



UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Esther de Cáceres

La angustia en la Literatura
Contemporánea

URU
860
Cac
ej. 3

MONTEVIDEO

1963

URU
860
Cac
ej3

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

Esther de Cáceres

La angustia en la Literatura
Contemporánea



Uru 860 CAC ang
La angustia en la literatura c



MONTEVIDEO
1963

La angustia en la Literatura Contemporánea

La angustia es un sentimiento que surge de la conciencia del ser humano cuando se enfrenta a la existencia. En la literatura contemporánea, este sentimiento se manifiesta de diversas formas, reflejando la crisis de valores y la pérdida de sentido que caracteriza a esta época. Los autores exploran la angustia a través de personajes que se sienten aislados, alienados y desesperados por el futuro. Este sentimiento se manifiesta en la literatura contemporánea a través de personajes que se sienten aislados, alienados y desesperados por el futuro. Este sentimiento se manifiesta en la literatura contemporánea a través de personajes que se sienten aislados, alienados y desesperados por el futuro.

La angustia es un sentimiento que surge de la conciencia del ser humano cuando se enfrenta a la existencia. En la literatura contemporánea, este sentimiento se manifiesta de diversas formas, reflejando la crisis de valores y la pérdida de sentido que caracteriza a esta época. Los autores exploran la angustia a través de personajes que se sienten aislados, alienados y desesperados por el futuro. Este sentimiento se manifiesta en la literatura contemporánea a través de personajes que se sienten aislados, alienados y desesperados por el futuro.

La angustia en la Literatura Contemporánea^(*)

Tengo que agradecer las generosas palabras del Señor Decano. Las inscribo en la emoción con que hoy vengo aquí. Es una emoción tocada por el recuerdo de los primeros días de esta Facultad, de mi llegada a ella en los momentos arduos de su creación; no puedo pensar en eso sin pensar en dos maestros cuya personalidad radiante ejerció aquí su poder inolvidable: Carlos Vaz Ferreira y Joaquín Torres García. Sean ellos siempre custodios de esta casa de estudios.

Al llegar a esta cátedra pienso también en mi predecesor, Francisco Espínola, que la fundara, y que durante varios años realizó en ella una docencia viva y original sustentada por su eminente carácter de gran creador, de los que *escriben con sangre*. El antecedente es para mí difícil y me compromete hasta turbarme. Toda mi alma tenderá a que mi acción sea digna de tan grave compromiso.

Elaboré yo un Programa para este Curso, programa que se adecuara a las circunstancias, a las necesidades de los estudiantes, al aura de la clase.

En ese Programa, cuyas líneas teóricas se ilustrarán con lecturas comentadas, aparece el estudio de los problemas de Composición en sus relaciones con el ser y el tiempo, contemplados en ejemplos que tomaremos sobre todo de la Literatura española de todas las épocas. Busco con la elección preferente de estos textos el encuentro fecundo con nuestras raíces, y el ejercicio necesario que nos lleve a restaurar nuestro lenguaje empobrecido y avulgarado a través de lamentables aventuras de la lengua en América.

Estudiaremos textos antiguos y contemporáneos; y he propuesto como trabajo básico de la clase para este año, la lectura paralela en textos de Cervantes, Unamuno y Azorín, sobre Don Quijote. Ello dará oportunidad para acercarnos, con autores de nuestra época, al texto de Cervantes y para realizar el análisis literario al nivel de la expresión de tan diversos seres y de tan diversas épocas.

(1) Clase inaugural de la Cátedra de Análisis y composición literaria.

En cuanto a la meditación de este día he elegido un tema que se desarrollará muchas veces en esta aula, y que se vincula con estas relaciones entre la Literatura, el Ser y el Tiempo. Se trata de la *angustia* y de su presencia en la literatura contemporánea, presencia de la que hoy hablaremos en síntesis general, abriendo así las puertas a algunas hipótesis de trabajo propias para un ulterior desarrollo. Y entremos, pues, en el tema:

Cuando Ruben Darío poseyó los más ricos y sutiles medios de expresión después de aquel insistente inquirir en un proceso de la Forma que es ejemplo de heroísmo creador, pudo por fin decir la verdad más íntima de su ser, la verdad esencial del hombre de su época y del hombre de todas las épocas. Llegaba, pues, Darío —alejado ya de temas frívolos, de influencias circunstanciales, de concesiones a lo pintoresco, a lo aparente— a unos planos profundos y a unos valores universales de alta estirpe. Y es cuando cantó sus *Nocturnos*, entre los que encuentra los medios estrictamente adecuados para decir

la conciencia espantable de nuestro humano cieno
y el horror de sentirse pasajero, el horror
de ir a tientas, en interminables espantos
hacia lo inevitable, desconocido y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
de la cual no hay más que ella que nos despertará.

o en aquel poema "Lo Fatal", de indeleble recuerdo y de valor in-
conmovible que el tiempo no agosta:

Ser y no saber nada, y ser sin rumbo cierto
y el temor de haber sido, y un futuro terror...
y el espanto seguro de estar mañana muerto
y sufrir por la vida y por la sombra y por
lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
y no saber a donde vamos
ni de donde venimos!

Ya había aparecido algo de esto en Whitman, a pesar de su acento de nuevo clásico, de su objetividad cristalina. Desde un repliegue de sombra surge esta profunda expresión suya:

"Ved, a través de vosotros...
a través de la risa, de la danza...
ved una desesperación y un disgusto secreto, silencioso!...

Y luego corre este río de angustia, este sentimiento existencial tocado de angustia, hasta desarrollarse de modo intenso, hasta transformarse en motivo casi absoluto de la creación artística, hasta provocar

un quebrantamiento de la unidad y del orden, conmovidos los medios estilísticos por la pasión del hombre, por la tensa lucha interior y por el velo de las lágrimas.

Esta angustia no llegaba, en su primera eclosión, en plena época romántica, a turbar de tal modo los medios, a enrarecer el aire, a buscar con tanteos difíciles e inciertos una nueva forma. Se compensaba misteriosamente con elementos íntimos, con elementos tradicionales, con un don seguro de expresión, con una visión de la realidad aun apoyada en una salud esencial.

Todos sabemos, por ejemplo, la entidad de la gran crisis de Tolstoi. Aquella hora particularmente dolorosa de su vida: ¡lo tenía todo; todo le era fácil; todo a su alrededor se le ofrecía en dádiva resplandeciente! Pero él sintió el gran vacío; y al leer su *Memorias* todos sentimos el grado doloroso, insoportable, de tal experiencia. Y, sin embargo, a pesar de ese vacío, de esa horrible noche, a pesar de la gran angustia, la expresión de Tolstoi sigue manteniéndose en niveles de claridad y de poderosa estructura.

Es más tarde, a medida que esa angustia se desarrolla y crecen con ella los signos exteriores que configuran una civilización de nuevo signo; es más tarde que esta angustia invade el Arte y la Vida; trasciende con duros rasgos en todas las formas de pensamiento y de expresión; fija ya un estilo en el escritor, en el artista plástico, en el filósofo. Invade la obra literaria como un nuevo existencialismo caracterizado por esta angustia y por la consiguiente alteración de las formas. Esta presencia de la angustia, con tal repercusión en las estructuras literarias —en las formas artísticas en general— puede considerarse como una derivación, como un resultado del movimiento romántico. El subjetivismo tuvo sus valores positivos; toda la riqueza de la imaginación y de la sensibilidad; todo su indagar en el mundo psicológico y la exigencia de nuevas formas representativas del mundo interior y los descubrimientos ricos y delicados del simbolismo, que de allí derivan! Pero tuvo también sus aspectos negativos: la escisión, el desequilibrio del ser; la afirmación de la individualidad y el desconocimiento de los valores *enteros* de la persona: el desorden de la forma y la derivación de la libertad de la misma hacia aquello que J. R. Jiménez llamó "*descuido callejero de la forma*", y en fin la entrada cada vez más terca en el *yo*, en el *ego*, complicada después por la difusión de la teoría de Freud, por su generalización abusiva, y por la unilateral atención a lo subconsciente considerado como el plano más digno de ser explorado — con medios que son, por supuesto y muy frecuentemente, de muy discutible entidad y legitimidad.

Esta búsqueda ha incidido en la angustia abismal; y como en un repicar indefinido, ella se multiplica en las formas de una civilización mecánica y en una estructura social sobre la que se refleja la angustia. La obra de Arte, su creador y su contemplador, respiran este aire denso y árido cuyos orígenes más próximos se vinculan con el movimiento romántico y cuyas más lejanas raíces están en el humanismo antropocéntrico, naturalista, del Renacimiento.

La literatura actual da testimonio de ese estado de alma. No siempre. Unas veces escapa a esta afirmación, porque las obras no tienen entidad, y solamente por mimetismo simulan la angustia enmascarando con ella la pobreza de medios o de tema, la sordidez del autor y de su vida, la falta de una verdadera vocación. Otras veces escapa noblemente: es la obra que constituye una réplica a la angustia; que busca una solución; y que, con lucidez y medios puros a la altura de una gran alma, libera el aire de tan pesada bruma y significa un descanso bendito y una esperanza para el lector y para el artista.

A partir, pues, de la época romántica, aquel abismo que Pascal descubriera y que él pudo iluminar según el fuego de su *Memorial*, aquel abismo se constituye cada vez más en el centro de los ojos, en el centro del lenguaje, en el centro de una búsqueda del alma a veces ciega y casi siempre dolorosa.

Tenemos ejemplos próximos y muy queridos de esta angustia metafísica, de este rastrear en el abismo. Recuerdo a María Eugenia Vaz Ferreira:

Y no tengo camino.

Mis pasos van por la salvaje selva
en un perpetuo afán contradictorio.
La voluntad incierta se deshace
para tornasolar la fantasía
con luz y sombra. Con silencio y canto
el miraje interior dora sus prismas,
mientras que siento desgranarse afuera
con llanto musical los surtidores
siento crujir los extendidos brazos
que hacia el materno tronco se repliegan:
temor, fatiga, solitaria angustia
y en un perpetuo afán contradictorio
mis pasos van por la salvaje selva.

De esta intimidad oscura y desolada, de esta angustia, se colma toda la poesía en "La Isla de los Cánticos" que María Eugenia nos dejó; y su más íntima imagen, la revelación de su ser maravilloso y triste podría concretarse al nivel de aquellos versos finales en los que después de hablarnos de una estrella misteriosa cuya luz la llama como un "imposible amor extraño y peregrino", canta:

Pero su luz me llama, su silencio me nombra
mientras mis torpes brazos rastrean en la sombra
con la desolación de una esperanza ciega.

También en María Eugenia, y en los más significativos escritores de su tiempo, podríamos estudiar los elementos compensadores por los que el artista, a pesar de tanta sombra y tanta angustia, puede dominar su forma, regir la composición clara, hacer vivir un orden. En la misma María Eugenia esos elementos compensadores tienen

raíces en íntimos apoyos de su ser conflictual, y en su relación con el Parnasianismo.

Para medir la importancia de la angustia en la literatura contemporánea podemos concretar sus caracteres, y lo haremos muchas veces durante este curso, siguiendo el paso de uno de los autores más representativos de la época. Uno de los más típicos ejemplos del creador inmerso en la angustia es Miguel de Unamuno. Con él asistimos a uno de los momentos en que esta angustia, este conflicto íntimo trasciende a la forma. La sintaxis de Unamuno está cuajada de signos de esa angustia, de esa contradicción. Aunque, a pesar de ello, una estructura firme, de hueso indestructible, domina en el total de la obra. Creo que es a causa de la fidelidad a las fuentes, y sobre todo a la fuente popular; y a aquel concierto de lengua vascuence y lengua castellana que él mismo indicó hablando de sus sitios fundamentales (nacimiento en Bilbao; desarrollo y trabajo en Salamanca); y todavía a causa de su situación dentro (o cerca) de un movimiento como el Novecentismo, que tiende a restaurar los perdidos valores clásicos y a armonizarlos con la inmediata herencia romántica.

Unamuno sabe, como Tolstoi, que "el suceso más importante de la vida de un hombre es el momento en que él toma conciencia de su yo" y que "las consecuencias de este suceso pueden ser las más bienhechoras o las más terribles". Entra en sí mismo, sabe su angustia. Podría representar, en un grado eminente, la crisis del Humanismo antropocéntrico: el gran conflicto del hombre actual al toparse con su angustia. Su paso es hacia Keerkegaard. Todos los filósofos y psicólogos de nuestra época han seguido ese camino. Y el Diario de Keerkegaard se revela como el documento más intenso sobre la angustia: un documento punzante, que hay que relacionar con el hombre Keerkegaard, siguiendo la gran línea existencial en el verdadero sentido del término que nos enseña Unamuno en *El Sentimiento trágico de la Vida*.

Dice Unamuno: "En las más de las historias de la Filosofía que conozco se nos presenta a los sistemas como originándose unos de los otros; y sus autores —los filósofos— apenas aparecen sino como meros pretextos. La íntima biografía de los filósofos, de los hombres que filosofaron, ocupa un lugar secundario. Y es ella, esa íntima biografía la que más cosas explica."

Si nos volvemos al hombre Keerkegaard, lo encontramos como un ser que ha dicho la angustia de una manera explícita y profunda.

"La existencia entera me llena de angustia; desde el más pequeño insecto hasta los misterios de la Encarnación, todo es absolutamente inexplicable para mí, *sobre todo yo mismo*. Entro súbitamente en una sociedad de la que yo era el alma —palabras espirituales salían de mi boca. Todo el mundo reía y me admiraba. Pero yo me retiraba y sólo quería matarme. Muerte e infierno: puedo hacer abstracción de todo, pero no de mi mismo. No puedo olvidarme de mi mismo ni cuando duermo."

Los caracteres de esta angustia son estudiados por la Psicología moderna, sobre todo al nivel de la revelación de Keerkegaard. Un hombre de ciencia, el psicólogo Igor Caruso, dice refiriéndose al diario de Keerkegaard:

“El hecho es que ni la Ciencia natural, ni el lenguaje de la Psiquiatría o de la Psicología profunda, dan la menor idea de la riqueza del cuadro.”

En efecto, el mismo Keerkegaard veía en su depresión una prueba, y una expiación, y junto a esto ha creado una teoría grandiosa sobre la melancolía.

“La clave de la angustia se da en la disyuntiva de nuestra existencia, en el camino entre el ser y el no ser... Conseguir esta meta, realizarla constantemente es lo que yo debo hacer en todas las alternativas de mi existencia, en lucha duradera conmigo mismo — siempre trepando arriba a través de derrotas y crucifixión. Todo humano principio, todo sentimiento es perecedero y relativo, inseguro y ambivalente, en viva lucha consigo mismo, en eterno diálogo, a veces a través de dudas y enojos.

Esta definición de la angustia podría ilustrar los más ardientes capítulos de Unamuno en “*El Sentimiento trágico de la vida*” o en “*La Agonía del Cristianismo*”, sobre todo en los pasajes en que él habla de sí más directamente; en aquellos pasajes en que, por una necesidad urgente de expresar la angustia, dice su definición estilística:

“Monólogo? Así han dado en decir mis los llamaré críticos... que no escribo sino monólogos. Acaso podría llamarlos monodialogos, pero sería mejor *autodiálogos*, o sea dialogos conmigo mismo. Y un autodiálogo no es un monólogo. El que dialoga, el que conversa consigo mismo repartiéndose en dos, o en tres o en más, o en todo un pueblo, no monologa. Los escépticos —dice— los agónicos, los polémicos, no monologamos. Llevo muy dentro de mis entrañas espirituales la agonía, la lucha religiosa y la lucha civil, para poder vivir de monólogos. Job fue un hombre de contradicciones; y lo fue Agustín, y lo fue Pascal, y creo serlo yo.”

Se coloca así Unamuno en la gran línea existencial de todos los tiempos. Porque esta contradicción, esta lucha es de todos los tiempos. Y por eso el existencialismo viene de remota fuente, desde que el hombre dijo su conflicto esencial — “pie alterno entre el Cielo y la Tierra” — agonía, lucha. Y todo hombre podrá encontrarse a sí mismo, a su yo profundo — en los Salmos de David. Y es un David contradictorio —el de los salmos penitenciales —el de la gran nostalgia, y el que danza ante el Arca tal se nos da en aquella misteriosa figura, en el pórtico de la Catedral de Compostela.

* * *

En la gran tradición de la angustia, ella aparece siempre como algo instintivo, orgánico sí, pero que más allá tiene sus verdaderas raíces: éstas se sitúan en el dominio espiritual, piedra de toque para distinguir las obras literarias fundadas en el sentido de la angustia y aquellas en que hay una máscara de la angustia, una simplificación pretenciosa que tiende a presentar como *angustia*, que no poseen su entidad, ni el carácter trágico que en un Keerkegaard o en un Dostoyevski llega a grados increíbles— señalándose en lo que el mismo Keerkegaard definió como “la angustia que nace en presencia del bien, cuando el hombre está anclado en el mal”.

Al estudiar las proyecciones de esta angustia auténtica sobre la forma nos encontramos con un insigne ejemplo. Lo estudia Amado Alonso en su libro sobre La Poesía y estilo de Pablo Neruda. Aborda el tema en el primer capítulo, titulándolo *Angustia y desintegración*. Allí afirma esta relación de la literatura de la Angustia con el Romanticismo, encarándola desde el mismo punto de vista que aquí sostenemos y mostrando cómo “la evolución poética de Pablo Neruda consiste en una progresiva condensación sentimental por *ensimismamiento*, un cada vez más obstinado *anclaje en el sentimiento*, en lo hondo de sí mismo, desentendiéndose cada vez más de las estructuras objetivas. El extremado ensimismamiento del poeta ha exigido un nuevo modo de relación entre el *sentir* y su *expresión adecuada*; y la técnica de representación ha ido extremando los procedimientos oscuros. Concordantemente con la progresión del ensimismamiento de la condensación sentimental y de la oscuridad de la técnica, el sentimiento poético de Pablo Neruda sufre una agravación progresiva en su misma índole, desde la melancolía hasta la angustia.”

Pienso que si este paso se anuncia en América de la manera más significativa y eminente en aquellos Nocturnos de Darío de un modo muy explícito, la experiencia clásica del poeta en cuanto a los valores formales, los antecedentes de su vida y su obra, compensan este sentido de la angustia, lo limitan y —sobre todo— le dan la posibilidad de expresar con medios lúcidos y poderosa arquitectura los grandes dramáticos trances del ser y el no ser.

En la poesía actual la expresión de la angustia ya se separa un punto de este problema profundo, o, por lo menos, no se conecta con él. En Neruda, por ejemplo, y como lo muestra bien Amado Alonso, esta angustia tiene “una relación directa con la visión desolada del mundo y de la vida”. Los ojos del poeta —dice Amado Alonso— incesantemente abiertos, como si carecieran del descanso de los párpados, ven la lenta descomposición de todo lo existente, en la rapidez de un gesto instantáneo, como las máquinas cinematográficas que nos exhiben en pocos segundos el lento desarrollo de las plantas. Ven en una luz fría de relámpago paralizado, el incesante trabajo de zapa de la muerte, el suicida esfuerzo de todas las cosas por perder su identidad, el derrumbe de lo erguido, el desvencijamiento de las formas, la ceniza del fuego. La anarquía vital y mortal, con su secreto y terrible gobierno. El deshielo del mundo. La angustia de ver a

lo vivo muriéndose incesantemente — los hombres y sus afanes, las estrellas, las olas, las plantas en su movimiento orgánico, las nubes en su volteo, el amor, la máquina, el desgaste de los inmuebles y la corrosión de lo químico — todo, todo lo que se mueve como expresión de vida, es ya un estar muriendo.”

Recordemos aquellos Veinte Poemas de Amor —“nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos”—, y luego esta visión de lo que se deshace en *Residencia en la tierra*, y siempre y cada vez más esta visión desintegrada, que caracteriza a los artistas de nuestra época. En Joyce, en Proust, como en el impresionismo, el cubismo, el expresionismo, en la Fenomenología, muestra el ensayista los rasgos de tal visión desintegrada. Ella —con la angustia consiguiente y con el anhelo de destrucción, crece a medida que se desarrolla la obra de Neruda— “a medida que en ella el Poeta se formula las últimas preguntas en busca del sentido de la vida y del mundo, preguntas no planteadas y contestadas dialécticamente sino vividas y sufridas en turbión y sin respuesta”—; de allí va a lo cósmico y a lo desmesurado que su imaginación persigue sin treguas. Pero esta visión de la realidad, esta aparente objetividad, es una visión deformada por la intensidad profunda del poeta. El subjetivismo romántico aparece aquí según otras líneas — se proyecta al exterior; deforma la realidad y le confiere su sentido profundo de la Muerte. Es un modo de ver — como los románticos — la realidad a través del velo del alma. En Darío el mundo exterior se da tal como es, en una visión nítida; la angustia existencial se da tal como es, según una expresión directa y clara. Visión y angustia no se entrecruzan ni perturban, y el equilibrio formal, el dibujo del verso, se mantienen en él, como en los clásicos. En un mismo poema, y como en una progresión dramática pero muy claramente marcada, se dan las dos realidades; la visión objetiva del mundo, con su trascendencia y su repercusión en el ser del poeta: la realidad íntima, la angustia existencial. Y no se turba el orden del poema ni su tiempo. Misteriosamente, por grados de invisible sostén, el poema progresa hacia la expresión más subjetiva y el orden formal afirma y redobla la universalidad del canto.

Aquí junto al mar latino
digo la verdad —
siento en roca, aceite y vino
yo mi antigüedad

Oh! qué anciano soy, Dios mío,
qué anciano soy!
¿De dónde viene mi canto
y adónde voy?

El conocerme a mi mismo
ya me va costando
muchos momentos de abismo
y el cómo y el cuándo...

Y esta claridad latina
¿De qué me sirvió
a la entrada de la mina
del yo y el no yo?...

Nefelibata contento
creo interpretar
las confidencias del viento
la tierra y el mar.

Unas vagas confidencias
del ser y el no ser
y fragmentos de conciencia
de ahora y ayer.

Como en medio de un desierto
Me puse a clamar
y miré el Sol como muerto
y me eché a llorar!

Esta claridad latina de Darío, y a pesar de la pregunta del poeta sobre su ineficacia para entrar en la sombra del yo y del no yo; este toque clásico que es uno de los componentes de la Estética modernista, limita en cierto modo su proceso de subjetivización y lo defiende contra la tendencia a la visión desintegrada; le mantiene la estructura formal.

La literatura moderna camina luego en muchos de sus representantes hacia aquella subjetivización extrema; determina así una intensificación creciente de la angustia; coincide en su marcha con todas las etapas y manifestaciones del Humanismo antropocéntrico, planteando los problemas de la angustia en el nivel y carácter de la cultura y la vida según su etapa actual, que es la de un pesimismo materialista. Marcando su acento en el *Ego* se inscribe tal Literatura, así como sus medios específicos, en el proceso que los psicólogos estudian hoy como una *herejía existencial*, como la absolutización de lo relativo, con todas las consecuencias que puedan caracterizarse según aquel tremendo título de un libro de Gabriel Marcel: Los hombres contra lo humano.

Los riesgos con respecto a la expresión literaria consisten en una repercusión sobre la forma, sobre los medios estilísticos; comprometiéndose su armonía, quitándole la posibilidad de tener aquellas condiciones esenciales de la Belleza —integridad, proporción, claridad—, carencia a que todo subjetivismo expone. Los románticos ya dieron ejemplos muy típicos de ese proceso.

El otro riesgo está en las repercusiones de la catarsis: la literatura de la angustia crea más angustia —y a causa de la gran proyección del Arte sobre la vida— recordemos la intensa afirmación de Wilde— esa literatura acrecienta las formas de vida y las estructuras sociales concomitantes acrecientan la angustia del hombre, vuel-



ven a repercutir sobre sus rasgos expresivos. Y el proceso se hace así indefinidamente, de progresiva gravedad.

El problema se cruza aquí con la verdad más entrañable, con la clave esencial de toda Estética: la relación profunda de la obra literaria con la presencia del *yo creador*, presencia en donde radica el origen de todos los valores.

Ha dicho Maritain: "El yo creador del artista es su persona, como persona en el acto de comunicación espiritual, no de su persona como individuo material, o como ego concentrado en sí mismo... La vulgaridad dice siempre yo. El yo de la Poesía es la profundidad sustancial de la subjetividad viva y amorosa, es el *yo creador* — un sujeto como acto, marcado con la diafanidad y la expansión propias de las expansiones del espíritu."

Y nos muestra Igor Caruso cómo la hipertrofia del yo —que con diversas formas invade la literatura de la angustia— lleva a una sobrevalorización de las verdades parciales, a una relativización de lo absoluto, sustituyendo con una hipertrofia de lo propio, un orden sentido como trascendental. Esa sensación absolutizante se convierte en criterio central, en un mundo de relaciones trastornadas. La hipertrofia del yo —en sus diversas formas— invade esta literatura de la angustia, aparezca con los rasgos del angelismo o con los rasgos de lo demoníaco, y lleva a lejanos extremos todas las consecuencias que en cuanto a la forma tuvo ya en la Estética romántica. Nosotros podremos estudiar esa consecuencia a través de ejemplos demostrativos en toda la escala que desde el Romanticismo a nuestros días reconoce ese yo hipertrofiado, trascendiendo a la Forma. En Pascal, en Dostoyevski, se dice bien el riesgo de estos dos momentos de la hipertrofia del yo — lo angélico, lo demoníaco. El Starets inolvidable de Los Hermanos Karamasof muestra cómo "el saber de la verdad y la justicia basta ya para condenación cuando de estos altos valores se abusa en último término al servicio de un ídolo — el *yo hipertrofiado*". En vez de tomar el yo el lugar que le corresponde en el sistema universal de relaciones, se hace a sí mismo el centro del mundo.

En el citado libro Caruso estudia esta hipertrofia del yo relacionándola con el esfuerzo del individuo para construir un sistema universal en el cual las normas son dictadas por sus sensaciones inmanentes. Considera que esta hipertrofia del yo que equivale a una absolutización de los valores relativos es la herejía vital, "sobrevaloración de verdades parciales" que lleva a una relativización de lo absoluto. Sería fácil mostrar en ejemplos eminentes de la literatura moderna, tal en la tendencia a la disgregación de Neruda, esta absolutización de los propios criterios sensitivo-emotivos, que trata de sustituir con una hipertrofia de lo propio un orden sentido como trascendental.

Sería fácil también mostrar en la novela contemporánea "el ansia específica de vivencias a que es llevado el neurótico por esa absolutización de lo propio". La sensación absolutizada se convierte en criterio central en un mundo de sensaciones trastornadas. Este tipo de

creador —y sus personajes— busca demostrarse que sólo vive con vivencias, es decir que para éste ser la vida vale en cuanto se vivè. Pero es de poco valor el tener siempre que estar comprobándolo con vivencias y más vivencias; de poco valor tener que buscar opr fuerza la confirmación del valor de la vida sólo en lo exterior, en el objeto, lo que lleva a caer en una dependencia intolerable de las cosas de este mundo." (Caruso, ob. cit.).

Considerando esto, podemos decir que el existencialismo de nuestra época se separa categóricamente de los existencialismos que el pasado vio y sobre todo de la gran línea tradicional del existencialismo, que viene de los lejanos días de David y de Job, y cruza por el aire de un Pascal, de un Dostoyevski, de un Unamuno, haciendo a sus obras agónicas, poderosas, hijas de grandes creadores humanos y sufrientes: afirma la primacía del ser.

Pero así como asistimos a procesos tan plenos de riesgos, asistimos también a un proceso que es la réplica frente a esa expresión del "yo hipertrofiado". Señalamos ya el ejemplo de Unamuno. En él puede advertirse la lucha entre un apasionado subjetivismo y un don innato de la objetividad más fiel. Y así como esa lucha, la profunda, conmovedora lucha entre la tentación de una hipertrofia del yo y el deseo de no transferir los valores trascendentes — a la vez que un deseo de no disgregar a la persona y lo que la rodea. Una salud muy inherente a sus huesos, a su raza, a su antigua estirpe, lo defiende de esos riesgos de la herejía vital.

En su obra aparecen dos líneas centrales. Una es de intensa lucha íntima, de angustia siempre compensada por las fuerzas vivas que defienden al autor y a su estilo. Por eso puede él escribir: "Alguien podrá decir que esta obra carece en rigor de composición propiamente dicha. De arquitectura tal vez: de composición viva, creo que no". Esa lucha que no llega a destruir los valores de composición, pero que muchas veces se advierte en ellos, se apacigua y desaparece en las obras de carácter más objetivo de Unamuno — descripciones, narraciones, relatos de sus andanzas—, y en fin podemos percibir que triunfan la claridad y el orden en libro tan íntimo como "El Cristo de Velázquez". Allí el gran autor pudo apoyar su sentido de agonía y su profundo amor nostálgico de Cristo en objetivas evocaciones, tan concretas como las plásticas de Velázquez, saliendo de sí mismo y luego ensimismándose en un ir y venir de lo hondo a la realidad exterior, que nos sobrecoge. Así línea íntima, subjetiva, de apasionada interiorización, y línea exterior, se conjugan en el gran escritor y dan en la obra su presencia entera y poderosa. La angustia, tal como allí se da, como una lucha ardiente entre lo personal y lo individual, viene a ser un elemento de aprendizaje para todos nosotros, y una orientación para el estudio de esta categoría existencial. Y es que Unamuno está situado en una encrucijada histórica de gran trascendencia. Nuestra época vive, además de la etapa intensa y ya en crisis del Humanismo antropocéntrico y de las secuencias agudísimas del Romanticismo, un intenso proceso de revaloración de lo clásico, una revaloración del Humanismo integral.

Y por eso, frente a la literatura en que domina la disgregación de la realidad y la falsa trascendentalización, están las afirmaciones de una visión lúcida, la concepción de un orden, la afirmación de la persona humana y por lo tanto de una expresión en que el equilibrio del ser trasciende a los medios literarios, a las líneas vivas de la composición.

* * *

La angustia de Unamuno se encuentra con estas afirmaciones, que por lo demás tienen apoyos firmes en su destino personal. Y asistimos, en su obra, a un momento del proceso de vuelta a lo clásico que se da en España en la generación del 98 — y que hace años ya relacionaba con la concepción moderna del Humanismo. Unamuno representa la lucha entre la pasión romántica y esa tendencia a lo clásico. Es una antigua lucha, antigua como el hombre —más o menos aparente según lo insigne de los casos particulares o el resplandor de las épocas: superada en los momentos más trascendentes de la Historia del mundo. Así superada en Grecia, en el momento inolvidable en que lo apolíneo y lo dionisiaco se conciertan, inscribiéndose el desborde pasional en la estructura firme, geométrica de la Tragedia (Pienso que nuestra época tiene un ejemplo similar en la creación musical de Stravinsky).

Pero volvamos al caso típico del Novecentismo y a Unamuno. Vocación personal, pasión romántica, angustia propia inherente a su ser y que en una gran zona se polariza hacia esa “absolutización de lo relativo”; traba ¡y fundamental!, en el Unamuno de los ensayos —¡cruz dramática!—, se aunan en el gran escritor con una tradición clásica, con un sentido de objetividad, con unas fuentes populares salutíferas, y con el clima de la época, caracterizado por esa vuelta a lo clásico. Revaloración del orden, ajuste de su sentido verdadero, excluidas todas las mistificaciones neo clásicas, académicas; rectificación ajustada de los valores del Romanticismo, de sus elementos negativos (desorden de la composición, falsa libertad de las formas, signos del desequilibrio del ser, es decir, de todos aquellos elementos que llevaron al decadentismo y que dieron a la angustia categoría de valor).

Pueden encontrarse bellos ejemplos de este proceso y de sus resultados plenos en la obra de Juan Ramón Jiménez y en su teoría estética, en la que se condensan de modo vivo, definitivo, los fundamentos de esta nueva época literaria ya no formulados en el lenguaje de la Filosofía, sino en una expresión confesional de la mejor estirpe: es la expresión de la experiencia poética llevada a un plano de conciencia lúcida. No esquemáticas, sino singularmente vivas, dicen esto las *Notas de la 2ª Antología Poética*

“Lo clásico es lo vivo.”

“Es corriente creer que el arte no debe ser perfecto. Se exige perfección a un matemático, a un filósofo, a un científico en general. A un poeta no sólo no se le suele exigir sino que más bien se le echa en cara que la tenga, como signo de decadencia... Perfección, sencillez,

espontaneidad de la forma, no es desduido, callejero, de la forma, ni mahlabarismo de arquitecto barroco y empachoso, que en ambos casos se enreda uno en ella por todas partes y nos llama a cada momento, la atención; nos hacen tropezar; sino aquella exactitud absoluta que la haga desaparecer dejando existir sólo el contenido; ser ella el contenido. Perfecto no es retórico, sino completo. Clásico es únicamente vivo.”

Así existen en la Literatura contemporánea ejemplos de Arte fundado en claridad de visión con tal entidad que ellos constituyen la réplica viviente frente a la Literatura de la angustia y de la disgregación.

Un amplio movimiento del Arte contemporáneo tiende a esa plenitud y a la superación de la angustia, a una Literatura en que los antiguos caracteres de integridad, proporción y claridad se afirman en concierto revelador de una psicología profunda donde Conciencia, Subconciencia y Sobreconciencia se dan como integrantes de la totalidad de la persona humana. Ello significa una rectificación de esa apostasía de la jerarquía de valores que ha hecho de la angustia una herejía vital y que ha invadido la Literatura moderna. Frente a todo ello, uno de los problemas más vivos de esa literatura es el que afrontamos al considerar: 1) qué límites tiene como valor en sí la angustia en la obra artística; 2) qué diferencias hay entre la angustia auténtica y las máscaras de la angustia; 3) qué trascendencia tiene esta angustia sobre las estructuras formales; y 4) qué elementos compensadores pueden encontrarse en los grandes escritores que han superado con su lucidez y su rigor de composición tales trabas.

Junto a la poesía de un *mundo helado* como dice Amado Alonso; a los abusivos proclives de la angustia patológica, transformados en valor por una cultura separada de sus raíces, aparecen las creaciones puras, que son un descanso en el orden, en la claridad y en la paz.

Así aquellos versos reveladores y exactos de Juan Ramón Jiménez, verdadera lección de Estética y clave esencial para nuestros estudios de composición:

Inteligencia, dame
el nombre exacto de las cosas.
Que mi palabra sea
la cosa misma
creada por mi alma nuevamente.
Que por mí vayan todos
los que no las conocen, a las cosas;
los que ya las olvidan, a las cosas;
que por mí vayan todos
los mismos que las aman, a las cosas.

Inteligencia, dame
el nombre exacto y tuyo
y suyo, y mío, de las cosas!

