

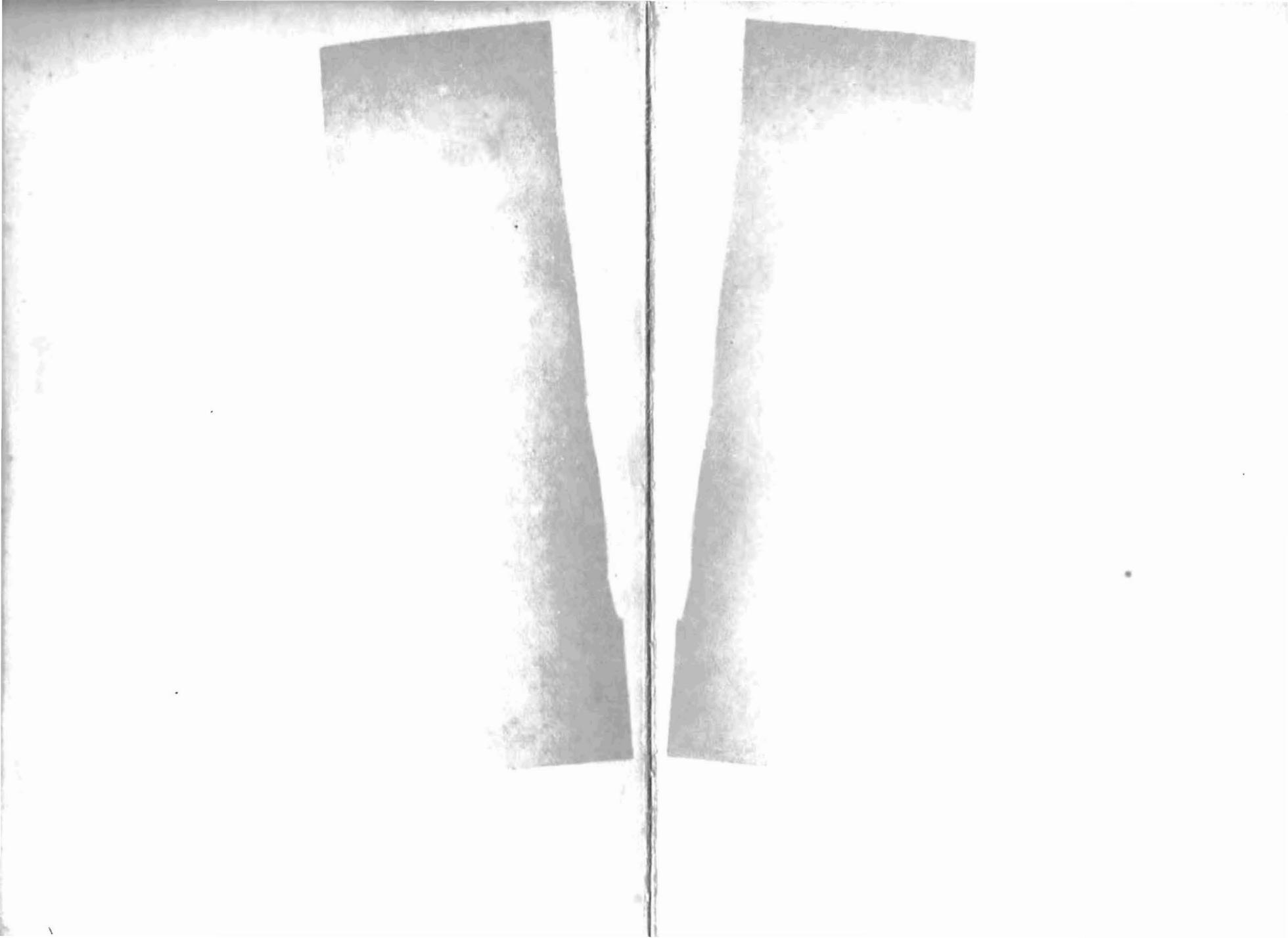
Nacido el 4 de mayo de 1917, Arturo Sergio Visca ha practicado el ensayo y la crítica literaria. Forma parte del Consejo de Redacción de la revista ASIR, donde publicó muchos de sus trabajos. Ha colaborado también en *Entregas de la Licoche*, *El País*, *Marcha*, *La Tribuna*, *Ficción*, etc. Entre sus trabajos figuran los prólogos y notas a las ediciones de la correspondencia Zorrilla de San Martín-Uruguay y del tomo I de las cartas inéditas de Horacio Quiroga, realizadas por el Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios. Prologó asimismo las ediciones de *Gaucha*, de Javier de Viana, y *Estudios Literarios*, de Francisco Bauzá, incorporadas a la Biblioteca "Artigas" de Clásicos Uruguayos.

ARTURO SERGIO VISCA

UN HOMBRE Y
SU MUNDO

ASIR

C



UN HOMBRE Y SU MUNDO

UN HOMBRE Y
SU MUNDO

3605
VISE
u
Blanca
Blanca de Beltrán

ARTURO SERGIO VISCA

UN HOMBRE Y SU MUNDO



EDICIONES ASIR
MONTEVIDEO

El presente volumen constituye una especie de antología de la labor que, a través de varios años, ha dado el autor a conocer en diversas publicaciones. El autor confía en que, a pesar de su origen, este libro, si es que así puede llamársele, posea cierta unidad de espíritu, ya que no de estructura literaria. El autor ha seleccionado entre sus trabajos breves aquéllos que muestran, en vario modo, cuáles han sido las "preocupaciones y problemas" que han llenado muchas horas de su vida. Después de todo, el autor es sólo un uruguayo que desea entablar un diálogo con otros uruguayos. Si estas páginas pueden constituir un tímido comienzo de ese diálogo, el autor se dará por satisfecho.

A. S. V.

RESONANCIAS

EN UN RINCON SUBURBANO

De acuerdo con Ortega, es posible afirmar que la vida humana es substancialmente un diálogo, uno de cuyos interlocutores es el hombre mismo, y el otro, locuazmente mudo, su contorno. Como un paisaje de perspectiva infinita, el mundo se extiende ante nosotros multiplicando desde su aparente hieratismo, innumerables interrogantes y sugiriendo innumerables respuestas. En el secreto corazón de cada cosa parece esconderse irónicamente un enigma, y, más secretamente oculta aún, su réplica. "Quedé desfallecido escudriñando la realidad", afirma Sócrates en el Fedro de Platón. Y el mismo Platón decía de los filósofos que eran "filotheamones", amigos de mirar, afirmando, en otra parte, que "el goce que procura el espectáculo de la realidad es cosa que no puede gustar sino el amante de la sabiduría". Miremos, pues, con visión límpida, transportándonos, a través de la mirada, desde nuestra alma hasta las cosas. Nuestra mirada puede acariciarlas casi voluptuosamente y apresar algunos de sus secretos.

Estas reflexiones me asaltan mientras camino, solo, por un rincón suburbano de Montevideo. Es esa hora crepuscular en que los objetos no quedan todavía en un puro perfil —que los hace fantasmas de sí mismos— pero en que ya los tonos de sus colores se van atenuando. Unos árboles, al fondo, levantan como melancólicas cabezas sus follajes. Sobre ellos cae lentamente el azul apagado del cielo. Un pájaro cruza silencioso ese aire sereno y abatido. Hacia un costado y en un último plano, la calle hace una graciosa curva, como tomando velocidad para perderse en una lejanía desconocida. Cercana, cubierta de cansadas en-

redaderas, una vetusta casona descascarada, se inmoviliza en el tiempo, con un ademán perentoriamente claudicante. La casa parece inmovilizada en el tiempo, pero el tiempo mismo parece haberse detenido, absorto en toda esta plácida inmovilidad. Se siente como si todo soltara un viejo aroma, un velado, conmovedor aire poético. La propia vida se remansa en este tiempo inmovilizado; en esta vetustez de la casa, que impresiona como si poseyera un alma vieja y sabia; en las copas de los árboles perfiladas en un azul que lentamente se va oscureciendo. En un primer momento, el paisaje parece invitar para que todo, con una sensualidad sin malicia, sea gozado —digamos así— instrumentalmente. La fronda de los árboles es como un cobijo; bajo ellas, un lozano pasto verde invita a recostarse en él, a palparlo voluptuosamente, mientras dejamos correr nuestra vida con un ritmo despacioso de arroyo. Es ésta, nuestra visión utilitaria del paisaje. Pero si nos recostamos en ese pasto, sobrevendrá un segundo momento. Lentamente nos irá ganando la sensación de que ya no nos vivimos a nosotros mismos, sino que vivimos la callada vida de las cosas. Ocurre a veces, en la gestación, que la pulsación del corazón materno y la del futuro niño se acompasan y ya no se distinguen entre sí. Son una sola vida y dos cuerpos, atravesados por una misma sangre con idéntico pulso. Cuando el paisaje nos apresa, así ocurre en nosotros. Nuestro yo parece disolverse en las cosas. El corazón late con el mismo ritmo que el corazón de ellas. Auscultamos sus latidos, fundiendo nuestra sangre espiritual con esas secretas palpitaciones. El alma de la vetusta casa, de las melancólicas cabezas de los árboles, del azul del cielo que es ahora como el trémolo de una música sin sonido, no se distinguen ya de nuestra propia alma. Es ésta nuestra visión contemplativa del paisaje. Pero de pronto, nuestra conciencia toma distancia ante él y lo penetra como un delicado bisturí. Huyen del paisaje, entonces, las pequeñas saetas aladas de poesía que lo atravesaban. Se percibe que la vieja casa es en sí misma fea; que los árboles, acacias, laureles, naranjos, no atraerían nuestra atención en otro momento; el cielo

vuelve a ser una masa de aire indiferente. Es ésta, nuestra visión reflexiva del paisaje.

Cada uno de esos tres instantes nos ha procurado un conocimiento dispar, y caracterizado por diferente signo, de la realidad, haciéndonos palpar un costado distinto de ella. El instante utilitario proporciona un conocimiento limpiamente sensual de los objetos, nos enseña lo que éstos tienen de manuable, de aprehensible corporal y sensitivamente. El instante contemplativo, visión de cercanía, pareciera conducirnos directamente al alma de las cosas, a lo que ellos tienen de animación interna. El instante reflexivo, visión a distancia, nos da conceptos de la realidad, haciéndolos saltar de la sensible superficie y de los perfiles de las cosas. Cada una de estas tres formas de conocimiento es necesaria y, rigurosamente, se relacionan entre sí. Pero ahora, la quieta serenidad de este rincón montevideano, que me entrega apaciblemente su encanto, me induce a detener el pensamiento en la consideración del segundo instante. "Un paisaje en un estado de alma", escribió Amiel, y Byron dijo que era "un estado de conciencia". Estado de alma o de conciencia, estas humildes cosas que me rodean —casona vetusta, árboles, callecita— se religan ahora, cordial y misteriosamente, a mi vida, mientras camino.

Este religamiento cordial con nuestro contorno, en que consiste la contemplación, es simultáneamente una actitud receptiva y creadora. En la contemplación los objetos acrecientan nuestra vida interior a la vez que nosotros acrecentamos la vida de las cosas. Ellas y nuestra alma se comportan como vasos comunicantes. Ocurre como si las fronteras entre espíritu y naturaleza desaparecieran, pero sin distanciarnos ni del uno ni de la otra, sino mediante una espiritualización de la naturaleza y una naturalización del espíritu. Mientras contemplo aquellas cabezas inmóviles de los árboles siento que ellas y yo flotamos ingravidos en un aire ausente. Pero, ¿cómo se opera este mutuo trasvasarse y transmutarse entre espíritu y naturaleza? En la contemplación, dije antes, pareciera que llegamos directamente al alma de las cosas. Mas, ¿qué alma es esa que sentimos en las cosas inanimadas? Dicho

con brevedad: es nuestra propia alma, es el reflejo de nuestra alma en ellas. Así, pues, esa poesía que derrama la tarde y el quieto conjunto del cielo, los árboles, la casona vetusta proviene de nosotros. Toda esa quieta realidad es para el alma un espejo. Todas esas cosas son catalizadoras de sentimientos. Es en este sentido que podemos hablar de un acrecentamiento de la vida de las cosas en la contemplación: hemos acrecentado esa vida con nuestra propia emoción. Pero en la contemplación los objetos operan —ya lo he dicho— un crecimiento emocional en nosotros. Los objetos no se agotan en esa función de resonadores o receptáculos donde se aloja nuestra alma. Para que el sentimiento contemplativo sea auténtico, es necesario un espontáneo acatamiento del alma a los valores de los objetos contemplados. Sin ese acatamiento nuestra emoción quedaría reducida a un mero hedonismo que desplazaría al alma de la contemplación: no contemplaríamos ya, sino que “nos contemplaríamos” en una especie de auto-devoración espiritual. En este sentido, pues, son los objetos los que producen el acrecentamiento de nuestra vida interior. Esta mutua fecundación entre el alma y las cosas es la que engendra la poesía de la realidad. La poesía, “poiesis” decían los griegos, de “poieo”, crear, engendrar. El encanto poético de ese trino que oigo ahora, salta como un destello de la conjunción de mi alma, que lo capta a través de algún sensitivo oído, y “eso” que por sí sólo sería no más que una vibración del aire. Pero ese encanto es una creación común de ambos. En la contemplación, digámoslo una vez más, tocamos el “alma” de las cosas porque las cosas nos hacen misteriosas señas y, en su mudez, tienen secretas voces que nos llegan al alma.

Aquel trino de pájaro, recogido por algún sensitivo oído interior, ha llenado con su rápida vibración irisdicente, todo el ámbito de la tarde: ha resonado en lo alto, en lo bajo, a lo lejos, en lo hondo. Como desde un eco interior, la memoria ha respondido a aquel trino con el recuerdo de otros: gritos de bicho-feo escuchados en la infancia, en los atardeceres, sobre las márgenes del Santa Lucía. En su quietud contemplativa, el alma se va lle-

nando de cosas lejanas. Percibo entonces que en ese acto contemplativo de aprehender el alma de esta tarde y estas cosas, interviene toda mi vida, y que, aunque sin tener clara conciencia, de algún modo se actualiza en mí todo mi pasado. Aún más: esta quietud, paradójicamente, sensibiliza la percepción de la vida en su avance hacia el futuro. La vetusta casona parece reflejar ahora el recuerdo de alguna sensación deliciosamente empavorecida de mi infancia, al mismo tiempo que, presente ante mí, me dice algo de su vida moribunda. El leve cambio del azul del cielo es un vago gesto del tiempo que transcurre. En la contemplación vivimos, pues, en su plenitud la vida espiritual. Carece de esa instantaneidad que caracteriza al goce sanamente voluptuoso, pero corporal, de los objetos. No obliga a esa especie de reabsorción de la conciencia sobre sí misma, que establece esa distancia entre ella y los objetos, necesaria para el conocimiento reflexivo de los mismos. En la contemplación conocemos a las cosas en nosotros y a nosotros en las cosas y a la vez es como si todos —ellas y nosotros— fuéramos, a la manera de mónadas leibnizianas, espejos y resumen del universo entero. Pero sentimos, en la contemplación, que, contrariamente a esas mónadas, cada cosa no se convierte en un cerrado recinto “sin ventanas hacia afuera”, donde cada una se recluya solitaria, sino que todo entra en vibrantes relaciones. Este cielo azul que desciende sobre las copas de los árboles, crece al mismo tiempo desde ellos hacia el infinito; este cielo azul es también un mar, un mar de aire, que asociamos por instante al otro, al de “innumerables murmullos”; este cielo azul, mar silencioso, nos hace sentir la paz, en estos momentos, de nuestros mares interiores. Y toda esta calma, que hace del mundo un éxtasis, va cerniendo lentamente sobre todas las cosas lo inefable. Al fondo del paisaje infinito del cielo, y también en la pequeñez de este rincón montevideano, se siente una presencia divina.

El mundo, dije al comenzar estas reflexiones, se extiende ante nosotros como un paisaje de perspectiva infinita. En un primer plano, se ubica nuestro contorno inmediato; más lejanas, pero no menos actuantes, se ins-

criben conmovedoras las cuestiones últimas: Dios, la vida, la muerte... Quien se acostumbra a contemplar lo próximo se prepara para "contemplar" lo invisible lejano. No es posible responder al llamado de las cosas sin que de algún modo actúen esas últimas cuestiones; no es posible plantear éstas, sin sentir que hasta lo más humilde queda comprometido en nuestra réplica. Tocar al mundo en cualquiera de sus puntos es hacerlo revibrar todo entero del mismo modo que resuena la campana entera y no sólo el sitio donde la hemos golpeado. Podemos elevarnos dialécticamente desde el misterio que encierra la vida de una hormiga hasta el problema de Dios, y desde éste, descender hasta el encanto del vuelo de aquel pájaro. En el acto de contemplar, esa doble impulsión ascendente y descendente se siente como algo "salido" espontáneamente, no hecha por conceptuaciones. En ese estado en que destilamos nuestra vida sobre las cosas para reabsorberlas en nosotros, sentimos como algo concreto, jugoso como un fruto, esa relación entre lo lejano y lo cercano. Las cosas toman el tamaño del universo, el universo se radica en las cosas. Por esto, mientras la noche cae sobre este rincón montevideano y yo me alejo, pienso que la contemplación de estas cosas cercanas y que deben sernos tan queridas, puede ser el gran camino para alcanzar nuestra autenticidad, individual y colectiva. Desde ellas, podremos ser universales radicados, y seres radicados sin anteojeras para lo universal. No cegaremos, en nuestra vida ninguna de sus fuentes. Así parecen decirlo en su lejano parpadear —guiñadas siderales— las estrellas.

ANTE LA VENTANA

Frente a la ventana ante la cual habitualmente escribimos hay un árbol. Durante el invierno, nos ha mostrado, constantemente, día a día, su melancólico esqueleto de madera. Despojado de hojas, con las ramas desnudas tendidas hacia lo alto como delgados brazos implorantes, tenía un aspecto fantasmal, casi, diríamos, huraño y taciturno. Pero la primavera, la vieja primavera siempre joven, realiza con exactitud y naturalidad esos callados prodigios que nosotros, ensimismados habitantes de una ciudad ensimismada, solemos no percibir. Nuestra atención ¡ay! atraída muchas veces por cosas nimias que nos parecen grandes se distrae de cosas grandes que nos parecen nimias. Y así fue que el esquelético, el melancólico árbol fantasmal, se fue poblando de hojitas. De pequeñas, tiernas hojas verdes que lucían, tocadas apenas por la luz del sol, como irisadas gemas vegetales, como esmeraldas portadoras de un silencioso y conmovedor hálito de vida. Y el prodigio, realizado sin prisa y sin pausa, sin que se notara el esfuerzo necesario para esa maravillosa generación, tenía, a nuestros ojos que día a día lo contemplaban, algo de esplendoroso a pesar de su aparente humildad de hecho cotidiano. Algo así como si en ese lento germinar de verdes tiernos y apenas vivientes, viéramos nacer por primera vez la primavera. Nos parecía, así lo sentíamos en realidad, que los pequeños dedos vegetales que surgían del árbol, nacían al contacto de algo que descendido de lo alto tocaba las dormidas ramas.

* Todas estas emociones ante un árbol que florece en primavera, y cuya transcripción hemos ido rápidamente volcando sobre el papel, son, pensará el lector, viejas como el mundo. (Recordamos, en este momento, la gracia de la rama verdecida de aquel olmo seco que contempló Machado.) Pero viejas y todo, ¿no es posible que alguien, nosotros en este caso, las sienta como novedad? Es que la vida misma, tan antigua, ¿no se nos ofrece siempre como algo bulliciosamente joven? La novedad de espíritu, al fin de cuentas, sólo se halla en los viejos sentimientos eternos que constituyen, querámoslo o no, nuestras únicas, firmes, salvadoras evidencias interiores. Que, sin duda, le fue más fácil al hombre inventar el aeroplano (u otros aparatos aún más complicados y menos inofensivos) que un sentimiento o emoción realmente nuevos. Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que esta lenta y casi milagrosa floración de un árbol nos ha ido llevando, insensiblemente, a la visión de otras menudas, humildes, grises realidades que se tienden por detrás de él. Una simple parecita gris-verdinoso, una puerta marrón, un letrero comercial que combina, sobre un fondo amarillo, negros y rojos. La lenta llovizna que en estos momentos cae y el cielo gris dan a todo lo que vemos un aire de mansedumbre que no tiene, sin embargo, nada de triste. Ante el encanto sencillo de todas estas simples cosas que nos rodean, hemos recordado aquella afirmación, —de Raimundo Lulio, creemos—, de que *"todo cuanto se percibe por los cinco sentidos corporales, todo es maravilla"*, y nos hemos preguntado por qué fue dicho, tan sin razón, que *"la realidad es vil"*. Así como hay quienes tienen *"horror al vacío"* y viven con estremecida angustia la idea de la nada, hay quienes, también, experimentan *"horror a lo real"*, angustia ante la plenitud, de jugosidad un poco carnal a veces, de la realidad cotidiana. Y sin embargo, queramos o no, la realidad, provocadora e irónica, se instala siempre secretamente en nosotros e ingresa en el territorio, nunca vedado para ella, de nuestra vida espiritual.

* Cuando ciertos animales sienten que van a morir, se aíslan, con lo cual revelan, delicadamente, que el único acto realmente íntimo que le ocurre a la vida es la muerte. Sólo el agonizante, ya de espaldas a la vida, y cara a cara ante el misterio, se halla a solas consigo mismo. La vida se revela en principio como una pura interioridad. Pero esa interioridad está hecha con lo que previamente le ha venido de fuera. Vivir es, ineludiblemente, convivir. Y aunque en lo más íntimo de nosotros mismos sentimos la vida como una radical soledad, no podemos evitar esa coparticipación con "lo otro" esencial a la vida. Ni aún con la soledad o el aislamiento, físico o espiritual, es posible eludir la convivencia. Aislarse de algo presupone que ese algo es el determinante de la actitud asumida y que sigue teniendo, por lo tanto, cierto poder actuante. (Por todo esto se explica que la soledad, la soledad interior, tan necesaria para la buena andadura de la vida espiritual, debe ser vivida con infinitos cuidados. Recordamos, al respecto, que con motivo de ciertas notas sobre la soledad del rioplatense que escribimos en alguna ocasión, nos decía don José Bergamín que las soledades rioplatenses, así lo intuía él a través de la lectura de *Martín Fierro*, más que soledades le parecían desolaciones.) Vivir es, pues, convivir. Convivir es consustancial a la vida. Por eso vivimos indisolublemente ligados, y aún acuciados, por nuestro contorno, y las más ínfimas cosas de él actúan, directa o indirectamente, sobre nosotros. De este modo, la realidad inmediata que puede parecernos una humilde Cenicienta de nuestra vida espiritual, tiene en ésta un rango que solemos olvidar. Teniendo en cuenta estos puntos de vista, ¿qué pensar de ese horror a la realidad, de ese asco a lo real y pleno a que nos hemos referido antes? Nos animamos a afirmar que el horror a la realidad, el miedo cerval ante la casi exultante plenitud con que a veces nos asalta la realidad inmediata, es una enfermedad del espíritu, una traición a la vida, que, por razones muy distintas y revistiéndose de formas muy dispares, han sufrido algunos seres de todas las épocas y lugares.

* Explanar algunas ideas al respecto, llevaría mucho espacio. Preferimos, pues, detenernos otro instante en la contemplación del verde jubiloso de nuestro árbol. Dejamos, luego, descender la mirada hasta la calle. Galicia, a esta altura, muestra un adoquinado rojizo pálido. Acevedo Díaz tiene un adoquinado gris desvaído. Suavemente brillantes bajo la llovizna, es grato contemplar como se combinan ambos colores. Los adoquinados de ambas calles se juntan como las corrientes de dos ríos que al tocarse no mezclaran sus aguas. Ante la tranquila y gozosa contemplación de estas cosas gratas que nos rodean —ese árbol amigo, llovizna suave, colores de la calle— nos complace que nuestro pensamiento, en suaves curvas, siga una ondulación sinuosa. ¿Por qué, —pensamos—, si hay tantas cosas donde la atención puede clavar sus finas puntas, rehuye, o intenta rehuir, tan frecuentemente, el rioplatense, la realidad que lo rodea? ¿Por qué tantos anhelos de viajes, sin finalidad ni objeto la mayor parte de las veces? ¿Por qué tantos suspiros dados vanamente al aire vano y producidos por el anhelo de auscultar, palpar, absorber realidades extrañas? Dejemos también sin respuesta a estas preguntas; dejemos que el pensamiento siga su suave ondulación sinuosa. Diremos tan sólo que es necesario perder el temor de enfrentarse con realidades que no juzgamos suficientemente asépticas como para tener con ellas contacto espiritual. Todo depende de nuestra actitud ante lo real. En nuestro trato diario, habitual, con los objetos, nuestras relaciones son meramente utilitarias. Los objetos son, así, sólo instrumentos. Un vaso nos sirve para beber, una casa para ser habitada. Pero si adoptamos una actitud desinteresada, contemplativa, los objetos muestran lo que tienen de "seres". Se hacen interesantes por sí mismos y ostentan, resplandeciente o humilde, su belleza. Toda realidad encierra en sí misma el germen de una parábola, es, en un sentido profundo, una metáfora que a nosotros nos toca interpretar. Acerquémonos con amor a cualquier realidad y descubriremos en ella su trasfondo o transrealidad espiritual. Porque, en verdad, lo que un objeto esencialmente "es", es resultado de la interrelación entre el objeto y nosotros.

(¿Se nos permitirá un paréntesis para decir que la desinteresada, antiutilitaria, es la única actitud generosa y creadora? Notemos, de paso, que en nuestras relaciones con los seres humanos, cuando nos aproximamos a ellos en actitud egoísta-utilitaria, dejamos de sentirlos como seres o personas para verlos como cosas. Los usamos, meramente. Y rebajamos su dignidad humana a la dimensión de un instrumento.)

* Amar a nuestra realidad, integrarla a nosotros, religarnos a ella, ¿es que todo eso inhibirá el goce de la facultad de ensoñar, de recrear lo real, de llenarlo de velos que le den una dimensión fantástica o poética? Desde esta misma ventana, ante la cual ahora escribimos, nos hemos detenido, en otras horas, a mirar esta misma calle durante la noche, que, como un gran animal tierno y callado, envolvía a la ciudad dormida. Todo lo que en el día se recortaba en nítidos perfiles tenía en la noche contornos vagos. La noche parecía envolver todo en el misterio y todo podía ser transformado a nuestro antojo. Hay un lado nocturno del conocimiento, que puede llegar a intensas claridades, mediante el cual la realidad transfigurada deviene poesía. ¿Qué realidad no puede ser reordenada, desde qué realidad no podemos partir para llegar a lo maravilloso? En la noche, y a través de la piel translúcida del aire, nuestra mirada subía hasta *"aquel laberinto de las estrellas, unas centellantes, otras lucientes"*, que decía el aragonés Baltasar Gracián. Quien afirmaba también, dando a la imaginación lo que es de la imaginación y a la poesía lo que de la poesía es, que, frente a aquel alto caleidoscopio estelar, *"se nos hace cada noche nuevo el cielo y nunca enfada mirarlo"*, porque *"cada uno proporciona las estrellas como quiere"*.

SOLEDAD

En este calmo atardecer de verano, sobre la pequeña plaza Artigas la vida parece haberse remansado. Un aire nostálgico, como de viejos días detenidos, se cierne sobre los árboles, las personas y las cosas que se viven y suceden con un ritmo lento de vieja serenidad incommovible. Toda la atmósfera parece hecha de una armónica policromía de colores suaves que se entonan y no hieren la vista. Rosados pálidos, apagados grises. Verdes. Marrones. Amarillos. Entre la copa de los árboles, alto y no obstante cercano, se recorta, como pegado al verde de las hojas, el cielo azul; entre los troncos se divisa, con el mismo tono viejo y manso de todo lo que lo rodea, el muro gris de una casa. En los bancos, gentes apacibles, tocadas de un inconfundible aspecto dominical, reposando y un poco tristes. Hablan algo. Y callan. Sobre todo callan. Como hundidos en un quieto ensimismamiento sin ideas. Algunos niños juegan y gritan, y a sus gritos se mezclan, de vez en cuando, un cercano parlotear de pájaros. Pero no logran esos gritos (ni el correr, tal como si se deslizaran, de ómnibus, de ómnibus y autos, allá, a la distancia, sobre el boulevard) turbar esta calma que irradia del ambiente y que nos penetra y nos sume en ella suave, despaciosamente. Y mientras esa calma nos adentra en nosotros mismos, o nos adentramos nosotros en ella, nos formulamos una pregunta: en estos momentos en que estamos sentados sin compañía inmediata en un banco de esta tranquila plaza montevideana, ¿nos hallamos solos realmente? Quizá, al pronto, parezca ingenua la pregunta. Quizá lo sea. (¿Qué pregunta, considerada desde cier-

to ángulo, no lo es?) Pero dejémosnos ganar por ella, entremos hasta su secreto corazón. En él late otra pregunta: ¿qué es la soledad? Y quizá la interrogación no parezca tan ingenua ni tan fácil la respuesta. Porque, realmente, las cosas comienzan a mostrarnos su faz problemática recién cuando las enfrentamos con ese "qué" que interroga por su esencia. Mientras vivimos algo nos parece conocerlo, y es justamente cuando lo ignoramos. Vivir y conocer son operaciones distintas. Para conocer algo es preciso poner cierta distancia entre el sujeto y el objeto. Y esa distancia no puede darse en el momento en que acucian las urgencias de la acción vital. Decía ya San Agustín en sus *Confesiones*, que mientras no le preguntaban qué era el tiempo creía saberlo, pero que lo ignoraba cuando se lo preguntaban. Del mismo modo, todos conocemos vitalmente la soledad. (¿Quién que es no la ha vivido con mayor o menor intensidad?) Pero cuando nos preguntamos "qué es" eso en que la soledad consiste, ¿sabremos respondernos? Ante la pregunta, formulada en estos momentos en que estamos "solos" pero "acompañados" por seres "extraños", en medio de esta calma del atardecer que mansamente cae sobre nosotros, algunas respuestas tímidamente se insinúan. Cristalizan. Luego huyen. En su lugar acuden, con nuevo apetito de respuesta, nuevas preguntas. ¿Hemos de negarle voz a algunas reflexiones?

Ante nosotros vemos algunos árboles, en cuyas hojas más altas el último sol del atardecer pone una franja de luz que dora suavemente el verde de las hojas. Cada uno de esos árboles —¡qué hermosa su grave quietud arraigada a la tierra!— está confinado en sí mismo. Sinuosos pero nítidos límites lo hacen "otro" de todas las cosas. Se vive a sí mismo, se adensa en su ser. Igual ocurre con esos pájaros que ahora, mientras sueltan gorjeos rápidos e incisivos, saltan de rama en rama, como en un absorto juego, para partir, de pronto, en un vuelo casi raudo que atraviesa un claro del follaje. También nosotros, que contemplamos los árboles, y vemos los pájaros, y escuchamos sus trinos, somos seres confinados dentro de nosotros mismos. Hombres, animales y cosas se hallan identificados por ese común destino de su finitud. Son, en ese sentido

natural y físico, presos cuya cárcel es su propio ser físico. Como las estrellas en la noche, cada una palpitando quietamente encerrada en sí misma, así la tierra se nos muestra como una vasta constelación de astros terrenales, cada uno de ellos encerrado en sí, "*sucedíéndose a sí mismo*", en el confinamiento de su propia soledad física. Pero, ¿es ésta la verdadera soledad? Más bien, diríamos, en ese hecho elemental arraiga la posibilidad de la soledad verdadera; ese confinamiento individualiza y "*aisla*", pero no constituye soledad. La soledad sólo comienza cuando se adquiere conciencia de la propia finitud o limitación. Esos árboles que vemos ante nosotros, confinados en sí, viviéndose silenciosamente, no padecen soledad. Están simplemente aislados, porque, en apariencia al menos, no poseen conciencia de su propia finitud. Una semisoledad, originada en una semiconciencia, puede darse, quizá, en estos pequeños, enternecedores pájaros que, en estos momentos y tal si combinaran sus movimientos, dibujan graciosamente su rítmico ballet en las ramas y en el aire, llamándose y comunicándose con sus gorjeos. Pero la soledad es un hecho esencialmente humano. Sólo el hombre, ser consciente, puede padecer, en estricto rigor, la soledad, porque sólo él puede tener la nítida conciencia de su propia finitud. (*Ser finito es estar aislado; saberse finito es estar solo.*) La soledad comienza, pues, con la conciencia de nuestra finitud. Algo más se requiere, sin embargo, para que el sentimiento de la soledad adquiriera plenitud. Para ello es necesario antes, y aunque parezca el problema de la gallina y el huevo, haber vivido la compañía. Adán no pudo, sin duda, vivir la soledad hasta que no supo de la compañía de Eva, porque el sentimiento de la soledad incluye, además de la conciencia de la propia finitud, la conciencia de que la soledad es siempre privación de algo. Por eso, la soledad no es simplemente soledad, sino "*soledad de...*", "*soledad de*" un amigo, "*soledad de*" la amada, "*soledad de*" Dios... Esa privación puede ser vivida voluntariamente, en quien, con arisco ademán, se separa de los otros seres humanos; puede ser vivida con dolorosa o dulce nostalgia por quien tiene el apetito de la compañía. En uno y otro caso, sin embargo,

la compañía es un ingrediente de la soledad. Digamos ahora, y aún a riesgo de cortar un poco bruscamente estas reflexiones, que si por la conciencia de su finitud el hombre se sabe un ser sustancialmente solitario, por la vivencia de la compañía adquiere la certeza de que puede trascender su finitud, porque su vida interior (el hombre interno que el confinamiento corporal limita) tiene la posibilidad de desplegar una especie de actividad tentacular que lo comunica y religa con los seres y las cosas. Recordemos la opinión de Hegel: sentir algo como un límite o barrera, afirmaba, es en cierto modo estar más allá de esa barrera o límite. Saberse finito o confinado es, pues, saberse simultáneamente más allá de la propia finitud y confinamiento. Y con lo dicho, quizá no parezca ya tan ingenua aquella inicial pregunta: ¿estamos solos o acompañados?, porque, en rigor, estamos simultáneamente acompañados y solos.

Estamos solos. Estamos acompañados. Y con esto nada tiene que ver la fortuita presencia de estos niños que aquí, cerca nuestro, juegan, ni la de aquellos ancianos que allá, en un banco, más o menos desacompañadamente discuten. (Soledad y compañía no son hechos físicos sino estados interiores.) Estamos solos porque lentamente nos hemos ido interiorizando en nosotros mismos y, palpando suavemente nuestra propia finitud, pareciera que nuestra vida intentara nutrirse sólo de su propia sustancia, tal como si el alma se buscara a sí misma (¿hay en ello un mágico conjuro de la apacibilidad de la tarde?); estamos acompañados porque ni aún en el máximo ensimismamiento puede una vida dejar de trascenderse y destruir los vehículos que la unen a los seres y las cosas. Por eso la soledad interior, y siempre que no se convierta en esa soledad de evasión o desligante del que procura huir con resentido gesto de su propio contorno, no excluye el religamiento cordial con el mundo. Por lo contrario: es desde la más pura soledad interior que se alcanza el más armonioso y limpio religamiento con él. A través de ese movimiento del alma hacia el interior de sí misma que concluye en el ensimismamiento, se opera una nítida delimitación entre el "yo" y lo "otro". Y eso "otro" se da con

una plenitud deslumbrante. La conciencia y el mundo, como en un juego de espejos enfrentados, se enriquecen mutuamente. Y nuestra acompañada soledad nos ata cordialmente a nuestro contorno. Absortos en nosotros mismos pero al mismo tiempo recostados en lo que nos rodea, ¡con qué límpida nitidez se ofrecen a la contemplación! Todo se muestra con desnudez pura y radiante a la mirada. Y mediante aquella tentacular actividad espiritual de que ya hablamos, gozosamente palpamos el oculto corazón de todo. Y mientras cae la noche, que toca con dedos suaves y oscuros la faz de todas las cosas y les da a todas las cosas nueva faz, nos preguntamos una vez más, ¿qué es la soledad? Y de nuevo pensamos que no los sabemos. Porque, sin duda, más que de *soledad* habría que hablar de *soledades*. Algo hemos insinuado de lo que podríamos llamar soledad religante. De la soledad que une. Pero ¿qué decir de las otras *soledades*? Nos hemos referido, al paso, a una soledad de evasión o desligante. ¿No merecería que se reflexionara sobre ella? ¿Y la soledad que le es impuesta a algunos seres? Y tantas otras formas de soledad. Porque ella, estado interior, puede ser vivida de muy diversas maneras.

MONODIALOGUISMO

En la conversación —como en muchas otras cosas— el uruguayo suele ser la contrafigura de Sócrates. Incluso, con cierto sentido del humor, podríamos definir al uruguayo, en ese aspecto, como el animal racional anti-socrático. Entre las muchas maravillosas virtudes que poseyó aquel ateniense maravilloso, no fue la menor, sin duda, su casi milagroso dominio del arte de dialogar. El diálogo, el verdadero diálogo, no el tremebundo contrapunto en que dos o más seres pretenden abatirse mutuamente con una esgrima verbal en que las palabras chocan como aceros o restallan como latigazos, es una inconsútil fusión o comunión de almas. El diálogo requiere, por eso, de los interlocutores, el ejercicio de dos facultades simultáneamente verificadas: la de atender finamente a la propia vida interior para convertirla en “logos” y la de percibir, también finamente, en el “logos” ajeno la ajena vida interior. Sócrates —que a pura conversación sentó las bases de una filosofía secular— tuvo, sin duda, como nadie, el arte de ejercer simultáneamente esa doble capacidad. Fue, por eso, el interlocutor perfecto, el maestro del diálogo, el paradigma del hombre que traduce sus conceptos en “logos” y hace de sus propios “logos” un instrumento de revelación de almas ajenas. Parteador de almas, se tituló a sí mismo. Frente a este interlocutor perfecto, el uruguayo —todos lo hemos podido observar frecuentemente— se nos aparece como el anti-interlocutor, como la negación del hombre que dialoga. Cuando cuatro o cinco uruguayos se reúnen para “intercambiar” ideas, lo habitual es que el diálogo se convierta en un multiplicado

monólogo. Cada uno se empeña en imponer su opinión y habla casi sin escuchar a los otros. Como si su propia voz, convertida en torrente verbal, fuera una cascada de arrobador murmullo, se obstina en escucharse a sí mismo con prescindencia de los interlocutores. Estos, de hecho, y si se nos permite lo paradójico de la expresión, quedan reducidos a meros espectadores auditivos. Pero como en realidad todos toman la misma actitud, la reunión se convierte en un coro monodialogante; las ideas, convertidas en leves columnas de humo mental, se pierden en el aire, y el intercambio ideológico queda reducido a una sutil gimnasia de mutuas repulsiones. En la conversación, la actitud habitual del uruguayo es la inversa de la que Malraux, en *La condición humana*, señala como característica de Gisors, el hombre que ponía siempre su inteligencia al servicio del interlocutor. El uruguayo, por lo contrario, parece, en general, pretender que la ajena inteligencia convertida en cavidad propicia para proporcionarle eco, se ponga a su servicio.

Esta aguda tendencia monodialogante puede parecer, a primera vista, una manifestación exterior de una serie de cualidades interiores positivas, o valiosas del hombre uruguayo. Puede parecer, por ejemplo, consecuencia de un exceso de riquezas interiores que procuran, como a codazos, cavar un cauce hacia el exterior; puede parecer el efecto de una personalidad poderosa que requiere abrirse a plena luz del sol; puede parecer, asimismo, resultado de la integridad en las propias convicciones, de la entereza en una fe, o en las propias evidencias interiores, que se desbordan, en un casi agresivo, incontenible afán de persuasión. Que esto sea así, quisiéramos creerlo y, sin duda, así debe ser en algunos casos. Pero sospechamos que no en la mayoría. Y hemos creído hallar la clave, la nítida explicación, del monodialoguismo a que nos referimos, en unas admirables palabras de Ortega y Gasset, que pone el dedo en la llaga de un rasgo del ser español, el cual rasgo es, en gran parte, también definitorio del ser uruguayo. (¿Podremos desconocer una de nuestras líneas de ascendencia? Lo que se hereda no se roba.) "*Desde el comienzo de mi obra* —dicen esas palabras de Or-

tega— me he preocupado de fomentar la porosidad de mis lectores hacia el prójimo, porque presentía ya una experiencia que mi vida posterior no ha hecho sino confirmar. Yo no sé bien cómo enunciarla, y desearía que mis expresiones se entendiesen "cum grano salis". Porque, en verdad, la experiencia es sorprendente. Según ella, resultaría que, con pavorosa frecuencia, cuando el español castizo tiene ante él otra vida humana, lo que se llama otra vida humana, con su arcano que late misteriosamente como el corazón revelador dentro del muro del cuento romántico, experimenta lo contrario de lo que antes he dicho: experimenta depresión. En vez de exaltarse ante la presunción de otra existencia que palpita a su vera, lo que hace es sentirse disminuido, triste, desilusionado". El español, concluye luego Ortega, no construye la vida del prójimo tal como es en efecto: "como un orbe independiente del nuestro, centrado en sí, gravitando hacia su íntimo núcleo", porque el español no "se decide a abandonar su perspectiva inmediata y primaria, en la cual es él el centro y todo lo demás periferia a él referida". Estas palabras (que, reiterando la expresión de Ortega, debemos entender, para aplicarlas a nosotros, *cum grano salis*) pueden ser, como hemos dicho, una clave para la explicación de nuestro monodialoguismo. Si dialogar supone la intuición de la ajena vida interior simultáneamente realizada con la expresión de la vida interior propia, de tal modo que ambas se abracen en acorde comunión, ¿cómo será posible el diálogo entre quienes son casi incapaces de intuir el modo en que la vida se revela en un alma distinta de la propia?, ¿seremos ciegos para todo apocalipsis, es decir, para toda auténtica revelación? Si esto es así, este monodialoguismo estaría lejos de ser un tema risueño, digno de la gacetilla humorística. Sería, por lo contrario, expresión de un rasgo deformante de nuestra sicología colectiva y, por lo tanto, un grave asunto. Por nuestra parte sospechamos que, efectivamente, es así, y que ese monodialoguismo es sólo una expresión, entre múltiples, de ese fatal encostramiento dentro de la propia conciencia que, a la postre, deforma nuestros mejores, nuestras nativas virtudes. Corroboremos lo dicho con

un ejemplo, que, además de ser una fácil experiencia diaria, es también fácilmente localizable en nuestra literatura. Nos referimos al padre, que sin estar despojado de un casi idolátrico amor por su hijo, es incapaz de comprender la vida de éste, tan diferente a la suya, y viceversa; nos referimos al drama surgido de la pugna —pugna vital— entre dos generaciones. Esos seres no están desposeídos, sin embargo de esa ternura un poco huraña, recatada, difícil de expresarse exteriormente, pero honda y sostenida, tan típica del criollo. El drama nace de ese hermetismo vital que enciaustra al ser, como un bicho, en su propia conciencia, y que termina por hacer del amor un mero hedonismo afectivo. La ternura no se derrama hacia su objeto, sino que es una simple complacencia interior. El afecto no es generosidad, sino egoísmo. Y notemos, de paso, que hay también un hedonismo intelectual, que consiste en convertir nuestro pensamiento en un regodeo personal, incluso en un motivo de soberbia, en vez de hacer de él un puente para un cordial religamiento con el mundo. Planteadas así las cosas, es fácil comprender que el monodialoguismo no es un acto que se dé sólo en el diálogo —monodialogo— hecho de "logos" o palabras. Es una actitud vital, nacida de un atroz angostamiento de la conciencia, y que, extendiéndose como aceite en el agua, se refleja en muchos aspectos de la vida nacional. Monodialoga el político que atiende a sus propios intereses, o a los de su partido, con olvido del interés nacional; monodialoga el gremialista que no imbrica el interés gremial con los del país, y, olvidando que el interés personal es dependiente del colectivo, ve, al fin, frustrados sus esfuerzos; monodialoga el escritor que publica un libro de herméticos poemas y cree, con ello, haber conjurado los males de la humanidad; monodialoga el guarda de ómnibus que insulta al pasajero, sin saber que así como el conocimiento supone el correlato sujeto —objeto, su propio trabajo supone el correlato pasajero— guarda. Este extendido monodialoguismo pone al país en el inminente peligro de invertebrarse, dividido en una serie de compartimientos estancos en que cada fracción política, cada gremio o cada uno de los grupos sociales, casi

diríamos cada individuo, vive de espaldas a los otros, olvidados de que, según el aforismo de Rafael Barret, el temple del acero de una espada depende de la cohesión de sus moléculas.

Esta actitud monodialogante desquicia los goznes de la vida colectiva y, en última instancia, atrofia la vida individual. Es manadero de resentidas, hurañas melancolías. ¡Y qué fácil sería superarla! Bastaría con amar un poco más la propia y la ajena vida, sentir con cierta intensidad el anhelo de establecer un cordial contacto con la realidad. Y sin que ello suponga renunciar al goce de auscultar, de poner fino y atento oído a las voces interiores. Fue Novalis, según creemos, quien dijo que el genio es un eterno monologante que, paradójicamente, dialoga de continuo con su *tú interior*. Pero ese tenso coloquio, a nuestro juicio, ha requerido previa toma de conciencia con *lo otro* que es el mundo. Ese *tú interior* es el reflejo en el alma del mundo exterior. Ese solitario monólogo es, pues, en definitiva, un fraternal diálogo con la realidad toda, con la totalidad de los seres. Creemos, además, que no es preciso la genialidad para que ese monólogo dialogante sea posible. Y si nos hacemos capaces de efectuarlo, seremos también capaces de convertir nuestro monodialoguismo en diálogos reales, en los que, contrariamente a los latosos, de quienes se ha dicho que quitan soledad sin dar compañía, seremos capaces de dar compañía sin destruir, o respetando, la natural y necesaria íntima soledad propia y ajena. Y romperíamos también, haríamos retroceder, esa crisis de nuestra vida colectiva que parece impedir el armonioso religamiento del individuo, o de los grupos sociales, con ese todo que es su contorno.

APUNTE SOBRE FLORENCIO

El 23 de octubre de 1905 se estrenó, en el *Apolo*, *Los muertos*, de Florencio Sánchez. A pesar de cierta reticencia por parte de algún crítico, el éxito de la obra fue muy grande. El público la recibió con entusiasmo, y arrancó a un cronista de la época este juicio: "*Los Muertos no es más, ni menos, que una obra de verdad, fue un pedazo de vida arrojado a la escena. . . Florencio Sánchez acaba de dar al público su obra más vigorosa del punto de vista teatral y del punto de vista humano*". El paso del tiempo ha entibiado algo este entusiasmo un poco efervescente, pero el éxito inicial se mantiene. Un crítico de hoy opina que *Los muertos* es "*la pieza más perfecta del ciclo de la vida pobre*", y hasta hace poco, un actor—famoso, según dicen, por la expresividad de su rostro—seguía enfervorizando a los espectadores con su interpretación de Lisandro. Si al que estas líneas escribe se le permite una confesión, dirá que no se halla actualmente entre los admiradores de la obra, aunque sí lo fue cuando sus primeras lecturas de la misma. Una relectura, hecha para verificar los indecisos datos del recuerdo, ha corregido el juicio inicial. Releída, esta pieza de Sánchez hace sentir demasiado ostensiblemente su esquelética contextura, su descarnada carencia de genuinos valores estéticos. Suele haber en el sainete criollo, bajo su cáscara bufonesca y humorística, un resorte dramático que de pronto salta e irrumpe en la escena llenándola toda con un patetismo granguñolesco. La técnica de Sánchez consistió, en gran parte de su obra, en apoderarse de ese resorte dramático del sainete y plantarlo desde un principio en la

escena. Así en *Los Muertos*. Esta pieza es sólo un sainete dramatizado, o, dicho de otro modo, un sainete que tanto el autor como el público toman por lo serio. Una trama vulgarísima y tratada en superficie, personajes triviales y apenas abocetados con trazos de brocha gorda, cursilería sentimental e ideológica, recursos de mala ley para lograr impactos emotivos, abuso, estéticamente ilegítimo, de los buenos sentimientos del espectador, mediante dolosas trampas escénicas, son, entre otros, elementos corroborativos de nuestra anterior afirmación. La obra tiene, desde luego, algunos aspectos favorables sin los cuales no se explicaría su éxito. Uno, habilidad en la composición; otro, fluidez en el diálogo, que avanza sin esfuerzos ni jadeos, aunque esto, que es el mínimo exigible a un autor teatral, no impide que ese diálogo sea de una vulgaridad aplastante. (Léase como comprobación, el alegato que en su justificación declama Amelia hacia el fin del primer acto.) Digamos también que *Los muertos* carece, en forma demasiado explícita por lo menos, de una de esas tesis que anulan definitivamente otras obras de Sánchez. Tesis que sólo son la incorporación a la obra, en forma casi siempre confusa, de retazos de esa difusa ideología padecida por ciertos ambientes del Montevideo del 900 gracias a la acción divulgadora de *Alcán* y editoriales análogas. Estos aspectos positivos no bastan, sin embargo, para explicar la perduración de *Los muertos*, presente siempre en algún secreto rincón de la memoria popular. Otra, pues, debe ser la causa. ¿Cuál? Procuraremos exponer brevemente nuestra opinión al respecto.

La obra respira y vive a través de un personaje eje alrededor del cual giran todos los demás. Ese personaje es —ya lo sabemos— Lisandro. Si nos preguntamos “*quién*” es exteriormente Lisandro, la respuesta es clara: un ebrio cuyo vicio ha destruido su hogar. Pero si nos preguntamos, más intensamente, “*qué*” es interiormente Lisandro, esa respuesta no basta y quizá las opiniones varíen. Para intentar una contestación podemos recordar que Sánchez presenta al personaje en tres oportunidades. Cada una de ellas configura una situación definida que motiva en Lisandro una distinta reacción. En la primera de esas tres

situaciones, que constituye la presentación del personaje, las reacciones de Lisandro están destinadas a subrayar en él estos rasgos: sentimentalismo exaltado (que toma el aspecto de un aparentemente devorador amor paternal); ausencia de voluntad y debilidad de carácter (el momentáneo arranque de firmeza que rápidamente se apaga como un fuego de bengala, no hace más que remarcar ese rasgo); degradación moral (que le hace aceptar servilmente el saber que su mujer tiene un amante). Notemos que Sánchez procura, a lo largo de toda la escena, inspirar piedad por Lisandro. Aquí ocurre la famosa escena de los zapatitos, tramposamente preparada con ese objeto. En la segunda situación, que se da en el "*amplio y lujoso sótano de un bar aristocrático y central*", las reacciones de Lisandro sirven para que él mismo postule, convertido en portavoz del autor, lo que podríamos llamar teoría justificativa del falso sentimentalismo deformante. Para Lisandro-Sánchez, los hombres buenos —¡pobrecitos!— están destinados a contraer un vicio y a hacer daño. Aunque lejanamente intuye que la verdadera falla está en la voluntad: "*Hombre sin carácter es un muerto que camina*", el personaje insiste abrumadoramente en su primera idea: "*Los buenos no saben vivir... Cristo murió; su religión persiste porque es mala...*", "*Yo tuve una mujer... y un hijo... un hijito así de grande, y lo quería mucho, muchísimo... y ahora me pregunto, ¿por qué si lo quería tanto les hice daño? ¿Por qué los abandoné y los maltraté, si tengo tan buen corazón?*" De hecho, toda esta escena es una especie de alegato de Lisandro para justificar su auto-canonización. En la tercera situación, ese hombre bueno que "*está muerto*" porque carece de carácter, tiene una reacción súbita y se convierte en homicida. Mata al amante de su mujer. (¿Julían "*está vivo*"? ¿Tiene carácter?) Esta reacción final de Lisandro no tiene por objeto profundizar su interioridad. Es sólo uno de esos efectos de mala ópera, previos a la caída del telón, que Sánchez utilizó siempre en una u otra forma. Con estos datos por delante, podemos intentar una respuesta a la pregunta antes planteada: ¿"*qué*" es interiormente Lisandro? A nuestro juicio, en Lisandro se da una variante

de esa forma enfermiza de la vida sentimental que en otra oportunidad hemos llamado hedonismo afectivo. En su forma extrema, el hedonista afectivo usa del objeto de su sentimiento como un mero catalizador: el objeto despierta o aviva el sentimiento, pero éste no se derrama hacia el objeto sino que se revierte sobre el sujeto que lo experimenta, el cual se contenta con el solo voluptuoso regodeo de sus efusiones afectivas. En formas más atenuadas de hedonismo afectivo, la despreocupación por el objeto no llega a tanto. El sentimiento puede dirigirse hacia su objeto y envolverlo. Pero tampoco va más allá de una embriaguez interior que no logra convertirse en norma de conducta voluntaria y reflexiva. Este segundo caso es el de Lisandro. El es, más que un ebrio de alcohol, un embriagado por un sentimentalismo confuso y difuso. Podemos, inclusive, imaginarlo en pareja exaltación sentimental sin necesidad del uso, y abuso del alcohol.

Este enfermizo funcionamiento de la sentimentalidad que hemos denominado hedonismo afectivo no es, sin duda, y con esto nos adelantamos a posibles objeciones, ni una exclusividad síquica del uruguayo, ni es tampoco, sería absurdo pensarlo, una constante de los uruguayos todos. Cualquier lector puede recordar, por ejemplo, dos personajes de Dostoiewski a quienes es posible incluir dentro de la misma categoría: Nicolai Ilich Swiequiriov, de *Los hermanos Karamazov*, y Semión Zajárich Marmeládov, de *Crimen y castigo*. No obstante esta posible universalidad del tipo, es indudable que dos cosas se pueden afirmar: a) el hedonista afectivo, con o sin alcoholismo, se da entre nosotros con inusitada y peligrosa frecuencia; b) en Lisandro encuentran expresión ciertos modos o matices nacionales del hedonismo afectivo, o dicho de otro modo, el personaje traduce de una manera local algo universal. Empleando una terminología de Carlyle, diríamos que en Lisandro se objetivan en forma articulada y visible estados de conciencia, que en forma inarticulada, vaga y apenas presentida, se dan en muchos seres. Lisandro adquiere, pues, la dimensión de *personaje representativo*, a pesar de que, en cuanto realización artística sus valores sean muy precarios, y no obstante no ser lo que litera-

riamente solemos llamar un gran personaje. Agreguemos aún que arteramente Sánchez idealiza al personaje, procurando mostrarlo en su faz simpática y despertar la piedad del espectador. (Estos elementos no objetivos sino sobregregados por Sánchez son, por otra parte, los que dan al personaje cierto aire inauténtico, de falsedad literaria.) Ese valor representativo, e incluso esa especie de soborno a nuestras malas costumbres sentimentales, son, a nuestro juicio, los ingredientes que explican, ya que no justifican, esa perduración de la obra cuya causa —decíamos al comienzo— no es posible hallar en los valores estéticos, casi nulos, de la misma. Lisandro no nos conmueve por su dimensión artística, sino por lo que tiene de espejo o reflejo de nosotros mismos. Para concluir diremos que aunque no quisiéramos pecar por exagerados, nos atrevemos a afirmar que gran parte de la obra de Sánchez es pasible de ser analizada desde esta misma perspectiva. Lo que hallaremos en sus obras no son los rasgos de un gran creador. No hallaremos, tampoco, una visión o interpretación compartible de nuestra realidad, porque lo que de sí mismo puso Sánchez en sus obras casi siempre suena a falso. Lo que a Sánchez le dio éxito y popularidad fue su constante esfuerzo por morder en nuestra realidad y el haber señalado, no explotado como debiera, ciertos temas o tipos que de cierta manera expresan modos constantes del alma colectiva. Buceó mucho pero casi nunca (¿nunca?) trajo a la superficie auténticas perlas.

EL GOCE DE VER

(Parque del Plata, 4/2/58).

Es mediodía. En la gran comba de un cielo de un azul casi lechoso, revienta en luz el sol. Allá, en lo alto, sólo hay el blanco vellón de una pequeña nube transeúnte que, aquietada en esa serenidad infinita, se adormece en el aire. En el sosiego de este mediodía, en el cual el silencio se esparce casi audiblemente por el aire, y mientras el tiempo discurre con su tic-tac milagrosamente isócrono, nos hallamos sumergidos en una tarea muy simple y cotidiana, y de cuya maravilla, por su misma cotidiana simplicidad, no siempre tenemos conciencia. Estamos sumergidos en el encanto de ver, en la ingenua dicha de mirar, dejando que las miradas corran casi por sí solas sobre la superficie brillante de las cosas. Nada de espléndido tiene el paisaje que ahora nos rodea y nos proporciona el goce de mirar. Hacia un lado se tiende un camino recto como una suave cinta gris rojiza, que remata en unos blancos, sinuosos arenales, ondulantes y reverberando con la luz del sol. Enfilados a los bordes del camino, una hilera de árboles levantan sus cuerpos verdicidos. En la serenidad del mediodía, parecen soñar esas cúpulas verdes. En el fondo, allí donde termina el andar de la mirada para rebotar de súbito y volver otra vez hasta nosotros, un bosquecillo clava su breve verdura en el telón azul que desciende del cielo encorvado de radiante luz. A su costado, un pequeño río desliza sus aguas manasas como una líquida corriente de música silenciosa. Desparramadas aquí y allá, algunas casitas van colocando quietas manchas de color —blancos, rojos, verdes, amarillos—,

que en este paisaje tan sin artificio anuncian discretamente una invisible presencia humana. Esto es todo. Y no es mucho. Pero hundido en la gran campana de luz del mediodía, todo este paisaje, —delicioso rincón de nuestra tierra—, tiene una humilde y, sin embargo, deslumbrante hermosura, y es para nosotros un recatado regalo de Dios. Toda esta inmovilidad refulge, pero encendida de fulgores que no lastiman los ojos. Y nuestra mirada, sometida habitualmente en la ciudad, a la esclavitud de los pequeños espacios, se dilata ampliamente y, agradecida, juega, anda, corre, salta, para detenerse, de pronto, absorta, en el matiz de un color, en un volumen insólito, en una clara perspectiva. Casi diríamos que descubrimos ahora por primera vez ese milagro diario del mirar. Y en este descubrimiento, nos parece percibir lo que los sentidos, —el de la vista, ahora—, tienen también de espiritualidad. Dicho sin intención paradójica: lo que tienen de voluptuosa espiritualidad.

El superlativo encanto de este paisaje visto al mediodía, el que constituye una embriaguez para los ojos, es, quizá, que todos los objetos parece que se esforzaran en despojarse de misterio, en convertir en superficie la plenitud de su ser, para agotarla y exprimirla en la entrega total de sus formas. Sólo muy recatadamente dejan pensar que hay en ellos una dimensión de profundidad. Por eso, nuestra dicha consiste en palpar casi táctilmente con la mirada la superficie enardecida de formas de las cosas. Pensamos que esta luz radiante del mediodía diversifica y separa: cada cosa, quietecita, reposa en sí misma, en conformidad de su ser. Pero este aislamiento de las cosas no destruye la paz y la armonía entre ellas, porque no es la separación que produce la ira o la inquina. No hay guerra entre estas cosas tan serenas que nuestros ojos recorren dichosamente. Cada una se sosiega en sí misma, y, al mismo tiempo, mantiene desde su soledad una cordial relación con las otras. Siguiendo a San Agustín, escribe Fray Luis que la paz es un orden sosegado o un tener sosiego y firmeza en lo que pide el buen orden. Y así están las cosas del paisaje en este calmo mediodía; manteniendo con firmeza y sosiego su concertado orden. Cada plano

del paisaje se distingue de los otros planos, y la perspectiva total es una clara organización de ordenadas perspectivas parciales. Este orden, y a través del claro goce de ver, permite llegar directamente al corazón de las cosas. Al suave tacto de la mirada, cada cosa revela la clave que descubre su secreto. Cada cosa dice sin retaceos *qué* es y *quién* es; cada una difunde en el aire su ser y lo envía cabalgando en la mirada hasta nosotros.

Conocer era para los griegos "*haber visto*". De uno de los tiempos pretéritos —el aoristo— del verbo ver (jorao) salió el idear, pensar, saber (jideín). Conocer era "*haber visto*". Con los ojos corporales o con los del alma cuando ésta, en la ante-vida de su encarnación en la cárcel del cuerpo, recibió las aguas bautismales del saber en un baño de celestes ideas. De este modo, nuestro goce de ver ¿no es una viva imagen de nuestro goce de conocer? Envueltos en la radiante luz del mediodía, los objetos recortan sus límpidos perfiles con la misma nitidez con que la razón recorta en nítidos trazos el concepto de ellas. Esta nitidez de formas que recogen en su aéreo andar los ojos corporales, se torna interiormente en una clara visión de nítidos rasgos luminosos. De este modo, a través del puente de la mirada, lo sensible se vuelve trans-sensible, se espiritualiza. Y nuestra atención —esa sutil brújula del sentimiento— puede clavar sus puntas aceradas en las cosas más humildes y sencillas, convirtiéndolas en presencias fraternas. Y hasta diríamos que entonces mantenemos con ellas esas relaciones de carácter moral que sólo solemos atribuir a nuestra conducta en el mundo de las relaciones humanas. ¿No suele, en estos casos, producir en nosotros una pleamar de la atención una hoja que tiembla con enigmático atractivo en la copa de un árbol? Una pequeñez, una humildad, ocupan todo el ámbito de nuestra conciencia. Vamos uniendo así, con hilos sutiles, el corazón de las cosas con el nuestro, en una cordial peripeccia diaria del alma. "*Mirar*" no es siempre "*ver*". Y si "*mirar viendo*" es religarnos al mundo sensible espiritualizándolo, ¿no convendrá aprender a "*ver*" desde el "*mirar*"? Humilde, calladamente, todo en este paisaje nos dice que sí, desde esa agazapada luz que llevan en su interior todas las cosas.

REFLEXION DE LA NOCHE

Para Fray Luis (nos lo dice con voz de extático embeleso en el capítulo titulado *Príncipe de Paz* de *Los Nombres de Cristo*) la "vista hermosa del cielo", del cielo cuando resplandece con la innumerable multitud de las estrellas, es imagen perfecta de la paz. "El ejército de las estrellas, puesto como en ordenanza y como concertado por sus hileras, luce hermosísimo" —escribe. Cada una de ellas, agrega, "inviolablemente guarda su puesto". Ninguna usurpa, concluye, "el lugar de la vecina, ni la turba en su oficio, ni menos, olvidada del suyo, rompe jamás la ley eterna y santa que le puso la providencia". ¿Quién no ha vivido, en momentáneo éxtasis, la contemplación de una de esas *noches serenas, templos de claridad y hermosura*, que el mismo religioso español cantó en su poema famoso? En esas noches, "sosiega el alma retirada en sí misma", escribe también Fray Luis en otra parte, en un pasaje de sus comentarios al *Libro de Job*. Eso ocurre, ciertamente, algunas veces, pero otras, el alma, hecha toda ojos, pareciera vaciarse primero para dejarse llenar luego por el encanto que desciende del paisaje estelar que se refracta maravillosamente sobre el paisaje terrestre. Entonces la noche (que como las obras de arte geniales admite más de una interpretación) sin dejar de ser metáfora de la paz como lo es para Fray Luis, puede ser también metáfora de otras cosas. ¿Por qué no intentar descubrir algunos de esos sentidos que subyacen tenuemente, como la última perspectiva de un paisaje, bajo nuestra contemplación de una *noche serena*? ¿Por qué no auscultar esa serena taciturnidad amiga donde el corazón del

hombre boga y tiende delicados tentáculos que con furtiva luz de interrogantes penetran en la piel oscura del mundo? Si procedemos a auscultarla comprobaremos, en primer término, que desde ella el mundo nos responde con réplicas distintas a las que nos ha brindado durante el día. Comprobaremos que el todo paisaje tiene por lo menos dos almas: una diurna y otra nocturna. ¿Quién no lo ha experimentado así al contemplar en una noche estrellada el paisaje visto antes en un mediodía soleado? El alma de éste (y así hemos intentado hacerlo sentir en otra ocasión) nos decía que el goce de ver que el paisaje nos proporcionaba era imagen de nuestro goce de conocer. El alma de la noche serena y estrellada, ¿qué nos dice?

Es fácil imaginar (imaginar es en una de sus dimensiones profundas abstraer en el recuerdo, edificar con los materiales que la memoria proporciona) una de esas noches serenas, viviente condensación de tantas y tantas otras semejantes, en que hemos caminado solos por un camino también solitario. El mundo parece virginalmente despojado. Como brotado de la tierra, de la raíz oscura de las cosas, crece el silencio. Sentimos casi con asombro las pulsaciones de nuestro propio existir. La luna, tan quieta en lo alto, —“tan perfecta y blanca”, cantó nuestro querido Liber Falco—, y circuida por la gasa transparente de una nube es el corazón de la noche; como pulsos escintilan las estrellas; la carne traslúcida del aire está como traspasada por la luz —callada sangre de la noche— que la luna y las estrellas descienden de lo alto. Nuestros pasos, lentos, transitan por el camino bordeado de árboles. El camino, que hemos acaso recorrido durante la mañana cuando el sol parecía repicar sobre él con dedos incorpóreos arrancándole una silenciosa música de reflejos luminosos, tiene ahora, al espejarse sobre la tierra dormida la frágil luz sideral, un casi indefinible encanto. En esta mansa navegación terrestre que es caminar en medio de la noche, el camino nos parece el único sostén en el mar de penumbra que nos rodea. Salvo el camino, que se tiende plateado de luz lunar hacia adelante, todo está envuelto por esa penumbra. Los árboles que bordean el camino, los breves montículos de arena, las pequeñas ca-

sas que se diseminan aquí y allá, el lejano bosquecillo, el riachuelo serpenteante, todo eso que durante el día hemos visto definido a través de la nitidez de sus perriles, adquiere, en la penumbra, un aspecto casi fantasmal. Parecen seres ensimismados, meditativos, en íntimo monólogo, como si los poseyera una dulce serenidad recién nacida. ¿Podríamos resolver en un sentimiento o una idea, que tuviera un cierto carácter directriz, la diversidad de ideas y sentimientos que estas imágenes nos suscitan? Procuraremos hacerlo. Fue dicho por un poeta que no podemos tocar el pétalo de una rosa sin variar el curso de una estrella. Esta bella metáfora, que puede parecer una mera exageración poética, subraya, sin embargo, incisivamente, la interdependencia, la íntima unidad de todo lo existente. La visión del paisaje en la noche nos hace intuir vivamente esa íntima unidad. Envueltos en ese tul de luz espectral que viene cavando el aire desde los astros hacia la tierra, los objetos parecen continuarse unos a otros, unirse y formar todos juntos un solo ser fraternal. La noche religa, como si reabsorbiera en sí todas las cosas. Es ésta la idea directriz que deseábamos expresar. Marchemos por la pendiente que ella nos ofrece. La noche religa, nos hace intuir la unidad de todo lo existente. Entre lo existente aunque con esa inconsutil existencia de los objetos ideales, se halla el mundo de las ideas. Se cumple allí también una ley de interdependencia, y con más rigor aún que en el mundo de los seres reales. Y esa interdependencia determina que nuestros aparentes saberes sean, en realidad, sólo una manera tangencial de nuestra real ignorancia. Porque nuestro juicio más simple, nuestro "saber" más sencillo supone una relación con los problemas últimos no resueltos. Y de ahí que nuestro "saber" sea siempre un medio-saber o un saber a medias. Ibamos, quizá, en esa misma noche que hemos imaginado, con una pequeña rama en la mano. En la rama, algunas hojas mostraban su vida tierna y humilde. "Sabemos", en apariencia, lo que es una hoja de árbol; también, hasta cierto límite, lo que es vida vegetal, de la cual aquella hoja —¡tan existente!— es una forma. Pero no sabemos lo que es la vida, género que incluye en sí la especie "vi-

da vegetal". Luego, en definitivo rigor no sabemos lo qué la hoja de árbol es. (¿Sabemos siquiera con exactitud lo que es saber?) He aquí la primer sugerencia o enseñanza que nos ha proporcionado el alma de la noche: todo saber está circuido, limitado por una franja de ignorancia, de tal modo que todo "*saber*" debe incluir en sí, para no desvirtuarse, la conciencia de un "*ignorar*". La noche, en cuya alma late el misterio, metaforiza los límites de nuestro conocer.

Este reconocimiento de los límites ante los que tropieza irremediablemente nuestro "*saber*", reconocimiento que constituye, en el fondo, una toma de conciencia de nuestra propia finitud, ¿puede ser determinante de una actitud escéptica, nos impondrá la negación de la posibilidad del conocimiento? Recordemos, ante todo, algo bien sabido e indudable: el escéptico, al negar la posibilidad del conocimiento, estrangula su propia negación: negar la posibilidad del conocimiento postula de por sí esa posibilidad, implica ya un "*saber*", la afirmación de una "*verdad*", aunque la razón humana —invalorable bien, divino don ¡pero tan frágil!— no haya logrado demostrar exhaustivamente hasta hoy "*verdad*" alguna. Desde el escorzo ideológico que dibujan estas observaciones, volvamos nuestros ojos a la noche, a la bóveda estrellada, a los incontables puntitos luminosos que nos espían desde lo alto. Quizá hallemos allí otra metáfora de nuestro "*saber*". En el manto oscuro que es el cielo altísimo y profundo, lejanas e inasibles refulgen las estrellas. Son proas de luz en un pozo de tinieblas. De igual modo, como luz en tinieblas, brillan en el fondo del alma nuestras evidencias interiores. Esas evidencias que, pacientes tejedores de nuestro destino, laboriosamente hemos hecho emerger del fondo de nuestra propia ignorancia. ¿Son ellas un "*saber*"? Son, diremos, la decantación de nuestros "*saberes*": aquel residuo último de ellos al cual nos aferramos, menesterosos de conocimiento, después de haber palpado angustiosamente nuestra esencial ignorancia. Esas evidencias interiores regulan nuestra acción interior y exterior y se constituyen como nuestros órganos de aprehensión del mundo. Y aunque racionalmente consideradas sean también me-

dio-saberes o saberes a medias, valen por una réplica afirmativa a la pregunta que interroga sobre la posibilidad del conocimiento. (La gran aventura de la ciencia —¿ciencia o técnica?— de hoy: la conquista del "*espacio exterior*", nada es comparada con esa gran aventura del espíritu que concluye con la conquista de algunas evidencias interiores incommovibles.) Y aún algo más nos sugiere la contemplación de la noche estrellada. Algo que también se relaciona con aquella idea directriz —la noche religa, nos hace intuir la unidad de todo lo existente— que antes hemos apuntado. También en lo alto preside la ley de unidad. Géminis, Piscis, Capricornio, Tauro... Regidas por identidades de conformación y movimiento, en constelaciones se agrupan las estrellas. Cada una atenta a su oficio, todas juntas reguladas por una celeste mecánica que hace de ellas un todo coherente. ¿Qué otra ley, sino ésta, debe regir nuestras evidencias interiores? También ellas deben formar una armónica, bien dibujada constelación. Así integradas constituirán nuestra "*explicación*" (provisoria, circuida de misterio, pero vitalmente válida) del mundo y de la vida. En la espiritual claridad de nuestras evidencias interiores nuestra vida hallará su norma y su finalidad. ¿Y no más que esto tendrá la noche, en sus senos oscuros, para decirnos? Muchas otras cosas dice cuando reiteradamente se le interroga y, en silencio, se le escucha luego. Hoy nos ha dicho que ella puede valer como metáfora de la situación de una conciencia ante el conocimiento en cuanto acto vital.

EL MIEDO DE SER

Fue el viejo y venerable Píndaro quien acuñó (y no sólo para uso de los griegos, pues sus palabras conservan una fresca juventud perenne) aquella sabia sentencia que, como buida punta de aguijón vital, provoca e incita a un esfuerzo constante: llega a ser el que eres. Puede, al principio, la sentencia pindárica, causarnos alguna perplejidad. ¿Es que no somos necesariamente en cada instante aquél que somos? ¿Es que puede no serse en todo momento aquél que se es? No se refiere, desde luego, el poeta, al que por deliberada hipocresía enmascara su ser íntimo con un aparecer externo, porque la hipocresía puede constituir el ser del hipócrita, y siéndolo llega a ser lo que en realidad e íntimamente es. No se refiere, pues, el poeta, a esa forma de insinceridad social que puede muy bien compadecerse con una indudable sinceridad íntima. Descartando este sentido de la sentencia, ¿podremos dar, a nuestras preguntas, respuestas afirmativas? ¿Será posible no ser en cada instante aquel que se es? ¿Será posible admitir, incluso, que podemos no llegar a ser nunca íntimamente aquel que somos? Nos atrevemos a responder afirmativamente. No ser el que se es, y no serlo no por causas ajenas a nosotros mismos, ni, como en el caso del hipócrita, por una deliberada insinceridad ante los otros, es cosa más frecuente de lo que, quizá, en general se cree. Hay quienes no son nunca lo que son, ni llegarán a serlo nunca, porque padecen (sin sospecharlo ni quererlo, quizá) de una extraña hipocresía vital e íntima para con ellos mismos. A este extraño comportamiento ante la propia vida es al que llamamos miedo de

ser. ¿Intentaremos definirlo de inmediato? Más bien preferimos indicar algunas vías de acceso que lo hagan intuible.

Querer ser quien se es, llegar a ser el que somos, en una palabra: serse, nos enfrenta, debe enfrentarnos naturalmente, con esta pregunta: ¿quién y qué soy yo? Pero una vez formulada si perentoriamente nos exigimos respuesta, lo más posible es que no la hallemos exacta y adecuada. Procuraremos, más abajo, expresar cuál puede ser, en nuestro sentir, el camino para hallar respuesta a esa pregunta. Por ahora nos detendremos un instante en esa curiosa realidad que llamamos "yo". Nuestra intención, claro está, consiste sólo en señalar de él algunos rasgos. El yo, esa pequeña mancha de vida entre luminosa y oscura, ese ente inasible, escurridizo y tornátil, más que *lo hecho es lo que a sí mismo se hace*. Por esto, el yo, en el pensar de Louis Lavelle, "se asemeja a la obra de un artesano en la cual éste se confundiría con la obra misma mientras la está ejecutando". Y de ahí que el yo sea simultáneamente un *acto* y una *posibilidad*. Este doble carácter del yo lo relaciona con la triple dimensión del tiempo: pasado, presente y futuro. En cuanto *acto*, el yo se verifica y expresa en el presente, y depende, en cierta medida, del pasado, allí hunde sus raíces y halla esa cantera de recuerdos que lo condicionan parcialmente. Parcialmente, porque lo que nuestro yo "*actual*" integra en sí, no es nuestro pasado real, sino la huella de una realidad, la estela de lo que fue, o sea: una realidad transfigurada, estilizada por el trabajo de toda nuestra vida espiritual. Nuestro pasado, así modificado, fue realidad pero deviene mito, sin lo cual el pasado nos estrangularía fosilizándonos. En cuanto *posibilidad*, el yo enfrenta al futuro, donde indefectiblemente debe realizarse (por lo menos mientras vivimos en esta tierra que pisamos, porque después no cuenta el yo sino el alma). Este carácter dinámico del yo, este constituirse como una posibilidad que para ser tiene que constantemente hacerse a sí misma, impone a cada vida proyectarse hacia adelante según un plan, con lo que se justifica que el mismo Lavelle afirme que el yo se asemeja también "*al crecimiento de un*

ser vivo que, sin embargo, fuese resultado de la reflexión y de la elección y no ya tan sólo de una ciega espontaneidad". Quizá, ahora, con lo dicho, adquiera algún sentido esta afirmación: el yo es una realidad que se expresa en el presente, que tiene en el pasado sus raíces y que se halla de continuo dinámica y reflexivamente proyectado hacia el futuro.

Desde este punto de vista, que concibe el yo como un ser dinámico que reflexivamente se hace a sí mismo, y que lo relaciona con la triple dimensión del tiempo, podemos considerar tres modos de conducta ante la propia vida que, a su vez, determinan tres tipos psicológicos bastante definidos. Hallamos, en primer término, al "*pasatista*". Este parece siempre negarse a bogar en las aguas mansas o turbulentas del presente y en vez de enfilar su vida, como una proa audaz, hacia el futuro, se retrotrae hacia lo que el tiempo ha ido cristalizando (quizá momificando) en el pasado. Ese pasado puede ser visto desde esa perspectiva nostálgica que hace pensar que todo tiempo pasado fue mejor, o puede ser considerado desde ese ángulo torturador que hace sentir la propia vida pretérita como un infierno terrenal, en el que el "*remordimiento*" no se convierte en "*arrepentimiento*" real que reaccíe sobre el pasado y lo modifique. Cuando el replegamiento sobre el pasado adquiere tal gravitación que hace a una vida manca para el presente y ciega para el futuro, no importa cuál sea la perspectiva según la que se ha producido ese replegamiento: en uno y otro caso, más que con un yo real se vive con un yo que fue, y el recuerdo, o los recuerdos, al hipertrofiarse, pierden esa función reintegradora que da una dimensión plural a nuestras vidas; el yo, ser activo, minimiza su actividad a una pura movilización del pasado y lo reduce a un mero girar sobre sí mismo. Junto, o frente, a este tipo psicológico, se halla el que nos animamos a llamar el "*instantaneísta*". Su vida es semejante a un buscapié: una serie de estallidos sin conexión entre sí. Explota y salta para explotar de nuevo; todo queda reducido, al fin de cuentas, a mucho ruido y pocas nueces. Incapaz de reflexiva recuperación del pasado para integrarlo a su vida presente, el "*instan-*

taneísta" es igualmente incapaz de esa especie de don de profecía íntima que permite auscultar las posibilidades futuras de la propia vida para orientarla y darle un sentido. Si el "*pasatista*" es manco para el presente y ciego para el futuro, el "*instantaneísta*" suele ser ciego para el futuro, el pasado y el presente, porque su acción suele tener incluso los caracteres de la más total inconsciencia. "*Pasatista*" e "*instantaneísta*" se oponen por igual al que llamaremos al "*futurizante*". El rasgo característico de él, es el hacer de su vida una kafkiana postergación indefinida. Proyecta su vida según un plan multiplicado en una variada gama de distintos planes o proyectos. Pero son planes siempre futuros que no se convierten jamás en presente, con lo cual, paradójicamente, vive siempre el futuro como presente sin que llegue hacerse nunca presente ese futuro. Aunque no sea del todo exacto, se siente la tentación de afirmar que el "*futurizante*" es alguien que no tiene ni futuro, ni presente ni pasado. Digamos ahora —¿será necesario decirlo?— que ni este tipo, ni uno ni otro de los dos anteriores, se hallan en la realidad en estado químicamente puro. Hemos señalado, como siempre que de generalizaciones se trata, sólo tendencias más o menos constantes en algunos ejemplares de esa fauna humana a la que pertenecemos, no realidades absolutas.

Los tres tipos psicológicos que hemos diseñado —quizá, sin intención, caricaturizándolos un poco—, presentan, a pesar de su diversidad, un rasgo común que los identifica: cada uno de ellos hace de una de las dimensiones del tiempo un capullo donde alojar su vida. Se encierra el "*pasatista*" en el pasado; se quema el "*instantaneísta*" en el presente; diluye el "*futurizante*" su vida en un futuro fantasmagórico. Pero los tres destruyen la armoniosa correlación que entre sí y con el yo deben mantener el presente, el pasado y el futuro. De esa correlación armoniosa depende que el ser íntimo alcance su plenitud, ya que éste viene haciéndose desde el pasado, se realiza en cada instante del presente y se proyecta hacia el futuro. Por eso nos hemos atrevido a llamar miedo de ser (pudiera llamársele, asimismo, miedo de llegar a ser) a

ese curioso comportamiento con la propia vida que consiste en hipertrofiar los valores y los contenidos reales o imaginarios, de una de las dimensiones del tiempo en desmedro de las otras dos. ¿Por qué miedo de ser? ¿Por qué no, simplemente, incapacidad de ser, imposibilidad de lograr la plenitud de la propia íntima vida? Porque, a nuestro juicio, es ese un miedo en tercera potencia, que depende de otro anterior: el miedo de hacer, relacionado, a su vez, con el miedo de conocerse, de enfrentarse solo y a solas con su propio ser íntimo. Trataremos de explicarnos, dando, al mismo tiempo, indicios, tal como dijimos antes, de cual puede ser uno de los medios de dar contestación a la inquietante pregunta que interroga sobre quién y qué somos en lo íntimo de nosotros mismos. Para ello nos ayudaremos con una cita de Carlyle. "*Cierta conciencia inarticulada de nosotros mismos* —escribe Carlyle— *late dentro de nosotros y sólo nuestras obras pueden hacerla articulada y claramente visible. Es la transformación de nebulosa en estrella, y de la idea en palabra. Nuestras obras son el espejo en que nuestro espíritu aprecia por primera vez sus exactas proporciones.*" Así, pues, según el ensayista inglés, y nos atrevemos a decir que compartimos su idea, nos conocemos por nuestros actos u obras. Somos, en realidad, lo que hacemos. Al actuar nos enfrentamos con nuestros actos (no olvidemos que el pensamiento activo y creador es un acto y una obra) y son ellos los que nos dan la medida de lo que somos. En nuestros actos es donde realmente nos conocemos. No atreverse a actuar nace, o puede nacer, del doble temor de ser y de conocerse. ¿Y qué otra cosa que no animarse a actuar hacen el "*pasatista*", el "*instantaneísta*" y el "*futurizante*"? Porque incluso el segundo, que en apariencia obra, no lo hace, ya que sólo ejecuta gestos vagos y explosivos que se diluyen como humo y no lo enfrentan, como ante un espejo, consigo mismo.

Conviene, para finalizar estas líneas, que vuelva a resonar en ellas la vieja voz de juventud perenne del venerable Píndaro: esfuérazte en ser el que eres. Quizá en el cumplimiento de esta máxima radique una de las formas mayores de la dignidad de lo humano. Aunque, aca-

so, a esta altura, el lector pueda preguntarse si, tal como se insinuó al principio, debe, por ejemplo, un hipócrita esforzarse por serlo plenamente. ¿Es que debe un malvado, para llegar a ser quien es, esforzarse en ser malvado? La respuesta afirmativa parece aquí imposible y, desde luego, no seremos nosotros quienes la demos. Sin embargo, ello no destruye la verdad de la sentencia pindárica ni la contradice. Pero esto daría lugar a otras reflexiones. No las haremos ahora. Mas dejar planteada la pregunta puede resultar, quizá, un aperitivo o estimulante para la propia reflexión del lector.

PARA UN ARTE DE RECORDAR

En una nota anterior, titulada *El miedo de ser*, nos hemos referido a un tipo psicológico que denominamos "el *pasatista*". Este, decíamos entonces, parece siempre negarse a vivir en las aguas mansas o turbulentas del presente y se enquistaba en lo que la vida —su propia vida— ha ido cristalizando o momificando en el pasado. Su vida —la vida del *pasatista*— se hace ciega para el futuro y manca para el presente y, refugiada en el pretérito, se despoja de plenitud y autenticidad. Estas y otras afirmaciones que hacíamos al respecto, ¿suponen negar el valor vitalmente creador del recuerdo y la nostalgia? ¿Suponen negar el encanto de ese soñar despiertos en que consiste el recordar hechos, pasajes, instantes de nuestra vida pasada? ¿Suponen que no pueda descubrirse una forma secreta del júbilo por debajo de esa dulce tristeza y delicada melancolía en que a veces nos sume la contemplación de esas imágenes tan reales aunque inconsistentes que nos trae el recuerdo? Pensamos todo lo contrario. Pensamos que hay en el recuerdo y la nostalgia un encanto y una gracia que pueden convertirse en una fuerza vitalmente creadora. Todos lo hemos experimentado al vivir uno de esos momentos en que inquerida y bruscamente proyectados hacia nuestro pasado hemos sentido que él, como un fruto su pulpa jugosa debajo de su piel, guardaba una forma de vida aún recuperable. ¿Quién no ha vivido uno de esos instantes? Pasamos, por ejemplo, ante un viejo edificio. O cruzamos, distraídamente, por una solitaria, entristecida plazuela. Vamos quizá, abstraídos en nuestros pensamientos. El aire claro, riente, de la ma-

ñana, nos rodea. No sentimos, sin embargo, la alegría matinal de ese baño de luz y de aire tibio. Pero he aquí que en aquel viejo edificio, en la cercanía de aquella plazuela, hemos pasado la infancia, la adolescencia, parte de la juventud, y de pronto un viejo aroma de vida pasada nos arranca de nuestra abstracción y nos sumerge en otra: en la de antiguas imágenes que parecían olvidadas y que se suceden tumultuosamente, como empujándose las unas a las otras. Y recuperamos, de golpe, el "tono" sentimental en que vivimos otros días; a nuestra vida de ahora se sobreagrega aquella otra; ella se enriquece con esa sobrevida que nos trae el sentimiento deliciosamente triste de la nostalgia. ¿Quién ante esta avasalladora fluencia del pasado no ha sentido la maravillosa fuerza potenciadora de la nostalgia y el recuerdo? Toda nuestra vida pasada, que creíamos adelgazada, reducida a unas débiles imágenes, adquiere una presencia casi tangible, y esas aparentemente débiles imágenes (¿no hay en ellas una sutilísima música inaudible, un perfume que no se aspira por los sentidos?) ensanchan nuestra vida espiritual y nos otorgan una impensada plenitud. Sin embargo, en este vértigo de la vida de hoy, en medio de las urgentes sollicitaciones que a cada instante nos propone, ¿qué pocas veces nos es posible —no impensada sino reflexivamente— volcarnos en el recuerdo de nuestra vida pasada! Pareciera que hoy el recordar es privilegio de los ancianos. Pero ¿sólo desde esa luz crepuscular se deben buscar los destellos vivos del pasado? ¿No debe ser el recordar un modo constante y para todos de ampliar el horizonte de la vida? "*La vida es una operación que se hace hacia adelante*", escribió Ortega. Y es exacto. Hay, pues, un horizonte hacia el futuro. Pero hay, también, otro hacia el pasado. No debemos olvidarlo, dejándolo a nuestra espalda. Recordar, recordar reflexivamente, es una gimnasia espiritual que permite recuperar dicho horizonte. Debíamos, por consiguiente, habitualmente practicarla.

Por el recuerdo profundizamos en nuestro ser. (En nuestro ser y en el de lo que nos rodea y nos ha rodeado. Para conocer el alma humana, escribió Platón, es necesario conocer antes el alma del universo.) Por el recuerdo

la flotante instantaneidad del presente parece aquietarse y adquirir una nueva dimensión de profundidad: al recuperar el pasado nuestra vida adquiere una plural plenitud. El recuerdo nos integra y nos reintegra. Es en el recuerdo, también, donde mejor nos reconocemos. ¿Cuánto no nos dice de nuestro "ahora" esa serie de imágenes de nuestro "ayer"? Cuando contemplamos de nuevo, después de años, un paisaje, las variaciones sufridas, pero que conservamos en el recuerdo, nos ayudan a ver mejor lo que hay ahora. Aquel rancho que ya no existe, nos sirve de referencia para interesarnos más en la casita blanca que lo sustituye. Igual ocurre con las variaciones de nuestros paisajes interiores. Por el recuerdo, finalmente, recuperamos transformada en un sentido más hondo nuestra vida pasada. Porque, en efecto, el pasado, nuestro pasado, parece, en primer término, una existencia perdida. Mas ¿está perdida realmente? El recuerdo, opina Louis Lavelle, nos devuelve esa existencia pasada, convertida en una pura existencia espiritual. Nuestra vida pasada, escribe, *"era una existencia material y sensible, a la que el recuerdo reemplaza por una existencia invisible y espiritual, de la que no es difícil demostrar que no posee ninguno de los caracteres de la otra, sino caracteres nuevos que la existencia abolida no poseía y que muestran, en relación con ella, un privilegio incomparable. Pues esa existencia espiritual es ahora una existencia que está en nosotros; que incluso 'es' nosotros"*. Nuestro ser se funda así, en cierto modo, en y por el recuerdo. Lo que el tiempo ha destruido lo recrea la memoria. Y por la memoria tenemos un pregusto de la inmortalidad. Porque por el recuerdo rescatamos de la muerte un pasado siempre virtualmente presente. Y lo rescatamos bajo sus formas más puras y esenciales. Casi diríamos, aunque sea un contrasentido, que por el recuerdo le damos una eternidad diminuta y terrestre a nuestro ser.

Recordar, hemos escrito antes, es una gimnasia espiritual que debemos, o debiéramos, habitualmente practicar. Pero ¿no encerrará un cierto peligro para nuestra vida interior el reiterado ejercicio de esa espiritual gimnasia? Desde su lejanía temporal el viejo Heráclito nos

advierde que no es posible descender dos veces a las aguas de un mismo río ni besar dos veces a un mismo ser mortal. La vida es por naturaleza y sustancialmente renovación y cambio. Podemos preguntarnos, pues, si recordar, si esforzarnos por recuperar el pasado no constituirá un intento —destinado siempre al fracaso— de eludir esa renovación que la vida fatalmente nos impone. La rememoración, ese explayarse en el remanso de serenidad que pueden ser nuestros recuerdos, parece oponerse así contradictoriamente a la renovación, ese cambio, pausado o violento, que impone el avance de la vida (y que consciente, reflexivamente debemos dirigir). Planteada en esos términos de tajante antagonismo la oposición recordar-renovarse tiene para el espíritu un carácter doloroso. Nuestro yo es dinámico, tiende al futuro y aspira al cambio, pero al mismo tiempo nuestro yo no se resigna a perder esa sobrevida que le ofrece nuestro pasado. Pero podemos interrogarnos: ¿Esta aparente oposición es, en último rigor, real? Creemos que no. Hacemos nuestra vida *en* el presente. Pero la hacemos hacia el futuro. El presente nos urge con sus problemas perentorios y diferentes a los del pasado. De su solución pende el futuro. Es necesario, pues, la creación de nuevos ademanes vitales. Y el pasado nos muestra su sosegada fisonomía, de formas cristalizadas que parecen inutilizables. Sin embargo, es necesario reunir en un solo haz unitario la triple dimensión del tiempo, es preciso revitalizar el pasado. Para que nuestro pasado no sea mera arqueología interior, un mundo muerto, sepultado bajo las aguas del tiempo, se necesita, en cierto modo, proyectarlo al futuro. Alguien ha escrito que la historia es una profecía al revés. Del mismo modo, podríamos afirmar que el pasado puede presentárenos como una imagen del futuro que debemos modificar, inscribiendo sobre ella nuevos rasgos, pero conservándole lo que tiene de esencial y perdurable. Esto es lo que debería enseñarnos una disciplina interior que podríamos llamar la ciencia, o el arte, de recordar. Ella nos enseñaría, entre otras cosas, a relacionar entre sí nuestras experiencias más dispares y distantes en el tiempo. Y recordemos que T. S.

Eliot señala como característica esencial del poeta superior la capacidad de vincular las experiencias más distintas.

Terminamos. Terminamos con esta afirmación: recordar, recordar reflexivamente, aprender la sabiduría de la nostalgia, es una forma imprescindible de la "*educación sentimental*". ¿Educación sentimental solamente? Sentimental y ética. En el sentimiento, como en la moral, existen buenas y malas costumbres. Educar el sentimiento es imponer normas a la dirección de la conducta. Esa pérdida, en medio del torbellino de una vida demasiado apresurada, de esa vieja forma de sentir que es la nostalgia, ¿no será un síntoma —y a la vez consecuencia— de la crisis moral de nuestra época? Quizá convenga meditarlo. Quizá se piense, también, que estamos demasiado urgidos por nuestro presente para volver los ojos a nuestro pasado. Pero ese pasado ¿no explica en cierto modo este presente? Y este presente ¿no contiene en sí aquel pasado? Recordar es explicar. Conviene explicarnos recordándonos. ¿Deberemos dejar que sólo el azar lo haga, cuando, distraídamente, pasemos ante un viejo edificio o crucemos una solitaria plazuela?

SOLEDADES RIOPLATENSES

Cuando se afirma, como creo que ya se ha hecho, que el Uruguay es un territorio geográficamente delimitado donde conviven casi dos millones de soledades, se expresa, aunque exagerada, una verdad que no debemos dejar pasar inadvertida. Muchos rasgos de la vida nacional se gravan, efectivamente, con ese lastre de insobornable soledad interior que, quizá como herencia española, parece constituir el último substrato del alma del criollo. El tango, expresión genuina, aunque casi siempre pérfida, del alma popular rioplatense, es ejemplo incontrovertible de esto. Lo sentimos no sólo a través del plebeyismo de sus letras (que soportan casi siempre airosamente el conocido calificativo de "lamentos de cornudo"), sino en su música misma, la cual, aun contra nuestra propia voluntad, suele ejercer sobre nosotros una mortalizadora sugestión ensimismamente. Y el tango ensimisma porque él mismo es un producto de hombres ensimismados. El tango es expresión de una vida que se hunde casi vegetativamente en los recovecos de la propia interioridad, obturando la gozosa visión de la realidad exterior e impidiendo el trasvase de la propia intimidad a la ajena y viceversa. Es por esta actitud que se da con inusitada frecuencia en el rioplatense, que casi no poseemos espectáculos que religuen en un único fervor a toda una multitud. Esto no lo logra ni el espectáculo popular por excelencia entre nosotros: el fútbol. La multitud que asiste a un partido de fútbol es un gran animal de por lo menos dos cabezas: cada una de ellas representa a la hinchada de los cuadros respectivos. Terceras y cuartas, suelen ser las de

los contrahinchas y la del juez. Y aún sería posible señalar algunas otras. La multitud no está fundida en un solo fervor, porque cada espectador tiene presente, más o menos simbólicamente, ante sí, al "otro", al enemigo. Tampoco el cine, que en nuestro país, como en todas partes, goza del vasto favor del público, consigue identificar a una colectividad en un solo fervor, sino que allí la ausencia de fervor nadiifica a una multitud. El público del cine no constituye un ser espiritual colectivo, sino un conjunto de seres atomizados y reducidos, por el opio adormecedor de las imágenes, a un estado de sueño en vigilia. Y si se quiere aumentar esta somera congregación de ejemplos, podemos recordar esa expresión típica de nuestra vida nacional que es, o fue, la "payada". En este cantar en competencia, el diálogo de las dos voces no busca fundirse finalmente en una sola, sino que, por lo contrario, cada una de ellas pretende la aniquilación de la otra. Se trata aquí de hacer "*gemir las cuerdas hasta que las velas no ardan*", procurando dejar al rival sin asunto, vencíendolo, para levantar, sobre esa ruina, la propia solitaria individualidad triunfante. Creo innecesario acumular más ejemplos, aunque sería fácil hacerlo, de esta actitud ante la propia y la ajena vida, corriente en el rioplatense, y que constituye una verdadera vocación de soledad interior. De soledad buscada y querida para gozar con ella a veces no voluptuosa sino amargamente, pero gustada por nosotros casi siempre como un secreto placer. No es necesario más para afirmar que el criollo es un solitario por naturaleza. Pero afirmarlo es enunciar de él un rasgo genérico que dice todavía muy poco. El beduino es, seguramente, también un solitario. Existen categorías afectivas análogas a las intelectuales kantianas, y esas categorías son universales. El sentimiento de la soledad interior es una de ellas. Es necesario dibujar sobre el fondo aparentemente uniforme de este universal afectivo, unas facciones que muestren los rasgos que distinguen nuestra soledad, la rioplatense, de otras soledades.

Ahora bien: la soledad, la verdadera soledad, la so-

ledad interior, que nada tiene que ver con el aislamiento físico ocasionado por la fortuita ausencia de otros seres humanos, es la consecuencia del esfuerzo voluntario o de la indeliberada inclinación que impulsan al alma a interiorizarse en sí misma. La soledad interior se da cuando una vida ha quedado absorta en su propia sustancia. Pero ni aun en el máximo ensimismamiento puede quedar una vida en desamparo total ni destruir los vínculos que la unen al mundo. Por esto, cuando la soledad interior no constituye una expresión morbosa de la vida no excluye el religamiento cordial con los seres y las cosas. Por lo contrario y tal como hemos escrito en otra nota: es desde la más pura soledad interior que se alcanza el más armonioso, y quizá el más limpio, religamiento con ellos. A través de ese movimiento del alma hacia su interior que concluye con el ensimismamiento, se ha ido operando una precisa delimitación, en zonas de nítidos límites diferenciales, del "yo", por una parte, y del "tú" del mundo por otra. Y ese "tú" se presenta como una plenitud deslumbrante por lo precisa. La soledad interior ha liberado a la realidad de su peso fáctico. Es posible, ahora, verla desde esa pura actitud contemplativa que permite apresarla en su esencia. El diálogo entre el "yo" y el "tú" se hace enriquecedor para ambos. La vivencia de la plenitud del "yo" que se ha alcanzado es solidaria con la vivencia de la plenitud de "lo otro" que constituye el mundo, y que, en esta soledad, enfrenta al "yo". La conciencia no es una luz helada que se ilumine a sí misma, sino una luz activa que al iluminarse a sí misma ilumina al mundo, como en un juego de reflejos de dos espejos enfrentados. Pero la vivencia de la soledad interior puede adquirir un carácter morboso. Y lo adquiere, cuando ya no es esa actitud que permite una pura contemplación de lo real, sino que, tomando un sentido inverso, se convierte en fuga ante la realidad. Fuga que comienza como intento de eludir la realidad exterior y termina por hacerse inconsciente esfuerzo por destruirse a sí mismo. Es ésta la soledad del hombre que, por una u otra razón, carece del valor para mirar con ojos limpios y serenos la vida. Y entonces, así como el avestruz hunde la cabeza en las arenas del de-

sierto creyendo invisibilizarse y eludir el peligro, este solitario trata de hacer de su propio yo, en el que se ensimisma, un recinto protector de la invasión dolorosa del mundo exterior. Vana pretensión, porque la soledad total es imposible y la realidad, ahora alevosamente, irrumpe en su soledad. E irrumpe con todo su peso fáctico y vista a través de una visión deformada y deformadora. Por un lado, la realidad cerca y agobia a este solitario; por otro, la realidad que él ve es vista no en su esencia sino deformada por el esfuerzo para adecuarla a su propia subjetividad. La realidad se venga entonces sutilmente de quien quiso eludirla y se torna en una fuerza anonadante. Ante la imposibilidad de aniquilar el mundo, este solitario termina queriendo aniquilarse a sí mismo. Ha querido encerrarse como un molusco en su concha, pero como no es un molusco esa caparazón de su soledad termina por ahogarlo.

Esta soledad anonadante y evasiva es la característicamente rioplatense. No afirmo con esto la inexistencia de otras soledades; no afirmo tampoco que no sea capaz el rioplatense, por un esfuerzo lúcido de la voluntad y de la inteligencia, de variar el sentido de esta soledad. Pero es esta forma de soledad la que, como un fondo gris, colorea muchos aspectos de nuestra vida. Y si en un momento de áspera introspección cualquiera de nosotros alcanza el último fondo de su sinceridad descubrirá, quizá con desconsuelo, cuántos momentos de su vida sufrieron el peso muerto de una soledad así vivida, que lleva fácilmente a afirmar, según canta la letra de nuestro tango, que *"el mundo es y será una porquería"*, proyectando sobre el mundo la propia sensación interior. Cuando el gaucho Martín Fierro nos advierte que, como el ave solitaria, el hombre desvelado por una pena excepcional, puede consolarse cantando, nos da la punta del hilo que conduce a esta forma de soledad. Por cierto que es posible afirmar, metafóricamente, que la actitud corriente en el rioplatense ante la adversidad es descolgar la "vigüela", encerrarse en sí mismo y cantar. Y cuando el canto se le

agota, reaccionar contra el mundo y luego contra sí mismo. De aquí que esta forma alevosa de la soledad se me aparezca como una degeneración de la soledad interior de nuestro antepasado el gaucho. En él la soledad interior se fundía con su tremenda soberbia (que lo llevaba a *encubrir y disimular estudiosamente sus defectos*). Era, quizá, entre otras causas, consecuencia de "*esos arranques de altivez, inmoderados hasta el crimen*", en él habituales. Pero en el gaucho esa soberbia de primitivo y su arisca soledad interior, que se hacía una misma cosa con su soberbia, encuentran su fácil explicación en el medio geográfico en que vivía y en su propia situación social. Viendo en medio de las tremendas soledades del campo, fácilmente siente que para él "*toda la tierra es cancha*" y ensancha su soledad hasta hacerla del tamaño de la tierra. La dureza de una vida que lo convierte en un ser casi al margen de la sociedad, lo obligan a refugiarse en esa altivez solitaria que es su último recinto. Nuestra soledad interior es también, como en el gaucho, una forma de altivez arisca y desdeñosa. Pero, como he dicho, es una forma degenerada de aquella soledad, porque las causas que las determinan son otras. De entre ellas la primera es el sentimiento, del cual a veces tomamos conciencia y otras no, pero que es casi constante en nosotros, de que vivimos desubicados ante nuestro contorno social y cultural. Ese contorno no satisface nuestros más íntimos movimientos interiores. Como colectividad hemos asimilado lo externo de las formas civilizadas de la vida y la cultura. Pero la mayor parte de las formas de nuestra vida no son una consecuencia de una maduración producida desde dentro, sino algo impuesto desde fuera. Y el ritmo de maduración interior y exterior no ha sido el mismo. Mucho más lento ha sido el primero que el segundo. De ahí que en nuestro perfil espiritual se muestren muchas veces, confundidos y sin armonizarse, los rasgos del primitivo y los del civilizado. (Piénsese entre otras cosas lo que es el patoterismo entre nosotros.) En esta situación no sabemos por cuál camino optar para satisfacer nuestra vida íntima. Nos tienta tanto el más versallesco refinamiento como la imagen rústica de la vida

más agreste y natural. En esta perplejidad huimos de nuestra realidad, tomando el camino de esa soledad de evasión que puede inaugurarse como una forma de soledad contemplativa y terminar en la arisca soledad del primitivo. Por eso lo específicamente característico de esta soledad de evasión, o desligante, en el rioplatense, es que se manifiesta como una consecuencia de una esencial impotencia creadora. Como la culminación de la impotencia del rioplatense para crear las formas auténticas de su vida, individual y colectiva.

Hay, en el Río de la Plata, un tipo humano en el que se da prototípicamente la vivencia de esta soledad de evasión o desligante. Es el que llamamos el desarraigado. Juan Carlos Onetti lo ha dado acabadamente en su obra narrativa. Y en forma de depurada condensación en "El Pozo". El Eladio Linacero que en ese pequeño libro nos hace sus "extraordinarias confesiones", como él mismo, con un dejo amargo e irónico, las califica, es un representante ejemplar de esta soledad característicamente rioplatense. La desubicación de Eladio Linacero ante su contorno vital es tan grande, que su vida —su vida como interioridad, su vida íntima— no es más que una sucesión de fracasos. Fracaso en el amor, fracaso en la amistad, fracaso hasta en los intentos de la más elemental comunicación humana. Y estos fracasos no son consecuencia de impotencia afectiva, sino de la imposibilidad de dar un sentido afirmativo a su vida, de su impotencia para religarse cordialmente a las personas y a su contorno vital. Después de afirmar que "el amor es algo demasiado maravilloso", escribe, acerca de la mujer que le ha hecho decir esa frase: "Nunca pude dormirme antes que ella. Dejé el libro y me puse a acariciarla con un género de caricia monótona que apresura el sueño. Siempre tuve miedo de dormir antes que ella, sin saber la causa. Aun adorándola era como dar la espalda a un enemigo". Y en otro lugar escribe significativamente: "Si uno fuera una bestia rubia, acaso comprendiera a Hitler. Hay posibilidades para una fe en Alemania; existe un antiguo pasado y un futu-

ro, cualquiera que sea. Si uno fuera un voluntarioso imbecil se dejaría ganar sin esfuerzo por la nueva mística germana. ¿Pero aquí? Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos". Y entonces Eladio Linacero, hombre sin pasado ni futuro, pero asediado por una realidad con la cual no puede establecer contactos normales, se refugia en sí mismo y en una serie de ensueños o imaginaciones que lo desplazan de la realidad dolorosa. Y por esto quisiera escribir "algo mejor que la historia de las cosas que me sucedieron. Me gustaría escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no". Pero la historia de un alma es la historia de sus acaeceres, y esta pretensión de contarnos la historia de un alma, independientemente de su historia misma, que son sus circunstancias, no es más que el reflejo desesperado de la propia extrema soledad desligante de Eladio Linacero. El cual, en las páginas finales del libro, condensando la historia de esa alma y sus acaeceres, ofrece, con notable precisión, las consecuencias de su soledad de evasión, que convierte su vida casi en una cosa inanimada, devorada por el tiempo. "Pero ahora siento que mi vida —escribe— no es más que el paso de fracciones de tiempo, una y otra, una y otra, como el ruido del reloj, el agua que corre, moneda que se cuenta. Estoy tirado y el tiempo pasa. Estoy frente a la cara peluda de Lázaro, sobre el patio de ladrillos, las gordas mujeres que lavan la pileta, los malevos que fuman con el pucho en los labios. Yo estoy tirado y el tiempo se arrastra, indiferente, a mi derecha y a mi izquierda". Y, finalmente, no le queda ni siquiera el recurso de sus vacuas imaginaciones y su poder narcotizante: "Esta es la noche. Voy a tirarme en la cama, enfriado, muerto de cansancio, buscando dormirme antes de que llegue la mañana, sin fuerzas para esperar el cuerpo húmedo de la muchacha en la vieja cabaña de troncos".

El análisis detenido de este pequeño libro de Onetti, aunque sería muy útil, es imposible efectuarlo aquí. Sería excesivamente largo, porque en "El Pozo" se precisan notablemente, con una gran fuerza de síntesis expresiva, los rasgos esenciales del desarraigado. Sirva, pues, lo dicho,

sólo para mostrar como en el desarraigado se da paradigmáticamente esa característica soledad desligante del rioplatense. Rasgo que, por otra parte, quizá sirva para distinguir al desarraigado rioplatense dentro del conjunto de este tipo humano no exclusivo del Río de la Plata. Ya que, si nos atenemos a la frecuencia con que hace su aparición en el escenario iluminado de tétricas luces de ciertas corrientes literarias contemporáneas, podríamos creer que él es un tipo característico de nuestra época.

Es natural que no es el indicado el único "sentido" en que el rioplatense vive su soledad. También se da entre nosotros el tipo noble de soledad religante a que me referí antes. Nuestra literatura narrativa campesina nos da ejemplos de otros tipos de "soledades" que corresponden a otros tipos humanos. Es frecuente encontrar en ella a uno de esos personajes que aislados de los hombres por una circunstancia pasajera, o por razón de oficio, se ensimisman en su soledad y la gustan, la saborean y la van haciendo crecer interiormente hasta casi convertirla en una cosa concreta, tangible, carnosa y jugosa como un fruto. Es ésa una soledad llena de vida y poblada de una riqueza interior en la que cabe el mundo entero. En esas vidas elementales, puras en su inocencia, la soledad es una dulce luz interior. La propia vida va resbalando lentamente y entretejiéndose con la vida callada de las cosas y los seres naturales. Y el alma va madurando en silenciosa reflexión. Allí la soledad se hace sabiduría y hay una verdadera sabiduría de la soledad. A este propósito, cualquier lector puede recordar algunos personajes de Morosoli y da Rosa. Así, por ejemplo, el Andrada, del primero de los citados. Andrada *"iba visitar el monte, como otros iban a visitar a un pariente o a un amigo"*. Y en el monte se quedaba *"vaciado por las horas que hacían dar vuelta la sombra de los troncos, mientras la brisa rozadora de hojas, movía las copas unánimes y los ojos se le iban poniendo pesados de mirar contra el cielo el vuelo de los bichitos"*. Y así, *"volcando su atención en el oído"*, sentía *entre un tronco el sordo barrenar de un parásito"*.

O el Macario Lago, del cuento de da Rosa (Jaulero, incluido en *De sol a sol*) para quien era *"un lujo para de cuando en cuando el ponerse a mirar aquel mar de soledad que le hacía olas hasta la misma puerta"*. Y que, buscando explicaciones, siente que esa *"soledad y silencios quietitos"* comunican algo que quizá pudiera ser *"medio parecido a lo que sintiera una hormiga perdida en medio de la tierra arada"*. Y esa soledad no adquiere las formas negativas del resentimiento, ni siquiera cuando se experimenta como un sentimiento doloroso, gravado de una especie de impotencia para religarse a la vida. Se torna, si acaso, en un sentimiento suave y tiernamente doloroso como el de aquel vicente de "Todavía no", de Espínola, a quien esa soledad interior lo deja *"inundado por una felicidad triste que le bamaca dulcemente el pensamiento"*. La soledad interior es así una fuerza suave que acaricia el alma y que hasta puede ser compartida sin desvirtuarse, como ocurre en aquellos dos viejos, Sinforoso y Candelario, del cuento de Javier de Viana "Puesta de Sol", los cuales *"como sus existencias habían bostezado juntas, pegada una a la otra, se conocían de la cruz a la cola, y no tenían nada que decirse"*, pero que *"todas las tardes, concluido el trabajo de aradores a que finalmente los habían destinado, se iban al galpón, avivaban el fuego, calentaban agua, verdeaban y charlaban"*. Charlaban y charlaban en una monocorde comunicación de trivialidades, que permitía que ambas soledades, la de Sinforoso y la de Candelario, se arrimaban una a otra, suavemente, sin estorbarse. Y en esta especie de mansa destilación de su intimidad, que da compañía sin quitar soledad, van transcurriendo los últimos días de estas dos vidas paralelas, cuya única ejemplaridad deja entrever Viana que ha sido la tímida mansedumbre ante el propio destino.

Con lo dicho no afirmo, naturalmente, que ésta sea la única forma de soledad que se da en el campo. Baste citar, como ejemplos contrarios, la dura soledad interior, hosca y agresiva, del don Zoilo de "Gaucha", del mismo Viana. Y la soledad, incubadora de extrañas neurastenias, de la Juana de la misma novela. Nadie puede sentirse tentado actualmente a construir filosofías idílicas en base a

la vida campesina. Ni tampoco afirmo que esa forma de soledad pura y religante sea exclusividad de la vida del campo. Sería esto un falso, y fácil, bucolismo. Aunque es evidente que la conglomeración de la vida en la ciudad, al revés de lo que ocurre con los dos viejos del cuento de Viana, quita soledad sin dar compañía. Mi intención ha sido sólo concluir esta nota señalando algunos ejemplos, entre otros, de soledad no desarraigada, y ellos puede encontrarlos cualquier lector más fácilmente en nuestra literatura campesina que en la ciudadana. Aunque si se quiere un ejemplo, no sospechoso de bucolismo, de elaboración superior y noble del sentimiento rioplatense de la soledad interior, quizá pudiera citarse la obra de Jorge Luis Borges. No es casual que sus elaboradas metáforas literario-metafísicas tengan como centro una filosofía — el idealismo berkeleyano — que afirma el yo y cuestiona el mundo exterior. Desde ese centro metafísico — tan simbólicamente representativo del sentimiento de nuestra soledad — ha construido Borges, con su innegada maestría literaria y su también innegable inteligencia, una viva dialéctica afectiva, a mi juicio tan representativa, aunque de modo indirecto, de ciertas coordenadas del alma rioplatense como el vasto poema de José Hernández.

PENSAMIENTO ERRANTE

El exceso de salud puede ser una causa de enfermedad; el exceso de bienes, motivo de pobreza. No es difícil que sea ésta la paradójica situación del hombre de hoy. El hombre moderno posee bienes incontables y ha ampliado al máximo su horizonte vital. Pero ese exceso de riquezas lo ha empobrecido, porque casi todo es poseído superficialmente y casi nada en profundidad. Pensemos en un simple hecho. La radio, la prensa, el cine, han colocado el mundo entero al alcance de la mano de cualquier hombre. Gracias a ellos, podemos, día a día y sin dificultad, enterarnos no sólo de lo que ha ocurrido en nuestro contorno inmediato sino también de los hechos, grandes y nimios, ocurridos en las antípodas. Pero todos esos "datos" (que de hecho nos son impuestos aún contra nuestra voluntad) no logran integrarse realmente a nuestras vidas. La abundancia de "datos", la rapidez un poco parecida al vértigo con que nos llegan, terminan por convertir nuestra conciencia en una pantalla cinematográfica en cuya tersa blancura esos datos se inscriben como meras "impresiones", como simples sombras chinescas que desfilan y se borran y se sustituyen sin que constituyan valor nutricional alguno para nuestra vida interior que, para ser realmente profunda y auténtica, debe tener un ritmo lento, un poco vegetal. Esta especie de montruosa sístole y diástole espiritual consistente en absorber y expeler continuamente "datos" que, en el alma, quedan reducidos a la simple dimensión de impresiones, tiene (o, más mesuradamente, puede tener) una consecuencia atroz: sustituye la "vida del sentimiento", que para nacer, crecer y

madurar requiere reposo y lentitud, por la "vida de las sensaciones" que sólo tocan superficial, tangencialmente al alma. Esta crisis de la vida afectiva, fácilmente perceptible en muchas manifestaciones de la vida moderna, es pues, una forma de la pobreza por exceso de bienes cuya utilización no dominamos. Hemos, sin duda, empobrecido la vida al sustituir los sentimientos (que pueden ser buenos o malos pero son siempre vida profunda) por las sensaciones (que pueden ser agradables o desagradables, incluso intensas, pero son siempre vida superficial).

"Conócete a tí mismo". De acuerdo. Pero no olvidemos que para conocer algo del alma propia es necesario conocer bastante de la ajena. No nos ocupemos tanto de nosotros que olvidemos a los otros seres, nuestros hermanos. Además, la pura introspección no ha hecho nunca un gran sicólogo.

Si, platónicamente, concebimos lo Verdadero y lo Bello convergiendo hacia un Absoluto —la Idea del Bien— y sustentándose en El, es preciso que hasta un axioma matemático, por verdadero, sea una forma de la bondad. Pero, ¿de qué misterioso modo un axioma matemático, una idea desposeída, por lo menos aparentemente, de contenido moral o afectivo, puede ser una forma de la bondad? Quizás no exista manera racional de demostrarlo. Empero es bueno, conveniente y reconfortante creer que un axioma matemático, o cualquier otro objeto ideal de la misma especie, son formas del bien.

Hay pensadores que piensan lógicamente y se expresan por metáforas. Hay otros en los que el pensamiento mismo es metafórico. Los primeros dicen una cosa por otra, llaman vino al pan y pan al vino; en los segundos el pensamiento y la palabra forman una sola unidad poética. Estos pueden ser menos profundos que aquéllos, pero resultan siempre más difíciles e inquietantes. Confieso que en general me deslumbran, pero como deslumbra una

súbita, intensa luz que se enciende y rápidamente se apaga. En general, me cuesta seguirlos y aún comprenderlos.

Se puede tener conciencia sin tener conciencia de que se tiene conciencia. Y se puede tener conciencia teniendo de que se la tiene. Y, todavía: se puede tener conciencia de que se tiene conciencia de que se tiene conciencia. Esto es quizás lo que distingue al animal del hombre, y al hombre corriente del hombre que filosofa.

Uno de mis deseos no cumplidos fue el de haber sido marino. Fue ésta una vocación presuntuosa y aventurera, lejana ya y olvidada. Otra más humilde y persistente es la de carpintero, para lo cual no tengo la mínima aptitud. Pero creo que mi simpatía por tan antiguo oficio arraiga en mi simpatía, desde niño y para siempre, por José, esa figura tan en sombra en los Evangelios y, no obstante, tan hermosamente humilde y humana.

La vida se extiende ante nosotros como una escala infinita de posibilidades entre las cuales debemos elegir. La elección de una de ellas supone la preterición, incluso la muerte de muchas otras. Cada elección obliga a una involuntaria mutilación parcial de nuestro ser. Por eso, elegir implica un máximo de responsabilidad moral.

Encontrar al hombre moderno en el antiguo; al antiguo, en el moderno; en definitiva; encontrar al hombre eterno en el tiempo, ¿no es una manera de encontrar a Dios en el gesto, la palabra, la esencia de una de sus criaturas que lo expresa temporalmente?

Hay un "conocimiento experimental" de Dios que por revelación directa puede alcanzar, por ejemplo, el místico; hay un "conocimiento filosófico" de Dios, que procura llegar a El por vías racionales. (Recordemos el Dios aristotélico que sólo hace una cosa: pensar y que, pensando, sólo piensa en sí mismo). Este segundo conocimiento de Dios más que conocimiento es creación de El. Lo

cual no arguye contra la objetividad de su existencia. Quizás indique más bien la existencia de una especie de espiritual imantación, que obliga al hombre a tender hacia Dios, creándolo racionalmente cuando no ha alcanzado un "conocimiento experimental" de él. Pensemos, incluso, que negar la existencia de Dios es, en cierto modo, una manera de crear a Dios mediante una argumentación negativa.

Fenómeno es, por su raíz y sentido etimológico, lo que luce, lo luciente. El mundo real es fenoménico y, por lo tanto, luminoso. Pero para descubrir esos destellos de luz —tan humildes generalmente— es necesario una sostenida paciente atención. Diríamos, paradójicamente: es necesario ensimismarse, o introvertirse, en las cosas, para embebernos en ellas y empaparnos de ellas. Si somos capaces de hacerlo, ¡con qué esplendor se nos muestra ese don, el mundo, que tan generosa y gratuitamente nos ha sido hecho! Todo el mundo fenoménico real, desde el gusano a la estrella, se nos muestra entonces como una maravillosa sinfonía de luz. O de luces. Todo él irradia y nos contagia su luminosa plenitud...

Toda gran obra de arte tiene esta cualidad: es como una campana, que tocada en cualquier punto resuena toda entera.

Más de una vez se ha afirmado que son rasgos esenciales del hombre de hoy la complejidad espiritual y la trágica capacidad de vivir por y para la contradicción íntima. Una superabundancia de riquezas interiores determinaría las facciones de su alma. Frente al hombre moderno, el antiguo parecería poseer una organización íntima más simple, lineal, esquemática; en definitiva: más pobre e incompleta. Pero, ¿será esto exacto? Lo dudamos. ¿Es en realidad el hombre moderno más complejo, por ejemplo, que el hombre homérico? ¿No es complejo el héroe capaz de sentir miedo y enfrentar no obstante la muerte impulsado por el concepto del honor, por perdurar en la memoria de los hombres, por amor a su comunidad? Tal

vez sea posible hacer esta reflexión: la aparente complejidad del hombre moderno no es más que superficialidad y dispersión, esto es: ausencia de vida espiritual auténtica; la aparente incomplejidad del hombre antiguo radica en que su vida poseía las notas contrarias; profundidad y unidad, esto es: existencia de auténtica vida espiritual. Así vemos al hombre antiguo a través de muchos grandes textos: la Biblia, Homero, Esquilo y tantos otros. No se advierte en el hombre que ellos nos muestran carencia de complejidad y contradicción interior (¿podrá haber una vida, cualquier vida, sin ellas?) sino organización espiritual profunda.

Vida espiritual auténtica. Inauténtica vida espiritual. Permítasenos metaforizar, mediante una imagen, una idea. Pensemos el alma como una bella y perfecta esfera. Vivir una vida espiritual inauténtica es vivir las sensaciones, los sentimientos, las ideas, la múltiple diversidad de nuestras experiencias, como líneas que tocan tangencialmente esa esfera sin penetrar en ella y sin unirse en ningún punto, o, a lo más, en algún punto de la superficie. Contrariamente: vivir una auténtica vida espiritual es vivirlo todo como diámetros que penetran la esfera y se unen en su centro. Nada entonces queda excluido, ni aún lo contradictorio. Pero todo —sensaciones, sentimientos, ideas, experiencias— alcanza finalmente una verdadera, poderosa y profunda unidad. Allí en lo hondo todo se ordena y se interinfluye. En el primer caso, la vida espiritual (inaauténtica) es una suma: reunión de elementos simplemente yuxtapuestos; en el segundo caso, la vida espiritual (auténtica) es un todo: cada una de sus partes está orgánica, íntimamente trabada con las otras: una sensación genera un sentimiento, un sentimiento se resuelve en una idea...

EL REPENTINISMO EN EL RIOPLATENSE

Cuando, en un café cualquiera, escuchamos a alguien que imprevistamente emite la opinión más imprevisible; cuando, en la oficina respectiva, alguien va a patentar un invento de imposible ejecución; cuando, en 1954, alguien descubre inopinadamente (y lo que sigue tiene carácter histórico) que Lucrecio o Quevedo son grandes poetas, o manifiesta, de golpe y con plena irresponsabilidad, que el Dante es un turista de tres mundos que nos fatiga contándonos, en rítmicos tercetos, sus recuerdos de viajero, podemos afirmar, sin mayor reflexión, que nos hallamos en presencia de manifestaciones varias de una enfermedad, de orden espiritual, que denomino repentinitismo. Esta enfermedad se manifiesta como una singular manera de funcionamiento de la afectividad y de la inteligencia y en su conjunto configura una actitud vital que, desde hace mucho, se llama compadrismo. Actitud vital que si bien ha tenido su paradigmático representante en el hombre del suburbio, sin embargo, como la liebre, salta donde menos se piensa, y tiñe con colores desvaídos a veces pero no por eso menos visibles, gran parte de nuestra vida nacional. Esta nota se propone caracterizar ese mal, y, en lo posible, establecer su etiología.

Pero, ¿qué es el repentinitismo? Para saberlo conviene previamente inquirir sus causas, que, a mi juicio, son la singular situación en que está ubicado el rioplatense ante los valores culturales y el sesgo característico que el individualismo de la raza latina toma en él, como consecuencia de aquella ubicación. Dejemos sentado aquí, para evitar malas inteligencias, que ésta, como toda afirmación que

se refiera a un ser colectivo, no tiene más que un valor promedial, que no abarca al todo en cada uno de sus integrantes sino a la generalidad. Pero admitidas las naturales excepciones y advertidos del peligro de una generalización excesiva, es posible plantear, sin temor y con sinceridad, la situación aludida. Enfrentar nuestros problemas, y atender a ellos con ojos veraces, es la mejor manera de empezar a resolverlos.

Debemos admitir, en primer término, que por destino histórico vivimos, y estamos obligados a vivir, revestidos de formas vitales y culturales que no son peculio nuestro intrasferible ni creaciones naturales de nuestra propia vida en su prístina espontaneidad. La trayectoria natural que debió iniciarse en el aborígen y continuarse en el gaucho sufrió una solución de continuidad. Del gaucho y del aborígen —a pesar de la mentada sangre charrúa de la cual seguramente nadie tiene ni una gota— sólo pueden quedarnos esos rasgos, como nacidos de la noche de los tiempos, que, quién sabe por qué extraño atavismo, saltan viboreando, de pronto, bajo nuestro indumento de hombres occidentales. Quebrada esta primera línea de tradición o herencia vital, debimos crecer en la que el conquistador nos impuso. Si esto fue una desdicha o una suerte para América, puede discutirse, pero lo cierto es que perdimos hasta el idioma. Y es bien sabido que el idioma, esa maravillosa creación mediante la cual es posible hacer externo lo interior del alma, así como esa otra maravillosa creación del hombre, el pudor, ha convertido en íntimo lo exterior del cuerpo, constituye uno de los sostenes sustanciales de la continuidad de toda tradición colectiva, cosa que no ignoraban, por cierto, los que propugnaron la vuelta al guaraní como forma de habla americana. Así, pues, nuestra verdadera tradición es, en sus líneas más generales, la gran tradición de Occidente, que impuso, de la cabeza a los pies de América, la conquista española. Pero nuestra calidad de pueblos jóvenes ha imposibilitado hasta ahora que las formas hondas de esa tradición arraiguen profundamente entre nosotros amoldándose plásticamente a las nuevas circunstancias que constituyen el nuevo ambiente vital. No somos los patricios —herederos

directos— de esa gran tradición. Somos los proletarios de ella. No luchamos impunemente con la distancia geográfica que nos separa de los centros originales de esa tradición, de los lugares en que han cristalizado materialmente sus productos seculares. Al cruzar el Atlántico esa línea de tradición se ha quebrado, y debemos retomarla con esfuerzo. Y este esfuerzo no es el que debe realizar el europeo culto que, según T. S. Eliot, no hereda la tradición sino que debe conquistarla en ardua lucha. Porque el esfuerzo del europeo culto consistirá en religarse vitalmente cada vez más a su tradición, adquiriendo más lúcido sentimiento de sus relaciones con ella, pero se inicia ya naturalmente instalado dentro de ella.

Nuestro esfuerzo es mucho más ingente: desde nuestra intemperie cultural, desde "el afuera" de una tradición que no nos es ingénita ni connatural, debemos empezar por instalarnos dentro de ella, para asimilarnos luego a ella vitalmente. Y debemos hacerlo reconquistando, además, nuestra originalidad. Porque no podemos admitir, (sería exceso de resignación) que la originalidad del hombre rioplatense radique en el fervor popular por el fútbol, ni en el sentimiento, en general inferiorizante, que expresa el tango, ni en los alardes arrabaleros y compadres, ni en el uso del gacho a lo Gardel o del pañuelo blanco de seda, ni del taco militar y pantalón bombilla, ni, en fin, en tantos otros subproductos ante los cuales suelen pasmarse los tontos. Podrán ser todas éstas, cosas muy rioplatenses, pero son, al mismo tiempo, muy dignas de ser combatidas. Tampoco podemos resignarnos a admitir que nuestra originalidad quede agotada en aquellas pocas cosas puras que aún podemos rastrear en el sentimiento manifestado en una vidalita, por ejemplo, o en algún otro aire auténticamente campesino, ni en aquellos pocos usos, costumbres, sentimientos e ideas en los que, con igual pureza, aflora algo de nuestra prístina originalidad. Esto, en cantidad y calidad, es todavía muy poco. Como ya quedó dicho debemos reconquistar nuestra originalidad, en cierto modo crearla. Y esta tarea consistirá en la creación de nuevas formas de vida y de cultura, nacidas de nuestra propia realidad, vinculadas con nuestros casi perdidos

orígenes nativos (en lo que éstos tengan de auténtico y profundo, no en lo externo e indumentario) pero coordinadas a la gran tradición occidental, a la cual deben ingresar las nuevas concreciones vitales que nuestra propia vida —la más auténtica: la que nace del quehacer cotidiano y en él se expresa— ha creado ya en el pasado y va creando día a día. En esto consistirá nuestra verdadera originalidad, pero hasta ahora sólo muy parcialmente lo hemos logrado. Sólo hemos construido, en general y en cuanto realidad colectiva, una mimesis de las formas vitales y culturales de esa tradición y vivimos un remedo superficial de sus auténticas concreciones en los usos, costumbres, hábitos mentales y efectivos, en la expresión literaria, artística y filosófica. No podemos ni siquiera llamarnos europeos radicados en América, porque para serlo nos faltan muchas cosas, y para ser absolutamente americanos nos sobran. Nada más aleccionador para hacer evidente esta mimesis, que recordar ciertas actitudes, frecuentes por el novecientos, que postulaban un dandysmo mal avenido con nuestra índole más profunda y un satanismo de importación francesa, que tuvieron su ejemplar representante en Roberto de las Carreras, y escandalizaron al aldeano Montevideo de la época. No tenemos ya, quizás lo hubo en algún momento, un estilo propio de vida, ni en lo material ni en lo espiritual. Nuestro carácter general es el amorfismo, es decir: la carencia de formas definidas. Carencia que se expresa entre nosotros por una monstruosa mezcla de formas dispares que no han logrado armonizarse. (Mal agravado en nuestros días por la aparición en ciertos sectores, de un falso estilo deportivo de vida, de filiación norteamericana, y por una malsana ansiedad de lo espectacular, de idéntica filiación). Poseedores, por simple importación, de riquezas espirituales que no hemos contribuido a crear, no sabemos hacer uso de ellas ni penetrar en su intimidad. Estamos, en realidad, desubicados frente a los valores culturales. Por eso es tan frecuente entre nosotros ver aparecer al bárbaro bajo las apariencias del hombre civilizado, y por eso no poseemos ni la espiritualidad del primitivo, hecha de inocencia, ni la del cultivado, hecha del dramático esfuerzo por superar,

conservándola, esa inocencia. La consecuencia más inmediata, y fatal, de todo esto, es que cada vez sabemos menos quiénes somos, qué queremos, a dónde vamos, y cada vez nos esforzamos menos por saberlo.

Pues bien: de este no saber quiénes somos, qué queremos, a dónde vamos, nace, a mi juicio, ese sesgo característico que, como he dicho, toma en el rioplatense el individualismo del hombre de raza latina y en el que radica el origen del repentismo. El individualismo es un áspero anhelo de plenitud de sí mismo. Quien quiere realizarse en su total esencia humana, viva, aspira en cada instante alcanzar la plenitud de su yo más hondo. Pero esta plenitud, para que tenga signo positivo, sólo es posible lograrla haciéndonos profundamente con la plenitud del mundo que nos rodea. La plenitud del yo sólo se adquiere por el contacto activo, por el diálogo sincero, con el no-yo. (Para lo cual se requiere, paradójicamente, una cierta abdicación de sí mismo). Por eso este anhelo de plenitud sólo puede realizarse por un acto esencialmente generoso: comprender el mundo, los seres y las cosas, que nos rodean, para aprehenderlas, pero dejándolos intactos en su íntima esencia. El individualismo, pues, no implica una oposición con respecto al contorno vital en que se está inmerso, sino una fuerte diferenciación que incluye en sí los rasgos de ese contorno. Por eso para ser "él mismo" cada ser tiene que conocer las facciones esenciales de su ámbito vital. Que ese conocimiento sea intelectual o emotivo, tanto da. Pero es necesario poseerlo. Y este conocimiento no lo posee el rioplatense. Cuando vuelve la mirada a su alrededor, tropieza con ese amorfismo a que me he referido; cuando busca un mundo espiritual en que apoyarse, se encuentra con que lo tiene ante sí, pero tan lejano, que sólo instalarse en él significa ya un gran esfuerzo; cuando se pregunta qué es ser rioplatense, percibe que no lo sabe. A menos que se conforme con una mera definición geográfica, o crea que ser rioplatense consiste en mimetizar alguna de esas caricaturas que ha popularizado cierta literatura vernácula: el compadrito orillero, el gaucho noble y taciturno, o vivaz y dicharachero, etc. En esta situación el anhelo de querer

ser "él mismo" significa para el rioplatense bucear en busca de un yo desasido de todo, de un yo que se asienta, casi, sólo en sí mismo. El individualismo del rioplatense, como todo individualismo, quiere ser una afirmación de sí mismo, pero empieza por ser una búsqueda angustiada de su propio ser y termina por convertirse en un simple afán de singularizarse, oponiéndose antagónicamente a su contorno vital. Su individualismo es una rebelión sin porqués y tiene un carácter negativo. Su individualismo suele hacerlo un desarraigado que se jacta secreta o públicamente de ello y configura una mera rebelión o contra molinos de viento que toma por gigantes o contra gigantes verdaderos ante los cuales se rebela sin razón o sin tener conciencia clara del porqué. Por eso los gestos —de espíritu— con que este individualismo se expresa son los de quien se siente ahogar y busca donde asirse o los gestos airados del resentido.

Estamos ahora en condiciones de comprender, o expresar, más cabalmente lo que es el repentínismo. El repentínismo es un disparo del singular individualismo rioplatense. Yo diría que es la forma expresa y consciente en que se manifiesta el fracaso del inconsciente anhelo de afirmación del yo. Es, en definitiva, el culatazo que ese fracaso produce. En el repentínista, de hecho, existe ese anhelo de plenitud a que he aludido. Pero esa plenitud, como queda dicho también, sólo se logra por la religación con el ambiente que lo rodea y de cuyos jugos vitales debe nutrirse. Y aquí choca con el amorfismo de ese ambiente, con la ausencia de una tradición arraigada. Extranjero en su propio mundo, se hace náufrago de sí mismo. Para salvarse es necesario asirse de algo. Y para esto existen dos posibilidades. O bien, con infinita paciencia se van creando, con un esfuerzo pausado y constante, esas formas de vida y cultura originales y auténticas, que deben nacer de la armónica alianza de nuestra realidad propia y de la tradición de Occidente, o bien, en un acto desesperado, se inventa un mundo artificial, improvisado y sin raíces, en el cual alojarse. El repentínista escoge, inconscientemente, la segunda posibilidad. Por impaciencia es incapaz de colaborar en esa gran tarea, que colectivamente debié-

ramos imponernos todos, de crear nuestra originalidad. O, lo que es lo mismo, de buscar nuestra verdad. De ahí esas súbitas opiniones sin consistencia, disparadas como proyectiles, acerca de cualquier cosa, que ni siquiera expresan una convicción profunda de quien las emite y que son características del repentista. De ahí que el mismo adopte estilos de vida que no le son propios, y que los cambie con la misma facilidad que los adoptó. De ahí la necesidad de acudir en masa a espectáculos que no le interesan. De ahí la invención de vocaciones sin la capacidad de dar la vida para su cumplimiento y de ahí el dedicarse a actividades sin saber realmente por qué. Es que el repentista está improvisando ése su falso mundo del que necesita nutrirse, ya que le falta el auténtico en el cual apoyarse, y es impotente para crearlo.

Y es en la creación de este mundo artificial que interviene aquella singular manera del funcionamiento de la inteligencia y de la afectividad que he dicho. Para el repentista la inteligencia no es un instrumento de aprehensión del mundo, ha perdido en él su poder relacionante, no le sirve para entablar un diálogo activo con los seres y las cosas. "Nadie tiene ideas", —afirma, en *El tostadero de don Patricio* de José Bergamín, el personaje que le da título— "las ideas no se tienen, las ideas nos tienen, y sostienen quiméricamente con sus alas". Pero el repentista es impotente para ser tenido, o poseído, por las ideas. Para ello se requiere fe en la existencia real de las ideas, en su corporeidad, y convicción de que el mundo real está impregnado de *Nous* anaxagórico. Y el repentista carece de esa convicción y de esa fe. En el repentista la inteligencia no funciona tampoco como instrumento para hallar una verdad —ni siquiera de una verdad privativa del repentista. La verdad no le interesa, pues no le es necesario para la creación de su mundo personal. Su inteligencia se conforma con larvas de ideas que no se adecuan al objeto al cual quiere referirse. La inteligencia del repentista es una inteligencia boomerang. El pensamiento, arrojado como un proyectil mental, describe una trayectoria en el aire y vuelve al punto de partida. Y vuelve tal como había partido: sin traer nada.

La inteligencia se hace así círculo vicioso, y el repentista, espectador de sí mismo. El es teatro, actor y público, simultáneamente. En lo que se refiere a la afectividad, el repentista reacciona en forma análoga. El sentimiento no lo religa cordialmente (de *cor-cordis*: corazón) con los seres y las cosas. Sus reacciones emotivas, verdaderas explosiones a veces, son puro juego de bengala. No le interesa el objeto del sentimiento. Las formas de su afectividad son la expresión de la inconsciente sensación de angustia y ansiedad que le produce la inconsistencia del mundo que lo rodea. De ahí nace su rapidez para la reacción emotiva. Pero esa rapidez, que se denomina entre nosotros "sentimentalismo criollo" y que tan chabacana pero ajustada expresión ha encontrado en muchos tangos, es la expresión del íntimo desarraigo efectivo. Como he dicho, al repentista le interesa muy poco el objeto que produce su sentimiento. Este objeto, tanto como el sentimiento, son sólo pretextos para experimentarse a sí mismo. El repentista es un hedonista del sentimiento, del mismo modo que es un falseador de la inteligencia. Pero estas dos singularidades —la intelectual, la afectiva— no agotan la expresión del repentismo. El repentismo culmina en esa actitud vital típica llamada compadrismo. Cuando el repentista no se conforma con la mera exhibición inoperante de los falsos valores con que quiere sustentar su vida, sino que pretende imponerlos como norma general, doblgando a ellos las voluntades ajenas, se convierte en el compadre. El compadrismo, por esto, es la suprema expresión, la expresión culminante, del individualismo rioplatense. El compadrismo es el repentismo resentido. El compadrismo, como actitud física o mental, o física y mental, se proyecta en formas tan múltiples en toda nuestra vida nacional, que no es posible aquí penetrar en el tema.

Pero es conveniente finalizar estas observaciones recalcando que no todo es repentismo en nuestro país. Y acude a mi memoria el recuerdo de don Ceferino Moreira. El es, para mí, nítida y exacta, la contrafigura del repentista criollo. Conocí a don Ceferino por el año 1941 o 1942. Recuerdo bien su figura: un don Quijote criollo,

rostro color boniato, barba entrecana, movimientos pausados, como de quien sabe emplear para cada cosa la exacta cantidad de energía. Don Ceferino, de quien no he tenido más noticias desde entonces, tenía, y espero que aún tenga, una chacra en el departamento de Maldonado, a pocas cuadras de la costa. Había vivido allí durante cuarenta años, sin casi moverse de sus tierras, ni para ir a la próxima capital del departamento. Era, posiblemente sea todavía, uno de los pocos auténticos campesinos — no peón rural— de este país. Y esa larga y entrañable convivencia con su tierra le había dado una extraña sabiduría. Era un mago para pronosticar el tiempo, para anunciar el resultado que tendrían las cosechas, para aconsejar cómo, cuándo y qué debía sembrarse. Los pescadores lo consultaban y él, que no se movía de su chacra, les indicaba donde encontrarían pesca y de qué clase. Pero su sabiduría iba más allá de todo esto. Era verdadera sabiduría vital. Frente a él, uno sentía que don Ceferino estaba bien asentado en el mundo, que conocía el mundo y que el mundo y los acontecimientos no lo peloteaban. Con agudeza a veces, con resignación otras, con una admirable serenidad siempre, sabía encauzar los acontecimientos. Su pensamiento se asentaba en esas cosas cercanas, muy conocidas y queridas, que lo rodeaban, pero desde allí saltaba, con serenidad y precisión, a muchas cosas más. Don Ceferino era hombre de pocas palabras: “¡Pajarito!”, “¡Qué me dice!”, “¡Mire usted!”, sus más frecuentes contestaciones. Pero con esta parquedad de expresión, ¡de cuántas cosas era posible conversar con don Ceferino, y cuánto era posible aprender de él! Nuestra narrativa ha recogido vidas de este tipo (recordemos a Julio C. da Rosa, a Juan José Morosoli). Y es que se ha comprendido su importancia. Son, lo es para mí don Ceferino Moreira, representación ejemplar de este tipo humano que Pedro Salinas, en su estupendo libro *Jorge Manrique: tradición y originalidad*, denomina “analfabeto profundo”, oponiéndolo al “alfabeto superficial”. Claro está que no propongo como ideal de hombre al analfabeto profundo. Señalo únicamente que hay en él, rigurosamente, una forma más auténtica de cultura. Las mismas limita-

ciones que el analfabetismo le impone, operan una reducción en el mundo interior del analfabeto, que, obligado a vivir de un número más limitado de cosas acerca de las cuales es posible su meditación, debe necesariamente profundizar más en ellas y en ellas más profundamente interiorizarse. En cambio, el alfabeto superficial es un hombre cargado de medios-saberes o saberes a medias que son en definitiva un no saber. Y esto —producto de un contacto superficial con la cultura— actúa como un lastre o peso muerto que termina por imposibilitarle el contacto sincero y espontáneo hasta con las cosas más simples y cercanas de su propia vida. El alfabeto superficial vive sólo con lo exterior del alma y no toca nunca la interioridad del mundo. No es capaz siquiera de intuir el mundo en su misteriosidad. Y hasta el lenguaje se le hace pérfido y traidor, porque la cantidad de vocablos que conoce es mayor a la cantidad de ellos que, para él, están cargados de verdadera significación y sentido. Pues bien: la consecuencia que se infiere de todo lo dicho es clara: el analfabetismo profundo nos ofrece una enseñanza vital, tan alejada del repentismo, que el repentismo en él es imposible. De él debemos aprender a tejer paciente, delicada y seriamente los hilos que la cultura y nuestra propia vida nos ofrecen; de él debemos aprender a construir, sin precipitaciones, nuestro propio mundo. Sólo así podremos combinar las fórmulas antagónicas (“analfabeto profundo”, “alfabeto superficial”) en la síntesis ideal: el alfabeto profundo. Mientras tanto ¿de cuántos seres, en nuestro país, podremos creer que sean capaces de crear su vida —porque la vida es algo que se hace— de acuerdo con una verdadera pasión, una pasión que no sea como esa explosiva, instantánea y destructiva fuerza del rayo: mera descarga, sin finalidad, de electricidad anímica? Y sería eleccionador, para nosotros, meditar hasta vivirlas, estas palabras con que el Dante concluye *La vida nueva*: “Terminado este soneto, me sobrevino una extraordinaria visión en que contemplé cosas tales que me determinaron a no hablar de aquella alma bienaventurada hasta tanto que pudiera hablar de ella más dignamente.

Para lograrlo estudio cuanto puedo, como a ella le consta. Así es que, si el Sumo Hacedor quiere que mi vida dure algunos años, espero decir de ella lo que jamás se ha dicho de ninguna. Después, ¡quiera el Señor de toda bondad que mi alma pueda ir a contemplar la gloria de mi amada, de la bienaventurada Beatriz, que gloriosamente admira la faz de Aquél qui est per omnia secula benedictus!"

LECTURAS URUGUAYAS

NUESTROS MITOS LITERARIOS

La originalidad, como ya lo ha señalado agudamente Pedro Salinas, no es enemiga de la tradición. Toda creación cultural es, simultáneamente, una forma hasta entonces inédita de manifestarse la vida y una forma de vida que asienta sus raíces en el pasado. Porque así como la vida es a la vez novedad constante y continuidad sin resquicios, del mismo modo la verdadera creación original, reveladora de una personalidad auténtica y fuerte, es el resultado de las modificaciones de espíritu y forma que se inscriben, pero sin destruirla, sobre la línea segura que ofrece la tradición. Estas afirmaciones, que expresan convicciones desde hace mucho muy hondamente arraigadas en nosotros, nos eximen de decir cuánta es la importancia que otorgamos al conocimiento de nuestro pasado y qué necesaria nos parece la actitud reverencial ante él (en lo que, desde luego, tenga de reverenciable). Pero el conocimiento de nuestro pasado y la actitud reverencial ante él no pueden ni deben estar reñidas con esa pulcritud moral que nos obliga a la lucidez intelectual y afectiva, a la lucidez de la inteligencia y a la del corazón. Y cuando con inteligencia y corazón lúcidos atendemos a las actitudes que más frecuentemente se han asumido, entre nosotros, ante nuestro pasado, percibimos (quizá con una mezcla de sorpresa y de pena) que hay entre ellas una que a la postre resulta mortalizadora: la actitud creadora de mitos, falsos mitos, nacionales. Nos proponemos, por hoy, limitarnos a lo que tiene atinencia con la literatura, pero procurando que nuestra nota responda, aunque esquemáticamente, a estas tres preguntas: a) ¿qué entendemos por

"nuestros mitos literarios"?; b) ¿cuál es la etiología de la enfermedad creadora de los mismos?; c) ¿cuál debe ser, a nuestro juicio, la actitud a asumir ante ellos?

Comenzaremos, como es natural, respondiendo a la primer pregunta. Reduciéndonos, por ahora, a las "*personalidades*" literarias —hay también una mitología que no se refiere a autores sino a tendencias y problemas— diremos que un escritor se convierte en "*mito literario*" cuando se da una evidente desproporción entre el valor real de su obra y la estimación que el público y la crítica en general hacen de ella. Desproporción tan evidente en algunos casos, que suele darse una situación paradójica: un fantasma (si los fantasmas existen) es un ser real que ha perdido consistencia; en los mitos literarios a que nos referimos ocurre a veces que el fantasma —la obra— adquiere, en la consideración general, la consistencia —por lo menos aparente— de un ser real. Desde luego: nuestros mitos literarios ofrecen diversidad de grados o matices, cuya estructura depende, como se infiere de lo dicho antes, de la relación existente entre lo que la obra en realidad es o vale y lo que el consenso general la valoriza. Dos ejemplos concretos nos permitirán explicitar las dos formas más notorias de nuestros mitos literarios en lo que a autores concierne. El paradigma de la primera forma lo hallamos en Alejandro Magariños Cervantes. Escribió novelas, dramas, poesías, ensayos. Quien haya tenido el coraje y la paciencia de leer sus novelas *Caramurú*, *No hay mal que por bien no venga*, *La estrella del Sud* (la más salvable, por algunos motivos, de las tres, aunque su extensión: siete tomos, la hace insoportable); quien haya recorrido su poema nativo *Celiar*, o sus otras colecciones poéticas (¿?), sabe que Magariños Cervantes es un escritor cuya supervivencia sólo se explicaría si alguien tuviera la humorística ocurrencia de realizar una antología del desatino o borgiamente una historia mundial del disparate. Hallaría en las páginas de Magariños Cervantes material abundante y de primera agua. Un precario mérito le asiste: haber sido el iniciador de la novela uruguaya. Mérito que, dicho sea de paso, le es disputado por el Dr. Manuel Luciano Acosta, cuya novela *La guerra civil*

entre los incas, aunque publicada en 1861, fue escrita, según el autor, en 1837. (Digamos, entre paréntesis, que aunque *La guerra civil entre los incas* es notoriamente superior a *Caramurú*, el mismo Dr. Acosta corrió parejo con M. Cervantes, en cuanto a desatinos, en su novela *Matrimonio de rebote*, publicada en 1862, y que constituye la primera novela psicológica y de ambiente montevideano escrita en el Uruguay.) Podemos preguntarnos ahora cuál ha sido la actitud de la crítica ante Magariños Cervantes. Desde luego: en general, se reconoce ya con amplitud la endeblez de su obra y su nula importancia. No obstante, son muchas las páginas escritas sobre el autor y sus libros. Y aún sigue dando trabajo. Se le está dando el autor de estas líneas y al quizá ya fastidiado lector de ellas. Conclusión: Magariños Cervantes sigue siendo, aunque pocos conozcan sus obras, algo así como una gloria nacional nominativa. La desproporción entre el valor real de la obra y su valorización, desproporción que da lugar al mito, adquiere en este caso la forma de un absurdo: se sabe que el valor de la obra es nulo y sin embargo se actúa como si no se supiera; incluso una calle de Montevideo recuerda a uno de los más absurdos personajes del autor: al literariamente inexistente *Caramurú*. Abandonamos con lo dicho a Magariños Cervantes y entramos a la consideración de nuestro segundo ejemplo: José Alonso y Trelles, *El Viejo Pancho*. Aquí no se trata de una gloria meramente nominativa sino de una popularidad real. ¿Quién no ha leído o escuchado algunos versos de *Paja Brava*? Sin duda son muchos los que conocen algunos de sus versos de memoria. Si a alguien que no hubiera leído a *Paja Brava*, se le ofreciera una pequeña antología de juicios emitidos por la crítica, pensaría que *El Viejo Pancho* es un gran poeta. Se le ha considerado no sólo un sondeador impar de las interioridades del alma gaucha, sino también gran poeta elegíaco, casi un lírico obsesionado por la vivencia filosófica del tiempo y creador de una poesía que lleva ínsita una radical intuición metafísica. Todo esto es demasiado fuego para tan poca leña. La guitarra de *El Viejo Pancho* tuvo sólo dos cuerdas que se reducen, casi, a una. Cantó para lamentar una traición

de amor; cantó para lamentar la desaparición del viejo gaucho crudo y sus hábitos de vida (que personalmente no conoció), ante la aparición del "cajetilla" y del "gringo". En ambos casos, el eje de su poesía es un sentimiento regresivo: una vivencia enfermiza de la nostalgia (aunque esto se disimule con teorías sobre la "Saudade" y el galleguismo). El alma de *El Viejo Pancho* está inmovilizada en el pasado. Su vida no tiende hacia el futuro; casi no es vida presente; todo lo vivido "ahora" sólo vale en cuanto tiene un efecto retroactivo y levanta del pasado imágenes turbias, dolorosas, enlodadas por el tiempo. Su sentimentalismo es negativo. No es una fuerza impulsora. No crea; destruye. A pesar de todo esto, el caso de *El Viejo Pancho* es distinto al de Magariños Cervantes. Los versos de *Paja Brava* tienen un cierto valor representativo, poseen fuerza comunicativa, son capaces de conmover, y promueven alguna forma de adhesión. El "mito Viejo Pancho" no consiste, pues, como en el caso de Magariños Cervantes, en una forma equívoca de la estimación (valorizar de algún modo lo que en realidad se sabe nulo), sino en una monstruosa hipertrofia de los escasos valores de la obra y en una obstinada ceguera ante los aspectos negativos de la misma. Este segundo tipo de mito literario es el más generalizado. Se da incluso con respecto a nuestros auténticos valores literarios, para los cuales todo epíteto laudatorio suele parecer insignificante, mientras que suele considerarse, o poco menos, blasfematorio, todo juicio que procure ser exacto y mesurado y que, sinceramente, formule las inevitables objeciones. La valoración de nuestros mejores escritores queda así falseada, porque se les considera no en su *valor absoluto* sino en su *valor relativo* en relación con la indigencia del medio. Nada se gana con esto. Sólo se logra incurrir en groseros errores de perspectiva. No insistiremos más al respecto; tampoco entraremos a la consideración de los mitos literarios creados en torno a problemas o tendencias. Pasaremos a enfrentar la segunda de nuestras preguntas.

¿Cuál es la causa generadora de nuestros mitos literarios? Si nos limitamos a lo sustantivo, si dejamos a un lado ciertos aspectos adjetivos o accidentales, la respuesta

es muy simple: nuestros mitos literarios (e igual ocurre con otros mitos nacionales de distinta naturaleza), se generan en una necesidad vital de por sí noble pero mal encauzada o canalizada desorientadamente. ¿Cuál es esa necesidad vital? La que experimenta toda conciencia individual o colectiva de hallar raíces históricas y culturales con las cuales entroncar; la de poder sentirse inmersa en una tradición; la de hallar un medio vital propicio para el propio crecimiento. ¿Por qué decimos que esa necesidad vital, en nuestro caso, se desenvuelve por mal cauce o desorientado camino? Porque en vez de enfrentar nuestro pasado con corazón abierto pero con ojos limpios, viéndolo tal como es, en su exigüidad de valores (aunque hay ya algunos perdurables, para nuestro regocijo), se ha querido encubrir esa indigencia con un manto fantasioso que ha inventado valores donde no los había. Se incurre entonces en las peores —aunque bien intencionadas— falsificaciones. Se considera auténticos creadores a escritores cuya obra no tiene más significación que la de constituir un "dato" interesante para la comprensión de nuestro proceso cultural; se desmesura la importancia de otros; se ha hipertrofiado hasta un grado inaudito la significación y el valor de la llamada "generación del 900" (cuyos valores, desde luego, dentro de la justa medida, no subestimamos). Sobre la etiología de esta enfermedad creadora de mitos, muchas otras cosas, algunas dolorosas, podrían escribirse. (Entre otras, habría que referirse a lo que, aún con riesgo de incurrir en un absurdo filológico, denominaríamos "*arjopapiromanía*", esto es: manía de papeles viejos.) Pero nos detendremos aquí y recordaremos nuestra tercera pregunta: ¿qué actitud asumir ante nuestros mitos literarios? La respuesta es clara y única: la honradez crítica, el afán de verdad, la pulcritud, tal como hemos escrito antes, moral e intelectual. Estudiemos nuestro pasado, apoyemos nuestras vidas en él, reverenciamos lo que haya en él de valioso. Pero hagámoslo sin inventar valores donde no los hay y no nos cegaremos entonces para la visión de los realmente existentes. Sólo lograremos un futuro con plenitud cultural cuando sepamos separar —en nuestro pasado, en nuestro presente— el oro de la escoria.

ESTETICISMO DE COMPOSICION

Los arrecifes de coral (1901), primer libro editado por Horacio Quiroga, es, simultáneamente, expresión de un talento literario inmaduro y manifestación de una actitud vital absolutamente desencuadrada. El libro no es más, en última instancia, que la traducción literaria, a través de un desorientado modernismo, de los pseudo ideales vitales y estéticos de un joven dandy: de ese señorito consentido que después de un lamentable viaje a Europa, (partió para conquistar París y volvió hambreado, huraño y taciturno), pretendió conmover el Montevideo más o menos aldeano de 1900 (recuérdense las payasadas del *Consistorio del Gay*). Por la prosa y los versos del libro corren desenfrenadamente el absurdo, el capricho, la tontería; campea también, por los mismos versos y prosa, un mal gusto casi obsceno. Todo ello enmascarado de rebeldía contra el orden burgués y de intenciones de renovación artística. No mucho más importante es el segundo libro del autor: *El crimen del otro y otros cuentos* (1904), donde, aunque con alguna mayor madurez literaria, vuelve a evidenciarse inconsistencia vital e igual fruición por lo que se muestra fuera de lo normal. Poco tiempo después, con la publicación de *Los perseguidos* (1908), logra Quiroga su primera realización narrativamente madura. Pero este largo relato, a pesar de que en su realización logra un nivel de calidad no alcanzado en los libros anteriores, y no obstante hacer ostensible que el autor ha abandonado (o creído abandonar), la bufonesca estética que sustentaba al *Consistorio del Gay Saber*,

revela el mismo patológico gusto por lo patológico. El autor ha madurado su capacidad de realización, pero no ha modificado, sustancialmente, su mundo interior. Esta situación es perceptible en muchos cuentos (incluso entre los más famosos) del autor. Ella sugiere esta interrogante: ¿hasta qué grado logró Quiroga superar —en lo interior de sí mismo y en lo exterior de su arte— los rasgos que caracterizan su vida en los años de su adolescencia y primera juventud? Silenciaremos aquí toda respuesta, aunque su último libro, *Más allá* (1935), hace sentir que en Quiroga fueron muy perdurables esos rasgos. Anotaremos tan sólo que en la labor narrativa de Quiroga son frecuentes los cuentos que evidencian un desnivel entre la capacidad de comunicar, siempre intensa, y el valor de lo comunicado, de una endebles reveladora de una vida interior pauperizada por la incapacidad de sobrepasar una intuición del mundo según la cual el hombre es el pobre instrumento, o la desdichada víctima, de fuerzas ciegas y brutales, contra las que se estrella aun la voluntad más tensa. Guiados en parte por estos puntos de vista, analizaremos un cuento de Horacio Quiroga, el titulado *Los cazadores de ratas*, y de ese análisis procuraremos luego extraer algunas conclusiones generales sobre su obra.

He aquí el cuento:

Una siesta de invierno, las víboras de cascabel, que dormían extendidas sobre la grada, se arrollaron bruscamente al oír insólito ruido. Como la vista no es su agudeza particular, las víboras mantuvieronse inmóviles, mientras prestaban oído.

—Es el ruido que hacían aquéllos... —murmuró la hembra.

—Sí, son voces de hombre; son hombres —afirmó el macho.

Y pasando una por encima de la otra se retiraron veinte metros. Desde allí miraron. Un hombre alto y rubio y una mujer rubia y gruesa se habían acercado y hablaban observando los alrededores. Luego, el hombre midió el suelo a grandes pa-

sos, en tanto que la mujer clavaba estacas en los extremos de cada recta. Conversaron después, señalándose mutuamente distintos lugares, y por fin se alejaron.

—Van a vivir aquí —dijeron las víboras—. Tendremos que irnos.

En efecto, al día siguiente llegaron los colonos con un hijo de tres años y una carreta en que había catres, cajones, herramientas sueltas y gallinas atadas a la beranda. Instalaron la carpa, y durante semanas trabajaron todo el día. La mujer interrumpíase para cocinar, y el hijo, un osezno blanco, gordo y rubio, ensayaba de un lado a otro su infantil marcha de pato.

Tal fue el esfuerzo de la gente aquella, que al cabo de un mes tenían pozo, gallinero y rancho prontos —aunque a éste le faltaban aún las puertas. Después, el hombre ausentóse por todo un día, volviendo al siguiente con ocho bueyes, y la chacra comenzó.

Las víboras, entre tanto, no se decidían a irse de su paraje natal. Solían llegar hasta el linde del pasto carpido, y desde allí miraban la faena del matrimonio. Un atardecer en que la familia entera había ido a la chacra, las víboras, animadas por el silencio, se aventuraron a cruzar el peligroso páramo y entraron en el rancho. Recorriéronlo, con cauta curiosidad, restregando su piel áspera contra las paredes.

Pero allí había ratas; y desde entonces tomaron cariño a la casa. Llegaban todas las tardes hasta el límite del patio y esperaban atentas a que aquélla quedara sola. Raras veces tenían esa dicha. Y a más, debían precaverse de las gallinas con pollos, cuyos gritos, si las veían, delatarían su presencia.

De este modo, un crepúsculo en que la larga espera había distraído, fueron descubiertas por una gallineta, que después de mantener un rato el pico extendido, buyó a toda ala abierta, gritando.

Sus compañeras comprendieron el peligro sin ver, y la imitaron.

El hombre, que volvía del pozo con un balde, se detuvo al oír los gritos. Miró un momento, y dejando el balde en el suelo se encaminó al paraje sospechoso. Al sentir su aproximación, las víboras quisieron huir, pero únicamente una tuvo el tiempo necesario, y el colono halló sólo al macho. El hombre echó una rápida ojeada alrededor buscando un arma y llamó —los ojos fijos en el gran rollo oscuro:

—¡Hilda! ¡Alcánzame la azada, ligero! ¡Es una serpiente de cascabel!

La mujer corrió y entregó ansiosa la herramienta a su marido.

Tiraron luego lejos, más allá del gallinero, el cuerpo muerto, y la hembra lo halló por casualidad al otro día. Cruzó y recruzó cien veces por encima de él, y se alejó al fin, yendo a instalarse como siempre en la linde del pasto, esperando pacientemente a que la casa quedara sola.

La siesta calcinaba el paisaje en silencio; la víbora había cerrado los ojos amodorrada, cuando de pronto se replegó vivamente: acababa de ser descubierta de nuevo por las gallinetas, que quedaron otra vez girando en torno suyo, gritando todas a contratiempo. La víbora mantúvose quieta, prestando oído. Sintió al rato ruido de pasos —la Muerte—. Creyó no tener tiempo de huir, y se aprestó con toda su energía vital a defenderse.

En la casa dormían todos, menos el chico. Al oír los gritos de la gallineta, apareció en la puerta, y el sol quemante le hizo cerrar los ojos. Titubed un instante, perezoso, y al fin se dirigió con su marcha de pato a ver a sus amigas las gallinetas. En la mitad del camino se detuvo, indeciso de nuevo, evitando el sol con el brazo. Pero las gallinetas continuaban en girante alarma, y el osezno rubio avanzó.

De pronto lanzó un grito y cayó sentado. La víbora, presta de nuevo a defender su vida, deslizóse

dos metros y se replegó. Vio a la madre en enaguas y los brazos desnudos asomarse inquieta; la vio correr hacia su hijo, levantarlo y gritar aterrada.

—¡Otto, Otto! ¡Lo ha picado una víbora!

Vio llegar al hombre, pálido, y lo vio llevar en sus brazos a la criatura atontada. Oyó la carrera de la mujer al pozo, sus voces. Y al rato, después de una pausa, su alarido desgarrador:

—¡Hijo mío!...

Los cazadores de ratas fue escrito, y publicado por primera vez, en 1908, aunque su autor no lo incluyó en *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), sino en *El salvaje* (1920). El cuento es típicamente representativo de una parte, y no la menos importante, de la obra narrativa de Quiroga. Por su tema, por sus personajes, por su realización, por la forma de enfrentar, de ver y de transmitir la realidad, representa cabalmente —aunque no es, desde luego, uno de los grandes cuentos del autor— esa zona de la narrativa quiroguiana elaborada con temas y personajes de Misiones. El cuento es, asimismo, y a pesar de su brevedad, representativo de las mejores cualidades narrativas de Quiroga. Corresponde señalar, en primer término, el coraje para contar, la seguridad —como de mano que no tiembla— con que Quiroga plantea, desarrolla y concluye su anécdota. En este aspecto, el cuento deja la impresión —tal como el mismo Quiroga exigía de todo cuento— de una flecha arrojada certeramente y que se clava limpiamente en su blanco. El narrador, sin distraerse en detalles accesorios, se ciñe estrictamente a lo esencial. Notemos, además, que aunque el relato no sufre desviaciones, en ningún momento deja la impresión de un andar rígido o apresurado. Ligado a esto, hay en el cuento una segunda cualidad excepcional: la precisión del lenguaje. Quiroga no “*hace estilo*”; pero cada palabra parece ser, en cada caso, aquella que resulta absolutamente irremplazable para expresar lo que se quiere decir. Tan es así, que casi sin esfuerzo se pueden retener párrafos enteros de memoria. En el *Decálogo del perfecto cuentista*, Quiroga escribió: “*No adjetives sin necesidad. Inú-*

tiles serán cuantas colas adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo, tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo". Quiroga lo hallaba siempre, y en este cuento no emplea ni una palabra más de las necesarias. Consigue así transmitir con plenitud su tema en un mínimo de espacio, y dándole, por la economía de los medios expresivos, un máximo de interés. Por la misma razón, la tensión e intensidad del relato no decae en ningún instante pero no llega a ser fatigante para la atención. A esta síntesis expresiva contribuye la eficacia con que se elude la narración de ciertas situaciones, dadas sólo mediante una mención (por ejemplo: la muerte de la víbora, sobreentendida entre el momento en que la mujer entrega la azada al marido y el hecho de arrojar lejos, "*más allá del gallinero, el cuerpo muerto*"). Agreguemos todavía, como otra cualidad narrativa excepcionalmente valiosa, el tono de realidad vivida que resplandece por todo el cuento, y la veracidad de los detalles, todo lo cual proviene del profundo conocimiento que del ambiente posee el autor. Este conocimiento le permite a Quiroga humanizar con total naturalidad a las víboras. Como ocurre en todos sus cuentos donde intervienen animales, Quiroga nos hace sentir que los ha observado largamente, que conoce bien sus costumbres, que agudamente se ha penetrado de sus reacciones. Así, por ejemplo, cuando Quiroga nos comunica que las víboras, "*animadas por el silencio*", se aventuraron a "*cruzar el peligroso páramo*" para entrar en el rancho y recorrerlo "*con cauta curiosidad, restregando con su piel áspera las paredes*". Incluso la ficción de que las víboras hablen está realizada con tal maestría y precisión, que es asimilada espontáneamente por el lector.

Todas estas cualidades sobresalientes de narrador, permiten que el cuento —tal es por lo menos nuestra personal experiencia— nos aprese intensamente mientras lo leemos. Y aún ocurre lo mismo en una relectura. Pero apenas nos hemos alejado de él —hablamos siempre de nuestra experiencia personal— nos deja un amplio margen de insatisfacción, cuyo origen podríamos hallarlo a través de algunas consideraciones que haremos a continua-

ción. En primer término: los personajes carecen de personalidad realmente individualizada. Carecen, casi, de historia. De ellos sabemos, aunque Quiroga no lo diga explícitamente, que son inmigrantes europeos que se han radicado en Misiones; que él, Otto, es alto y rubio, y ella, Hilda, rubia y gruesa; que tienen un hijo, el cual, como tantos niños, es un "osezno blanco, gordo y rubio", que ensaya "de un lado a otro su infantil marcha de pato". Estos, y algún otro que se podría indicar, son caracteres meramente genéricos; a ellos podemos adscribirles un rostro y un alma cualquiera. Quiroga que fue siempre capaz de crear situaciones, sólo en pocas ocasiones logró crear personajes. Esta carencia de que se resiente el cuento, puede ser el primer motivo de la insatisfacción a que nos hemos referido. Anotaremos, ahora, otro, tan importante, a nuestro juicio, como el señalado. El cuento está enteramente escrito para el efecto final constituido por el desgarrado grito de la madre (*¡Hijo mío!...*) con que se concluye. A través de dos o tres referencias el autor solicita del lector una enternecida complicidad con el destino del niño. Esas referencias son trampas en la que caen los buenos sentimientos del lector; éste queda así preparado para que lo horrorice y conmueva ese brusco golpe psicológico final, ese intenso alarido materno en que todo el cuento se resuelve. El autor logra, así, sin duda, el objetivo esencial que se ha propuesto. Pero, en definitiva, el horror y la conmoción que ha conseguido promover en el lector son bastante semejantes a las que provocan ciertas crónicas policiales. Tras la impresión súbita inicial, sentimos de inmediato que al cuento le falta, desde un estricto punto de vista estético, verdadera dimensión trágica. ¿Por qué? Porque los personajes (que no muestran poseer una voluntad propia, que no se hallan en una situación que los obligue a una libre elección entre distintas posibilidades) no viven ese estado íntimo conflictual que constituye esencialmente lo trágico en el hombre. Sobre los personajes de *Los cazadores de ratas* sólo gravita el peso de un ciego azar ante el cual la voluntad y la conciencia de Otto e Hilda no cuentan para nada. Lo que hay de trágico en el cuento no refluye, entonces, real-

mente sobre los personajes, sino que queda reducido, en rigor, a la mera situación, al elemento simplemente anecdótico.

¿Qué consecuencias se podrían sacar de lo expuesto? Sin duda, muchas, pero solamente apuntaremos aquí esta: despojado el cuento de un elemento sustantivo en toda gran narrativa: la creación de personajes; desposeído de auténtica dimensión trágica a pesar de tender hacia ella, *Los cazadores de ratas* ilustra, a nuestro juicio, una forma especial de esteticismo: el que nos atreveríamos a llamar "*esteticismo de composición*". Hay una manera de "*pasión excesiva de la forma*", según la expresión de Baudelaire, que se nutre de la voluptuosidad de la palabra por la palabra misma, del regusto sensorial por el sonido más que por el sentido. Es ése, en cierto modo, un esteticismo verbal. Frente a él se halla esa forma de esteticismo que creemos ver representado en este cuento de Quiroga: el esteticismo que se alimenta del afán del efecto, del celo por la milimétrica precisión técnica, del goce por el hallazgo del detalle. Unos y otros elementos —gusto y amor por la palabra, pasión por la artesanía— son necesarios, sin duda, a todo gran escritor. ¿Qué gran obra de arte puede prescindir de ellos? Pero sólo son legítimos, en un sentido profundo, cuando son vehículos de algo que los trasciende (ese "*élan*" espiritual del que nace y por el que se valida toda gran obra de arte) y no cuando se convierten en fines de sí mismos. En este último caso, se incurre en esteticismo. Esto es, a nuestro entender, lo que ha ocurrido en el cuento que hemos comentado. Y de ahí esa impresión de gratuidad, de mera complacencia en el horror, que, a la postre, puede dejar *Los cazadores de ratas* como único eco o resonancia en el alma del lector.

El "*esteticismo de composición*" que denunciarnos en *Los cazadores de ratas*, ¿podría también denunciarse como una característica constante de la narrativa quiroguiana? Creemos que responder a esta pregunta con un "*sí*" a secas sería exagerado; creemos que puede no ser exagerado contestarla afirmativamente siempre que maticemos el contenido o sentido de nuestra afirmación. Si se requi-

riera nuestra personal opinión, nos animaríamos a sostener que, en ese aspecto, la obra de Quiroga admite una clasificación que escinde sus cuentos en tres categorías. En la primera, que constituye una columna vertebral que enlaza *Los arrecifes* de 1901 con el *Más allá* de 1935, ingresan todos los cuentos, y son muchos, en que se da sin atenuantes el señalado "esteticismo de composición". Entre éstos, se hallan todos esos cuentos que el mismo Quiroga llamó "de efecto". Ejemplos: *El solitario*, *El almohadón de plumas*, *La gallina degollada*, *El síncope blanco*... En estos cuentos, todo está fría, a veces vesánicamente preparado para un efecto final. El deseo de horrorizar, o de moverse en lo alucinante, es el resorte que dinamiza estos cuentos. Resorte de juguetería, en muchos casos, que no resiste al análisis crítico. El cuento, en última instancia, se desmenuza entre los dedos. La segunda categoría se integra con los cuentos en que el "esteticismo de composición" se halla atenuado. Son, en su mayor parte, cuentos de los que Quiroga clasificó como "historias de monte". Ejemplos: *La insolación*, *La miel silvestre*, incluso, quizá, *Los cazadores de ratas*. La búsqueda del efecto final subsiste en estos cuentos; también hay en ellos complacencia en el horror gratuito o parecen escritos para descargar en la obra literaria, según expresión del propio Quiroga, "el sobrante de nuestra tolerancia síquica". Pero se redimen en parte por la veracidad del clima narrativo logrado, por la precisión del detalle, por la intensidad con que el autor ha mordido en la realidad. La tercer categoría se forma con aquellos cuentos que sólo están levemente teñidos por el "esteticismo de composición", cuyas huellas, en algunos, son casi imperceptibles. Ejemplos: un libro, *Los desterrados* (1926), donde se halla el mejor Quiroga, y al cual deben sumarse algunas otras de sus "historias de monte" incluidas en otros volúmenes del autor. En los últimos años de su vida deseaba Quiroga escribir "un pequeño libro de San Michele", con temas, personajes, ambientes misioneros. Así lo reitera en las cartas a Ezequiel Martínez Estrada. Ese libro, largamente soñado, pudo ser la obra maestra del autor. En cierto modo podemos decir que por lo menos parcialmente ese libro

está hecho; se podría formar con los relatos del tercero de los grupos indicados, con diversos fragmentos de su correspondencia, con distintas notas que se hallan esparcidas en periódicos. Y es ahí, en todo ese material, donde hallamos al Quiroga realmente perdurable y esencial. A ese Quiroga que no se limitó (como lo hizo en sus deleznables "*cuentos de efecto*") a utilizar de cualquier modo sus espléndidas dotes para contar, sino que supo también qué es lo que merecía ser contado, aunque (digámoslo también, y a modo de indicación que no fundamentaremos ahora) no haya podido nunca superar totalmente algunos de los rasgos del desorientado modernista que fue en 1900. Y con esta afirmación insinuamos nuestra posición ante la pregunta que formulamos en la página inicial y cuya respuesta silenciamos en ese momento.

LIRISMO Y ESTETICISMO

Cuando en 1910 apareció *Los peregrinos de piedra*, César Miranda (cuyo seudónimo literario: Pablo de Grecia, digámoslo de paso, es tan representativo del novecientos) publicó una breve página en la que comentaba el libro. *Los peregrinos de piedra*, decía Pablo de Grecia, "es resumen de ritmos inauditos, es alfa y omega de nuestra poesía actual, es piedra miliaria en la ruta estética, es brújula de buen gusto, exedra de todas las exquisiteces, singular teoría que canta en frases melódicas sus letanías a N. S. de la Belleza, es compendio de gay decir, de gay saber y de gay sentir, es evangelio artístico, es, en fin, breviario sumo donde culminan todos los misterios, todas las epifanías y todas las liturgias del rito poético". El libro, agregaba, "salvará las riberas del Olvido, desarzonará al caballero de la Muerte, aterrará al Tiempo, monstruo insaciable, y a la Indiferencia, espantosa Quimera". El autor cerraba finalmente su nota con estas palabras, que son, a la vez, abreviada caracterización y juicio compendiado del libro: "Por eso Los Peregrinos de Piedra no se prestan a la interpretación fría y al comentario erudito. Es un libro inclasificable; está por encima de todos los casilleros y de todas las glosas: hay que vivirlo con amor, penetrarlo sin desconfianza; frecuentarlo con cordialidad. En sus páginas de sencilleces virgilianas, o de complicaciones Siglo XIX, en sus ritmos lánguidos o nerviosos, en las bizarrias enfermas de su estro o en las confidencias balsámicas de su estilo, en el malabarismo de las metáforas o en la efusión cándida de los poemas rurales, Julio Herrera y Reissig revela siem-

pre la misma maestría del decir, el mismo horror a la vulgaridad, el impecable dominio del verso, el refinamiento quintaesenciado de la forma, el 'mens diviniór' y el privilegio de hacer sentir con intensidad 'el eterno canto de la belleza' de que hablara el filósofo Plotino".

César Miranda, o Pablo de Grecia, bello espíritu y hombre de talento, fue, en cierto sentido, el profeta (o uno de los profetas principales, cuando menos) del lírico de *La Torre de los Panoramas*. Las palabras que hemos transcripto, que, por una parte, traducen finamente algunos aspectos del modo de sentir o tono vital del novecientos, son también, por otro lado, expresión fiel de la devota posición admirativa de algunos núcleos minoritarios conquistados, desde los comienzos, por la obra de Julio Herrera y Reissig. (Recuérdense las palabras sin duda exageradas pero valientes y llenas de fervor juvenil pronunciadas por el mayor de nuestros críticos, don Alberto Zum Felde, ante la tumba del poeta.) Pero por encima de lo que tienen de cálido testimonio de amor y admiración, lo que nos interesaba al transcribir las palabras de Pablo de Grecia era destacar en ellas la penetración con que se subraya una característica evidente de la obra del lírico uruguayo: ese su vaivén constante, como de péndulo, entre estados de espíritu o modos de expresión sino contradictorios por lo menos contrarios: sencilleces virgilianas, complicaciones Siglo XIX; ritmos lánguidos, ritmos nerviosos; bizarrías enfermas, confidencias balsámicas; malabarismo de las metáforas, efusión cándida de los poemas rurales. Y en efecto: la obra lírica de Julio Herrera y Reissig es lo suficientemente breve como para que sin esfuerzo pueda ser abarcada globalmente pero es, al mismo tiempo, lo bastante extensa como para mostrar una diversidad de modos que, sin hacerle perder unidad, la constituyen en un orbe lírico tornasolado por una gran riqueza de matices. Sin pretensiones de excesivo rigor, y despojados de la aspiración a señalar finamente todos esos matices, podemos reducir a cinco o seis esos varios modos de creación o líneas poéticas. Hallamos, en primer término, un grupo de poemas (los iniciales) de fácil fluencia verbal y de clara filiación romántica; ejemplos: *Canto a*

Lamartine (1898), *Holocausto, Wagnerianas* (1899). Un segundo grupo (poemas de transición) podría formarse con *El hada manzana, Las Pascuas del tiempo* (1900), donde se evidencia ya, y especialmente en el segundo, la influencia del modernismo o, con más precisión, la de Rubén Darío. El conjunto de los poemas mejores y más representativos se despliega luego mostrando un Reissig que accede al tema amoroso (a veces simplemente erótico) en las dos series de *Los Parques Abandonados* (1900-1907); un Reissig eglógico, pastoril, paisajista y pintoresco: *Ciles alucinada* (1902), las dos series de *Los éxtasis de la montaña* (1904-1907), *La muerte del pastor* (1907), los *Sonetos Vascos* (1908); un Reissig que elabora lúcida, conscientemente temas de inspiración romántica mediante una tónica modernista: *Divagaciones Románticas* (1905), incluso *Ecos* (1903-1906); un Reissig que se complace en un verdadero malabarismo de lo exótico: *Sonetos de Asia* (1902-1907), *El collar de Salambó* (1906), *Las clepsidras* (1909); un Reissig que se aproxima a la poesía de intención filosófica o trascendente: *La vida* (1903), *Tertulia lunática* (1909). Con este repaso somero e incompleto de la obra de Reissig, sólo hemos procurado recordar la complejidad (complejidad en gran parte solamente exterior) de esa labor tan iriscente. Sensación de complejidad que se acentuaría si se destacaran bien las distintas tendencias poéticas (desde lo clásico hasta lo simbolista pasando por lo barroco, lo romántico, lo parnasiano) que de un modo u otro se verifican en su obra, y se mostrara bien cómo poemas que hemos agrupado juntos presentan evidentes diferencias (*La vida*, por ejemplo, acentúa el contenido y sentido alegórico; *Tertulia lunática*, lo subjetivo, la vivencia inmediata de lo real y su refracción en el alma). Ante esta variedad es posible preguntarse: si penetramos al corazón de esa obra, ¿qué hallaremos, qué signo unifica todas esas voces que pueden por momentos parecer tan distintas y distantes? Procuraremos dar nuestra respuesta a estas preguntas.

Para ello comenzaremos procediendo a un rápido análisis de un soneto titulado *La vuelta de los campos*. Fue

escrito en 1904 y pertenece a la serie *Los éxtasis de la montaña* incluida en *Los peregrinos de piedra*. Cuando Reissig escribió ese soneto, se hallaba ya en plena posesión de sus medios expresivos. Tenía también plena, lúcida conciencia de sus principios estéticos. El soneto dice así:

*La tarde paga en oro divino las faenas...
Se ven limpias mujeres vestidas de percales,
trenzando sus cabellos con tilos y azucenas
o haciendo sus labores de aguja en los umbrales.
Zapatos claveteados y báculos y chales...
Dos mozas con sus cántaros se deslizan apenas.
Huye el vuelo sonámbulo de las horas serenas.
Un suspiro de Arcadia peina los matorrales...
Cae un silencio austero... Del charco que se nimba
estalla una gangosa balada de marimba.
Los lagos se amortiguan con espectrales lampos,
las cumbres, ya quiméricas, coronanse de rosas...
Y humean a lo lejos las rutas polvorosas
por donde los labriegos regresan de los campos.*

Es evidente que la lectura de este soneto nos coloca ante los ojos, como a plena luz del día, algunas cualidades excepcionales de poeta. Antes que nada: una extraordinaria capacidad visualizadora. El cuadro eglógico, con sus distintos planos, desde las mujeres que trenzan sus cabellos con tilos y azucenas hasta los lagos y las cumbres lejanas, se abre total y plásticamente ante el lector en una vasta perspectiva. Cada ser, cada objeto, cada elemento ha sido colocado con estratégica gracia para que ante los ojos de la imaginación adquiriera una fisonomía imborrable. No menos intensa es la capacidad del poeta para traducir las sensaciones auditivas: "*Del charco que se nimba / estalla una gangosa balada de marimba*". Es ostensible también la imaginación metafórica. Parece imposible no sentir la belleza de esta imagen: "*La tarde paga en oro divino las faenas*", que con tan nítida fluencia musical abre el poema, o la de esta otra: "*Un suspiro de Arcadia peina los matorrales...*", donde la realidad objetiva (el suave viento que roza los matorrales) queda empapada de emoción al convertirse en ese suspiro de

Arcadia que da el clima total del soneto. El equilibrio de todos estos elementos, más la música verbal sabiamente regida por el poeta, hacen de estos catorce versos un cristalino orbe poético. Cristalino, sí, y acaso demasiado. Porque si algo puede resultar insatisfactorio en este soneto (en otros aspectos revelador de cualidades poéticas de primer orden) es que la auténtica emoción campesina que debió transustanciarse en poesía casi no existe aquí: no hay un *sentimiento* real del paisaje sino una *emoción* meramente literaria. Reissig imagina poéticamente una realidad concreta que nunca vio con sus propios ojos. Y todo su esfuerzo tiende a una estilización de los elementos concretos que maneja. Se percibe que el poeta en un esfuerzo sin pausas procura una especie de asepsia de los elementos reales que introduce en el poema. Retengamos estos datos y veamos otro soneto, perteneciente a otra línea de creación dentro de la obra del poeta. Es el titulado *El banco del suplicio* y forma parte de la serie *Los parques abandonados* incluida en *Los peregrinos de piedra*. Dice así:

*A punto de dormirte bajo el ledo
suspiro del arcángel que te guía,
hirióme el corazón tu analogía
con una ingrata que olvidar no puedo.
Reclinada en el banco del viñedo,
bajo el tilo de exánime apatía,
al iluso terror de que eras mía
me arrodillé con tembloroso miedo.
Partido por antiguo sufrimiento,
sobre tu frente agonicé un momento...
y cuando el sueño te aquietó en el blando
tu irreal de los deliquios suyos,
uniéronse mis labios a los tuyos,
y como un niño me alejé llorando.*

Comenzaremos observando que aun cuando también este soneto presenta algún tipo de cualidades poéticas de excepción, no logra, a nuestro juicio, la perfección que, dentro de su "*especie*" poética, tiene *La vuelta de los campos*. Es cierto que los dos primeros versos del cuarteto

inicial muestran un ritmo, una cadencia musical estupenda (para comprobarlo, léanselos varias veces, pausadamente, con ajustada acentuación), pero es igualmente cierto que el tercer verso (con ese tan desagradable "*analogía*") decae en la expresión y ésta se desmaya totalmente en el cuarto verso ("*con una ingrata que olvidar no puedo*") de una cursilería que estaría bien en una letra de tango pero indigna de un poeta que buscó sudorosamente la exquisitez ("*cada soneto me representa un balde de sudor*", le escribió Reissig a Edmundo Montagne) y huyó de la vulgaridad como de la lepra. Tampoco parece poéticamente muy congruente que ese ser tan delicado que los dos primeros versos insinúan, se duerma en el presumiblemente no muy mullido banco de un viñado, en el cual, con idéntica incongruencia poética, se coloca un tilo, aunque éste da lugar, es verdad, a una hermosa expresión metafórica ("*tilo de exánime apatía*") que el poeta no quiso, sin duda, desaprovechar. Pero dejemos los detalles; consideremos globalmente el soneto. Hallamos, primero, una brevísima anécdota; segundo, un decorado que la enmarca; tercero, un núcleo emocional objetivado a través del decorado y la anécdota. De éstos dos nada hay que decir: son evidentes. ¿Y el núcleo emocional? Pretende ser hondo y complejo; es, en realidad, rigurosamente trivial. La visión de la amada (¿amada?) actual despierta en el poeta el recuerdo de la "*ingrata inolvidable*", con lo cual se genera una "*confusión de sentimientos*": imágenes que se superponen, emociones que se combaten, ilusos terrores, besos y llantos. ¿Por qué sentimos que todo eso es trivial? No porque en sí mismo lo sea, sino porque el poeta lo ha trivializado: la succión de lo externo (ritmo verbal, elementos decorativos, metáforismos) ha vaciado el contenido emocional, ha impedido la profundización en lo interior de la situación poética: sentimiento, situación interior son meros pretextos, delgados andamiajes que permiten colocar decorados, ritmos verbales, metáforas. Se percibe el mecanismo de relojería con que todo ha sido articulado.

¿Qué consecuencias es posible extraer del análisis de

esos dos sonetos? No nos atreveríamos a afirmar que en ellos hay más artificio que arte, pero nos animamos a sostener que estamos otra vez (recuérdese lo que hemos escrito sobre Quiroga) ante una forma de esteticismo. Esteticismo no privativo sólo de estos sonetos ni de la línea de creación de la cual forman parte: ese esteticismo se halla, en distintos niveles y con manifestaciones diversas, en el resto de la lírica de Reissig. Un análisis somero lo haría evidente también en el aparente trascendentalismo de la *Tertulia lunática*, en el exotismo de *Las clepsidras*, en el juego de imaginería de *El collar de Salambó*, en el total de la obra. Repetimos ahora, como conclusión, lo que hemos afirmado en otra oportunidad: Julio Herrera y Reissig es, a nuestra vista, un gran poeta mitómano. Gran poeta por sus dotes verbales e imaginativas, que ejerció con pasión y fruición, aunque no quiso, o no supo, en amplias zonas de su obra, traspasar esa epidermis del alma que son las sensaciones; mitómano porque con insólita frecuencia inventó para poetizarlas, experiencias vitales a las cuales procuró fingirles consistencia de realidad cuando en rigor sólo tuvieron vida en el clausurado recinto de su imaginación y de su ensueño. En lo más subjetivo de su obra (*Los parques abandonados*, por ejemplo) se percibe sin dificultad que el juego de imaginería tiene idénticos resortes que en los *Sonetos vascos*, donde poetiza una realidad que nunca vio. De este modo, absorbido en su juego de elaboración de imágenes, devorado por la pasión de lo exquisito, herméticamente confinado en una sensibilidad que él mismo procuró que fuera extraña y única, absorbido por la voluptuosidad del hallazgo verbal inusitado, Julio Herrera y Reissig se nos presenta como un maravilloso artífice pero no como una gran voz poética. Nuestra conclusión es ésta: el signo permanente que caracteriza las diversas facetas de la obra de Reissig, la arteria que late en todos sus poemas es el esteticismo. Un esteticismo que se manifiesta, por un lado, a través de la hipertrofia de la valoración de las calidades externas del hecho poético (regodeo en el valor musical de la palabra, metaforismo, elementos exóticos y ornamen-

tales) y, por otro lado, por un especial temor a la realidad que lo empuja a un máximo de tensión enmascaradora, a un máximo de estilización de los ingredientes reales que entran en su orbe poético. Esa es su situación vital y poética. Es a través de ella que debemos ver lo que hay de afirmativo y de negativo, de pequeño y de grande en la obra del lírico de la *Torre de los Panoramas*.

LIBER FALCO, POETA

I

En su libro *Elogios*, y al hacer el de la poesía, afirma el gran poeta y ensayista catalán Juan Maragall que *el arte es la revelación de la esencia por la forma*, agregando a continuación que *la forma es la buella del ritmo de la vida en la materia*. Pero un poema es, según el mismo escritor, *un estado térmico del lenguaje*. La poesía, entonces, en su realización literaria, el poema, es el ritmo de la vida expresándose a través de una materia, el lenguaje, a la cual aquel ritmo le da forma. En la poesía de Liber Falco se han verificado con máxima evidencia estas afirmaciones. Sus poemas son las formas límpidas y desnudas en que se ha expresado una experiencia vital que, a fuerza de no ser nada más ni nada menos que eso: vida pura, vida desnuda, aparece resplandeciente y transfigurada en pura materia poética. Envuelta en ese aire secreto, lejano y misterioso, (con el cual, para quienes lo conocimos en la intimidad, se nos mostraba siempre él mismo hasta en los más triviales quehaceres cotidianos), su poesía ejemplifica la afirmación rilkeana de que el poema *no es, como creen algunos, sentimientos (se tienen demasiado pronto) sino experiencias*. De experiencias cotidianas, reiteradamente vividas en la intimidad del corazón, se nutrió la poesía de Liber Falco. Lentamente, yo diría que secretamente, sus poemas fueron creciendo hasta constituirse en un breve pero maduro mundo poético. Este mundo se inauguró en 1940 bajo la humilde forma de un pequeño volumen titulado *Cometas sobre los muros*,

se adensó en un segundo libro: *Equis Andacalles* (1942), adquiriendo formas ya definitivas en el tercero, *Días y noches* (1946), y en los diversos poemas, dispersos en distintas publicaciones, que fue dando Falco desde 1946 hasta poco antes de su muerte, y que pensaba recoger bajo el título de *Tiempo y tiempo*. El total de sus poemas, que en su conjunto parecen distintos momentos de un solo gran poema expresivo de la totalidad de una vida humana, constituyen, a mi juicio, una de las más puras y esenciales expresiones de la poesía uruguaya contemporánea(1).

Esa pureza y esa esencialidad nacen de una doble fidelidad: de la infatigable fidelidad del poeta a las cosas humildes entre las cuales vivió, y de la fidelidad a sí mismo, a la esencialidad de su alma. Es por la primera de estas fidelidades que el escenario y decorado constantes de su poesía —tan despojada, tan sobria en el lenguaje, tan sin estridencias metafóricas ni verbales— está constituido por las más concretas y sencillas cosas terrenales: suburbios; ranchos de los arrabales; las calles de Montevideo; cercos de cinacinas; tinas solas, abandonadas, entrevistas desde un ferrocarril que escupe un humo negro; coros de gallos conjugando su canto con el de las campanadas de un amanecer. Incluso desde los títulos mismos de sus libros —*Cometas sobre los muros*, *Equis Andacalles*, *Días y noches*, *Tiempo y tiempo*— alude ya el poeta a esa querida terrenalidad. Como se ve: cometas; muros; cometas remontándose sobre los muros; un Equis Andacalles que hace referencia más que a un ser anónimo a la incógnita del hombre, a su misteriosidad; y sucediéndose, los días y las noches, el tiempo y tiempo de una vida humana que descubre sus penas, sus alegrías, sus atisbos de felicidad. Pero toda poesía lírica es un diálogo entre el “yo” del poeta y el “tú” del mundo. Y, a través de este dialogado, todas esas cosas de la humilde realidad cotidiana —y sin que dejaran de ser lo que son: mundo

(1) Ese libro, *Tiempo y tiempo*, que reúne la casi totalidad de la obra de Falco apareció, editado por Asir, en 1956, pocos meses después de la muerte del poeta, ocurrida el 10 de noviembre de 1955.

de la apariencia, de lo fugitivo y del cambio— fueron recubiertas por Líber Falco con un nuevo rostro: el descubierto en ellas por él a través de su segunda fidelidad, la fidelidad a sí mismo. Es esta doble fidelidad la que da la verdadera dimensión de la poesía de Falco. Y es a través de ella que su poesía adquiere *lo indispensable en toda obra poética propiamente dicha: una concepción del mundo lograda a través de una concepción de lo poético* (Pedro Salinas).

No se pretende en esta nota lograr una visión totalizadora de la poesía de Falco. Ella, dentro de su unidad integradora, es muy rica en matices. Es posible, sin embargo, y como primera aproximación, tocar algunos de sus aspectos esenciales.

II

Desde la primera lectura de la poesía de Líber Falco advertimos que es el sentimiento de la soledad el que, en primer término e invasoramente, nos sobrecoge. En el centro de su poesía parece haber un corazón solitario. En un poema, *Noche*, la soledad se muestra como un estado de ensimismamiento en el que el ser humano queda solo a solas con su pensamiento, mientras se experimenta simultáneamente la inmensidad del mundo y su miserable pequeñez de planeta perdido en el *silencio de los espacios infinitos*:

*Vuelto a tu casa por la madrugada,
con un portazo descortés y frío
dejas la noche afuera,
y te acuestas solo con tu pensamiento.
"Qué grande el mundo, y qué pequeño,
qué lejos los amigos, y qué cerca".
Y sigues solo con tu pensamiento.
Pero para dormir no lo precisas.
y puesto que es así, ¿por qué no duermes?
Duerme!*

En otro poema, *Desgracia*, el sentimiento de la soledad se agudiza: hasta el mundo mismo parece quedar

solo rodando en el espacio, frente a los astros, mientras el ser humano, pequeño, indefenso, desamparado, queda sin posibles preguntas ni respuestas en su transida soledad:

*Perdona, pero tú no sabes.
¿Sabes lo que es estar solo, solo,
volver a casa a las dos de la mañana,
mojar un pan mohoso, triste y duro,
roerlo solo,
y sentado en una orilla del mundo
ver a los astros que rutilan
y no saber qué preguntar ni qué decir,
y confundir las hambres, y roer solo tú allá...
un pan mohoso, triste y duro?*

*Perdona, yo anduve un día, mucho tiempo,
calles y calles junto a puertas y paredes,
nadie dijo mi nombre;
sólo tú una vez, y qué locura,
para tu frente de violetas
tuve una risa de dos dientes.*

En el primero de estos dos poemas, *Noche*, la soledad aparece como consecuencia del real aislamiento físico de un ser humano, de un Equis Andacalles, que vuelto a su casa por la madrugada se acuesta solo a solas con su pensamiento. En cambio, en el segundo, *Desgracia*, la soledad se muestra como una entidad metafísica, como un algo puramente interior del ser humano. Allí la soledad nada tiene que ver con la existencia o no del aislamiento físico. El poema muestra también a un ser humano: ese Equis Andacalles que podríamos imaginar representando a Falco o a la concepción que Falco tiene del hombre. Pero aquí, este Equis Andacalles ya no está solo en el sentido físico del término. Hay ante él otro ser humano: ese tú a quien se invoca, con infinita delicadeza, en el primer verso: *Perdona, pero tú no sabes*. No obstante, ensimismado en su propia soledad, este Equis Andacalles, que ha andado mucho tiempo junto a puertas y paredes sin que nadie diga su nombre, descubre que cuando por fin alguien lo dice, él, absorto en sí mismo, sólo tiene para responder *una risa de dos dientes*: esa risa que con

tan precisa plasticidad objetiva la dolorosa sensación de que también ahora, por una especie de fatalidad interior, le está vedado salir de sí. Y, entonces, sentado en una orilla del mundo, ve a los astros que rutilan a lo lejos acentuándole la soledad con su misterio inapresable. El sentimiento de la soledad se objetiva así en esta figuración que, por la poderosa sugerencia del verbo roer repetido por dos veces a través de cinco versos, parece asimilar la soledad del ser humano a la de esas conciencias sufrientes que son las pobres bestias del mundo que, fatalmente, en la alegría o el dolor, permanecen siempre espantosamente abortas en sí mismas.

La soledad, pues, es concebida en la poesía de Falco como consustancial a la vida misma. El hombre es por esencia un solitario y el mundo una constelación de soledades. La conciencia de cada ser es un recinto hermético donde late una vida cuya última originalidad, su pulso más fiel a sí mismo, no puede ser conocida por ningún otro ser. Pero si cada vida se encuentra confinada en sí misma y es incognoscible, todos los seres se convierten entonces para los otros seres en misterio. Y en misterio se convierte el mundo y hasta la propia vida se siente como una perturbadora presencia misteriosa:

*Qué me dio Dios para gastar,
qué?, que no entiendo.*

(LO INASIBLE)

Y hasta la luz del día parece incomprensible:

*porque para qué alumbra el día
si tantas muecas de los hombres,
como un mapa de angustias
e indescifrables signos
de mariposas muertas
giran sin término.*

(DESEO)

Pero desde esta soledad y este misterio, y en un movimiento dialéctico que los trasciende sin destruirlos, se llega a una necesaria religación con las cosas de la tierra y con los seres que la pueblan. Cuando el hombre —ese

Equis Andacalles de la poesía de Falco— llega al colmo de la soledad y cuando el misterio lo acosa en un colmo de miedos y de angustias, comprende que solamente puede salvarse, evangélicamente, perdiéndose. Perdiéndose en las cosas de la tierra, reatando sus vínculos filiales con ella y buscando la soledad cómplice de otras criaturas humanas. Desde el absurdo de su propia soledad sin sentido alcanza una fraternidad fundamentada absurdamente en la soledad misma. Pero este absurdo no es un absurdo lógico, sino ese absurdo a través del cual se manifiesta la riqueza infinita de la vida, que es, por esencia, pugna de fuerzas contradictorias. Y, ubicado en esa zona de peligrósísimo equilibrio en que la vida, por profunda, se revela en su esencial contradicción, una madrugada en que desasido y solo Equis Andacalles se busca la frente hacia el amanecer, descubre esos vínculos filiales que lo religan a la tierra:

*Ya cantaban los gallos.
Ya sonaban las campanas
y él buscábase la frente
hacia la madrugada.
Sobre calles y suburbios,
sobre la ciudad toda,
en un coro de gallos
levantado y triste,
él, desasido,
se buscaba la frente,
hacia la madrugada.
Y ya en el día
pudo decir alegre el renacido:
Oh Tierra. Oh nave solitaria,
soy tu hijo fiel
y no te olvido.*

(VOLVER)

Alcanzado este vínculo filial con la tierra, lo gana un desborde de amor que se derrama por todo lo creado, y puede sentirse, al saltar de esa angustiosa soledad, como un resucitado capaz de aprender el lenguaje de las gaviotas.

tas, de amar los barcos y de soñar un humo blanco para ellos, de amar la vida y deseoso de abrazar a sus hermanos:

*Sobre oscura losa,
ojos sin nada
y de cara al cielo.
Con un puñal de hielo
ardiendo en las entrañas.
Arriba, el mundo entero.
El abajo,
apretado de angustias.
Sin lágrimas, sin pañuelo,
ojos sin nada
y de cara al cielo.
Quién echó tierra en sus ojos
y metió en su garganta
una víbora de miedos?
Se levantó de un salto.
Y vió a los barcos y a los hombres sobre el mar.
Aprendió el lenguaje de las gaviotas
y el ensueño que sueñan y matan,
los marineros.
¿Quién revivió a aquel muerto?
Aquel muerto, porque murió una vez,
habla ahora de la vida
y quiere abrazar a sus hermanos.
Ama los barcos
y sueña un humo blanco para ellos.
Ama a los marineros
y a las que cuentan sus monedas
en los puertos.
Aquel muerto, porque murió una vez,
ama a la vida
y teje una bandera para el viento.*

(VOLVER II)

Así, pues, desde la soledad y el desamparo, intuídos como consustanciales al hombre, llega Falco al amor y a la fraternidad. Es ésta la que yo llamaría su hazaña poética. Y, si se quiere, también metafísica. Porque si, como

se ha dicho, hay en toda verdadera poesía, una metafísica implícita, yo la encontraría sustentada en la de Líber Falco en esas tres categorías sentimentales —soledad, misterio, fraternidad— y explicitada en la aparentemente absurda fundamentación del amor por medio de la soledad y el desamparo. Notemos, ahora, que esas tres categorías forman una verdadera Trinidad afectiva. No se dan aisladas en diversos poemas, sino simultáneamente en todos ellos; no son “temas” de su poesía, sino presencias actuantes. Es decir: no canta a la soledad, al misterio, a la fraternidad, sino que lo hace *desde* la fraternidad, *desde* el misterio, *desde* la soledad.

III

La poesía de Líber Falco es profundamente original. Pero su originalidad no creció desde una deliberada búsqueda de lo “nuevo”, de la innovación poética. La originalidad de la poesía de Líber Falco nace de su profunda fidelidad a esa su particular intuición de la vida. Por eso no influyeron en él ninguna de las tendencias poéticas más difundidas en los últimos años. Ni los largos ecos de la poesía de Lorca, de Neruda, de Vallejo, ni los diversos “ismos” de las últimas décadas dejaron huella perceptible en su poesía, aunque los conoció y valoró poéticamente.

De esa fidelidad al ritmo interior de su propia vida es que nacen también los caracteres exteriores de su poesía; la ascética desnudez —casi pobreza— de lenguaje, la sobriedad metafórica, el desdén por el verbalismo, la musicalidad secreta de sus versos, que pasa casi inadvertida hasta que el prolongado contacto con su poesía no permite descubrir su escondida modulación. En realidad, la riqueza expresiva de esta poesía tan aparentemente despojada se sustenta en su propia desnudez. Falco trabaja con un vocabulario reducido. Con las palabras, las pocas palabras, que empleamos diariamente. Pero las revaloriza. *La palabra* —escribió Machado— *como instrumento de objetivación, tiene algo de moneda de todos, de instrumento de cambio.* Es con esta moneda de todos que se expresa el poeta, convirtiéndola en un valor cualitativamente distinto, es decir,

convirtiéndola de moneda de todos en palabra poética. Esta tramutación se opera en la poesía de Falco porque él fue capaz de desnudar las palabras más viejas y gastadas e inyectarles a su significado más general, al sentido colectivamente aceptado, un contenido que le viene de su propia emoción creadora y que se trasluce en el momento en que cada palabra entra en relación con la unidad total del poema. La palabra, así, es el vehículo de esa emoción que hace diáfana la experiencia vital del poeta. De este contenido emocional nacerá también la calidad del ritmo de la poesía de Falco. El ritmo en sus poemas no es un ordenamiento musical de las palabras impuesto desde afuera, sino que obedece a una armonía interna determinada por la sustancia poética que se objetiva en el verso. El ritmo externo (pausas, silencios, ordenamiento de las palabras) se corresponde con un ritmo interno. De ahí nace esa vibración que nos deja en el alma la poesía de Falco si la hemos vivido intensamente, porque nos deja, más que la memoria de un contenido musical de la palabra, el sentimiento de una línea melódica en que la vida se expresa, que se interioriza en nosotros y que nos interioriza.

Por eso, a pesar de la aparente sencillez de sus elementos, es la de Falco poesía difícil, porque en ella la riqueza de elementos se disimula en el perfecto equilibrio de la ejecución. En su poesía nada vale más que nada, todo elemento accesorio ha sido eliminado. Es su poesía, poesía del corazón: poesía desnuda, poesía que muestra la cara, y en la que el juego poético no se vale de trampas. Nacida en esos instantes en que la vida del hombre queda a solas consigo misma, se inviste de ese contenido y calor humanos que la hacen conmovida como un pulso, y, como la vida misma, diáfana, misteriosa, desnuda.

MARIA ADELA BONAVIDA

María Adela Bonavita nació en San José de Mayo el 4 de noviembre de 1900 y murió en Montevideo el 9 de mayo de 1934. Su vida muy breve, fue también una vida dolorosa. Luis Pedro Bonavita, hermano de la poetisa, ha escrito una sobria pero emotiva semblanza de María Adela. En pocos trazos se muestra allí la imagen dulce y serena de esta criatura del dolor mordida por una enfermedad incurable, de la cual tenía conciencia, pero que no lograba desesperarla. "*En algunos momentos — escribe Luis Pedro Bonavita— la invadía una profunda tristeza. Lloraba silenciosamente pero en un estado de extraña tranquilidad*". Igualmente breve, pero de excepcional calidad, es la obra poética de María Adela Bonavita. En vida publicó un solo libro: "*Conciencia del Canto Sufriente*" (1928), precedido de un fino y sensitivo prólogo de Pedro Leandro Ipuche. Ese libro ya había bastado —como ha dicho alguien— para crearle a la poetisa maragata ese círculo de lectores "*fieles, desasidos, misteriosos*" que acogen la obra como un don que se incorpora a sus vidas, y que poseídos de esa "*forma solitaria de la admiración que musita en vez de clamorear*" se constituyen como los mejores lectores, los únicos que realmente importan. Al morir dejó inéditos María Adela Bonavita un conjunto de poemas, de los cuales sólo unos pocos fueron dados a conocer por alguna revista literaria. No hace mucho el total de la poesía de María Adela Bonavita fue reunida en un volumen que lleva el simple título de *Poesía* (Montevideo, ed. Asir 1956). Tres secciones forman el libro: la primera se constituye con 15

poemas y se titula "Los Imanes del Abismo"; la segunda, que lleva como título "Otros poemas" incluye 19; la tercera, reproduce los 33 poemas del libro de 1928. Así, pues, este libro esperado desde hace años, ofrece una imagen completa de la poetisa maragata al quizás no muy nutrido pero seguramente fervoroso núcleo de lectores de "Conciencia del Canto Sufriente". Esa imagen muestra a un ser que trasciende su dolor disolviéndolo en ternura y que derrama en amor sus sufrimientos y tristezas. Es también la imagen de un poeta que ha creado su propio e inconfundible orbe lírico. Hay en todos sus poemas un clima de alma, un sabor del todo suyo e intrasferible, que los deja como temblando en una atmósfera de acendrada pureza. Pero todo ello naciendo no de un preconcebido intento de hallar lo original, sino de una angustiada atención de la poetisa a la forma en que la vida se revela en ella. Por esto, su originalidad no es "rareza" y su poesía se acerca a las creaciones de algunos seres de almas afines, sin que se destruya en ella la desnudez absolutamente personal de su experiencia propia.

"*María Adela no era católica. Era mística, creo*" — dice Luis Pedro Bonavita en su semblanza biográfica y Pedro Leandro Ipuche en su prólogo, corrobora esa opinión cuando afirma que María Adela Bonavita "*pertenece a la gran familia mística que sigue viva por entre el destino de la humanidad*". Es indudable que la poesía de María Adela Bonavita hunde sus raíces y arraiga en una intensa experiencia religiosa de la vida. Esta experiencia trae a los versos de María Adela Bonavita —no se si debido a lecturas o a simple adivinación— ciertas reminiscencias platónico-plotinianas y parece acercar su poesía a ciertas formas del panteísmo. Platónicamente siente que el Alma, al nacer en esta Vida, queda prisionera de esa Sombra que es el cuerpo. Con palabras transidas y dolorosas narra la poetisa, en "*Patria mía*", poema en prosa con que se abre "*Conciencia del Canto Sufriente*", esa caída del alma en la cárcel del Cuerpo "*Cuando nació en esta Vida me envolvió la Carne dolorosa, y una mano de hueso me apretó fuertemente (...)*" — escribe María Adela Bonavita en ese poema que es una clave para com-

prender muchos aspectos de su poesía. Plotinianamente siente la poetisa que cada ser real —vivo o inerte— es emanación o realización de una pura espiritualidad divina. Cada ser, al realizarse, se aleja de aquel foco originario de esplendente luz. En unos versos que, con variantes, se repiten en varios poemas (*"El Nacimiento de los Símbolos"*, *"La Vuelta del Pensamiento"*, *"Los Minerales y las Palabras"*) se dice: *"Cada Idea divina / voló con voluntad —aislada en Angel— / con su cetro de Amor, / como una lámpara"*. Y estos Angeles se agrega luego, *"se convierten en Sombras"* y *"se envuelven, se funden y se olvidan / en la danza girada de la vida"*. Y aunque en la poesía de María Adela Bonavita no se identifica a Dios y al Mundo, ni forman Dios y la totalidad de lo existente una única realidad, la poetisa siente que hay un destello de la Divinidad en todo lo creado: *"... Hay un ángel que anida / en esta piedra, / detenida en la orilla de la vida"*; el Arbol es *"el punto de partida / del Gran Viaje / hacia Dios"*; el Bichito de Luz es *"montoncito de Sombra / y pedacito de Alma"*; Los Minerales, *"encerrados en los ángulos helados / de la Inmovilidad"* son *"reserva / que el Alma aún no ha tocado"*; dentro de la Hortensia hay un alma misteriosa: *"¿Quién me mira, / Dios mío, / a través de los pétalos sonrosados o lilas / de la Hortensia?"*

Esta vivencia, o experiencia religiosa de la vida, según la cual se siente al alma como prisionera del cuerpo, mientras se ve brillar dentro de toda cosa un destello de la Divinidad, parecería crear, a primera vista, una tajante escisión entre el mundo natural de la materia y el sobrenatural de la transrealidad puramente espiritual. Pero esta oposición es sólo aparente. El punto de inserción entre el mundo natural y el sobrenatural, se encuentra, en la poesía de María Adela Bonavita, en el sentimiento de nostalgia de Dios, vivido y sufrido por la poetisa con maravillosa diafanidad. Este sentimiento de nostalgia de Dios, aunque a veces secretamente y como un murmullo de agua lejana impregna todos sus poemas y se constituye en eje de su poesía. Es ésta como un paisaje en cuyo fondo se recorta temblorosa la presencia de Dios. En el citado

poema "*¡Patria mía!*" se expresa intensamente ese sentimiento de nostalgia de Dios: "*Dios mío!... Desde que caí en esta Sombra siento la nostalgia de tu Luz, pero apenas si me es dado evocarte!... (...). A veces, me encarno de tal modo en la Sombra, que hasta llega a sentirse un Deseo infinito la Carne dolorosa; y entonces, ¡apenas Humana!... siento la nostalgia de tu Serenidad...*" Esta transcripción muestra cómo el sentimiento de nostalgia de Dios es un puente tendido entre el mundo material y el divino. Porque si el alma siente la nostalgia de su patria celeste, también la materia contagiada de divinidad por el alma, sufre la imantación de aquella región divina. Por esto en los versos iniciales de otro poema, poderoso y dramático, titulado "*Plegaria de la Sombra Agonizante*", la Sombra ruega al Alma de este modo: "*Alma mía /estoy triste hasta el frío... / Ya está cerca la arista de la Muerte donde habré de acostarme. ¡¡Tú, Alma mía, /no alejes de mí tu socorro... / Sin tu compañía en esa línea recta de la Noche, en ese río inmóvil del Misterio... ¿cómo desear a Dios?...*". La materia no es, pues, en la poesía de María Adela Bonavita, como lo es en Plotino, el no-ser y el mal absoluto. Ni es, como en los panteístas, formas de la Divinidad que pueden permanecer quietas, absortas en sí mismas. Por lo contrario, todos los seres se muestran palpitantes de una trémula vida que se resuelve en un canto que es al mismo tiempo una plegaria. Cada poema es también un rezo. Un rezo de la poetisa a Dios y un rezo que los seres irracionales, las plantas y las cosas envían a Dios a través de la poetisa. La sustancia del mundo es como un canto sufriente nacido de la nostalgia de Dios. Adquirir conciencia de ese canto es el destino del alma. Hinchida ésta de la conciencia de ese canto, confunde y anuda en sí la tristeza, la dulzura y la nostalgia: "*Dios sabe que tristeza es la mía, / florecida de estrellas. / Yo la llamo "tristeza" pero sé que esta hinchida / —como un fruto maduro— / de dulzura. Yo la llamo "tristeza" mas su nombre es "nostalgia". Y de esa tristeza, de esa dulzura, de esa nostalgia, "sangra / este dolido canto / en gotas musicales / que resbalan a Dios"*.

Toda esta experiencia religiosa de la vida, trasmutada en una pura poesía expresiva de una límpida espiritualidad, se manifiesta frecuentemente, en los versos de María Adela Bonavita, a través de un delicado y complejo sistema de símbolos. Ellos apuntan hacia un inefable trasmundo, pero sin dejar de ser al mismo tiempo, el algo concreto que la palabra usada connota. Como ejemplo de esto podría citarse el magnífico poema "*La danza de la noche*", cuyo ritmo y casi mágicas visiones engendran un sentimiento deliciosamente alucinante. En otros poemas es el mundo de la realidad cotidiana de la poetisa el que pasa al primer plano, aunque esa realidad queda siempre envuelta en el aire dramático y trascendente de aquel trasmundo inefable, dentro del cual las cosas de la realidad vibran y se transparentan como en un agua traslúcida. Tal como lo ha expresado exactamente Héctor Bordoli, en la poesía de María Adela Bonavita "lo sensible, lo corpóreo, un sonido, una flor, un niño, un reflejo, no se reducen a lo que son y a las resonancias que en el poeta despiertan, sino que se transforman en imanes o catalizadores de otra realidad". Poemas así, para citar sólo cuatro entre muchos, son "*Ovejita, nada sabía yo*", "*La alegría del Pájaro*", "*El Picaflor*" y "*Los niños*". Para mí, este último, uno de los poemas más diáfananamente puros que conozco en español.

Al releer ahora, a los veintiséis años de su muerte, los poemas de María Adela Bonavita, sentimos que su poesía tiene esa fresca y dramática actualidad (tan hunda y tan fuera del tiempo a la vez), de los poetas que hacen su obra desde una fidelidad nunca traicionada a su propia experiencia vital. Como Pedro Piccato, como Líber Falco, para citar, entre los uruguayos dos poetas cuya obra ya fue cerrada por la muerte. Así, con sustancia de su propia vida, hizo su poesía María Adela Bonavita. Se movió a veces en los límites de lo expresable. Y entre la diafanidad de sus versos cruzan entonces extrañas oscuridades. Pero ellas no nacen de oscuridad en la visión interior sino de que anda entre dramáticas claridades inexpresables. Oscuridad legítima. La hondura de

la experiencia vivida explica ciertas vacilaciones en la voz, ciertos titubeos expresivos de esta poesía que busca la autenticidad de su ritmo externo en su adecuación al ritmo interior de lo vivido. Y éste se quiebra a veces, absorbe el alma en la contemplación de una lejana luz anhelada. Pero estos bordes de sombra destacan, finalmente, la claridad de la visión total. Esta ha nacido y se ha realizado como en estado de gracia. Debemos acercarnos a ella con infinita delicadeza.

I N D I C E

RESONANCIAS

En un rincón suburbano	11
Ante la ventana	17
Soledad	22
Monodialoguismo	27
Apunte sobre Florencio	32
El goce de ver	37
Reflexión de la noche	40
El miedo de ser	45
Para un arte de recordar	51
Soledades rioplatenses	56
Pensamiento errante	66
El repentinismo en el rioplatense	71

LECTURAS URUGUAYAS

Nuestros mitos literarios	85
Esteticismo de composición	90
Lirismo y esteticismo	100
Líber Falco, poeta	108
María Adela Bonavita	117

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE
IMPRIMIR EL 7 DE DICIEMBRE
DE 1960 EN LOS TALLERES
DE IMPRENTA LETRAS S. A.,
LA PAZ 1829, MONTEVIDEO

B. de Behar

9. XII. 60

