

AAADEE POR LA DEFENSA DE LA CULTURA AAAFEE

"La fuga en el espejo"

Drama-Pantomima original de Francisco Espinola. - 1937.

"La Fuga en el Espejo", juzgada únicamente a través de su versión escénica por la mayoría de nuestros críticos y escritores, desató en seguida — como ocurre casi siempre con las obras que poseen aptitud de perduración — vigorosas polémicas.

Los que hemos tenido oportunidad de leerla, podemos valorar la enorme distancia que existe entre su auténtica realidad artística y la opaca interpretación teatral que la dió a conocer.

Infelicidad de la tramoya, deformación del texto, sobre todo en la pobre teatralización de la pantomima. Visible simplificación declamatoria, conciencia epidérmica de los papeles, turismo de superficies, en los actores.

No obstante, la calidad de la obra trascendía hasta el auditorio, defendiéndose, incluso, de sus propios intérpretes.

Confesamos que no se puede discutir en serio acerca de esta pieza dramática y pantomímica, con quienes no tienen de la misma otro conocimiento que el de su insuficiente presentación escénica.

"Yo no digo mi canción
sino a quien conmigo va"...

respondió el marinero del romance inefable, a quien quería, desde la orilla, conocer el misterio del mar.

BIFRONTISMO POLEMICO

Sin embargo, soslayaremos los dos problemas aglutinados, en virtud de la pasión circunstancial, al drama de Espinola.

El primero, jerarquía meramente retórica, discute el carácter genérico de "La Fuga en

el espejo", su ubicación aristotélica: ¿Pertenece la obra de Espinola a la jurisdicción del drama?

No posee, tal problema, trascendencia espiritual. El arte es intuición; las categorías genéricas — como entre otros los ha demostrado Croce — pertenecen a la esfera conceptualista. Son artificios de la razón, simulacros — diríamos — que tienden a substituir la verdadera realidad estética.

Esas preocupaciones sólo pueden aceptarse por su relativa utilidad didáctica; pero están irremediablemente privadas de vitalidad crítica.

Si "La Fuga en el Espejo" logra la plenitud cenital de la conciencia estética, habrá obtenido lo que realmente debe ser valorado. Entre su esencia y nuestro espíritu la definición retórica sería un estorbo; jamás, por otra parte, podría condicionar sus relaciones.

A pesar de todo, alejados de la zona esencial, dedicaremos momentánea atención a su categoría específica, afirmando, en primer término, que "La Fuga en el Espejo" es obra teatral. Carece de intriga: dos amantes se despiden; ningún elemento objetivo perturba la melancólica separación. Ni siquiera hay odio, rencor, despecho que presten intensidad fácil y aparente a su adiós. Pero hay drama, hay conflicto, como veremos, lucha, en el corazón del protagonista, entre la voluntad que

CUADERNO
MENSUAL

5

compadece y la fatalidad que no espera.

El lenguaje, plástico y delicado, arrebatado y tenue, traduce en altibajos lógicos, en súbitos huecos de silencio, la nerviosa línea privativa de la obra dramática.

Porque el drama posee una latitud inexhausta. Esquilo y Eurípides, Shakespeare y Racine, Corneille y Calderón, Ibsen y García Lorca, han seguido los rumbos más opuestos. No hay código capaz de comprenderlos en su apariencia infinita y diversa; todos ellos, no obstante, pueden ser reducidos a un ritmo elemental de emoción y deleite.

¿Es posible decir que no hay drama — lo que a fin de cuentas sería secundario — en una obra que se clausura con una pantomima y una danza? Plasticidad, movimiento, ritmo, al servicio de una idea angustiosamente sensibilizada.

Además, ¿no fué la danza siempre uno de los elementos expresivos del poeta dramático? La tragedia griega, desde las cimas sumergidas de la antigüedad, llega a nosotros despojada de sus formas más puras, pero consagrando en el recuerdo la perdida armonía integral, cuya imagen perdura en la serena vocación de los arquetipos.

Y la danza y el drama, en ella se dijeron, apretados, su secreto recíproco.

¿No nació, por fin, el drama de la danza? (1).

UBICACION DEL ARTISTA EN LA REALIDAD CONTEMPORANEA

El segundo problema nos afecta mucho más. Nos duele. "La Fuga en el Espejo", se ha dicho, es indiferente a las preocupaciones fundamentales de nuestro tiempo. Se consagra, al formular ese juicio, implícitamente, a modo de injusto postulado calificativo, la realidad exclusiva del arte militante, social o de tesis.

Vivimos quemándonos, en una época de transición: de nuestro sacrificio depende el triunfo del porvenir y de la vida frente a las orgías de la fuerza y a la nueva barbarie.

Oponemos la indisoluble síntesis de la libertad, la cultura y la justicia, a los apóstoles apócrifos de una civilización sin libertad, de

(1) Permítasenos hacer una referencia que por lo ilustrativa y curioso quisieramos estimar desnuda de pedantería: en sánserito, la palabra *nataka* significa a la vez danza y drama; y su derivado *nata*, danzarín y actor.

una cultura sin derecho, de un orden sin espíritu.

¿Puede la civilización ser un beneficio sin el dinamismo creador de la libertad? A lo sumo será el apocalipsis del automatismo: delirio disciplinado de la técnica, fría exposición de máquinas inverosímiles, de cañones esmerilados, de gases mortíferos; fiesta gregaria del renunciamiento, epifanía de cadenas doradas...

¿Puede la cultura existir sin el derecho o sin la libertad? La cultura es una herencia ideal que cada generación debe conquistar y enriquecer con su esfuerzo.

Diástole espiritual, ensancha horizontes. ¿Qué es, por lo tanto, sino el metafísico y eterno aprendizaje de la libertad? Absoluta revelación de la vida, es integral e indivisible; no admite mutilaciones; es la energía heroica y perficiente del alma fáustica: una continua superación de límites.

Y los incendiarios de libros, los proxenetas de la guerra y del mito racial, aplicados, con perversa estrategia, a la preservación del privilegio y a la esterilización del porvenir, ¿qué cultura pueden reivindicar? Una cultura de museos, fósil, sin alma; una cultura de catálogo o INDEX, dosificada como una medicina impotente para una humanidad enferma y sumisa.

El orden que establezcan, más que una bandera, será una mortaja...

Dará a los pueblos la felicidad de las focas amaestradas y, en un plano menos risueño, la tranquilidad de los presidios, la placidez de las necrópolis.

Vivimos una hora de consignas tajantes: con la libertad o contra la libertad.

El déspota romano (oh, avatares del tiempo: Bruto, más bruto que nunca, ya no es tiranícida sino liberticida), afirmaba que es necesario pasar sobre EL CADAVER CORRUMPIDO DE LA LIBERTAD. La libertad, eternamente viva, dará la respuesta en día no lejano, pasando sobre el cadáver del déspota.

Porque el fascismo es un absurdo histórico y no puede triunfar. Su fórmula de nacionalismo agresivo y deificación racial, es — como dirían los psicoanalistas — bionegativa.

Una humanidad dividida en potencias riva-

les, ensoberbecidas y prepotentes, no podría subsistir. A menos que el sueño totalitario significase a la postre el triunfo de una nación sobre las restantes; los cómplices de hoy comprenderían que el mundo es demasiado pequeño para su exclusivismo imperialista. Napoleones de segunda mano, Hitler y Mussolini tendrían que buscar el recíproco aniquilamiento. Ahorrémosles esa disyuntiva.

La humanidad que construiremos no es la del odio y la violencia.

Reconocemos que el fascismo es desgraciadamente posible en pueblos fuertes, de población densa y uniforme; lo reconocemos seguros, sin embargo, de su imposible viabilidad.

En América el fascismo es aún más incongruente. Un país como el nuestro sólo podría ser fascista con vocación de cadáver: porque el fascismo, como Cronos, se come a sus hijos.

Tenemos el fanatismo de la libertad, el misticismo del porvenir. Nuestra generación, dentro y fuera del país, está en déficit con la historia: la lucha contra el fascismo, última apariencia monstruosa de un régimen que expira, es el santo y seña de la hora moral.

Los artistas, como hombres, deben reconocerlo y propagarlo. Pero, ¿de qué manera? ¿Sacrificando su voz propia, organizando milicias en el arte, renunciando a los rumbos dinámicos de su sueño creador, de su libre espíritu, huésped ubicuo de formas definitivas? De ningún modo, a nuestro juicio.

Creemos en el arte social, siempre que cumpla la doble fórmula de la eficacia y la belleza. No aceptamos la torre de marfil, la soledad onanista.

Pero creemos, también, que el arte social es sólo una de las formas del arte, indivisible, eterno como la cultura misma. Creemos en la soledad que se vive corazón adentro y en la que cada artista crea un mundo; no en la soledad egoísta, puertas adentro, sorda a los clamores de la vida.

Calverton, estudiando las relaciones del marxismo con la estética, denuncia como tentativa artificiosa la de crear un método de crítica literaria dentro de la ortodoxia marxista, porque "el marxismo, dice, como doctrina histórica y revolucionaria, se presta mucho más a la interpretación que a la crítica".

Semejante afirmación, agrega, "no constituye en absoluto una condena al marxismo como tal". Sostiene, luego, que "es imposible construir tal método, con lo que Marx y Engels dijeron acerca de la literatura". Indica la insuficiencia crítica que respiran las obras de Plekhanov, Lunatcharsky, Bogdanov y otros.

"El marxismo... puede ilustrar a los críticos con respecto a la naturaleza de los procesos históricos, pero es impotente para... descubrir si Esquilo fué un artista más grande que Sófocles, o Thomas Mann... que Sigfrid Undset". "Los críticos marxistas, como marxistas procuran acortar el proceso de la revolución social; como críticos su problema es el de patrocinar los valores estéticos de la literatura. Pero estos últimos no se hallan en íntima relación con los valores revolucionarios".

"Marx se deleitaba con Esquilo, Eurípides, Shakespeare y Goethe, porque éstos eran grandes escritores y no porque fueran progresistas en sus conceptos y conclusiones sociales. Shakespeare, en realidad, era antisemita, anticampesino, antiobrero y afecto a la aristocracia", etc...

"Y, sin embargo, Marx lo admiró simplemente por la grandeza de sus obras. No le interesaba su aspecto político; le atraía el estilo, el genio de Shakespeare... su habilidad para lograr de las palabras efectos mágicos y producir milagrosas emociones".

Como la cita se prolonga en exceso, recordemos rápidamente otros conceptos. Calverton añade que los temas elegidos están condicionados por el ambiente en que los artistas viven; que la sociedad los determina; "pero, concluye, las reacciones que las artistas experimentan frente a esos estímulos y a esa sociedad, son más emocionales que intelectuales; los elementos de su arte son, por consiguiente, emocionales más bien que intelectuales... Los conceptos intelectuales cambian rápidamente; pero las reacciones emocionales lo hacen en forma lenta y en un grado muy pequeño a través de las edades".

Hasta aquí, Calverton: considera, en síntesis, imposible la existencia de una crítica literaria que prescindiera de la calidad y hace, finalmente, una distinción capitalísima entre el intelectual y el artista.

Recordemos que Marx, en 1865, respondiendo por escrito a preguntas formuladas por sus hijas, expresa que sus poetas predilectos son "Shakespeare, Esquilo, Goethe". Para nadie es un misterio, como vimos, el hermético pensamiento reaccionario de Shakespeare. Itkowitz, en su libro "La Littérature a la lumière du matérialisme historique", lo prueba ampliamente. Además, cualquier lector podría confirmar ese hecho. Pero a Marx, eso no le importaba; y nosotros, lo confesamos modestamente, tampoco.

Sobre Goethe, en 1847, el mismo Marx, en colaboración con Engels, había escrito un artículo que contiene estas palabras luminosas y justas: "No reprocharemos a Goethe... que no haya sido liberal, sino que haya sido durante un tiempo filisteo". "Goethe es en una época, colosal; en otra, pequeño." Ya no habla aquí como crítico literario, admirador también de poetas tan ajenos al arte militante, como Shelley y Heine; habla, sobre todo, con criterio moral.

Sólo el filisteo es LIDERISTA y HOMBRE SUPERFLUO, diríamos, para emplear el len-

guaje de Gorki sin solidarizarnos con sus conclusiones.

Y bien. El artista no ha de ser nunca un filisteo; pero debe realizar el arte que sienta, incluso el social; debe VIVIR el drama de su tiempo, ser actor abnegado, no espectador indiferente, en la dignidad de la lucha.

No tratemos de empequeñecer el arte ni de renunciar a su realidad trascendente. TOTALIZARLO en una forma dada ¿no sería obrar con un criterio que nuestro espíritu democrático rechaza?

El miliciano español, por ejemplo, se bate con escalofriante heroísmo en defensa de la libertad; pero también ríe, canta, come, sueña, ama, recuerda, entre las balas que lo buscan con rabioso silbido.

Si García Lorca no hubiese caído y con un fusil en la mano, sombra imposible, se batiese en las filas, cantaría como Alberti el drama vivido, pero sin renunciar a los dormidos caracoles gitanos que le cantaban en la sangre; a su fiesta de lunas, desarraigados párpados del agua; a su embriaguez de colores calientes y estribillos tenaces; a sus violines sin sueño y sin fatiga, cuando dialogan las raíces y las cabelleras de los muertos, y ríe la niñez de los diminutivos y tiembla la juglaría divinamente inútil del sueño mientras enguantan su relámpago sádico los puñales...

Porque la idea más alta no puede polarizar nuestra intimidad afectiva en una sola emoción.

Resistámonos, en nombre de la libertad, a las peligrosas consagraciones de un arte exclusivo; rechazemos las retóricas —plúmbea palabra, pensamiento pajizo— incluso las de cuño engañosamente izquierdista. El arte esencial es infinito: no tiene derecha ni izquierda; pero el artista DEBE definirse en favor de las primeras o de las últimas.

Exigimos libertad para el arte. Libertad para la fatalidad de la belleza.

Libertad para el arte, pensamos, más que para el artista. Este tiene un deber que cumplir, cuando no es un simulador o un filisteo: el de actuar en la tragedia de su época, el de ejemplarizar el sacrificio.

Hombre de su tiempo, la influencia de su tiempo pesará en su obra: no sólo en el aspecto visible, en el contenido explícito, en el tema, sino también, y sobre todo, en el pensamiento, en la sensibilidad, en la estructura.

Se puede ser un buen amante, además de un buen soldado. ¿Por qué el artista no ha de ser un buen artista y un buen ciudadano? ¿Por qué hemos de expropiar las categorías de su intimidad afectiva, mientras la trascendencia de su acción pública lo muestre alerta para todo llamado?

Cuando el Sr. Mussolini, en la revista francesa "La Phalange", dice, para legalizar sus fechorías, que "EL DEBER ESTA POR ENCIMA DEL DERECHO", la ética fascista se revela al desnudo.

Nosotros, cuando exigimos el cumplimiento del deber, exaltamos un deber que es la sublimación y la garantía del derecho.

Los hombres, hoy más que nunca, están en el deber de luchar por sus derechos.

Y el artista, sin deprimir la estatura de su sueño, tiene más que nadie el deber de luchar. Muchos medios se le presentan para hacerlo: el más eficaz es el de su positivo concurso humano.

La poesía, militante o no, en el momento actual, no es el instrumento más apto para la acción; no es la cátedra más conveniente para la disciplina de la multitud. Hay otros medios, accesibles al artista sin mengua de su arte: la tribuna, el periodismo, la trinchera.

El que quiera dar su canción social, que la dé. Sabremos admirarla en su valentía y en su belleza. Pero el arte no es instrumento ni cátedra: es creación y libertad, suprema eucaristía del dolor y la sangre.

Tanto más aceptable será el derecho del artista a la plenitud de su arte, cuanto más viva y vigilante mantenga su conciencia ante el deber. No sofisticemos apartando al hombre del artista: la misma muerte los espera, aunque se salve el arte. Lo decimos apasionadamente, nosotros que tenemos el orgullo de bregar por la causa más pura.



"La Fuga en el Espejo" no puede ser juzgada sin injusticia, con criterio tendencioso, porque no es obra tendenciosa.

Pero Espinola, él mismo, sin ser realmente un político, sabe, como lo ha demostrado en "Raza Ciega" y en "Sombras sobre la tierra", sufrir con los humildes, artista generoso; y cumplir como hombre su deuda social, batiéndose en PASO DE MORLAN y acreditando, en esa ocasión, su calidad de ejemplar ciudadano.

"LA FUGA EN EL ESPEJO"

Un drama. Dos personajes. Nominación simple y sugeridora: EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES; LA JOVEN TRISTE. El tiene, naturalmente, la experiencia de la vida y el sueño, la familiaridad del desencanto; ella, la juventud, con sus reservas de entusiasmo vital que sobreviven al primer fracaso en la certidumbre del recuerdo posible.

Los amantes se despiden. PIANISSIMO. La Joven Triste cree en la perduración de su amor; en la fidelidad de la memoria, sucedáneo ideal y permanente de la realidad fugitiva.

El Hombre de Cabellos Grises sabe que todo ha concluido; que la embriaguez se desvaneció para siempre en el plano real y que no puede permanecer siquiera en el recuerdo; sabe que la memoria es espejo impotente. La fuga del tiempo es irremediable en la vida y en la memoria: fuga en la realidad, FUGA EN EL ESPEJO.

El drama se formula en la triple instancia del diálogo, la lírica y la pantomima.

Existe, porque hay conflicto entre la conmovedora ignorancia que sueña y la vigilia sin consuelo de la inenvidiable sabiduría.

Ella SIENTE; él SABE, pero no puede ni debe hablar. Y viven, dentro del drama total, un pequeño drama delicado y cruel: ella, actriz inconsciente; él, actor desgarrado por la conciencia de su ficción forzada: titiritero ya, pero por compasión, de una marioneta viva.

La revelación ocurre luego en un lenguaje que asciende por grados de la categoría conceptual a la intuitiva: el símbolo, paulatinamente, se despoja de formas accidentales y de elementos anecdóticos: habla, canta, danza.

La INSTANCIA LOGICA es, necesariamente, la inicial; luego se convierte, ciñéndose, en EXPRESION LIRICA; por fin, culminando, renuncia a la palabra: se hace imagen universal en el idioma serpentina de la DANZA.

La perfecta unidad con que ese triple proceso se efectúa, asigna al drama excepcional jerarquía estética.

Por la adecuación de la idea raíz, la emoción y el símbolo; por su original calidad escénica y su dignidad artística, "LA FUGA EN EL ESPEJO" detona en la planicie de nuestro teatro; promisorio restitución de cimas, consagra la reconciliación de la escena y el arte.

EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES, protagonista absoluto, con ambigua aptitud de titiritero y desolada pasividad de fantoche, conduce la obra a través de dos situaciones capitales: cumple, primero, la piadosa ficción de que hemos hablado: aparenta creer en la viabilidad del recuerdo y se expresa con desesperada piedad, para sostener, en el esplendor de sus juegos verbales, el sueño con que LA JOVEN TRISTE defiende su esperanza.

Asistimos, entonces, al reparto del tesoro imposible: cada uno se llevará — para toda la vida, piensa ella — las imágenes de su embriaguez irresucitable.

El, la cabellera, el traje azul (que La Joven Triste quemó para que exista siempre), la tarde en la bahía, la palabra de amor ("amigo"), los dedos de la mujer amada (para que le ayuden a retener el recuerdo: deseo desesperado: o para acompañar las caricias vividas, cuyo lenguaje cálido no podrá repetirse jamás: voluptuoso egoísmo).

Ella — que le niega sus dedos hasta que comienza a comprender — se reserva LA LUNA DE CARTON, LA SIERPE ENTRISTECIDA, LA PALOMA, EL LABORIOSO ESCARABAJO, LAS GOLONDRINAS, LA FLOR Y LA LUZ.

Los símbolos no admiten equivalencias lógicas estrictas.

Comprender el arte, exclusivamente, es empobrecerlo; hay, también, que sufrirlo y soñarlo.

Cada lector o espectador — no obstante — puede verter a su gusto la significación intuitiva de esos elementos simbólicos y rebajarlos al nivel de una exhausta categoría racional.

Conscientes, pues, de la insuficiencia que toda traducción lógica implica, sólo para probar la virtualidad inagotable del símbolo tentaremos una exégesis superficial.

Así, la luna de cartón sería obra del amante caprichoso que improvisaba cielos de juguete en la estancia feliz, o una simple reducción cósmica de la luna... legítima, operada en la puerilidad de los sueños eróticos, cuando es dulce la conciencia del límite: la serpe entristecida, sin suspicacia freudiana, podría ser la imagen del deseo que presiente su pronta saciedad: la paloma, la castidad del sueño sobre el delirio de la carne; el laborioso escarabajo, la graciosa representación de los sentidos te-

nazmente adheridos a la tierra: las golondrinas, objetivadas evasiones celestes; la flor y la luz, delicados remansos de ternura para la confidencia de manos y ojos...

Esto, y todo lo que el capricho y la soberbia crítica sean capaces de imaginar. Porque es evidente que la magia de esos símbolos radica en su inefabilidad inexpugnable, en las sugerencias infinitas que congregan: colores, perfumes, sueños, dulces escalofríos.

Tras la distribución del tesoro imposible, asistimos a una serie de evocaciones deliciosas.

Ella, un día, abandonó el traje azul para vestir de rojo; se vistió de deseo para huir del deseo.

EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES recuerda el diálogo de sus voces distantes, cuando en la noche LA JOVEN TRISTE, sobre la cabellera en libertad, recibía el telefonema esperado y la realidad se descorporizaba en la fuga nocturna de la palabra aventurera.

Y, de pronto, para embriagarla y detenerla frente a la irreparable amargura, resucita con briosa potencia verbal y poética, una escena de celos: espejismo de llamas sobre un paisaje de cenizas. Esta página de Espinola tiene un seguro destino antológico.

Las palabras y las imágenes se esponjan, animadas por fingido arrebató; la alegoría bélica salta de un FORTISSIMO a un ANDANTE con sabias transiciones: énfasis fónico y mental en que se transflora fino escepticismo y humor melancólico: el amante comanda las mesnadas del rencor y el despecho; ella, "con su pañuelo de espumilla y sus lágrimas de mentirijillas", vence al feroz guerrero; surge el perdón magnánimo: y — pese a la advertencia del arrepentimiento probable — la locuacidad con que es otorgado y la generosidad que multiplica las orquestas y exige la presencia de "los diez más bellos jóvenes de la tierra" en el salón de baile adonde ella había ido sin su amante, traicionan un ímpetu orgiástico de la imaginación y la sensibilidad con que el HOMBRE DE CABELLOS GRISES corrobora el ensueño de La Joven Triste y trastorna su propia inteligencia para desbaratar una creciente angustia.

(Observemos, entretanto, un hecho capital: la calidad poética, la plenitud de la metáfora, la fluencia emotiva, dan a este pasaje especialísimo relieve. Sin embargo, ni la alegoría

ni el tono son líricos, sino esencialmente dramáticos. El HOMBRE DE CABELLOS GRISES no declama, representa. Y si lo hace para su amante, en función de su piadoso propósito, lo hace, naturalmente, para el público: drama en el drama, superposición de papeles).

A medida que habla, el protagonista denuncia su desesperación en un secreto estremecimiento: quiere aturdirse con el vino especioso de su propio discurso: rememora la ruta estelar que frecuentaba su sueño: "LA QUE NOS LLEVABA, dice, VD. DE MI MANO, HACIA SU SER..." Entonces renueva el diálogo a una voz, cuando él capitaneaba los éxodos oníricos a través de ella misma e iluminado por su esencia le prestaba en su voz las palabras que La Joven Triste habría pronunciado: "SI DECIA YO QUE DECIA Vd. DICHOSA..."

Finalmente, ante el llamado de la noche que La Joven Triste quiere seguir con desolante urgencia, ensaya la postrera evasión: "Vamos por última vez con ella, entonces".

Y vuelve a tender, con el virtuosismo de su palabra, un puente de luces para disimular la sombría sed del abismo que espera.

Un tensión mental dolorosísima se evidencia cada vez más en sus raptos verbales.

Espinola gradúa magistralmente esta dramática lucha interior: el heroísmo del desencanto consciente que quiere salvar de su angustia definitiva al desencanto que se ignora.

Y EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES siente la inevitable proximidad de su fracaso...

Y lo confiesa deshecho: "NO PUEDO! ¡ES HORRIBLE, NO PUEDO! ¿NO ADVIERTE QUE ESPANTO MI ESPANTO, ¡ES QUE EL AZUL Y EL CELESTE SE CALLARAN SECRETAMENTE!... ¡SI, AUNQUE LOS HAYA QUEMADO!" "TODO SE IRA CALLANDO EN MI"

Se inicia, entonces, la segunda parte del drama: estalla la REVELACION sobre el anadamiento de la noble voluntad varonil.

"Ni llevándome sus dedos, dice El Hombre de Cabellos Grises, podríamos detener esos témpanos a la deriva. Conseguiríamos tan sólo que se trabaran un momento en el río. Pero sólo un momento. Que los dedos se alejarían, también"... "Levantáramos el horizonte y podríamos mirar... Pero veremos sus espectros, sólo, flotando sobre el río. En desorden, mutilados y... ¡sin voz!" Quiere evitar la derrota futura: "Pelo... ¿de quién?... ¡Ah, sí, ahora sí, de ella! — ¿De ella? ¿Qué

ella? — ¡Mi ella! ¡Mi ella!... — Mi - ella... Mi-ella... — ¿Quién de quién?"

Aquí ciñe Espínola el sentido de su tragedia: IRREMEDIABLE DESAPARICION DEL TIEMPO; VANIDAD DEL RECUERDO. Frente a la muerte, nos consuela el recuerdo, refugio final de nuestra esperanza; pero también el recuerdo desaparece tragado por el horizonte.

La vida, piensa Espínola, es un río en fuga (¿La Fuga en el Espejo?... He aquí otra interpretación que podríamos considerar). En su corriente inversa se alejan para siempre nuestros días. El recuerdo, diríamos, es la momentánea regresión de una mirada, de un sueño, de una lágrima. Pero el río sigue sin nosotros, mejor dicho, con lo que nosotros fuimos, hasta que caemos en la corriente y nos reintegramos, con nuestra muerte total, a las pequeñas muertes que jalonaron nuestras horas.

LA JOVEN TRISTE intuye entonces con la celeridad adivinatoria del alma femenina frente a la tragedia, la amarga verdad; pero tienta todavía la defensa de su sueño, aunque la sabe inútil; y ofrece los dedos que había negado, los brazos, su dulce herencia de amorosas memorias.

Ante el imposible — llama sin destino, cuerpo desprendido para siempre que caerá mientras viva — ella exige, ahora, la plena revelación.

EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES, resignado, se dispone a explicar: "UD... TODOS... TITIRITEROS...!"

Y con la actitud de un profeta o de un mago (magia y profecía le entorchan la voz), anuncia: "NOCHE EN EL DESVAN DEL TITIRITERO".

LA JOVEN TRISTE se sorprende, acota Espínola, "COMO CIEGA QUE PALPA UN OBJETO DESCONOCIDO".

Concluye el diálogo. La FORMULACION LOGICA del símbolo desaparece y es substituída, como ya dijimos, por formas intuitivas más puras: la poesía y la danza. (Reconocemos, sin embargo, como lo apunta Luisa Luisi en un hermoso estudio consagrado a la obra de Espínola, la superioridad poética de la prosa sobre el verso en el presente drama).

Con admirable acierto creador, Espínola suscita gradualmente el paso de la realidad subjetiva a la objetiva, valiéndose de este intermedio lírico.

EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES ya no explica: traduce su visión interior en la levedad del verso que mágicamente se corporiza luego en la escena final: tránsito del sueño a la forma; objetivación plástica del pensamiento revelador.

El poema es la profecía que se cumple en la pantomima: La pérdida del recuerdo. ("ESTA EN EL SUELO LA FRENTE PURA"... ENTRE COLINAS DE ASERRIN". "HE DE MORIR SIN ELLA. YA"); el vuelo de una caricia sin manos ("FALTA DE MANO EN QUE POSARSE — PENDE EN EL AIRE UNA CARICIA"... "¿SOBRE QUE MANO SE POSARA?" "PERO NO ENCUENTRA LA SALIDA"); la conciencia de la irremediable soledad ("¡SI POR LO MENOS OYERA PASOS!"). Cuando ante los ojos de LA JOVEN TRISTE surge el desván del titiritero, la acotación cobra el valor y el aliento del más alto poema. El símbolo se clarifica, apurado de formas lógicas. Tiene "la mise en scène" de un sueño, imagen de la vida que EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES evoca.

El titiritero, en el desván de su memoria, quiere reconstruir formas mutiladas e imágenes empalidecidas en el necesario olvido.

Retorno de la noche hacia la noche. Tentativa de resurrección sobre el tinglado polvoriento...

Y la marioneta sin ojos, que pierde luego una mejilla (muñeca lastimosa en que La Joven Triste ve la prefiguración de su recuerdo), y el rojo pájaro sin pico, por un instante se prestan a la restauración deplorable que el titiritero ensaya: hasta el viejo gramófono hace gárgaras de música para acompañar la danza de su cuerpo marchito.

Mas se rompen sus nervios mecánicos, y la danza prosigue, momentáneamente, grotesca como la natación en un mar repentinamente consumido: ilustración plástica de algunos recuerdos que creemos alcanzar y nos dejan súbitamente en falso.

Trágico y risible, se sienta el engañado titiritero en "LA SILLA DE TRES PATAS", "Y SE VA SOBRE EL TINGLADO Y RUEDAN JUNTOS". Solo, "sin pasos a su lado", vuelve a la estéril y desesperada tarea de renovar las formas derrotadas. La mañana lo sorprende dormido. El desván desaparece, y La Joven Triste, que ha comprendido, se aleja.

Tragedia del recuerdo que muere, de la soledad inexpiable, de la lenta indiferenciación de las cosas (que pierden su individualidad privativa y se confunden como los objetos en el desván del titiritero).

TRASCENDENCIA PATÉTICA. — CONFIGURACION AFECTIVA DE LOS PERSONAJES

Espinola hace un drama sin intriga: la despedida de los amantes se inicia con la obra: "NO ESTAN TOTALMENTE DESPRENDIDOS. AUN, DEL ENSUEÑO QUE VIVIERON Y AL QUE DEBEN RENUNCIAR". No nos explica el autor por qué renuncian; no es ese problema, el que aparentemente lo preocupa. Sin embargo, en la resignación de la joven, que ama aún, no hay angustia ante la despedida, por la fe en el recuerdo. Tiene la voluntad de recordar, de vivir para el pasado. Pero ¿sólo el recuerdo la consuela? ¿No hay en su actitud la serenidad de quien defiende un sueño alejándose? Quiere preservar, visiblemente, la virginidad de la palabra y del beso que no pueden renovarse en su pristina sorpresa inefable; tiene el misticismo de la memoria apegada a la revelación inicial; sabe que la tristeza del renunciamiento neutralizará al menos la angustia de sentir desvanecida en la costumbre la fresca maravillosa del descubrimiento amoroso.

Esta explicación es la única que hace trágico el pasaje de la ignorancia al conocimiento, de la fe en el recuerdo a la certidumbre de su vanidad.

EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES, en cambio, con una firme voluntad de olvido; quiere despojarse antes de ser despojado ("A los dos nos despojarán"): elección de la muerte inmediata que amortaja en su plenitud la realidad vital del ensueño, frente a la muerte fatal y paulatina que concluiría por disgregarlo en un gradual e inevitable desencantamiento.

Hay más horror en recordar sin esperanza que en olvidar para vivir de nuevo.

He aquí las dos latitudes espirituales de los personajes que viven LA FUGA EN EL ESPEJO. Y Espinola ha compuesto su tragedia con insuperable simplicidad: toda la trama

consiste en ese tránsito delicado, en esa sutilísima gradación patética que conduce de la instancia psíquica que LA JOVEN TRISTE vive, a la revelación definitiva que el HOMBRE DE CABELLOS GRISES posee: de la tristeza con fe a la angustia sin esperanza o a la difícil resignación.

FATALIDAD Y POTENCIA. — PESIMISMO Y OPTIMISMO

Por encima de los dos personajes actúa una fatalidad que sólo EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES conoce: la fatalidad del olvido, la imposibilidad de inmovilizar el ritmo de la sangre y el dinamismo vital frente a una sola realidad afectiva: la impotencia del hombre para resucitar el pasado.

Hay, por consiguiente, un conflicto entre la fatalidad de la vida y la contumacia del sueño, o, de otro modo, entre la vida — que impone su norma de perpetua renovación porque es finita y no sabe permanecer — y el corazón equivocado que descubrió la eternidad y quiere vivirla en los objetos perecederos.

EL HOMBRE DE CABELLOS GRISES tiene el heroísmo de reconocer la fatal derrota del corazón, la lenta desintegración cotidiana.

En síntesis: "La Fuga en el Espejo" consagra la imposibilidad del apegamiento al pasado y expresa la irremediable angustia del hombre ante su desaparición; pero el pasado cuya pérdida se lamenta, es el pasado del corazón, no el de la cabeza; el de las emociones inmutables, no el de las ideas perfectibles.

La ley de la vida nos impone la marcha continua, el continuo pasaje; nuestra desesperación mira hacia atrás; pero sólo la muerte nos dará la definitiva conquista del pasado.

* * *

La obra de Espinola logra, con elementos particulares, cumplida universalidad.

No es pesimista, es triste. Pero si alguien la encuentra pesimista que, a semejanza del alma fáustica, desprenda de ella una consigna: la de vivir siempre la hora nueva y la nueva verdad.

ROBERTO IBÁÑEZ.