes aspectos son determinados por causas humanas y sobrehumanas que gobiernan los asuntos del mundo. Contra estas últimas, es decir, suerte y mala suerte (33), poco puede hacerse; pero en cuanto a las causas humanas se las puede dominar, empleando, según los casos, una de las "seis maneras de gobernar" que se enumeran así: "la paz, la guerra, la neutralidad, el ataque imprevisto, la alianza, hacer la paz con uno en tanto se continúa la guerra con el otro, y, aquí la expresión es exacta, el "dvaidhibhava" (34), el doble juego" (35).

Para Kautilya la guerra es inevitable porque la política, por su propia naturaleza, conduce al campo de batalla, pero estima que no debe recurrirse al conflicto armado sino en último término y exhorta al rey a elegir entre las "seis maneras de gobernar", aquella que le permita conducir a su pueblo por el camino del progreso tratando de evitar, en

(27) *Artha-Sástra*, libro II, capítulo III.

(28) "Upékshana", indiferencia, negligencia.

(29) "Mandala", redondo, círculo.

(30) *Artha-Sástra*. El "mandala" es tratado en el libro VI, capítulo II.

(31) *Artha-Sástra*, libro VI, capítulo II.

(32) *Artha-Sástra*, fin del libro VII.

(33) *Artha-Sástra*, libro VI, capítulo II.

(34) "Dvaidhi-bháva", dualidad, doble, doble juego.

(35) *Artha-Sástra*, libro VI, capítulo II.

beneficio propio o en interés de la felicidad del pueblo, los gastos inútiles, la ruina y la ansiedad de la guerra, sobre todo si la victoria parece incierta; pues es necesario tener en cuenta que se puede comenzar una guerra por decisión propia pero no se la puede detener con la misma facilidad.

Kautilya no cree que una causa triunfe por la simple razón de ser justa. Una causa triunfará si es apoyada por la habilidad diplomática o la fuerza militar. Machiavelo, por su parte, pretende que el fraude siempre ha sido necesario para los países de pequeñas proporciones que desean engrandecerse (35 bis); Kautilya, también, con un lenguaje más malicioso, recomienda a una pequeña nación una política sutil y astuta. En el caso de encontrarse en peligro de ser víctima de un vecino más fuerte, le aconseja buscar, antes que sea tarde, la protección de un país amigo y poderoso. Se declara contra el sacrificio inútil y opina que en un caso extremo un país que carece de fuerza debe aceptar incluso una paz humillante. Con realismo cínico, Kautilya aconseja al estado poderoso que realice una política dura con respecto a los países sin defensa, en base a la ley de los peces, por la cual "el pez grande se come al chico" (36).

Del mismo modo que Machiavelo (37), Kautilya sugiere para caso de guerra, toda clase de estratagemas: dice, por ejemplo, que después de haber declarado la guerra es buena táctica permanecer tranquilo para que el enemigo se desguarnezca. Entre tanto el rey debe aprovechar para preparar las defensas necesarias, ya contra los enemigos externos, ya contra los enemigos internos del país. Después de haber esperado con calma el momento propicio, el rey debe atacar, tratando de tomar al enemigo por sorpresa.

Estas concepciones están acompañadas de profundas observaciones y exposiciones que a menudo se aproximan de un modo asombroso a las de Machiavelo. Véanse algunos ejemplos: Es más fácil invadir un país dividido por trastornos internos y cuyos habitantes son hostiles al jefe del estado, que marchar contra un enemigo empobrecido y hambriento pero unido por el ideal, porque los habitantes, a pesar de la pobreza y el hambre, estarán dispuestos a defender a su amo (38). Machiavelo por su lado declara: La amenaza y la guerra producen la unión de un pueblo (39). Kautilya dice: Despues de una victoria es prudente recompensar a los aliados y no tratar de conquistarlos, con el fin de ganar para el futuro el apoyo del "círculo de estados" (40). Los aliados se deben buscar entre quienes son ricos de tierra más que ricos de oro, porque con el oro se pueden adquirir muchas cosas pero con la tierra se puede adquirir el oro (41). Machiavelo declara: Sin duda el dinero es necesario, pero es mejor tener buenos soldados pues con buenos soldados es posible procurarse oro en tanto que es imposible comprar buenos soldados con el oro (42).

Varios capítulos del *Artha-Sástra* están dedicados a la organización del espionaje. Las teorías sobre este punto se basan en un principio muy antiguo evocado en el gran poema épico, el *Mahabharata*, donde se llama a los espías "los ojos del rey" (43). Kautilya acepta ese principio con entusiasmo y considera el espionaje como un factor esencial de la política tanto en el exterior como en el interior del país. Recomienda que los espías sean seleccionados con cuidado entre los "desparados", los desdichados, los cinicos, los indolentes, los crueles; entre los que carecen de todo sentimiento de afecto familiar y sobre todo

(35 bis) Machiavelo, *Discursos*, libro II, cap. XIII.

(36) *Artha-Sástra*, libro I, capítulo XIII.

(37) Machiavelo, *Discursos*, libro II, capítulo XIV.

(38) *Artha-Sástra*, libro VII, capítulo IV.

(39) Machiavelo, *Discursos*, libro II, capítulo XXV.

(40) *Artha-Sástra*, libro VI, capítulo V.

(41) *Artha-Sástra*, libro VI, capítulo V.

(42) Machiavelo, *Discursos*, libro II, capítulo X.

(43) *Artha-Sástra*, libro VII, capítulo XVIII.

entre quienes nada tienen que perder. Luego es necesario educarlos con paciencia para los distintos fines, y disfrazarlos según el papel que deban desempeñar (44).

El espionaje se divide en dos categorías diferentes: la organización del espionaje en el extranjero, donde los agentes deben estar en contacto secreto con los representantes oficiales del rey para proporcionarle informaciones útiles; no debemos olvidar que en los estados indios de la época los embajadores extranjeros eran guardados como prisioneros en una caja dorada y su libertad era limitada, por lo cual necesitaban contar con una ayuda oculta para tener éxito en su misión (45).

La otra categoría comprende el espionaje en el interior del país que tiene por objeto conocer los sentimientos del pueblo en general (46); vigilar la lealtad de la familia real, de los dignatarios de la corte y de los miembros del gobierno, pues el rey siempre debe sospechar de sus parientes y de los ministros ambiciosos (47). Los agentes secretos, están encargados asimismo de vigilar la honestidad de la burocracia. Sobre este punto, sin embargo, Kautilya no se hace ilusiones y en forma burlona agrega: *Del mismo modo que es imposible ver cuándo los peces beben agua, es también imposible ver cuándo los empleados del estado comen una parte de la fortuna del rey.*

Hay también un capítulo entero que trata del contraespionaje, pero ello extendería este corto resumen de las ideas fundamentales del *Artha-Sástra*, en especial aquellas que más pueden interesar a un público americano.

Como Machiavelo, Kautilya debía ser severamente juzgado por la posteridad. Ciertos autores indios, principalmente, Bâna (siglo IV después de J. C.) definieron el *Artha-Sástra* como la obra de un hombre *cruel, implacable, fraticida, que incita a la codicia y al asesinato*. Sea cual fuere nuestro criterio sobre el mérito moral del *Artha-Sástra* (48), no se puede negar el valor práctico de sus enseñanzas. Gracias a él Chandragupta subió al trono e instauró una política de expansión que debía alcanzar su apogeo dos generaciones más tarde con el rey Asoka que logra realizar la unificación de las Indias.

La obra de Kautilya presenta analogías con los trabajos de Machiavelo. Los rasgos comunes consisten en la forma fría de estudiar las razones mediante las cuales un príncipe puede adquirir, conservar y perder el poder. Ambos autores parten del punto de vista de que la política es intrínsecamente amoral, y por eso un príncipe debe ser no solamente sagaz, sino incluso inmoral si es necesario para no fracasar en su tarea. Kautilya, como Machiavelo, no vacila en hacer declaraciones desconcertantes, aconsejando la mentira, la hipocresía y la crueldad. Sin embargo, al comparar más profundamente sus obras, se ve que el filósofo hindú está inspirado por un espíritu e ideales diferentes de los que han inspirado al escritor florentino. En tanto que *El Príncipe* y *Los Discursos* de Machiavelo reflejan el pensamiento de un político científico y realista, guiado por una fe patriótica y nacionalista, Kautilya concibe la visión oriental de un rey que absorbe y somete los estados vecinos sin preocuparse de las afinidades de raza y de cultura. Si Machiavelo reclama un liberador, Kautilya encara más bien un rey de reyes que extenderá finalmente su imperio del extremo Oriente al extremo Occidente.

(44) "Tchara", ojo, espía; "Tchara Tchakshus", emplear como ojo.

(45) *Artha-Sástra*, libro I, capítulo XI.

(46) *Artha-Sástra*, libro I, capítulo XVI.

(47) *Artha-Sástra*, libro I, capítulo XII.

(48) *Artha-Sástra*, libro I, capítulo XIII.

M. A. COUTURIER O. P.

por
SUSANA SOCA

"Finalmente de qué sirven la indignación y el enojo? Las gentes hacen lo que les gusta hacer; lo que hay que cambiar es el corazón y sus deseos. Así todos los puntos nos vuelven a lo esencial. Vano es disimularlo: los problemas del arte sagrado son los problemas de la cristiandad misma. Ahí reside el verdadero drama y también la esperanza irreducible". Estas frases del Padre Couturier lo definen con máxima fidelidad.

Era el representante de una minoría, es decir de los mejores dentro de la multitud de seres que luchan por los valores espirituales en el sentido más estricto del término y también el más amplio. Ese religioso era el más libre de los ortodoxos y el más ortodoxo de los hombres libres. Esa persona humana discretamente resplandeciente era un testimonio vivo de la propia fe y de lo que pueden lograr la acción y la comprensión, unidas en un ser de buena voluntad.

Nunca el hábito de Santo Domingo pudo ser llevado con mayor prestancia. Pero cuando se le miraba con mayor atención, lo involuntariamente arrogante de su aspecto se transformaba en algo enteramente ascético.

Su facultad de comprender lo llevó a desarrollar una acción imprevista entre grupos humanos de diversas orientaciones. Entraba en relación con los seres más alejados. Los unos se acercaban del todo, los otros establecían por medio de él un contacto con fuerzas espirituales que hasta entonces habían ignorado.

Era una de las conciencias más responsables de nuestro tiempo; ningún problema podía dejarle indiferente y daba la impresión de poder resolver todo lo susceptible de ser resuelto. Parecía vivir en un estado de vela permanente y tomar por suyos los conflictos del mundo actual y los de los más variados individuos. Entraba en el sufrimiento de todos y de cada uno. En los países anglosajones en que largamente viviera y trabajara, había actuado como removedor de conciencias, de ideas, de posiciones y gustos, y había provocado una admiración no superada. Al paso de ese hombre infatigable, nada podía permanecer como él lo había encontrado. Esa influencia radiante era debida más al ejemplo que a la persuasión, más al contacto espiritual que a la predica.

Nada predisponía a pensar que ese hombre pausado y suave, cuyas reservadas maneras indicaban al poseedor del señorío de sí mismo, podía ser un polemista tan ardiente y atormentado como Bernanos, un revolucionario permanente dentro de la Iglesia.

Karl Stern en su libro "El Pilar de Fuego" en el que relata la conversión de su mujer y la suya y describe su inesperado acercamiento a la Iglesia a través de las ideas de Martín Buber, describe así al Padre Couturier. "Perfectamente —le dije a mi mujer— hay aquí un sacerdote dominico francés, el Padre Couturier que es un artista, amigo de Matisse y de Picasso. Si realmente te interesa prepararé una entrevista.

"Yo había conocido al Padre Couturier por una presentación que me dió Maritain. Era absolutamente cierto que Couturier era artista y amigo de Matisse y de Picasso, pero yo sólo me serví de esto como de cebo.

"Odio visitar a la gente para tratar de asuntos en que soy del todo profana —me dijo— pero esta entrevista se me hace atractiva".

Para la tarde del sábado siguiente teníamos una cita en el convento de los padres dominicos de Nuestra Señora de la Gracia. Dejé a mi esposa con el Padre Couturier en el locutorio. Era éste una caja con vidrieras que semejaba a una gran cabina de teléfono. Podía ver a los dos a través de los cristales. El sacerdote llevaba hábito blanco, era muy alto y delgado y tenía la cabeza pequeña, las mejillas hundidas y los ojos, grandes y vivos, de un azul grisáceo. Llevaba el pelo corto y lo tenía también gris. Mantenía siempre las manos, grandes y expresivas, en pausado movimiento, cuando no las ocultaba en las mangas. Yo no podía oír lo que hablaban. Estaba él recostado de espaldas en el sillón, con aire de irónica campechanía; ella parecía una atenta muchacha de escuela, sentada apenas en el borde de la silla. Yo llevaba traje y zapatos de esquiar y mis pasos resonaban al pisar en el empedrado del suelo. Me pasé un rato de aquí para allá, me paré a mirar un mapa de la arquidiócesis de Montreal y un reglamento impreso en francés; luego salí a dar un paseo. Al volver encontré a mi esposa saliendo de la cabina de vidrio.

Parecía excitada y en su rostro se dibujaba un ligero sonrojo. Después de despedirnos del Padre Couturier caminamos un rato en silencio. Estaba deseoso de conocer su primera reacción, pero no quise preguntarle nada. Al rato me dijo ella: "Me parece que me agradaría hacerme católica". Lo que experimenté yo en aquel momento se me haría sumamente difícil expresarlo. Hablando vulgarmente, fué algo así como si Dios me hubiera guiñado satisfecho el ojo en un juego de entre ambos".

Muchas veces la figura del Padre Couturier apareció ante mis ojos de modo semejante al que se evidencia en la citada descripción. Era en un locutorio antiguo de París cuyo despojamiento se parecía al que él soñaba como base imprescindible para el arte en las iglesias modernas. "Hay que aprender de nuevo a ser pobres", repetía, pensando en un arte religioso cuyo esplendor surgiera de una vitalidad espiritualizada, abarcando las fuerzas actuales trascendidas y apartándose de la decadencia del lujo. Ese lujo que desde 1830 había ido tomando totalmente el lugar del arte en la iglesia.

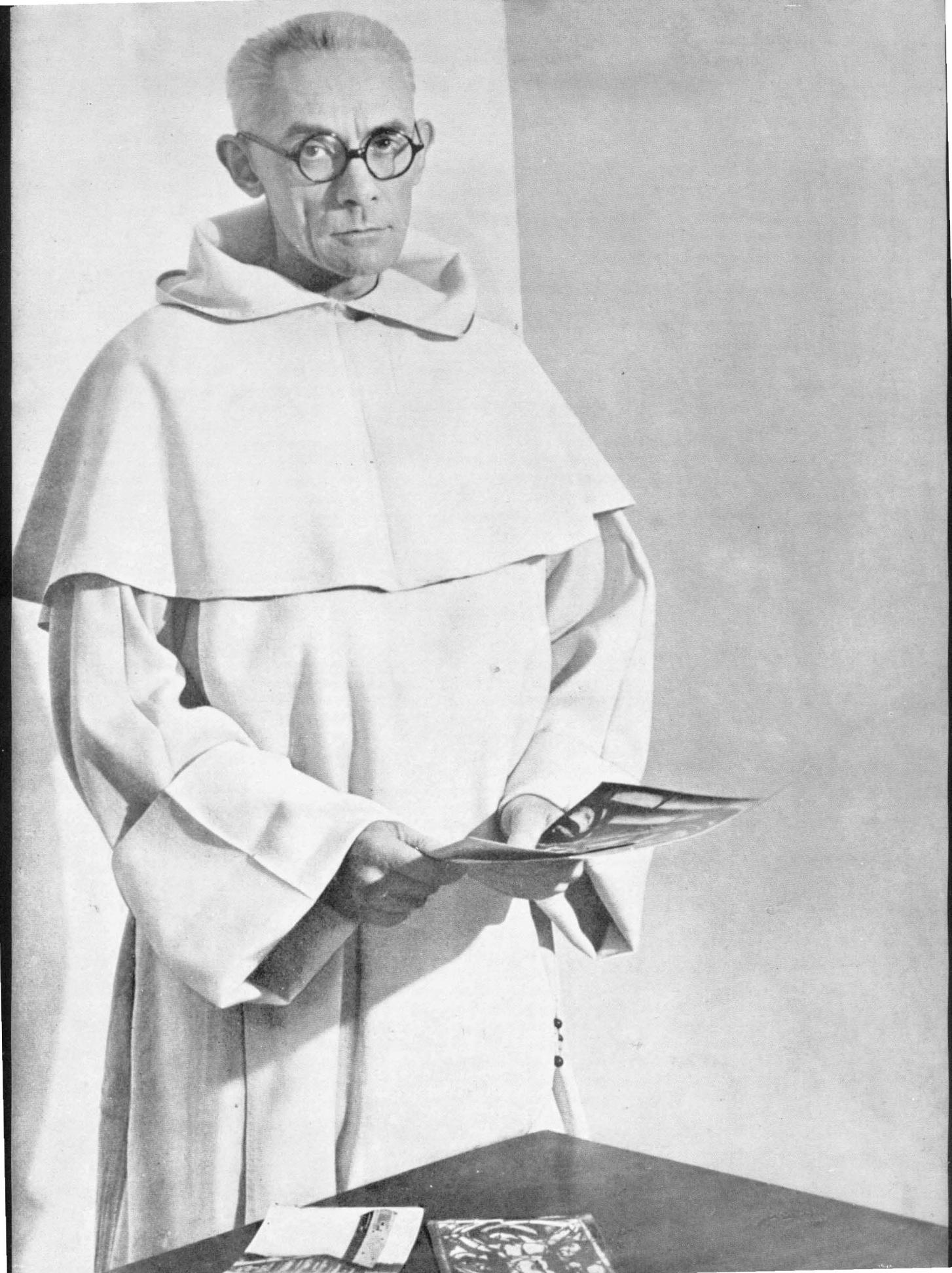
Una vez me habló, rápidamente, de una capilla que hacía construir en Saboya y para la cual había hecho un llamado a los artistas de todas las creencias pidiéndoles dos cosas solas; talento y voluntad de cooperación.

En el prefacio del primer número de esta revista eran recordadas las palabras del Padre Couturier relacionadas con otras frases suyas a propósito de un "postulado espiritual discreto" que él sugería a algunos amigos que hacían revistas y le preguntaban cómo sintetizar el propósito fundamental que los llevaba a ocuparse de esas publicaciones.

Cuando evocaba sus palabras, ninguna información llegada, hacía pensar que el 9 de febrero de este año, cesaría de vivir el Padre Couturier. La razón profunda para hablar de él había sido el deseo de recordar la amistad dispensada a la primera LICORNE y el de apoyarse en ella a través del tiempo y la distancia.

Ahora el único homenaje consiste en no olvidar nunca sus palabras.

S. S.



HOMENAJE DE LA LICORNE

M. A. COUTURIER O. P.

Murió en París
el 3 de Febrero de 1954
a los 54 años de edad.

IDEAS SOBRE ARTE Y RELIGIÓN

por
M. A. COUTURIER O. P.

No debe exagerarse la importancia de lo realizado en Assy, en Audincourt y aun en Vence: aciertos particulares, obras de circunstancia y nacidas de circunstancias fortuitas, no pretendieron imponerse ni imponer nada determinado. No obstante es cierto que revelan, después de realizadas, un cierto espíritu, o al menos una cierta tendencia del espíritu, sin el cual hubieran sido imposibles. Fué sin duda este espíritu, esta *libertad*, la que se atacó con videncia infalible, y quizás peligrosa, estimándola un enemigo más agudo de lo que nosotros mismos la consideramos al comenzar la obra. Pues sólo pensábamos en el trabajo que debíamos hacer dentro de las circunstancias que se nos ofrecían.

Vemos muy bien lo que hubo de anormal —podríamos decir de "escandaloso"— en el llamado que dirigimos a los Maestros de afuera (1), por carecer de artistas cristianos del mismo rango. Podríamos decir que en este llamado hubo algo doblemente escandaloso. El primer escándalo, y de los dos el más grave en esa circunstancia pues tiene algo de siniestro, era justamente que, a excepción del gran Rouault (totalmente desestimado), la Iglesia no tuviera grandes artistas en su seno, en su vida. En este asunto, ése era el verdadero escándalo.

Una vez dicho esto con claridad, de buena gana reconocemos que secundariamente (e incluso para vestir la desconfianza de los artistas cristianos) continuaba siendo "escandaloso", en un determinado plano, el hacer trabajar a los "incrédulos" para nuestros santuarios: inevitablemente estaría ausente de sus obras algo irreemplazable.

¿Pero hubiera sido mejor prescindir de buena pintura y buena escultura, y que la Iglesia siguiera contentándose con cosas de segundo o tercer orden pero salidas de manos piadosas? Basta enunciar con esta nitidez los términos del problema para percibir que esta solución tampoco era buena...

Por lo tanto era necesario optar. Pensamos, contrariamente a nuestros adversarios, —y a lo que seguramente habían pensado los Bizantinos— que valía más aceptar simplemente los hechos con lo que siempre aportan de verdad. Ingenuamente nos decíamos: "Tanto peor, aportaremos a Dios, de todos modos, los Matisse, los Braque, los Léger, los Bonnard y los Chagall; se los ofreceremos como las flores más hermosas que hayamos encontrado hoy día..."

Aunque no hayan germinado en tierra bendecida, seguirán siendo ante Él, verdaderas flores. Pensábamos que en definitiva esto se vería y que commovería: hermosas flores silvestres ofrecidas a Dios... En verdad, ¿había motivo para que se gritara tanto en esos ambientes piadosos que siguen enterneciéndose (retrospectivamente) con el Juglar de Nuestra Señora? Por otra parte era necesario apresurarse porque esas flores serían flores tardías, flores de un extremo otoño: Bonnard murió sin haber visto colocado su San Francisco de Sales. Dufy ha muerto antes de que hayamos encontrado algo que confiarle.

(1) Pero, una vez más, la Iglesia hoy día está en todas partes *afuera*, y los muros de Jerusalén han caído.

Es demasiado evidente que semejantes opciones no resolverán "los problemas del arte sagrado". Tampoco lo pretendimos. Pero el tiempo que pasa enseña muchas cosas. Después de algunos años se termina por ver claro: nosotros no resolveremos los problemas del arte sagrado. Ni nosotros, ni nadie. Lo repetimos cándidamente: los problemas del arte sagrado son los mismos problemas de la cristiandad. En cuanto se haya comprendido esto se habrá comprendido lo esencial: los males del arte sagrado son los males de la cristiandad que se han tornado visibles como esas llagas que aparecen sobre un rostro. "La Iglesia no necesita Reformadores, la Iglesia necesita Santos..." escribía Bernanos. Y así el estado presente del arte sagrado nos contempla y nos juzga a todos, solidariamente, indisolublemente: realidad viviente, cambiante, a la cual todos estamos ligados en cuerpo y alma, desde el Soberano Pontífice hasta el último de los sacerdotes y bautizados.

Un pueblo tiene siempre los artistas que merece. El renacimiento o la muerte del arte cristiano no es una cuestión de arte.

{*L'Art Sacré*, 9-10, de mayo-junio de 1953,
dedicado a las *Grandes lecciones actuales de
Bizancio*. Artículo: *Bizancio y nuestros esfuerzos.*}

1078

En el corazón mismo de esta latinidad a la que nos hemos restringido, ¡cuántas incomprendiciones mutuas!

Si es verdad que los italianos han sido en general incapaces de discernir el poder de renovación que animaba al arte francés desde hace un siglo y para todo el mundo, cómo no reconocer al mismo tiempo la incomprendición que por su parte los franceses alimentan para todo lo que no es suyo. Todavía se escandalizan, por ejemplo, de las libertades (de las "desnudeces") del arte religioso italiano. Todos los franceses piensan como Barrès a propósito de la Santa Teresa del Bernini: decididamente tiene un pie demasiado lindo y su ángel parece sospechoso. Seguimos siendo góticos y románicos. "Jamás me sentí en desacuerdo con la Edad Media" dijo Matisse, y en efecto, él es un hombre medieval, como Braque y Bazaine son todavía góticos, como Léger es un románico.

Semejantes divergencias se tornan más sensibles cuando se trata (como en el caso de España) no sólo de las formas artísticas en sí, sino también de las relaciones vivas de un pueblo con su arte, con las formas que exige a su arte, con esas formas ante las cuales puede o no puede orar. Maravillosos problemas, pero inextricables para un extranjero.

Todos saben que el deseo constante del pueblo y del arte español (a pesar de sus maestros árabes y de sus genios más plenos) ha sido identificar, mucho más allá del realismo, la representación y la realidad. Lo que "fascinaba" a Salvador Dalí en Meissonier era que éste deseara obtener "más verdad que en la realidad". Nos asombra tal despreocupación por la belleza de las formas, de su música. Pero en España todo parece tender a estas apasionadas confusiones: identificación del arte con la realidad, identificación del pueblo con esas figuras a las que recubre con sus ropajes, sus alhajas, sus cabellos. Todas estas cosas pueden sobresaltarnos pero en ellas encontramos un realismo de lo sagrado que debe imponer respeto. Que del otro lado del Bidassoa un pueblo entero todavía se conmueva por la aparición en las calles de sus Vírgenes acicaladas, que lloran cubiertas de diamantes, debería actuar como un reproche para las abstracciones de nuestros litúrgicos, como una lección para nuestras interminables querellas de aficionados.

Sin embargo en nosotros nacen otros pensamientos y con ellos una inquietud que debemos también examinar, y *contra* lo que acabamos de escribir. Lo que recientemente decíamos acerca del peso inquietante de las enormes estructuras bizantinas, lo que pensamos asimismo de esta temible nostalgia del poder terrenal del Imperio Romano que tan pronto emerge en la vida de la Iglesia, ¿no deberemos pensar lo también de este gusto amargo, obstinado, de la mutilación, del secreto y de la noche? ¿Qué relación guardan esas tinieblas atravesadas solamente por el brillo de los cirios, esos numerosos seres enmascarados alrededor de los misterios de la fe, con la luz limpida, con la libertad del Evangelio?

Así avanzan nuestros pensamientos. En zig zag. No a causa de una embriaguez, sino porque, vez tras vez, las claridades fulguran a un lado y otro de nuestro camino. Y nosotros vamos hacia ellas, encontrando y abandonando en cada recodo, nuevas cosas. Pues esta revista no es una revista dogmática. Es una revista de incertidumbre y de desprendimiento. Se asemeja a la vida.

[*L'Art Sacré*, N° 11-12, de julio-agosto de 1953, dedicado a España.]

HOMENAJE DE LOS ARTISTAS MODERNOS AL PADRE COUTURIER

En él todo era amor. En la realización de su obra ha dejado huellas profundas; ellas y nuestro afecto, bastarán para avivar en nosotros el fervor que irradiaba alrededor suyo.

BRAQUE

Sin duda su nombre está en el origen de esa toma de contacto entre los artistas modernos y sus posibilidades creadoras, con la arquitectura religiosa. La iglesia de Assy fué un deslumbrante comienzo. Todo el mundo se sintió conmovido por ese acontecimiento, nuevo y colectivo, que, a pesar de los tropiezos derivados de colaboraciones muy diferentes, seguirá siendo el punto de partida para una continuación futura de este esfuerzo. El Padre Couturier era un entusiasta clarividente que sabía determinar con justicia los límites de lo posible y de la calidad. Mis realizaciones en Assy y Audincourt están ligadas a su sentido crítico en el dominio religioso, que era nuevo para mí. Su juicio sobre los bocetos era rápido y justo. Fué el constructor de esta gran ruta que nos ha permitido abordar los problemas, a menudo delicados, de un arte milenario y tradicional.

FERNAND LÉGER

Alrededor de su idea, de su sueño, de su misión, había reunido las adhesiones, la devoción y las actividades de personalidades notables: de los "endurecidos", de aquellos que a su juventud conquistada sobre sí mismos en el curso de los años, agregaban su "juventud" de la edad madura conquistada ásperamente mediante la perseverancia, el coraje, la invención. El Padre Couturier era nuestro amigo, amigo de lo que en nosotros es más sagrado: la fe en nuestro arte.

LE CORBUSIER

ADIOS A EDUARDO DIESTE

por
ESTHER DE CACERES

El 2 de setiembre murió en la ciudad de Santiago (Chile), donde representaba al Uruguay en funciones de Cónsul General, el escritor Eduardo Dieste, nobilísima figura de gran significación en la historia cultural de nuestro país.

LA LICORNE, que lo contaba entre sus amigos y colaboradores, registra este duelo y pública las palabras con que Esther de Cáceres despidiera al autor de "Teseo" en el Cementerio Central de Montevideo.

Desde más allá de la mineral montaña, en un vuelo extraño y último por el aire ya fragante de la primavera, nos ha llegado Eduardo Dieste —como en tantas veces en que volvía de peregrinaje inaudito, de intenso inquirir, de dramáticas experiencias a través del mundo bello y triste.

Él llegaba hasta aquí y nos decía —en los niveles de calidad y seriedad inolvidables que hicieron de él un Maestro verdadero— tal experiencia, tal contemplación, tal éxtasis.

Ahora Eduardo Dieste ya está en silencio. Por sus libros, casi desconocidos en esta tierra suya, caminan los inmortales fuegos de su intensidad creadora.

Y así como con aquella su voz nos evocaba el milagro de un peral en flor, el milagro del amanecer, el milagro de un pórtico labrado o de una fuga de Bach, en los acentos de su prosa estricta, en que el estilo es signo de profunda experiencia espiritual, se advierte su presencia única, en figuras que son siempre la suya: un Quijote, un peregrino, un juglar, un Maestro, un amigo de perdidas épocas, que ya no veremos más.

Era difícil no amar a Eduardo Dieste. Era difícil comprenderlo. Y esto a causa de su austedad, de las calidades singulares de su ser, de su dramático destino que Juan Parra del Riego evocara en la dedicatoria de Los Polirritmos: "Al fuerte y trágico Eduardo Dieste". Era difícil comprenderlo por la desproporción extraña que había entre la trascendencia de su persona y lo que le rodeaba.

Quizás para entrar en su misterio y en su encanto había que poseer algunas claves: por ejemplo, verlo en la reunión de amigos y asistir a la cordialidad siempre vencedora, con que daba calor al diálogo apasionante; verlo ante un paisaje, ante una barca, ante un texto esencial. Era necesario saberle su linaje, su raíz, sus sitios insignes; pensarlo junto a la ría de Arosa, en su villa marinera de Rianjo, donde los pescadores y los artesanos lo recuerdan como a un legendario y a la vez humanísimo amigo capaz de ser grave santo y de ser alegre romero...

Para comprender a Eduardo Dieste había que poseer este altísimo don tan raro que es la libertad; había que saber qué es el Espíritu y entregarse a la aventura prodigiosa de sus llamas.

En la plenitud de este Espíritu y esta Libertad vive ya para siempre Eduardo Dieste. Su grave estampa que tantas veces hizo pensar en nobles caballeros del Greco, por misterio que fué uno de sus más entrañables encantos, no excluye el recuerdo que nos deja

de su adorable gracia de "Buscón Poeta". Y así como en el Pórtico del Maestro Mateo —que tantas veces él contemplara cerca de la paterna casa de piedra en que vivió días juveniles y arduos— aparecen junto a las sagradas figuras graves y majestáticas, otras no menos sagradas figuras sonrientes y unos ángeles que danzan su gozo, así en este aire de cipreses y lágrimas vive para nosotros el recuerdo de Eduardo Dieste tal como nos lo dió en encantadores versos, su hermano Rafael:

*Cuando se encienda la divina
llama de mundos que se van,
veréis saltando a Buscón niño
en las hogueras de San Juan
la greña en desaliento
y en el puño el pan.*

Grave señor, ágil romero, amigo entregado, encendido adorador de Dios, Eduardo Dieste nos acompañará siempre. Con su gentileza, su generosidad y su hondo amor fraternal nos dará la mano para ayudarnos a andar entre libros, entre salmos, entre cipreses, y más allá de todo esto, más allá de la última mineral montaña.

Setiembre 5 de 1954.

CARTA DESDE PARIS

por
SHERBAN SIDERY

"París cambia pero su melancolía no se altera en nada" dijo admirablemente Baudelaire. Las cartas que le envío a las ENTREGAS DE LA LICORNE plantean un verdadero problema: recrear un clima mediante un lenguaje escrito. Pues si bien *la forma de una ciudad cambia más presto, ¡ay!, que el corazón de un mortal*, no basta enumerar o comentar sus fastos; débese restituirlos a su marco, hacer que se participe de su palpitación. Algunas migajas de bizcocho sumergidas en una taza de té bastaron a Proust para triunfar del tiempo. Un cierto aroma le hizo ganar la más inesperada de las batallas. Gracias a este perfume la infancia pudo surgir indemne de un sueño que fácilmente hubiérase confundido con el de la muerte. Ya nunca más perecerá todo el cortejo de queridas sombras, el círculo encantado de los placeres, el temblor, los deslumbramientos y los descubrimientos, el árbol florecido contemplado aquella primera vez. Y él nos comunica, mejor dicho, nos dona ese clima profundamente interior. El sentimiento que experimentamos a lo largo de su lectura es tan intenso, que nos parece que se trata de nuestras propias experiencias. Es *nuestro* juego, *nuestra* vida, los que comienzan su lento desenvolvimiento. Los impresionistas crearon un milagro del mismo género. Algunos de sus cuadros en que terminamos verdaderamente *por entrar* (y pienso especialmente en *El palco*, *El molino de la Galette*, *El balcón*) nos hacen olvidar por entero el mundo exterior, en beneficio de una mirífica realidad. Pronto seremos captados por un descubrimiento que no parecerá guardar relación con el valor estético del

cuadro. Algo pasa entre estas telas y nosotros. ¿Acaso no aprisionan un *instante* de nuestra vida, un instante que creímos perdido? Pero allí está, palpitante y multicolor como una mariposa sobre una planta. ¿Qué ha ocurrido? Un elemento de la tela, *cierta* luz, actuaron sobre nuestra memoria inconsciente. Hemos conocido a esos personajes de Renoir, Degas o Manet, hemos participado de esa escena, esas ramas se balanceaban así en el sol y en la sombra... Hemos vivido verdaderamente ese día; era... mucho tiempo antes de nuestro nacimiento, pero sin duda estábamos allí.

Retener el momento que pasa es vencer a la muerte. Reconozco que mi proyecto es ambicioso. Trata de alejar un poco la melancolía baudeleriana y demostrar que París cambia y no cambia.

La prueba nos ha sido ofrecida, en cierta medida, por el teatro Marigny, donde la compañía Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault acaba de acoger una pieza de valor poético poco común: *La soirée des proverbes* de Georges Shéhadé. Desgraciadamente el director la ha ahogado con un exceso de buenas intenciones. Esta obra *fresca como un vaso de muguet* ha sido aplastada, trizada, enmascarada por una puesta en escena, una interpretación y sobre todo una decoración, inverosímiles. Amo el teatro y no simpatizo con quienes prefieren leer las obras antes que molestarse a verlas en escena. Es necesario asistir al drama y no imaginarlo al lado del fuego. Sin embargo debo confesar que por esta vez yo también hubiera preferido la simple lectura. El autor me había leído algunos fragmentos de su pieza. La hermosa voz de Georges Shéhadé me había presentado a sus héroes. El diácono Constantino, Argengeorge, el carpintero Rafael, me hablaron a través de él y me sedujeron. Por lo tanto me dirigi *encantado* a esa cita "frágil como los nacimientos" que el poeta había exacerbado con el desorden de algunas lágrimas. Por fin vería la casa "de los cuatro diamantes". Durante una larga representación me iniciaría en el misterio de esos proverbios. De allí saldría poseedor del insigne secreto que habría de abrirme las puertas del dominio de la gracia de donde ha sido expulsado todo temor... ¡Qué fiasco! Desde las primeras réplicas pronunciadas por Pierre Bertin en un tono horrorosamente convencional, que mancillaba toda poesía y falsificaba los diamantes, comprendí que habían tomado por un camino equivocado. ¿Dónde estaban las prestigiosas promesas que habían llegado directamente a nuestro corazón? En el libro y solamente allí.

Todo hombre debe fatalmente renunciar a sí mismo (renunciarse pues si es verdad que cada uno mata lo que ama, es a sí mismo a quien termina por suprimir). No hay milagro in extremis. Si enamorados de mapas y estampas elegimos abandonar la casa natal y aventurarnos tras altas promesas y alcanzamos el fin propuesto, terminaremos por encontrar en esa casa de cuatro diamantes que brilla sobre las colinas de la noche, que sólo brilla para nosotros, al gran cazador sombrío, ese otro yo que allí nos espera para asesinarnos. Este tema amargo y profundo ha sido llevado al teatro por un poeta verdadero. Olvidemos el resto.

Un fenómeno inverso se produjo con la pieza de Tennessee Williams, *Verano y humo*. Aquí el clima poético imaginado por Leonor Fini esfuma todo el resto. El telón se levanta sobre un jardín con aspecto de cementerio. La hiedra trepa sobre los balcones de piedra e invade las alamedas. Un ángel, el ángel de la Eternidad, vela sobre una fuente cuya agua es siempre fresca, y grandes nubes bajas se desplazan lentamente. Dos niños de antaño, un niño y una niña, representan su juego enigmático en ese Paraíso lleno de placeres furtivos.

Leonor Fini ha creado con tal maravilla el ambiente, que muy pronto no quise oír más el diálogo de los actores. Me habrían desilusionado. Sólo deseaba soñar, perdido en aquel sitio. ¿Acaso no me sentía transportado allí, a ese jardín del mundo interior que nos es otorgado en sueños? ¿Qué importaba que la niña transformada en mujer, ardiera de amor por un bruto? ¿Qué importaban los desprecios del amado? ¿Qué importaba su baile? Y que una tarde devorada por la sensualidad y la desesperación, la joven siguiera al primer venido bajo la mirada apacible del Ángel. Se trataba justamente de eso. Gracias a un milagroso artista entreveíamos, como Peter Ibbeston, un sueño más verdadero que toda realidad... Verano y Humo, cuadro de Leonor Fini.

Idéntica lección magistral ha dado ese artista a Jean Mercure, director y actor de *El placer de la honestidad* de Pirandello. El decorado del segundo acto por sí solo ilumina, explica la pieza, mejor que el trabajo del director.

Debo confesar que *El placer de la honestidad*, que no es evidentemente una de las mejores piezas de Pirandello (y de ahí su éxito!), me ha irritado ligeramente. Frases brillantes, dialéctica estéril. Somos muy pronto seducidos, y más pronto aún fatigados. Oscilamos entre la farsa y el melodrama y de ello es Jean Mercure el responsable en buena parte. Pero está el decorado del segundo acto... La admirable sala de un viejo palacio, los muros desde donde los rostros pintados —¿están verdaderamente pintados?—, nos persiguen con su elocuencia muda. El palacio en que ha nacido el héroe, en que ha nacido cada uno de nosotros, y que volvemos a buscar en el sueño... Y podemos decirnos que después de todo, Pirandello no ha sido esclavizado exclusivamente por la inteligencia y que esta pieza es algo más que un teorema brillante porque sirve de pretexto a una obra de arte.

Nuestro Claudel anual no ha faltado en esta temporada. El teatro Marigny nos ofreció *Cristóbal Colón*. El éxito ha sido inmenso. Personalmente encontré su texto bastante endeble. Una obra bastante pobre. Los admirables fulgores claudelianos son escasos, y la inteligente puesta en escena a la que el cine, la música y la danza aportaron su concurso, nos demostró que la pieza pudo haber sido una obra maestra.

Como se ve los espectáculos no faltan, pero algo falta a los espectáculos. ¿Qué ha entorpecido el éxito de la segunda pieza de Julien Green? Fuí a verla, lo confieso, con reticencia: no a causa de las censuras de prensa que, por el contrario, me hubieran incitado a un prejuicio favorable, sino porque a decir verdad, *Sud*, aun consideradas sus cualidades, no me había satisfecho. El tema de los amores imposibles domina las preocupaciones dramáticas del autor. No son razones individuales las que impiden la unión de los héroes, sino una verdadera conjuración. Los tabúes, las leyes, la sociedad, el mismo Dios, se coligan contra esas pasiones malditas. "El enemigo" es el diablo, quien trastornará a una joven mujer, confortablemente entregada a su mediocre pecado. Para llegar a sus fines asumirá los rasgos seductores de un ángel del mal. El corazón de la mujer se conmueve. Lo amará y se dedicará a salvar a quien sólo desea perderla. Él morirá, tocado en el instante supremo por una cierta gracia. Ella, bañada en lágrimas, se retirará a un convento donde sus plegarias serán oídas sin duda por la Providencia. Es decir que la heroína será salvada por el objeto mismo de su pérdida. Las vías de Dios son imprevisibles. "Hágase vuestra voluntad. Hágase vuestra amarga voluntad", hace decir Claudel a Cygne de Couffontaine. Julien Green hace intervenir la gracia y sin desesperación se padece la insondable sentencia de Dios.

Las nobles preocupaciones del autor y la admirable interpretación de María Casares deberían provocar nuestra admiración. ¿De dónde procede, pues, nuestro disgusto? ¿Por qué nuestra reticencia? Y bien, la obra, a pesar de sus bellezas, carece de autenticidad. Demasiadas concesiones. Una especie de mala fe, desde luego inconsciente.

"Todo me es igual salvo Dios". El autor ha impreso estas palabras de León Bloy en la faja del libro. Justamente es eso lo que no aparece en su pieza. Green no llega a convencernos de su indiferencia respecto al siglo.

Un espectáculo no es forzosamente una distracción. Aquellos que más nos atraen sólo por añadidura nos divierten. Para que una obra de arte sea válida debe partir de una experiencia y transmutarse nuevamente en experiencia en el espectador. Ha intentado hacerlo André Roussin con su última pieza. *El marido, la mujer y la muerte* es una obra cuyo humor negro nos evoca irresistiblemente un grabado de Goya. Un hombre y una mujer están atados, juntos, al tronco de un árbol. Mejor dicho, ese tronco está formado por sus cuerpos. Desesperadamente tira cada uno para su lado y vanamente tratan de disociarse. Un buho monstruoso con antiparras cabalgando sobre su pico y sus garras bien hundidas en la carne, en el árbol de los cuerpos, pesa con un terrible peso sobre esas dos criaturas condenadas a no desunirse jamás. Elevando al cielo inútiles brazos grita la mujer: "¿No hay quien nos desate?". No, nadie, nunca, salvo quizás la Muerte! Es ésta la visión que he recogido en el teatro Ambassadeurs. Es bastante inusitada. Sin embargo no impide la explosión de risas, a pesar de que hay algo cruel y amargo en la pieza. Pero la crueldad puede ser divertida. Ese marido y esa mujer indisolublemente atados, y que sólo la muerte podrá liberar, plantean un problema que concierne a las relaciones humanas. Tema para la farsa o para la tragedia, según los puntos de vista. El elegido por Roussin no se decide por ninguno de los extremos. Simplemente se apresura a hacernos reír para impedirnos llorar.

Observo que sólo me ocupo de teatro y para probar que no paso en él todo mi tiempo, me referiré a dos exposiciones notables que acabo de visitar.

La primera, de Stanislaw Lepri, se distingue por una singular poesía. Hace recordar a Jacques Callot, aunque no pueda discernirse una influencia directa. Habría que hablar, más bien, de parentesco. Un admirable gato negro, el gato definitivo, el gato Totem, pintado como no se pintará nunca uno semejante, preside este conjunto de telas en las que ni una sola carece de secretos.

La segunda es la del conocido escultor Alberto Giacometti. Expone estatuas, telas y dibujos. Su pintura es extraordinaria, de una densidad y fuerza poco comunes. Entrega a la criatura terrestre, sin defensas, a los ojos de sus visitantes. "Heme aquí sin velos, heme aquí esqueleto y carne a la vez, heme aquí tal como deberá comparecer ante el tribunal de Dios". Una atmósfera dura y tierna. Colores pálidos en que los grises y los rosas confundidos en una especie de bruma clara, confieren a sus telas no sé qué luz de eternidad. Calles, barrios como hemos visto en ciertos momentos del alba o del crepúsculo en nuestro París que cambia y que por eso acrece la melancolía de quienes no nos movemos nunca.

INFORME SOBRE ALEMANIA

por
HANS PLATSCHEK

La recuperación económica de Alemania está por convertirse en uno de los mitos predilectos de la segunda mitad del siglo XX. Constituye un tema corriente para artículos de fondo y comentarios de Atalaya. La actual situación alemana suele presentarse como resultado de una conducta de niño bien educado, como ejemplo de las glorias de la democracia mercantil. Es curioso observar cómo los alemanes han servido siempre de elemento didáctico para lecciones de historia contemporánea, a pesar de que el ejemplo varió desde el cuco espeluznante hasta la tricromía del *Biedermeier* pacífico y laborioso. En la actualidad, el *Biedermeier* está de boga y muchas veces nos cuesta creer, ante su estampa bien nutrida, encerrada en su *Volkswagen* y su apartamento re-construido, que vivimos en el corazón de Europa. Es cierto: las ruinas subsisten y de cuando en cuando aparece alguna que otra historia negra en la crónica policial que recuerda los tiempos idos. Pero se trata, más bien, de síntomas aislados, de reminiscencias al margen de la vida cotidiana: Alemania ha optado por la manteca en lugar de cañones, con la misma obstinación con que había elegido lo inverso veinte años atrás.

Vivimos pues en plena Restauración. No interesa tanto la celeridad con que las ciudades bombardeadas van poblándose de rascacielos y cervecerías modernas (un amigo malicioso califica el nuevo estilo arquitectónico: "Frank Lloyd Speer"). Lo que importa es la Restauración de una ideología, todavía extraoficial, que recuerda los tiempos del *Kaiser*, del *Kaiser* bueno, se entiende. Cuando la prensa llama a Adenauer "el Canciller" se regocija en paladear el matiz bismarkiano que la palabra encierra. A todo esto habría que agregar la fe en la salud de la burguesía mercantil, conmovedora sin duda si supiéramos a ciencia cierta que el alemán medio la tomara como mito, como incentivo para producir más *Volkswagen* y más rascacielos, más cafiaspirina. Pero el ciudadano de Frankfurt, de Düsseldorf o de Hamburgo cree con tal fervor en este mito que lo confunde con una verdad trascendente. No sería la primera vez que esto suceda y, objetivamente, no sería tampoco la peor. Alemania pasa su cuarto de hora feliz, a base de manteca y prosperidad industrial y el ciudadano medio la disfruta. No existen enemigos poderosos para quitarle esta paz hogareña. La Oficina Blank se ocupa aún de discutir la resistencia contra el servicio militar; el Impuesto, a pesar de su severidad, no toca el margen de bienestar necesario para un pueblo que acaba de sufrir un trauma harto espectacular. El intelectual, elemento subversivo N° 1 en cualquier sociedad de traficantes, ha elegido respetar el trauma.

He aquí un hecho que merece meditarse. Ya es un lugar común que en tiempo de las vacas gordas, Alemania pasa instantes de esterilidad espiritual. Antes de la reforma monetaria de 1948, el alemán medio iba al teatro, al museo, a los conciertos; aparecían editoriales, galerías y espectáculos públicos que podían calificarse de vanguardistas. Actualmente el dinero tiene otra vez su valor y las cosas han cambiado. No es que presenciamos una corriente reaccionaria en las artes: ejemplos de esta índole resultan hechos aislados, similares a los que aparecen en la crónica policial. A mi manera de ver, la tendencia actual de las corrientes artísticas en Alemania evidencia características más

graves. Tiende al *juste milieu*, a la industria cultural, a la paz de ideas a toda costa. En otras palabras: los gestos experimentales van desapareciendo y si se producen, no pueden disimular sus trazos de provincialismo. He asistido a la representación de una pieza en el Teatro Municipal de Darmstadt, uno de los mejores de la Alemania Occidental: la *mise en scène* se inspiró en Piskator y Tapiroff, los decorados de Willi Baumeister eran trasposiciones seductoras de la estética no-figurativa, la música de fondo se basó en el sistema de doce tonos. ¿La pieza? Un juego de polichinela para adultos, una farsa menor. El primer acto terminaba con estas memorables palabras: Las buenas viejas costumbres / continúan de pie / y si tienen agujeros / podemos remendarlos.

No quiero abusar de ejemplos. Los hay en todos los terrenos del trabajo espiritual. Por un lado debemos tener en cuenta que en un país de civilización moderna, la industria cultural satisface la demanda del arte, por el otro que la producción de un arte sin demanda depende del mecenato. La radio, el teatro municipal, el libro de gran tiraje y la galería comercial lanzan periódicamente un género de productos destinado a la diversión estereotipada: el episodio hilarante, la opereta, la novela reconfortante, el cuadro decorativo. Pero también aparecen, dentro de este marco, obras de aliento mayor. En su gran mayoría se trata de expresiones elaboradas en el espíritu de los años 30, pocas veces de un verdadero gesto experimental. Solamente el teatro radiotelefónico tiene resultados positivos y, sin duda, de auténtica invención. Convengo que el mero hecho de que la industria cultural acepte de cuando en cuando semejantes intentos ya es de por sí algo promisor, pero lo inquietante es la poca definición de las posiciones, tanto por parte del autor como por parte del *manager*; una definición que establezca claramente dónde termina la libertad de experimentar y dónde comienza su utilidad pública. En resumidos términos: falta la polémica y, ¿por qué negarlo?, el necesario espíritu destructivo. No es de extrañar por lo tanto que el mecenato, por lo general en manos de industriales del Rhin, adopte la misma postura que la industria cultural.

No existen grupos como los que el primer Expresionismo había originado. No existe la menor tendencia a algo similar al dadaísmo o al surrealismo. Los doce años de intervalo hitleriano presentan ahora sus cuentas: el artista prefiere afirmar en vez de negar y se acostumbra a escribir "arte" con mayúscula. Tal actitud podría comprenderse en momentos de tensión como inmediatamente después del derrumbe de 1945 o en un punto expuesto como Berlín: la paradoja está en que precisamente en aquellos instantes y en aquel lugar subsistía, subsiste el espíritu heterodoxo. Se dirá también que el artista vive holgadamente de la industria cultural y que, en el fondo, no es sino un ciudadano como los demás, con sus experiencias angustiosas que prefiere olvidar. El argumento es típicamente restaurativo y aducido con frecuencia en Alemania. Se lo presenta envuelto en la teoría de Sartre, de que hay que valerse de las *mass media* para divulgar herejías, pero lo cierto es que a falta de herejías se divultan coartadas para la quietud de Sancho Panza. Ya sé que planteo cuestiones cuya actualidad pertenece más bien a los tiempos de las primeras locomotoras. Pero el que dichas cuestiones sean ahora latentes en Alemania, ilustra más la situación que un largo ensayo que analiza causa y efecto.

Los intelectuales se dividen en tres clases que muchas veces se interponen, pero que, a mayor claridad, conviene separar. La generación de los supervivientes (viejos expresionistas, políticos nacionales, novelistas de viaje, hombres de teatro que sueñan con un nuevo Hauptmann) encuentra su aceptación benévola, especialmente en la prensa diaria. Viven contando cuentos de hadas y el público, con su trauma, prefiere la magia rosa a todo realismo. La generación intermedia, de 40 a 50 años, perdida en el régimen hitler-

rista, no tiene posición fija y más aún que sus antecesores, goza de una aceptación que llega hasta la popularidad. A ellos les incumbe la tarea de introducir los resultados del espíritu de los años 20 a los hogares pacíficos: Lautreamonts al revés, llevan el cubismo o surrealismo al diseño de tapizados, escriben novelas rosa con la técnica de Hemingway, estrenan sinfonías en que Schönberg y Leoncavallo se dan la mano.

Por último, existe una generación de jóvenes. Dada la guerrilla de generaciones que siempre ha tenido lugar en Alemania y que para una mente americana resulta inconcebible, su existencia es, por ahora, anónima. Es una generación que carece de educación académica; su transformación es pragmática, hecha a manotazos, entre una alarma aérea y otra. De ahí una falta de prejuicios y de ideas fijas. Es difícil que crean en cuentos de hadas, es difícil también que acepten manifiestos artísticos o la gloria misteriosa de un abuelo expresionista. Tienen la posibilidad de descubrir los distintos estratos de su herencia cultural, ya sea Lucas Cranach, ya sea Carl Sternheim. No son muy productivos: tengo la impresión de que su propósito más inmediato es consolidarse y esto no en un sentido restaurativo. Evidentemente saben que el siglo XIX terminó ayer.

EN TORNO A "LAS UVAS Y EL VIENTO"

"*Las Uvas y el Viento*". PABLO NERUDA.
Editorial Nascimento, 1954. — Santiago de Chile.

Pablo Neruda es algo así como una proa de nuestra generación. Esa generación que nació bajo el signo de fuego de las luchas sociales y para la cual el pueblo y sólo el pueblo puede hallar el camino del hombre, ese camino que nosotros hemos encontrado oscuro, como si estuviera perdido.

Con Rafael Alberti, el primero —"tú fuiste el primero", dijo Neruda justamente—, y con el peruano César Vallejo, uno de los poetas más profundos de nuestro tiempo, el autor de *Las Uvas y el Viento* formaba la trinidad esencial de la poesía escrita en español después de Machado y Juan Ramón.

Y esa calidad de proa, en el sentido explorador y minero de la proa, la tenía ya antes de su actual posición política: estaba presente en los versos inquietantes, en los hallazgos abismales con que compuso su *Residencia en la Tierra*. Ya entonces el alma de Neruda se manifestaba a borbotones, con esa condición terrenal que ahora ostenta en este libro. Recordad, junto a ese sugestivo título: *Residencia en la Tierra*, sus explícitos *Cantos Materiales*. Sí, ya entonces buscaba Pablo Neruda su luz en la materia, en la vida, y es desde aquellos lejanos días el poeta de la oscuridad alumbradora de la materia, no el poeta de la claridad analítica del espíritu, no el poeta de los misterios de los sueños.

Al mismo tiempo, es el aceite, el ajo, el vino, el apio lo que se respira en su obra de entonces, no la rosa geométrica ni la leyenda temblorosa. Es el mercado público y no el jardín privado lo que le da ambiente, atmósfera, cimientos a su obra.

Que nadie se extrañe, pues, si ahora dice resueltamente:

*Creo
que no nos juntaremos
en la altura.
Creo
que bajo la tierra nada nos espera,
pero sobre la tierra
vamos juntos.
Nuestra unidad está sobre la tierra.*

En el torturado corazón de Vallejo, palpaba aún, a pesar de su confesión comunista, el espíritu católico. Alberti no aborda el problema. Neruda elige, anuncia su materialismo. De que su decisión es sincera nos responde su obra, la emoción, la belleza, la dignidad de sus cantos comunistas, dedicados a los que quieren construir un paraíso en la tierra. Sólo en esto coincide con el Vallejo último, con el Alberti de siempre. En los tres ondea la misma bandera.

Todo el libro, aun los cantos de amor, aun los poemas en que se recogen extraños paisajes, es una oda a la lucha de los pueblos por la paz.

Hay fervor, hay asombro en estos versos. Y, de pronto, también encontramos esa resolución, llena de fuerza y gravedad, que aparece siempre en los mejores momentos de Neruda:

*Yo bice uso
de Rabelais para la vida mía
como de los tomates.*

En el alma de Neruda naufraga la realidad. Pero no inventa una falsa presencia fantasmal para sustituirla. Se lanza él mismo, como un buzo, alma suya adentro, para rescatarla: y entonces aparecen las calidades, los objetos,

los sentimientos, los materiales más extraños, que él vuelve a sacar ciegamente a la luz, ordenándolos de nuevo según las necesidades de su construcción.

Sus palabras se adhieren a nosotros como las aguas vivas de las playas o como ventosas vegetales que se nos prenden para no soltarnos, si no es arrancándonos la piel a tirones. Su virtud verbal es, más que auditiva, adhesiva.

Por todas las páginas de este libro planea, como una sombra amada, la esperanza. Debo decir que es esto, para mí, lo que explica la belleza fraternal, cálida, tierna y valerosa de *Las Uvas y el Viento*. Grande es el salto que ha dado el poeta, desde el caimán secreto de *Residencia en la Tierra* hasta la paloma en vuelo de estos versos últimos. Esa es, por sí sola, una lección inestimable para todos: Neruda ha demostrado que en los temas nobles, políticos, sociales, o como se les quiera llamar, no se pierde el aliento poético, no se deteriora la belleza. Y esta demostración tiene una importancia fundamental, si se tiene en cuenta que en la literatura de nuestros días se están produciendo con exceso obras de desesperanza, de tedio, de podredumbre, que intentan reclamar para sí la posesión absoluta de la belleza.

En cambio, por la obra de Neruda corre un viento sano que todo lo limpia y vivifica: un viento de trabajo, de alegría, de solidaridad, de fe en los destinos del hombre. Un viento antiguerrero como el que circula por los grabados de Goya. Un viento de justicia como el que desató los remolinos de Víctor Hugo —aquellos versos que él quiso que fueran “como jaurías”—, en *Napoleon le Petit*.

Es tanta la frescura cálida de alguno de sus poemas, tanta su bondad, su sencillez, su nobleza, que creemos sentir ese perfume sagrado que sale de las tahonas, cuando están sacando las hornadas de pan recién hecho. Esto no lo tenía Neruda antes: es una joya ganada en la experiencia riquísima de sus últimos años.

Y no renuncia a nada, no está atado a la consigna como dice la voz de la ceguera o de la calumnia. No sólo hace poemas al Comunismo. Escribe, también, sobre las flores y los bosques, sobre el mar, sobre su amor. Sus versos son tan ardientes y directos cuando descubren el sonido de una hoja que cae en

medio de la arboleda, como cuando denuncia el estampido criminal de una bomba lanzada sobre un pueblo inerme. En un caso y en otro, la poesía lo lleva de la mano.

Ha llegado Neruda a ser elemental hasta en las complicaciones, como lo es un río. Y como un río escribe, haciéndose su cauce a medida que avanza y llevando hasta la desembocadura todo su cuerpo en marcha, sus nenúfares, sus árboles podridos, sus peces relucientes, sus detenciones en los embalses de regadío, sus cartas mojadas.

Pienso que *Las Uvas y el Viento* quedará como uno de los más hermosos cantos a la naturaleza y al hombre, un verdadero canto de vida y esperanza. Su visión de los pueblos, de su dolor, de su poder creador, de su historia, está unida en Neruda a su visión de la naturaleza, animada o no. En una piedra encuentra las señales de los siglos, las sucesivas transformaciones de los continentes: ve en ella un destino, un proceso paralelo al del hombre, complementario. Por las venas de los árboles corre también la libertad, hacia su crecimiento. Todo lo creado es para Neruda criatura: mar o granito, pájaro o nieve. Pero no se limita sólo a ver su belleza, adivina la energía que encierran y expresa su voluntad de apoderarse de ella, la voluntad de poderío que siente el hombre de nuestro tiempo frente a la naturaleza, luchando con ella para transformarla en riqueza y bienestar.

A la luz de la viva llamada que se desprende de obras como esta se ve más claramente hasta qué punto grandes poetas contemporáneos, por renunciar a la vida y a los pueblos, renunciaron también a la grandeza que tuvo la poesía en otras épocas, sin perder espíendor, fantasía o belleza. Aquella grandeza que la hizo símbolo de naciones, y hasta de civilizaciones, a través de Homero, de Shakespeare, de Lope. Poesía a campo abierto, a pleno mar, compartida por los pueblos como las cosechas grandes.

El genio necesario de Baudelaire, su maravillosa cirugía, concluyó en Valéry. Terminado ese inestimable experimento en los más recónditos y sutiles laboratorios del alma, gracias al cual podemos de nuevo trabajar con herramientas fuertes y limpias, el poeta no tiene por qué encerrar la poesía en una cripta y dedicarse a la construcción de laberintos sin mito. Porque el mito está hoy en

las plazas angustiadas o esperanzadas del mundo, en las ferias del hambre en las batallas para conquistar una paz creadora, sin la cual iríamos hacia nuestra propia destrucción.

No comprendo, no puedo comprender, por qué dicen que no se puede cantar a una carga de tractores avanzando bajo el sol en los campos dorados, y sí dicen que es espléndido el canto a una carga de la Caballería Imperial —no importa de qué Imperio— en el desierto, sobre un pueblo al que se le roba la independencia. Eso que, lo confieso como lo que es, un pecado, a mí me parece hermosa una carga de caballería por su vitalidad rotunda, por su mortal generosidad y las he sufrido o las he hecho sufrir alguna vez. Pero no me parece hermoso que esa hermosura lleve consigo la muerte a los inocentes. Los tractores son sin duda más feos que los caballos, pero la belleza del pan, da vergüenza que sea necesario decirlo, tiene ya en sí misma la inigualable belleza de los ojos de los niños. Y lo peor es que más de un poeta estimable, sin cantar directamente a una carga de caballería inconscientemente, pone su dulce música junto a los oídos de quienes están preparando algo peor: el estallido de la muerte total. Esos poetas cantan, y sus acentos son, para los guerreros sin ley, como brillantes incendios en los que cada llama consumiera un pueblo.

Eluard y Aragon, Picasso y Alberti, Bergamín y Neruda, entre tantos otros, hablan, escriben, cantan, pintan, formando con sus obras un escudo de esperanza, para detener ese estallido y levantar un futuro sin amenazas para todos los hombres.

Sobre la anchura de esta poesía, sobre su estuario limpio, no hay rencor. Es, en el más puro sentido de la palabra, cristiana, llena de caridad —bien entendida— de piedad —bien entendida—, de amor. En el viento de Neruda suena bien la voz del viejo Whitman, desplegada sobre las grandes praderas de América. En cada verso parece oírse el *Deo Gratiae* de los que no sólo aman al creador sino también a lo creado.

Las Uvas y el Viento está formando parte, con otros libros hechos y por hacer en los distintos territorios del mundo, de algo que el futuro mirará como hemos mirado nosotros los libros bíblicos.

No sé si acerté en la prisa impuesta por el poco tiempo que se me concedió para trazar este comentario, a decir algo útil. Si no acerté, debo decir, como disculpa que para mí este canto de Neruda es una brasa viva. ¿No justificará su fuego estas cenizas?

Lorenzo Varela

LOS ULTIMOS VERSOS DE UNAMUNO

Por el *Cancionero*, que al fin se edita ahora, subtítulo por su editor: "Diario poético", tenemos ante los ojos los últimos versos de Don Miguel. Me atengo especialmente como tales a los que finalizan el *Cancionero* y que llevan fecha del año en que murió: 1936. Al leerlos por vez primera nos prende, congojosa, su lumbrera: ese resollo, como el otro, casi apagado, que nos cuentan que ya iba quemando su pie, cuando murió. Estos versos últimos de Unamuno arden todavía como brasas, iluminan con su chisporroteo agonizante (de su ardiente agonía) aquel rincón en el que apelotonaba su vida cuando ésta definitivamente se le acababa. El acento de estos versos últimos no cambia mucho de los otros que suma —en nueve años, de 1928

a 1936—, la copiosa recopilación, hoy publicada en un grueso volumen, limpiamente impreso y ordenado, precedido de un inocuo prólogo que Don Federico de Onís, a título exclusivamente filológico, le añade. Agradezcámosle su brevedad, ya que no otra cosa. Adentrémonos en la lectura del *Cancionero* mismo, que, cuando de sus versos me hablaba Don Miguel, leyéndomelos frecuentemente —desde 1926, en Hendaya, hasta 1933 y 34, en Madrid—, solía denominar "espiritual". Con ese "espiritual" se le llamó mucho tiempo por sus amigos. De haber vivido Don Miguel acaso le hubiese llamado "fronterizo". Mejor, acaso, "Cancionero del destierro espiritual". De este destierro espiritual me hablaba, en una carta. Pero *Cancionero* a secas, espiritual

y fronterizo, adentrémonos, digo, en su copioso contenido, a la par monótono y vario, tal como lo quiso su autor. Más bien Horario, que Diario: o, casi, casi, Minutero. Los minutos cantados, no contados. Hay versillos breves que de esa manera sutilísima nos señalan su pulso. Se piensa, leyéndolos, en aquel instante —expresión viva de la belleza pasajera— de que nos hablaba el Maestro Tirso, el fraile Téllez, diciéndonos que “es instante cuyo ser está a las puertas del nada”. Y también “despojos de la hermosura”. Despojados de ella, descarnados, en este, su “lenguaje de hueso trágico”, que dijo Don Miguel, estos versos esqueletizados, de expresivo, a veces, torpe ritmo, desiguales, fáciles y difíctulos a la vez, nos van como escarbando, escarbando en el alma de su recuerdo, el más íntimo, secreto estremecimiento de su ser, de su vida.

*¡Ay! quisiera asirte
canción sin palabra
y antes que partirte
recoger la labra
de tu puro son,
desnuda canción.*

Lleva esta cancioncilla la fecha de 10 de Abril, 1936, día de Viernes Santo, y en Salamanca. Termina de este modo:

*¡Ay! pero el sentido
que no logro darte
me quita el sentido;
del pecho me parte
todo el corazón
tu íntimo resón.*

Ese íntimo resón, resonancia escondida, se prolonga en un abierto y claro soneto, fechado también en Salamanca, al cumplir sus setenta y dos años, según reza su epígrafe, el 29 de Setiembre del mismo año 1936. Estos dos poemas, el soneto y la cancioncilla que le precede, llevan los números 1741 y 1742 del *Cancionero*. No hay entre ambos ningún otro. Luego ese silencio corresponde —recuérdalo, lector, exactamente—, a los meses de mayo, junio y julio de 1936.

¿Silencio trágico?

Este soneto es el primero de los seis que dejó escritos don Miguel en ese año 1936 —iba a decir año español, trágico año español—. El que le sigue, tras cinco cancionci-

llas más, fechadas en Octubre y Noviembre, y también dentro de este mes de los muertos, se le empareja, en cierto modo, por su remansada serenidad que ya se turba e inquieta en la faz, aparentemente sosegada, de los cuatro siguientes, escritos en Diciembre, el mes último de su vida; los tres últimos, con fechas 21, 25 y 28 (especificando éste: día de inocentes). Con él se cierra el *Cancionero*. Con él ese Diario, horario o minutero (instante final, instante eterno) de la vida de Don Miguel. Acoto, lector, estos detalles, porque los supongo preciosos para ti, como para mí lo son. Pues por ellos verificamos, descifrándolo a la lectura de estos versos, aquel sentido que quitó el sentido a su autor, partiéndole del corazón, partiéndoselo, el corazón, “todo el corazón” —en agonía, agonía del tránsito de la muerte—. Su íntimo resón, que encuentra eco santo en nuestro espíritu, a la par que congoja, angustia, desasosiego...

Porque estos versos últimos de Don Miguel, tras su aparente quietud de claro invierno, de desnudo bosquejo interior de alma, esqueletizado, nos comunican un temeroso, tembloroso desasosiego: una, como terrible, inquietud. Pues aquella fe de que nos habla el soneto primero —el que conmemora la fecha de su nacimiento— la que un ángel guardián le iba hilando en su vida:

*“y desde el seno mismo de mi nada
me hiló el hilillo de mi fe escondida”,*

parece perderse, o romperse, tal vez, conforme avanza, en esos meses del año en que muere —Octubre, Noviembre y Diciembre— la anotación lírica de su agónico estremecimiento.

*Horas de espera, vacías;
se van pasando los días
sin valor;
y va cuajando en mi pecho,
frío, cerrado y deshecho,
el terror.
Se ha derretido el engaño
¡alimento me fué antaño!
¡pobre fe!
lo que ha de serme mañana
...se me ha perdido la gana...
no lo sé...!*

*Cual sueño de despedida
ver a lo lejos la vida
que pasó,
y entre brumas en el puerto
espera muriendo el muerto
que fuí yo.*

No sé por qué me recuerdan estos versos, con su "íntimo resón", casi inaudible, sutilísimo, fronterizo, mortal, el misterioso sentido sin sentido de las últimas y penúltimas páginas musicales beethovenianas, cuando parece transparentarse, más en intervalos silenciosos que en sonidos, la música inaudita de su creador. Canto fronterizo de la muerte, donde aquellos silencios se abren como abismos aterrizantes, como si cuajaran en el pecho, "frio, cerrado y deshecho, el terror..." "Terror de qué, terror por qué? De nada y por nada. Pero de esa nada, que nos dice Don Miguel en su soneto de Noviembre, que fué "la de la partida"; "entrañas puras" de donde sacar al mismo Dios. "Sacar a Dios de sus propias honduras", escribe. ¿Pues no ha de ser terrible? Porque ya se ha derretido el engaño —admirable expresión: derretido—. Ese engaño que alimentaba su fe, o que le alimentaba de fe, o con el que la fe le alimentaba: "¡Pobre fe!" Terrible sí, terrible desengaño o derretimiento. "Lo que ha de serme mañana, no lo sé", dice; añadiendo: "se me ha perdido la gana". ¿Como la fe? ...¿La fe era gana? ¿Su "querer creer"?

Pero ya estamos en Diciembre: el mes en el que va a morir. ¿Espera muriendo el muerto que fué? Su primer soneto, de los cuatro finales —los últimos versos de su vida—, nos habla del instante que hace siglos de reposo, punto de nada o de casi nada (subrayemos el casi...):

*Momento, movimiento, monumento...
el instante hace siglos de reposo;
inmensidad el punto; deja poso
la casi nada, de infinito asiento.
La bóveda mentida, el firmamento...*

Momento, instante, punto de inmensidad, asiento de lo infinito, poso, aposento de la casi nada... y ese casi, el firmamento, "bóveda mentida".

*Cuánto me pesa esta bóveda estrellada
de la noche del mundo, calabozo*

*del alma en pena que no puede el gozo
de su todo gozar, prendida en nada.*

Este extraordinario soneto está fechado el 21 de Diciembre, diez días antes de morir. En su segunda cuarteta exclama:

*¡Ay pobre mi alma eterna, encadenada
de la ilusión del ser, con el embozo
de la verdad, de veras en el pozo
en que está para siempre confinada!*

Siente, lector, como yo lo siento, este grito que no apaga la voz, amortiguada por la cándida serenidad con que la estrofa lo remansa. ¿Qué habrá más allá del infinito? —pregunta—:

*...de esa bóveda hostil en el reverso
por donde nace y donde muere el mito?
Deje al menos en este pobre verso
de nuestro eterno anhelo el postrero hito.*

La bóveda del cielo le es hostil; en su reverso nace y muere el mito; el firmamento lo es mentido, "bóveda mentida". Del eterno anhelo humano sólo queda el pobre verso, el "postrero hito". "Del alma en pena que no puede el gozo de su todo gozar, prendida en nada".

Unamuno, cinco días antes de morir, escribe otro soneto, extraño soneto, asombrosamente significativo. En él empieza por evocarnos a dos poetas franceses, maestros de esa forma lírica: Ronsard y Nerval. El primero por el famosísimo soneto a Helena. La vejez —su vejez— al lado de la lumbre. El segundo por "El Desdichado". El misteriosísimo soneto de Nerval —"hosco y ardiente", dice Unamuno— que por su misterio y sonido nos parece el más hondo y bello que haya escrito— le recuerda al suicida, pendiente de su "torre abolida". La cercanía de su muerte agudizaba la sensibilidad de Unamuno con extraña clarividencia. Los dos tercetos de este soneto —el penúltimo— dicen (fíjate bien, lector, en estos versos, delatores y acusadores, con resonante, ya, oquedad de epitafio propio):

Y yo en mi hogar, hoy cárcel desdichosa...

¡Alerta, lector! Unamuno llama a su hogar "cárcel desdichosa", pocos días antes de morir, en Salamanca, en aquel su gabinetito que

soñaba desde su destierro, años antes; desde su destierro en tierras de "la libre Francia", — y ahora lo evocará:

*Y yo en mi hogar, hoy cárcel desdichosa
sueño en mis días de la libre Francia,
en la suerte de España desastrosa...*

¡Clarividencia trágica, en vísperas de la partida, aun sin saberlo!:

*y en la guerra civil que ya en mi infancia
libró a mi seso de la dura losa
del arca santa de la podre rancia.*

¡Versos, terribles versos, digo, acusadores, delatores! ¿Pero, esa losa, esa tumba? "La piedra es una frente donde los sueños gimen", había dejado escrito en verso sublime el asesinado Federico García Lorca. El último soneto de Unamuno, los últimos versos que nos dejó escritos, —fechado el 28 de Diciembre de 1936, día de Inocentes, dice, y dos días antes de morir—, recoge el tema constante de su pensamiento y poesía, el sueño. Este soneto hay que leerle y releerle, lector, enterito; pero advierte que en su encabezamiento va otra cita francesa, del "*Rojo y Negro*" de Stendhal: "parecería que mi destino es morir soñando", se dice a sí mismo el personaje stendhaliano, cuyas palabras pone Unamuno como epígrafe a este último soneto suyo para

decirnos en él que si suena morir, la muerte es sueño; pero ese sueño es una ventana que abre al vacío, al no soñar, al nirvana pues "del tiempo al fin la eternidad se adueña":

*Vivir el día de hoy bajo la enseña
del ayer deshaciéndose en mañana;
vivir encadenado a la desgana,
¿es acaso vivir? ¿Y esto qué enseña?
Soñar la muerte no es matar el sueño?
¿vivir el sueño no es matar la vida?*

¿Para qué, se pregunta, poner en ello tanto empeño? ¿Para qué aprender lo que, al punto, al fin se olvida?

*...escudriñando el implacable ceño
—cielo desierto— del eterno dueño?*

No, no queremos creerlo. El sueño final de Don Miguel, aun desesperado ante el desastroso espectáculo sangriento de su España, no pudo perderse en un "cielo desierto", vacío... El rojinegro lienzo ensangrentado con el que sacrílegamente envolvieron su cuerpo muerto sus carceleros, tal vez sus verdugos, no puede, sino irónicamente, paradójicamente, trágicamente, relacionarse con las palabras *rojineras* del francés: "parecería que su destino era morir soñando"...

José Bergamín

NOTICIAS

HUGO von HOFMANNSTHAL nació el 1º de Febrero de 1874 y falleció el 15 de Julio de 1929. A ochenta años de su nacimiento, y cinco lustros de su muerte, es entendido y festejado, dentro de la órbita cultural alemana, como magno poeta y preceptor en la superior congruencia de los órdenes cultural y moral

HERBERT STEINER, el conservador y exégeta más autorizado de la obra de Hofmannsthal editó de 1930 a 1942 en Zurich la distinguida revista "Corona" fundada por Martín Bodmer. Es, desde 1942, director de la revista "Mesa", redactada en cinco idiomas, de la que hasta ahora aparecieron cuatro cuadernos, y de la primera edición integral de las obras de Hofmannsthal, publicada por la casa S. Fischer en Francfort, de la que está

en imprenta el noveno tomo. Del mismo modo tuvo a su cargo, la edición de la correspondencia entre Hofmannsthal y el poeta y ensayista Rudolf Borchardt, libro que S. Fischer está por entregar.

Es autor de notables ensayos y traducciones poéticas. Enseña desde 1946 en la Penn State University, EE. UU.

TRADUCCIONES.— Los artículos de Herbert Steiner y Hugo Von Hofmannsthal han sido traducidos por J. Helmut Freund; la colaboración de Henri Gouhier, por Ida Vitale; la colaboración de Jacques Madaule, por Esther de Cáceres; los artículos de Pierre Jean Jouve, Annie Barbaro de Teixeira, M. A. Couturier y Sherban Sidery, por Angel Rama. Todas las traducciones fueron realizadas especialmente para LA LICORNE.

ÍNDICE

	Pág.
PIERRE JEAN JOUVE: Ante el espejo	5
JOSÉ BERGAMÍN: Medea la encantadora	15
HENRI GOUHIER: Maine de Biran	49
ENRIQUE CASARAVILLA LEMOS: Poemas	63
ADOLFO BIOY CASARES: Clave para un amor	69
CLARA SILVA: Tres sonetos a Delmira Agustini	95
HERBERT STEINER: Presentación de Hofmannsthal	99
HUGO VON HOFMANNSTHAL: Los caminos y los encuentros	105
XAVIER ABRIL: José María Eguren o la poesía simbolista	109
CARLOS GURMÉNDEZ (h.): Unamuno y la esperanza española de ser	129
RICARDO PASEYRO: Poemas	141
JACQUES MADAULE: Georges Bernanos y el espíritu de infancia	143
GUIDO CASTILLO: Tres fragmentos de "Don Juan, el Zorro", de Francisco Espínola	159

CRÓNICAS:

ANNIE BARBARO DE TEIXEIRA: Kautilya, precursor indio de Machiavelo	169
SUSANA SOCA: M. A. Couturier O. P.	178
M. A. COUTURIER O. P.: Ideas sobre arte y religión	180
ESTHER DE CÁCERES: Adiós a Eduardo Dieste	183
SHERBAN SIDERY: Carta desde París	184
HANS PLATSCHEK: Informe sobre Alemania	188
LORENZO VARELA: En torno a "Las Uvas y el Viento"	191
JOSÉ BERGAMÍN: Los últimos versos de Unamuno	193

ESTE CUARTO NÚMERO DE *ENTREGAS DE LA LICORNE* (SEGUNDA ÉPOCA DE *LA LICORNE*) SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN EL MES DE SETIEMBRE DEL AÑO MIL NOVECIENTOS CINCUENTA Y CUATRO, EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE "IMPRESORA URUGUAYA" S. A., CALLE JUNCAL 1511, MONTEVIDEO (URUGUAY).

