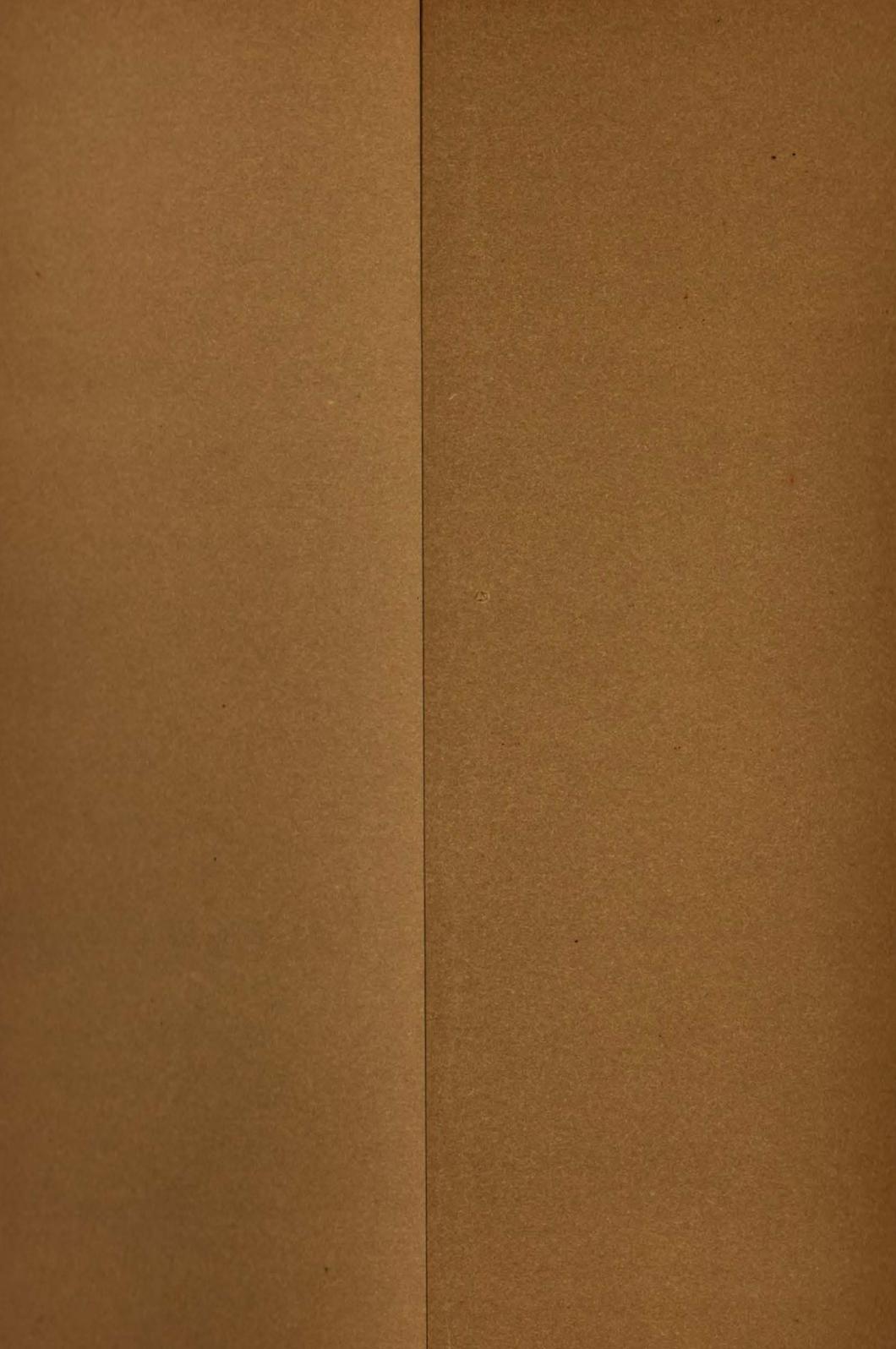


PROSA
DE
SUSANA SOCA

EDICION "LA LICORNE"
MONTEVIDEO



V-0815/H₂

PROSA
DE
SUSANA SOCA

PROSA
DE
SUSANA SOCA

EDICION "LA LICORNE"
MONTEVIDEO

PROSA

Derechos reservados.

Hecho el depósito que previene la ley.

DE

SUSANA SOCA

COPYRIGHT 1966 BY "LA LICORNE"

Impreso en el Uruguay - Printed in Uruguay

P R O L O G O

... "Porque una sombra me ha visitado; la cosa más silenciosa y ligera ha venido hacia mí".

Estas palabras graves y delicadas de un texto de Nietzsche cantan en mi alma cada vez que me llega la voz lejana y presente, siempre viva, de Susana Soca.

En varias instancias memorables tuve esa experiencia, algo así como la sensación del ala leve y poderosa que vuela, tiembla y se queda extática en el sueño.

Fue cuando Susana Soca estaba en el mundo y lo enriquecía con su ser entrañable. Fue cuando, desde su misterioso silencio, los dos libros de poesías que dicen "país de la memoria" y "noche cerrada" llegaron hasta nosotros.

Y es ahora, ante esta colección de ensayos en que se registra la actitud de Susana Soca frente a libros, paisajes, tiempo y eternidad. Un andar de paso grave, de paso delicado, movido por el ansia de conocer y sobre todo por una conciencia profunda de ese milagro que es el conocimiento por Amor, hermano del conocimiento poético.

Los tres libros se complementan en una armoniosa unidad: y ello se debe a que en toda expresión de Susana Soca domina el yo de la Poesía, aquel que fue caracterizado por Maritain como

el "yo de la profundidad sustancial, de la subjetividad viva y amorosa"; como el "yo creador, un sujeto como acto, marcado con la diafanidad y la expansión propia de las operaciones de la Poesía". Y aún dice el filósofo: "en ese sentido el yo de la Poesía se asemeja al yo del santo...".

La presencia de ese yo es el factor más poderoso del parentesco entre el verso y la prosa de Susana Soca. De allí vienen, de lo profundo, las relaciones vivas en que se cifra la unidad imponente de su obra. Y el tiempo musical que se da a lo largo de toda ella atestigua esa presencia del yo profundo, en la medida en que los ritmos se relacionan con el ser entero.

Aquella definitiva afirmación de Schiller sobre el origen musical de la idea poética, complementada y comprobada por los investigadores técnicos que buscaron medida y "divina proporción" en los textos literarios, se siente como un pulso en los poemas de Susana Soca. Por encima de toda asociación con formas musicales regladas y generalizadas, la honda música nacida en lo más íntimo, creando valores sonoros del lenguaje en una apasionante aventura, se hace sentir como uno de los signos del ser en el Tiempo. Y poemas y prosa se adueñan de un ritmo original, que es el ritmo propio de la escritora, inherente a su vivir, a su paso y a su sangre, a su voz nacida de carne y hueso, a su destino entero y misterioso. Pienso en aquel testimonio de Paul Valéry cuando nos habla de la precedencia del ritmo que lo obsesionaba, antes del tema de la composición, en la creación de su "Cimetière Marin".

Ese yo de la Poesía, revelado según tal ritmo, es uno de los apoyos por los que la obra de Susana Soca, en prosa y en verso, se liberta de la anécdota opaca, y da de su ser la imagen poética que se percibe en todas las páginas que ella escribió.

En el mismo texto de Maritain sobre creación poética encuentro las claves de este poder de Susana Soca para situarse en la verdadera luz de la vida y del canto.

El filósofo señala cómo la diferencia tajante entre el yo creador y el ego concentrado en sí mismo significa una distinción radical paralela a la relación metafísica entre la persona humana considerada como persona y la persona humana considerada como indi-

viduo. En la autora de estos ensayos se percibe la vida intensa de esa personalidad que exige la comunicación del conocimiento y del amor; de ese yo creador siempre ardiente y vivo.

* * *

Susana Soca tipificó en nuestro país la actitud universalista que tiende a restaurar y acrecentar los lazos que se tienden entre América y Europa.

Nació en Montevideo, en casa de noble tradición espiritual y cultural fundada en las raíces originarias de nuestro país. Fue bautizada en la Catedral de Notre Dame de París. Estos dos nacimientos son como dos claves de la vida y obra de Susana Soca. Ella se ligará a la cultura francesa por una formación abundada en la Vida de la Gracia, y que se desenvuelve luego a través de largos años de vida en Francia. Ella se ligará también a nuestro país; no sólo estudiando nuestros valores, sino creando en esa zona tan particular y misteriosa de los rasgos estilísticos que se vinculan a una geografía, por modos más sutiles que los del pintoresquismo; en esa zona que ella misma estudió con original sutileza en la obra de Supervielle. En Encuentros señala los caracteres de la "intervención americana" en la poesía del autor; marcando además "la forma de predominar en los nuestros la presencia continua de los elementos en estado puro; la tierra como tierra, el mar como mar, el viento como viento".

Los temas tratados en estos ensayos son temas diversos; pero, el lector advierte enseguida la conexión que ellos tienen entre sí, según su vida esencial y según la intensa presencia de la autora, de su yo poético, en esta investigación y en los característicos medios por los que esta investigación se expresa.

Desde distintos tiempos y países, desde distintos estilos de alma, trae Susana Soca a estos creadores y a sus obras. Y es tan fiel en su percepción y en su versión de almas y libros, que cada estudio da con claridad cristalina el misterio propio, específico, de autor, de tiempo, de país y estilo.

Según su vivo poder intelectual y su poder de conocer por amor, ella puede entrar en los secretos de las almas más dispares.

Y por aquellas dos vías sabe descubrir lo que es común en esas almas dispares, en esas personalidades únicas, de tan originales rasgos. Entra así en el secreto en que se fundan los más graves juicios de valor: en el secreto de la universalidad.

Percibimos que ella conoce en el más hondo y más delicado sentido de esta palabra. Percibimos también la armonía entre los distintos planos de este conocimiento. Vale decir que, junto a los datos que se relacionan con la información, aparece la mirada vuelta a lo hondo de las almas, la sensibilidad que descubre secreto y secretos; la visión sintética de todo ello en una perspectiva de cultura viva, de recreación auténtica y fiel.

Susana Soca fue una estudiosa ferviente. Nos dio el ejemplo más pleno de esta dedicación lúcida y apasionada que busca saber, que trasciende los datos, que se salva de todos los riesgos de la erudición; que no confunde, en este complejo proceso de la cultura, los medios con los fines. Su estilo de estudiar y saber trae muchas veces a mi recuerdo la lección que aprendí en Gabriela Mistral. Ella no escribía nunca sobre un árbol, una flor o un pájaro de los que no supiese lo más que ella podía saber. Buscaba con ardor la amplia información en libros serios, en documentaciones elegidas. Pero aquí está lo importante del proceso (¡ya ligado a la Gracia!): jamás llegaba nada de este conocimiento, tal cual, a su verso. Este se nutría allí; pero, victorioso como la flor, se abría en lo alto, lejos de la tierra nutricia, en ese esplendor de libertad y de pureza que es el don más característico de la Poesía.

Hemos visto en los versos de Susana esa transfiguración que lleva al objeto desde su vida real a una vida ideal, perenne, testimonio del poder creador.

En la prosa se da el mismo signo: las alusiones a las fuentes, en el caso de la crítica literaria, aparecen en ese plano de transfiguración. Siempre son fuentes graves, serias; la alusión a las mismas dignifica el texto y se concierta, en su carácter de clave, con el enfoque personal de la escritora. En este enfoque a veces se siente el esfuerzo que ella hace por acallar su sensibilidad, por ser fiel al texto estudiado, por no separarse radicalmente de él para irse, errante, hacia el aire de la Poesía y ponerse a cantar...

Y esta lucha secreta, por la que se separan estos estudios de la llamada crítica impresionista, da intensidad al texto, como si sintiéramos el dramático instante en que la criatura realiza un acto de voluntad y se somete a esta intención de mostrarnos, sin los apoyos del didactismo y sin la ráfaga turbadora de la pasión personal, el diamante firme cuya luz rica de radiaciones la subyuga en Kierkegaard, Rilke o el autor anónimo de "La Nube de la Ignorancia". Podrían ser ejemplo de este paso alterno entre lo objetivo y lo íntimo las geniales páginas sobre María Eugenia Vaz Ferreira. Ha creado Susana Soca un retrato de María Eugenia que tiene una categoría de primer orden en cualquier antología de Retrato Literario. Ha dado allí —y lo sé bien— la personalidad auténtica de la autora de "La isla de los cánticos". Y la ha dado con los elementos necesarios para integrar un verdadero retrato: cuerpo, alma y ángel. Y todo ello en medio de una composición construida con valores que se conciertan, como en las grandes realizaciones plásticas, con la figura central.

La evocación de María Eugenia Vaz Ferreira, tan fiel a la realidad y tan recreada, nos hace pensar en la aptitud novelística de Susana Soca, aparente en muchas de sus glosas y en los pasajes autobiográficos de Retorno o en el relato de su experiencia de París. La figura y su medio; la acción intensa, la perspectiva de arte con que todo está contemplado podría ilustrar un capítulo sobre narrativa insigne. Y sin embargo, la voluntad estilística de la autora triunfa con suave y seguro paso. El retrato de María Eugenia, por ejemplo, tiene sus límites y su misión dentro de la glosa. No invade sus zonas de crítica, que es también crítica recreadora, original, en la que se aúnan el estudio de los valores de lenguaje con la más acendrada compenetración del sentido profundo de "La isla de los cánticos".

Tal voluntad de forma es paralela a la voluntad por la que la ensayista elude el riesgo de irrumpir con su visión subjetiva en el proceso de la valorización de los autores. Una delicada valla limita todo exceso confesional; un pudor auténtico determina la exacta medida de la intervención apasionada de la autora. El mismo pudor al que ella alude en el prefacio de su libro de versos: "La preocupación religiosa predominante sobre todas las demás raras veces se revela de un modo directo".

Puede percibirse este aspecto en Los Santos de Asís, guión vivo de una conferencia dictada a los Terciarios Franciscanos de Montevideo hace muchos años. Quienes la escuchamos sentimos aquella vez, junto a esa honda religiosidad contenida en los rasgos estilísticos, la que se asomaba en la voz, en la actitud, en el gesto, como en delicados testimonios de un sentimiento religioso profundo, celosamente guardado en la intimidad. Vocación de clausura que se emparenta con la poesía de Susana Soca —¿no habló Patrice de La Tour du Pin de "La vida reclusa en Poesía"? . . . quizá con este bello signo se concierta la declaración de aquel prólogo.

El lector sensible y avezado encontrará esa preocupación, como un pulso oculto, latiendo en toda la obra de Susana Soca, tal como los que, conociéndola personalmente, pudieron saberla a través de su hermetismo, que no excluía la solidaridad y la gentileza cordial. Y percibirá ese acento fundamental no sólo en los textos donde el tema específicamente religioso supone una explicitación —aquí siempre medida— del íntimo sentir. También lo percibirá en textos de más alejados temas, porque todo en la autora viene a esta noción metafísica del Ser y del Arte y a esta propia angustia metafísica de su ser.

Es por eso que si medita sobre un poeta o medita sobre un filósofo realizará el milagro por el cual todo se funde en los crisoles de la Poesía. Supera así la natural distancia que Bachelard señaló entre la imagen del poeta y la imagen del filósofo: la primera tiene un valor per se; la segunda tiende a explicar. En las glosas de Susana Soca todo trasciende a imagen poética, a contemplación poética, y en ese difícil plano ella realiza el objeto de sus ensayos: descubrir el sentido de los textos en toda su belleza y en sus complejos valores perennes; realizar una extraña transubstanciación hacia la imagen poética.

A pesar de todo eso no podría calificarse esta prosa como "prosa poética" en el sentido general que esta expresión tiene en los esquemas de Crítica literaria. Se trata de una prosa asentada, segura, rica de poesía pero sin los riesgos de la "prosa poética"; aquellos que con tanta sutileza estudió Rodó en su notable ensayo sobre Ruben Darío al marcar los elementos de ritmo y metro que aparecen a veces en la prosa de este autor.

Como los cristales organizados según sus naturales planos de clivaje, la prosa tiene en los ensayos de Susana Soca su estructura propia, sostenida en una sintaxis segura, que nace en el orden de las ideas, en el "espíritu de geometría" tan propio de la autora y tan vinculado a su pensamiento lúcido y a su estirpe intelectual acrisolada.

En tal prosa fiel a su ser, el hábito poético se infiltra con paso silencioso; y la conexión con la poesía se realiza en lo íntimo, allí donde la forma está más que en lo aparente en la realidad profunda y misteriosa de la expresión.

He dicho que todo este libro está creado según un "conocimiento de Amor". Por eso entre las presencias evocadas por la autora hay un lazo que a todas las une en un concierto vivo. ¡Qué unión ardiente, profunda, hay entre la autora y estos seres en cuya expresión ella ha querido entrar! La relación que se funda en este mirar profundo, en esta búsqueda de lo esencial de los creadores y en este encuentro de ese ser esencial con el ser esencial de quien los contempla es el más conmovedor secreto de la unidad del libro. Por vía de los valores universales allí revelados sentimos a todos esos seres tan unidos como constituyendo la familia del Espíritu Santo, en una rara isla de sueño y poesía, desde donde nos llaman con sus voces entrañables, en la voz de la autora, que realiza el acorde fundamental a través de toda la aventura del ser y el tiempo, del alma y la música, tales como se dan desde que comienza el libro.

Encontramos en estos ensayos y artículos valores de distintas épocas, contemplados por un ser que, fiel a la tradición, pudo recibir, con sensibilidad y con un don severo para elegir, los aportes de nuestra época. El libro dice así una lección profunda al enseñarnos tal concierto de sensibilidad abierta y riguroso juicio; al mostrarnos cuál ha de ser la actitud del crítico, del lector: una actitud que busca los valores esenciales, universales, exponiéndolos con los adecuados medios, en el plano del "crítico artista". Tal es la victoriosa proeza de Susana Soca, poeta fiel, en este libro en que se unen, como dos alas de un mismo espíritu, la dignidad y la gracia.

ESTHER DE CÁCERES.

“LA NUBE DE LA IGNORANCIA”

*Cuanto más alto se sube
Tanto menos entendía
Que es la tenebrosa nube
Que a la noche esclarecía.*

SAN JUAN DE LA CRUZ.

PENETRAMOS con asombro en esta isla de la vieja lengua inglesa que es “The Cloud of Unknowing” y que nos parece también como una isla entre los reducidos y excepcionales textos místicos escritos en esa lengua. Del otro lado del mundo de las visiones y de la alegría de Juliana de Norwich, texto de contemplación pura, presenta concordancias y coincidencias, en la modalidad y en el tiempo, con Ruysbroeck y los grandes místicos de Renania.

Estamos en el más austero y en el más lógico de los mundos, más austero para el entendimiento que el mundo de la “Imitación”.

El autor de La Nube es tan anónimo como los estatuarios de la piedra de las grandes catedrales de Europa. Es tan anónimo como ese maestro de la discreción lo hubiera deseado; ni siquiera podemos darle un nombre que sustituyera al suyo para designarlo, y de la nube misma sale la singularidad de su voz, con un aire de hablar directamente a cada uno de nosotros, en una cercanía sin distancias.

Sólo sabemos que el autor vivió en Inglaterra a principios del siglo XIV, en el hervor de la querrela medieval entre los activos y los contemplativos, particularmente violenta en aquel país. Y evidentemente vemos que puso su poderosa vehemencia a favor de los últimos.

Traductor del pseudo Dionisio el Areopagita, interpreta y adapta las enseñanzas de la Teología Mística, para el uso de

un joven discípulo que quería dedicarse al servicio de Dios sin entrar en un monasterio, en la época en que en Inglaterra se multiplicaban los eremitas.

Para comprender la individualidad del autor de La Nube y distinguir su aporte personal y la forma viviente de su interpretación de la Teología Negativa, debemos detenernos en el "Corpus dionysiacum" y comparar los diversos místicos que desde el año 900, a partir del concilio de Letrán, reciben en Europa su decisiva influencia.

Volvamos, pues, a las fuentes dionisianas, para no alejarnos más, y ver en ellas, a través de Platón y el neoplatonismo (Plotino, Jámblico y Proclo), la continuidad de la espiritualidad humana y su cristianización en el misterioso Dionisio. Y tengamos también delante de nuestros ojos el pasaje del libro del Exodo, el que dice que cuando los israelitas salieron de Egipto fueron protegidos por una inmensa nube, a través de la cual sólo se divisaba una más grande oscuridad. Aquí encontramos la tiniebla divina de Dionisio, y, debajo de ella, nuestra nube.

El conocimiento humano no puede alcanzar a Dios; sólo el amor, si es suficientemente grande, puede realizar la revelación. Como la criatura no puede percibir la luz increada, ésta se le aparece como tiniebla, es decir, como ausencia de luz. Y aquí recordamos la frase fundamental del otro discípulo, San Buenaventura, cuando compara la imposibilidad en que está la mirada humana de contemplar la luz divina con "el ojo corporal, que, cuando ve el sol (la luz misma y no sus rayos), le parece que no ve nada".

En esta línea de la Teología Mística, La Nube prefigura y rotundamente anuncia la experiencia que dos siglos más tarde, en España, encontramos en La Nube Oscura, con siempre renovado esplendor. La encarnación verbal y la dramatización del proceso en todas sus partes, el vocabulario sabio, que parece estirar hasta lo imposible el lenguaje humano, para que el itinerario hacia lo divino pueda manifestarse en él, todo en La Noche Oscura nos ayuda a contemplar esta concentrada nube.

De San Juan salimos transidos y anonadados, pero no sorprendidos. Tampoco nos sorprende Dionisio en el que vemos

el proceso entero y su culminación en el punto de la relación secreta de lo humano con lo divino, ahí donde el lenguaje se detiene. Las facultades de la inteligencia, aguzadas hasta el extremo en la Jerarquía y en los Nombres, brillan con un último resplandor para comunicarnos de qué modo se anulan ante aquello que las sobrepasa. En La Nube hallamos un elemento de sorpresa permanente. No hay en ella gradaciones ni etapas. Se trata de un fragmento de contemplación aislado y vivo.

Bruscamente, el maestro coloca a su discípulo a la entrada de la nube. Comienza diciéndole que cumpla con todo lo que la Iglesia ordena, pero inmediatamente después, cuando pensábamos que hablaría de virtud y de piedad, le indica, simplemente, el sacrificio total; la abolición de todas las facultades mentales y sensibles. Es decir, la forma más perfecta de renunciar a sí mismo y de ser otro, para poder descubrir algo a través de la nube.

Esperábamos oírle decir que había que cubrir a todas las criaturas con la nube del olvido. Pero no esperábamos agregara tan rápidamente que no había que pensar en nada, en ningún atributo divino, evitando hasta las representaciones más altas y resplandecientes. Sólo mantenerse en la más fina punta del espíritu, para poder golpear en la tiniebla con el dardo acerado del amor, incesantemente, hasta que llegue la revelación.

El clima de La Nube es clima de despojamiento. Ni señales, ni figuras, ni presentimientos, ni deseo de visiones. Unica tarea, la de apartar obstáculos, para que cuando el Huésped llegue, encuentre el espacio necesario. Lo visible va quedando atrás y lo invisible no se manifiesta todavía. En el vocabulario de La Noche Oscura, es el momento de hacer morir las tres potencias del alma, memoria, entendimiento y voluntad, para que más tarde revivan, transformadas sobrenaturalmente en fe, esperanza y caridad. Pero el mismo San Juan advierte acerca de los peligros de abandonar demasiado pronto la meditación y el discurso, y acerca de la conveniencia de volver a ellos en ciertos casos. En La Nube, hay una condensación de estados. Bruscamente, el

maestro coloca al discípulo en el tercer grado de la oración (el que Santa Teresa llama oración de quietud).

No pertenece a los que estamos en la primera morada el dilucidar lo que sucede a algunos en los alrededores de la sexta.

Pero a cada paso nos sorprende en el maestro el poder de su certeza ante un exclusivo camino a seguir. La Pasión es la puerta para entrar en la Divinidad de Cristo, dice al discípulo, elige si quieres quedarte en la puerta o entrar. Elige entre la sola salvación del alma y la contemplación.

La propia Santa Teresa, modelo vivo de la imprevista experiencia sobrenatural, a cuyo encuentro iba la misma Teología Mística para ser confirmada, Santa Teresa, se refiere a varios místicos contemporáneos suyos que, como el autor de La Nube, aconsejaban, en ciertos estados, evitar de pensar en la Encarnación; y agrega que su propia experiencia le enseña que el no pensar en la Pasión nunca hubiera podido ayudarla.

Poco sabemos de nuestro autor, pero menos aún del discípulo, e ignoramos si pudo o no entrar en la nube. Nos desconciertan en ese maestro de irreductibilidad sus modos de circunscribir el mundo contemplativo a un solo camino a emprender. Mas que la sistematización de una experiencia, parece mostrar el método infalible para alcanzarla, método accesible a cualquier cristiano de buena voluntad. Tal es su opinión aparente y la alternativa de nuestro desconcierto y nuestra admiración. (Con él nunca sabemos cuál predomina). Pensamos que para nuestro autor el elegir y el ser elegido eran una misma cosa, y el poder permanecer en la nube constituía la prueba decisiva de que el discípulo era capaz de avanzar en el desconocimiento por el amor. Infortunadamente ningún confesor empujó a ese hombre de silencio a que refiera algo de su propia experiencia. Pero su poder de persuadir, su convicción refulgente, equivalen a una experiencia. Quiere que el discípulo se pruebe a sí mismo y vea si es capaz de avanzar hacia el Dios oculto. Secamente llega a la cosa sublime entre todas: con despectiva seguridad, afirma que el autor divino en la criatura es insuficiente para golpear en la tiniebla a través de la nube. Pero si la insistencia y el deseo son bastante grandes, como en este único caso el amor no está

en el que ama sino en el amado, porque el amado es el Amor, él dará al que ama, dará de su amorosa fuerza, para que pueda seguir golpeando en la nube hasta que llegue algún rayo de la tiniebla-luz.

Sintéticamente, y con su peculiar reserva, comprobamos que quiere una cosa sola: guiar al discípulo hacia el encuentro de ese "Fire of Love" indecible pero cantado en la misma lengua, con efusión admirable, por otro místico, Richard Rolle.

En "La Epístola de la dirección íntima", nuestro autor afirma que cualquier persona de buena voluntad puede aprovechar de sus enseñanzas, por más desprovisto de letras y dones mentales que ella fuere. Dice el maestro que se asombra suavemente, y no puede retener una sonrisa mezclada de tristeza, cuando recuerda que gente muy sabias o muy eruditas piensan que sus escritos son tan elevados y arduos que sólo pueden captar algo de ellos personas dotadas de la mayor inteligencia. Al llegar a ese punto, comprendemos la causa principal de nuestro propio asombro ante La Nube. Estábamos, simultáneamente, en lo más simple y en lo más difícil. Nos hacía pensar en la más alta frase de San Bernardo, "Amo para amar", y, a la vez, no sólo en la vía de infancia espiritual, que grandes místicos nos mostraran, sino también en la más simple jaculatoria que cualquier cristiano repite: "Creo, pero aumentad mi fe" o "Amo, pero aumentad mi amor". Y singularmente comprobamos que lo más simple y lo más difícil son una misma cosa.

Si descendemos de los problemas de la comunicación sobrenatural a los problemas humanos de orden corriente, encontramos la actitud del autor de "La Nube", como posibilidad de opción, bajo todos los aspectos y con todos los nombres. Si descendemos del silencio al tumulto, lo advertimos en la decisión de Kierkegaard, cuando, después de romper con Hegel, escribe el paralelo entre Sócrates y Abraham. Ahí vemos el drama de la razón, que aguzada hasta el extremo, ante la impotencia final, renuncia a sí misma *para forzar con sus gritos las puertas del más allá*.

La primera objeción que surge en nosotros es por el hecho,

ya mencionado, de que aparece colocando deliberadamente al discípulo en estados a los que, habitualmente, los místicos no llegan por sí sólo, sino que son alternativamente puestos en ellos y retirados. Pero hemos visto que, en lo profundo, se trata de la misma vía.

La segunda objeción es de carácter general y se refiere a una tendencia hacia la desviación quietista.

Vemos en *La Nube* una orientación favorable al quietismo, pero no una doctrina propiamente dicha. Volviendo a leer los argumentos de Bossuet contra los quietistas, comprobamos que no sólo la obra sino nuestros propios comentarios giran constantemente en torno a ese problema. Netamente se trata de un texto inspirador del quietismo. Pero entre la tendencia y las consecuencias peores de ella existen tantos grados como entre los términos de quietud y de quietismo. La verdadera contemplación, evidenciada por grandes acciones paralelas, conoce algunos largos períodos de oración de quietud. La diferencia estriba en hacer o no hacer de ella cosa de predominio y exclusión, o cosa accesible a todos por la sola voluntad. En el caso de *La Nube* carecemos de elementos de juicio; dependemos de nuestra propia interpretación de ciertas frases, como de la que dice: "Primero haz todo lo que la Iglesia ordene"; o de la trascendencia que pensamos tiene para el autor la entrada del discípulo a la nube por la puerta de la Pasión, antes de aconsejarle evite todo pensamiento, "hasta el de los atributos divinos".

Si pensamos que el discípulo debe forzar la puerta de *La Nube*, en busca de una revelación personal, estamos en el extremo particular del quietismo. Pero si pensamos que se trata de una humilde insistencia de amor, esa actitud nos aparece irrepachable y universalmente cristiana.

La Teología Negativa ha dado origen a la línea recta de los más probados místicos y, también, a las derivaciones quietistas. La sola palabra pasividad, incluida en ella, y sus aplicaciones diversas a la oración pasiva, han sido causa de infinitas controversias. *La Nube* está entre los textos dionisianos que más claramente muestran la posibilidad de una interpretación quietista, aun cuando los quietistas se hayan inspirado particular-

mente en otras obras más difundidas, como las de Eckhart o Molinos, según las épocas (1).

Pero la grandeza y la actualidad dionisianas consisten, precisamente, en mostrar el dominio común a la máxima espiritualidad de Oriente y Occidente, el parentesco entre las universales formas de contemplación. Nos muestra el nexo de unión, el punto donde se encuentran los caminos separados. Ahí llegan nuestros místicos guiados por la forma específicamente cristiana del amor. En el lenguaje de nuestro autor, diríamos que entran, por la puerta de la Cruz, en la conciencia del no saber, que es la nube; y a través de ella, siguen en busca de la unión con el Dios supraesencial de que habla Dionisio, "el Dios no separado pero trascendente a su creación, porque es superior a ella".

Otra causa de asombro en *La Nube* consiste en la dificultad de definirla. Creemos estar delante de un tratado puramente contemplativo y nos aparece como un tratado de ascesis. Hasta en los momentos en que el maestro ordena al discípulo haga

(1) "The Cloud of Unknowing", en la edición del siglo XIV, existente en The London Library, lleva al "Nihil Obstat". Pero, generalmente, los grandes textos quietistas están escritos con una voluntad de ortodoxia. Son las diferentes sectas que se apoyan en ellos, las que en sus resultados visibles, modos de vida y prácticas (o falta de prácticas) se apartan de los dogmas, y, finalmente, se apartan de aquellos textos inspiradores, por la teorización misma de sus incompatibilidades con la Iglesia. Tienen en común una exaltación individualista creciente en lo que se refiere a comunicaciones sobrenaturales. Frecuentemente se basan en grandes místicos dogmáticos, utilizando un aspecto determinado de ellos. En el siglo XIV, los Hermanos del Libre Espíritu se esfuerzan en unirse no sólo al Maestro Eckhart y al discutido Tauler, sino al impecable Suso. Los Beghards, francamente heréticos, insisten en que siguen a Ruysbroeck, y los Alumbrados, en la España del siglo XVI, hablan de San Juan de la Cruz.

En cuanto al quietismo francés del siglo XVII, existen influencias y coincidencias entre sus mejores representantes y Molinos. Madame Guyon ha conocido muy joven a San Francisco de Sales, y Molinos cita continuamente a Santa Juana de Chantal. La perturbación y también la frivolidad nos aparecen evidentes en los grupos que los seguían o se emparentaban con ellos. La voluntad de ortodoxia es absoluta en Fenelón, que queda a la cabeza del movimiento después de ser encarcelada Madame Guyon, y también se manifiesta en las retractaciones de ésta y en su obediencia final a la Iglesia.

morir conceptos y sensaciones, le dice que en ese esfuerzo busque su penitencia, y nos hace pensar en una etapa ascética anterior y ya no en la contemplación. Otras veces, y aunque se haya dicho lo contrario, nos encontramos ante un texto de alta polémica, donde el autor, con elevada cortesía y mesurados elogios para sus contrincantes, revela ejemplar destreza en el combate contra los activos.

Por momentos nos sorprende lo que aparece de libertad y orgullo en sus acentos, y comprendemos luego que ésta es su forma de enseñar la total humildad. Lo vemos como un sistematizador, un psicólogo, un moralista y, sobre todo, como un lógico y ensayista genial. Ante todo, ese hombre de autoridad lo es también de concisión; varios tratados se concentran en el suyo, y La Nube nos aparece como un texto inclasificable.

La fuerza del lenguaje, que invita al propio aniquilamiento en el silencio, nos domina por su claridad aplicada a lo oscuro y también por lo que hay de ingenioso en la severa gracia de su forma. Por todo ello esa voz nos llega más directa y libremente que si conociéramos la santidad y las obras del hombre. Constituye una invitación permanente a recordar que "una sola cosa es necesaria". Leyendo La Nube, aunque no supiéramos nada más, comprenderíamos por qué muchos no escribieron pudiendo hacerlo, por qué, siglos más tarde, y en la misma lengua, Geral Manley Hopkins cesó de escribir hasta sus más secretos poemas.

Solamente podemos definir "The Cloud of Unknowing" diciendo: estamos en presencia de uno de los textos de más grande rigor que hayan sido jamás escritos.

KIERKEGAARD

LAS llamadas filosofías existenciales aparecen en la historia del espíritu, más que como pensamiento, como reacción subjetiva y pasional del ser humano y concreto frente a un pensamiento abstractamente universalizado. En sus comienzos nos aparecen encarnando la oposición de las conciencias individuales a ciertas formas crepusculares de una filosofía especulativa de carácter general, en cuya órbita el conjunto de las particularidades se integraba y desaparecía. Reacción del ser humano en su totalidad frente al poderío de la razón exclusiva, la encontramos a través del tiempo con nombres diversos, expresando, sea una nueva contienda, sea una nueva alianza entre la subjetividad y la objetividad, esas dos enmascaradas que recíprocamente se engañan, y en las galerías de espejos multiplicados en la conciencia del hombre, se engañan a sí mismas, tomándose la una por la otra.

Sería pueril preferir siempre la falta de sistema al sistema.

La grandeza de Pascal resalta admirablemente de la comparación con aquella de Spinoza, y la lectura de Descartes suele producir un placer diferente y semejante en intensidad al que produce la lectura de Montaigne.

Mucho antes de los pensadores simbólicos Lao tsé y Confucio, Platón y Aristóteles, aparece en el hombre mismo y termina con él, la estirpe de los creadores de sistemas y la de aquellos espíritus que llegan a los reinos de la razón con una

humanidad más efusiva y directa que la de los primeros. Humanidad que se manifiesta en ciertas formas del espíritu de estos pensadores, aunque sus vidas y creencias hayan sido opuestas.

Hay un nexo de unión entre Plotino, San Agustín, la escuela de San Buenaventura, Montaigne, Pascal, Kierkegaard, Nietzsche, Unamuno. Y con Unamuno se integran a esa línea espiritual ciertos grandes místicos de España y todos los pensadores agónicos conocidos e ignorados. Acaso lo que determine ese acercamiento entre tan variados espíritus sea una cierta forma de soledad consigo mismos, acaso una proporción parecida entre el espíritu de geometría y el espíritu de fineza, componentes del espíritu propiamente dicho, en una medida que es medida del hombre y no del sistema.

Cuando Montaigne reconoce y proclama en el conjunto de su propia naturaleza individual la unidad de una forma indivisible y superior, está innegablemente cerca de Pascal, a pesar de la aversión ascética que este último manifestaba hacia "el necio deseo de describirse a sí mismo". Y también Montaigne se acerca a Dunn Scott, el primero que, en pleno siglo de hegemonía aristotélica, se atrevió a decir, renovando a los alejandrinos, que el principio de la individualización estaba en la forma.

Se encuentra hace unos cien años y en la última faz de las enseñanzas de Schelling, la primera manifestación de esas filosofías existenciales ligadas entre sí por ciertos fenómenos de nuestra época. Pero en Sören Kierkegaard vemos la primera afirmación concreta de esa existencialidad. Y la vemos en el hombre y en el poeta temperamentamente discípulo de los grandes románticos alemanes, la vemos como la rebelión del pensador privado contra la filosofía especulativa, como la afirmación de la existencia saliendo al otro extremo del ordenado mundo de Hegel para buscar como él la vieja identidad entre el ser y el pensar, pero partiendo de la consideración del pensamiento como parte limitada de un ser de límites imprecisos.

En la primera mitad del siglo XIX, Hegel, con su palabra y su prestigio primero, con su solo pensamiento después, reinaba sobre Europa y construía las catedrales de la lógica, en las que la razón universal se contemplaba a sí misma y las conciencias individuales se integraban y desaparecían. Hegel en lo histórico,

Fichte y Schelling en la especulación pura, extremaban las consecuencias del idealismo postkantiano. Entonces el individuo (la persona humana, diría más tarde Berdiaeff), se sublevó contra la impuesta universalidad de un concepto histórico, dueño inflexible de sus enigmas. Sabemos que la reacción de Marx fue la de construir sobre la tierra esa historia que Hegel recomponía voluptuosamente en su espíritu. Y al otro extremo de una misma oposición surge Dostoievsky, haciendo suya la protesta de su amigo, el crítico Bielinsky, el cual, negándose a aceptar la cruel perfección de la historia, pedía a Hegel cuenta de todas las víctimas de las guerras, las persecuciones y los cataclismos.

Dostoievsky, desarrollando el dilema supremo en "los Karamazov", al poner en boca de Aliocha la célebre frase: "si tuviese que elegir entre el sacrificio de un solo niño y la felicidad total para el resto del mundo, yo no podría elegir", en contraposición con Marx, que elegía violentamente, se colocaba al lado de aquellos para quienes tamaña elección no pertenece al albedrío del hombre.

En nuestro tiempo, el mismo dilema se ha presentado con caracteres de atrocidad en los campos de concentración. En Francia se han desarrollado la más grandes polémicas alrededor del libro de David Rousset, "El universo concentracionario", y alrededor del tema de si los detenidos influyentes en un campo y miembros de un grupo político tenían o no derecho, ante la exigencia implacable de enviar a la muerte a un cierto número de detenidos, de sustituir a algunos de éstos por otros no designados que, según el criterio de un determinado grupo político, no presentaban los mismos caracteres de interés para la comunidad humana. Y en el curso de estas recientes polémicas podemos ver hasta qué punto las posiciones de elección y no elección en tan terrible materia permanecen incambiadas.

La reacción contra Hegel se exterioriza en Sören Kierkegaard en Copenhague y alrededor de 1840, con un furor que en este gran exaltado crece paralelo a su perfecto conocimiento de la doctrina a la cual se opone. "Me niego a formar parte del espectáculo de la historia", exclama con su particular vehemencia y reivindicando los derechos de la conciencia individual en todas sus partes sobre las del solo conocimiento, agrega:

“Sólo la existencia interesa al que existe” y “sólo la subjetividad es el criterio de la verdad objetiva”.

Sören Kierkegaard (1813-1857) había nacido en Copenhague en una familia de feroces pietistas, dominada por el personaje del padre, el cual, confesor de sí mismo, nunca se pudo absolver de un pecado cometido en su juventud. Sus muchos hijos crecen con el presentimiento de estar destinados a morir a los treinta años, lo cual se realiza puntualmente para todos, exceptuando Sören y su hermano, el obispo de Alsbörg. Lleva y acepta en su monstruosa melancolía el pecado del padre, frente al cual nos dice sentirse como debía sentirse Salomón ante el salmista prosternado. Pero el propio padre se sorprendía al ver en el semblante del niño Sören “la estampa de una muda desesperación”. Aunque más tarde el esteta se cubre con una máscara de dandysmo, cuando en Berlín y en los dos o tres salones más ingeniosos de su tiempo, en momentos en que su conversación es más brillante que ninguna, le impacientan los propios juegos mentales y sale de su elocuencia, como de un vasto silencio, superponiéndole una secreta meditación.

Maravillosamente dotado desde su infancia de todos los dones del espíritu, vemos en él las máximas aptitudes para la teología y para todas las disciplinas filosóficas, la misma preocupación de Pascal por la santidad y ninguna tendencia hacia el estado de pastor al cual se le destinaba.

Influyen poderosamente sobre él las interpretaciones dadas por Lutero a la frase de San Pablo: “Todo lo que no procede de la fe es pecado”.

La fe aun cuando no habitaba totalmente en él, era la presencia ajena y resplandeciente con la cual comunicaba por el deseo de llegar a ella y por los ejemplos vivos de los santos y de los hombres verdaderamente espirituales. Y en las épocas en que la fe se alejaba, ella era la ausente en la que se piensa con ansiedad exclusiva, la que conserva el poder de anular todas las presencias.

Inadaptable y capaz como nadie, presente desde su extrema juventud que debe vivir solo y arbitrariamente dedicado a la sola producción. Pero el protestantismo oficial que le rodea, identifica la ley divina con las del trabajo y de la familia. No admite

los ascetas solitarios, y, si bien predica la tirantez y la austeridad, muestra un verdadero pavor ante las demencias de la cruz.

El esteta sufre en su Dinamarca de ciertas formas patriarcales combinadas con la de una emancipación que se anuncia. Advertimos en él un horror no exento de humorismo para la vulgaridad general, un horror constante que no le impulsa a pasar a través de ella y vencerla, sino a retirarse del mundo de los otros. En "Culpable o no culpable", vemos claramente cómo el asceta que crece dentro de él, rechaza por falta de verdadera religiosidad el mismo mundo que el esteta no podía tolerar por su irritante falta de elegancia. . .

Kierkegaard sufre su propia extrañeza, pero ésta se le hace aun más visible cuando encuentra a Regina Olsen. El mismo nos dice hasta qué punto, cuanto había de bello y adorable en la juventud de esa criatura armoniosa y alegre, contrastaba con la propia tristeza. Y hasta qué punto la lúgubre disposición de ánimo a la que diera el místico nombre de acedia, pesó sobre él, como si la advirtiese por primera vez.

Después de un año de vacilaciones, desiste de su casamiento, provoca una difícil ruptura, y se dirige a Berlín, adonde vive con la mayor fantasía. Lógicamente la abandonada olvidó el abandono, pero el que abandonara no podía olvidar nunca nada. Había vivido de la ruptura durante el breve acuerdo y del acuerdo durante la larga ruptura. Cómicamente, el muy deseable olvido de la joven le causa la mayor indignación, y, trágicamente, el personaje de Regina sigue viviendo en el interior de Kierkegaard, y como en él todo deviene y se transforma, los actos del drama pasado se actualizan y renuevan mediante la idea fundamental kierkegaardiana de la repetición, que encontró mucho antes de Freud, y bajo cuya ley, infatigables formas viven y reviven con nuestra vida.

"Todo me es inexplicable y más que nada yo mismo", dice nuestro autor. Y su historia sentimental permanece como una de las más extrañas del mundo. Por un lado, él mismo ha dicho que, al querer abrazar a la persona amada, sólo encontraba angustiosamente una sombra. Y, por otro lado, que nunca logró la menor comunicación espiritual con ella. El amor se movía a lo largo de su vida como una llama que se basta a sí misma, inter-

mediario entre el mundo de los sentidos y el de la inteligencia, sin penetrar en el uno ni en el otro para obtener un instante de contacto con su objeto. Y, despojado de cuanto se define y comunica, súbitamente a pesar de su singularidad específica nos aparece participando de la esencia misma del amor humano, la que manifiesta irreductible a toda explicación y escapa como por milagro a la razón y al absurdo.

“El diario de un seductor”, escrito para convencer a la propia Cordelia de su cinismo, no logró convencer a nadie de otra cosa que no fuera su ingenio. El enfático narrador de este libro se parece al torturado protagonista de “Culpable no culpable”, al punto que los dos se encuentran en el verdadero personaje, tal como nos aparece en una de las más curiosas cartas que hayan sido escritas, y en la cual dice a Regina, recordando una vieja canción de dos músicos ambulantes, uno de los cuales está profundamente enamorado y el otro desea profundamente estarlo, que los dos viven en el alma del solo Kierkegaard; él es el que ama y el que desea el amor.

Pero, aunque el abandonar a Regina fuera para él “como abandonarse a la muerte”, por algo más esencial todavía pensó en ella hasta su última hora. “Si yo hubiese tenido fe, no la hubiera abandonado”, repetía incansablemente hasta el final este grande amador de la fe, el que sabía que por medio de ella sola hubiera podido salvar las distancias que más que nada lo separaban de sí mismo. E hizo penetrar a Regina Olsen en el mundo de sus mitos. Y para poder llevar consigo a tan graciosa y agradable persona, “aguda y sin historia como un abeto”, hacia climas demasiado austeros para ella, la hizo parte integrante del drama definitivo de la fe.

Había aplicado a la vida humana los tres estadios consecutivos de la historia; el estético, el ético y el religioso, unidos y separados entre sí por el salto ininteligible. Pero Sören, el hombre, había vivido contradictoriamente en los tres estadios. Sólo al final se ocupó exclusivamente del tercero y empezó a escribir los tratados religiosos que por primera vez firmó con su propio nombre. En guerra contra el protestantismo oficial de obispos y pastores, hablaba cada vez más de un cristianismo terrible, capaz de dar felicidad solamente a los santos. Al final

de su vida y habiéndose apartado de su confesión, nos dicen que se inclinaba al catolicismo, buscando en él otras formas más ascéticas y en cierto sentido más libres.

De un ambiente parecido y en rebelión abierta contra una sociedad parecida surgió Nietzsche, y opuso a la idea de Dios la idea del superhombre que quiere sustituirlo. Y las raíces comunes de esos testimonios opuestos hicieron que la celebridad del pensador alemán preparara internacionalmente el camino para el danés y ambos influyeran más tarde sobre los mismos espíritus.

En nuestro autor vemos la búsqueda continua de una fe más perfecta y, aunque contrariemos a los conocedores de Pascal y Kierkegaard en Francia, la actitud del segundo nos recuerda invariablemente la del primero. Aunque el uno desea lo que el otro realiza, sale el pensador danés del mundo de los sistemas en busca del hombre y, a través del hombre, con máximas ansias de rigor, en busca de Dios, de la misma manera que Pascal, emergiendo de su universo geométrico, para seguir al Dios de los mártires y de los santos.

El que erraba sin tregua por la ciudad de Copenhague conversando con la gente del pueblo y aprendiendo de ellas trascendentales cosas, cayó un día en una de las calles y fue llevado al hospital. "Vengo para morir", dijo tranquilamente, y los que le rodeaban advirtieron que sus ojos brillaban de alegría. El también pensaba que el testimonio de su vida no estaba todavía a la medida del de su espíritu y que el de la muerte sí lo estaba y lo manifestaba.

En 1857, y cuando hacía más de diez años que esperaba su muerte terminó la pasión de este revolucionario místico. Pero sus temas comenzaron a apasionar a Ibsen y al pensamiento escandinavo primero, más tarde al pensamiento alemán y después de años de silencio, a Europa entera. Y empezaron cada vez a vivir y a sufrir nuevamente.

Aquella criatura de incandescencia había encarnado el drama de todos los personajes. En su interior, donde todos devenían y ninguno descansaba, había sido Sócrates y los sofistas, Hegel y Abraham, el caballero de la fe "el que conquistó a la princesa" y el caballero de la resignación "el que perdió a la princesa", el rey sin corona y el de las múltiples coronas, el estilista y el asceta,

Job y don Juan, el de Mozart. Pero sobrevivió a todos los personajes el que a todos sobrellevaba y sostenía: el auténtico señor de la angustia. El mismo retuvo en su carne la astilla permanente de una angustia deseada y temida al mismo tiempo. Porque, en medio de la angustia, tocaba trascendida esa realidad que a las sutiles manos escapaba y que él a cada instante para siempre mirara como posesión ajena y nunca suya.

“Todo sucede como para preparar la entrada en escena de la angustia”, nos dice. Este teólogo, para quien, como para Feuerbach, la teología era psicología, nutrido de los antiguos, había sido el apasionado de Sócrates, en el cual, no sin arbitrariedad, contemplaba exclusivamente el centro radiante de una filosofía racional que él llamaba la admiración. Pero hubo un momento en que la lucidez de Sócrates provocó en este ser, en el cual lo particular y lo general cruelmente se trababan, la misma desesperación que le causara la alegría de una perfecta femineidad. Sintió que el conocimiento lo traicionaba porque no podía hacerle tolerar lo intolerable. Lo que Sócrates podía para sí mismo no lo podía para el discípulo escandinavo porque mediaba entre ellos una grande distancia. El griego había dicho “pecar es ignorar”, y el teólogo había aprendido entretanto que pecar es saber que se peca.

Así Kierkegaard, en el más extraño de sus libros, opone razón y revelación y porque él había venido para romper y no para unir, separando a aquellas que, desde San Pablo, vienen siendo unidas, las deja frente a frente en una trágica relación de presencia.

Hacia un extremo de su pensamiento estaba Sócrates o la humana perfección de la inteligencia; hacia el otro extremo estaba Abraham, llamado por la voz del ángel a salir del mundo de la ética y a aceptar por la fe lo absurdo, al creer que la voz del ángel era la verdadera voz y que la orden de sacrificar al hijo de su complacencia no iba en contra del mandamiento, sino que salía del plano de los mandamientos, alcanza la plenitud del estado religioso, en el cual lo absurdo se transforma en milagro.

Llegando al extremo de la ansiedad, Kierkegaard se acoge al pensador privado, a Job, el que forzara con sus lamentos las puertas del más allá, e identificándose con el hombre atormen-

tado, a los indiscretos y convencionales discursos de los amigos de Job, responde con los mismos argumentos que si hubieran sido los comensales del banquete platónico. Sócrates representaba la inteligencia y Job la paradoja, o sea el pensamiento y la pasión. De ellas nace alguna vez la concordia, que es fusión de amor perfecto en su ilimitada alegría. Kierkegaard lo sabe y lo espera; pero en él se realiza el milagro por un tiempo muy breve, y largamente se repite el choque generador del escándalo que es sufrimiento.

Pero cada vez que el "pensador con pasión" pero pensador dividido llegaba al límite de la propia desesperación, se produjo el choque del pasaje a un mundo en el cual el milagro era posible. Y porque sabía que se había realizado para otros aunque no llegara del todo a él mismo, sintió que podía sobrellevar el peso más intolerable de todos: el peso de lo absurdo.

Y como las dos fuerzas estaban en Kierkegaard, cuando al fulgor de la paradoja vio su propia desesperación, con los métodos de la inteligencia fue descubriendo en ella las angustiosas formas de las cuales había nacido; y remontando por los singulares ríos, hizo el camino a la inversa y halló las comunes fuentes de la angustia y, para conocerla mejor, la proclamó categoría del espíritu.

Donde Spinoza había dicho: no reír, no maldecir, no llorar, no odiar, comprender, nuestro pensador no domina su propio frenesí, sino que lo vive y al mismo tiempo llega a comprenderlo, en virtud de la simultaneidad característica de su infatigable espíritu.

Viendo la vanidad de sus esfuerzos para deshacerse de la angustia o para sustituirla por otra presencia de igual jerarquía, el poseído la lleva consigo a los dominios de la razón y allí, venciendo al temor por el deseo, la posee realmente, en una instantánea y fulgurante reconciliación del mundo de la paradoja y el de la inteligencia.

Sabemos que, para él, la paradoja viva era el hombre-Dios en la cruz y su cristianismo, el irrealizable de los primeros mártires. Pero no sólo por eso no podía Kierkegaard liberarse de la angustia, sino que para sus altas ambiciones, la alegría se confundió con la fe perfecta. Y en la unión con lo divino conse-

cuentemente su vida sólo conoció pocas horas sucesivas de felicidad. Pero, aun privado de alegría y soñando con las perfecciones de la distante, al recorrer los ámbitos de la desesperación, salió de ella sin salir, admirablemente.

Antes que sus temas y su vocabulario fueran sistematizados en las escuelas, antes que Heidegger los aplicase al ser de la derelicción, y antes que Jaspers construyera sobre ellos su propio sentido de la trascendencia, ya el hombre apriorístico, "el profano que especula", había construido para la angustia un breve pero rígido sistema teológico-filosófico.

El pensador considera la desesperación como enfermedad mortal de la que el enfermo muere porque no muere, y a la que compara con un precipicio al que el enfermo teme no de ser precipitado sino de precipitarse. Dado que el pagano desespera y el cristiano también aunque sea del dolor de no ser un santo, y dado que no hay en el mundo hombre libre de la posible ansiedad de algo, el pensador, considerando la desesperación como regla sin excepciones y enfermedad más grave en cuanto se ignora a sí misma, no ve otro remedio que el de aceptarla e internarse en ella con la mayor lucidez. Haciéndolo, aprendemos que, al creer que desesperamos de algo, desesperamos de nosotros mismos. "El que dice César o nada, desespera en realidad del propio yo que no ha logrado ser César" . . .

El plano primario de la desesperación es el de la abolición del yo que, privado del objeto de su deseo, ansía desaparecer. Luego vendrá para el que sabe resistir, el plano superior y viril del yo encontrándose a sí mismo después de haber salido del plano específicamente femenino del yo que busca su propio aniquilamiento.

Refiriéndose a la relación dolorosa que existe entre hombre y mujer cuando el objeto de amor se aleja, opina Kierkegaard que en esta última el sufrimiento es más implacable porque, a igual entrega afectiva corresponde más grande abandono del yo femenino. Pero, aunque acepta en principio en los místicos y en su comunicación con lo invisible, la equivalencia de lo masculino y lo femenino, muy raras veces, afirma el pensador, la mujer comunica con Dios sino por medio del hombre. Vemos en esta opinión una cierta influencia protestante y, porque hemos

meditado acerca de la a veces gratuita arbitrariedad del dolor de la mujer por el hombre, pensamos que si es específicamente difícil para ella el salir del plano común de la abolición del yo, y lo es, únicamente después de haberlo logrado, la criatura puede comunicar con el más allá. Antes sólo ha de comunicar consigo misma...

En medio de todos los desgarramientos, y estudiando las escenas de la Biblia como si fueran mitos, nuestro pensador se encuentra con la angustia original al estado puro. La serpiente no existía o la serpiente era la angustia de la nada que había impulsado a Eva, en el mundo de la inocencia y de la necesidad, a gustar y a hacer gustar a Adán del fruto de un árbol igual a todos los árboles. La serpiente era la angustia de la libertad empujando a Eva fuera de su paraíso, y con ella la responsabilidad de la elección que en su germen contiene, y que determinaría, una vez la libertad en síncope y la caída del pecado, la entrada en el duro mundo de la posibilidad. Y a cada nuevo estadio y en cada hombre volvería la libertad, repuesta de su síncope, a labrar cruelmente el angosto río entre lo posible y lo necesario.

En este caso advertimos que el conocimiento era sólo vía para llegar al instante de reconocer. La angustia que estaba desde el principio con Eva a la puerta de su paraíso era la melancólica tristeza que dominaba al niño Sören, la misma a quien el joven teólogo llamara su acedía. Y la genial simplicidad de esta cosa complicada logra, sin quererlo, unir lo general y lo singular, objeto de toda verdadera trascendencia. A nuestra vez la reconocemos. Era la que estaba con todos y con cada uno desde el principio. Nos mostraba sus máscaras sucesivas y las llamábamos diversamente. Cuando la primera y la última se confundieran en una, encontraríamos un nombre para ella y, por ser uno solo, nos parecería un nombre nuevo.

HUXLEY

ESTE más que novelista, ensayista, pensador y hombre de ciencia, trae a la literatura una familiarización asombrosa con los diversos planos del conocimiento humano. Hijo del ilustre biólogo Julián Huxley, su espíritu universalizado reúne la cultura del humanista, del crítico de arte y del crítico musical con las disciplinas del biólogo, del sociólogo, del vivisector, más aún, del verdadero técnico de una civilización de la cual demasiado dueño de sí mismo y sujeto a la ley estética de la medida para lamentarse, nos habla con irresistible ironía.

En el concepto general de los críticos, la personalidad de Huxley aparece con una monstruosa deshumanización. Representa el arquetipo del cerebral puro, el hombre mental por antonomasia cuyo ingenio, que es su genialidad misma, reúne artificialmente en las retortas de la inteligencia los elementos de la sensibilidad y la pasión humana en una síntesis siempre intelectual y nunca emotiva.

Se le ha hecho el sostenido reproche de no dar la vida a sus personajes a la manera de los novelistas creadores, que toman de los seres del mundo real un aspecto dado para transformarlo misteriosamente en criaturas nuevas y propias posibles de existir en la realidad.

Los personajes de Huxley, en particular los de su anterior novela "Contrapunto", están copiados de la realidad de modo tan transparente que se le ha acusado de utilizar abiertamente la

psicología de la gente que frecuenta para hacerla aparecer en sus libros con caracteres que han sido fácilmente identificados por pertenecer a personas que formaban parte de ciertos grupos intelectuales o mundanos más o menos internacionalizados. Esos personajes, en su mayoría vistos en ciertas casas y ciertos centros artísticos de Londres, entre los cuales sirven de "agents de liaison" algunos snobs auténticos y otros que aspiran a la autenticidad, nos muestran la vida de ciertos grupos propios de antiguas y refinadas civilizaciones donde hábilmente se mezclan personalidades diversas y, en el fondo, roídas por la misma angustia.

Pero estos personajes suyos, si bien tomados de la realidad, están redescubiertos por Huxley en los remolinos secretos de la subconsciencia y manejados en el mundo de sus novelas por una dialéctica cuya aguda perfección nos impone en todo momento la presencia viva del escritor. Por todo esto, no lo consideramos novelista creador en el mundo de la imaginación y la pasión, sino el escenógrafo de personajes que dialogan con el maestro mismo a la manera socrática, con la diferencia de que a través de la contradicción de sus actos y pensamientos con los del autor, éste los impulsa sordamente, no sólo a sus propias conclusiones sino a sus propias indecisiones. A menudo los esgrimistas que pueblan la obra entera de Huxley, hunden las espadas de la dialéctica impecable en el propio corazón.

Sofisticado y claro a la vez, sobrio y mordaz, con una especie de ferocidad cortés en la precisión centelleante de su ingenio que atrae y rechaza al mismo tiempo, este complejo y exacto Aldous Huxley realiza el tipo más logrado en nuestra época del novelista ensayista.

Así como los ingleses le permiten a Bernard Shaw el burlarse de sus mismas virtudes, la lengua inglesa también le permite a Huxley defender su acertada elegancia de lenguaje entre los escollos de las frecuentes expresiones a donde lo lleva su afán de deshumanizada tecnicidad en el terreno psicológico. Frecuentemente sentimos que esas casas casi siempre admirablemente decoradas, donde las criaturas de Huxley conversan demasiado y demasiado sutilmente, no son sino la fachada del laboratorio de un experimentador apenas menos cruel que el que aparecía en su otra novela "Antic Hay".

En "Eyeless in Gaza" el escritor resume su posición en la literatura en un diálogo entre Anthony Beavis y Mark Staithe, los dos tipos que representan el pensamiento de Huxley a través de la oposición misma de sus caracteres.

Hablando de Ana Karenina, dice Staithe que aun admirando profundamente este libro encuentra que es irreal como las demás novelas de imaginación. El quisiera encontrar en una novela actual una especie de diario que informara de los imperceptibles detalles de la vida de sus personajes, los más ínfimos datos fisiológicos y los actos más triviales; una cigarrera vacía constituye un drama más importante por lo que puede producir que los dramas de amor habituales en las novelas. Responde Beavis: "Es esencial conocerlo todo, y conocerlo no sólo a través de textos científicos sino en una forma que tenga el poder de llevar esos conocimientos además de a la inteligencia al espíritu total del lector". Contesta Staithe: "Usted me hace pensar en esos hombres que van de casa en casa ofreciendo máquinas de Electro Lux". Aquí vemos cómo se traban humorísticamente el arte y la técnica de Huxley, la novela y el ensayo, como veremos se traban las ideas abstractas con los problemas sociales y el dolor individual en el monólogo interno que refleja en sus ríos los episodios de "Eyeless in Gaza", con la angustia de una creciente aspiración a la unidad del alma humana.

Se lamenta el Sansón bíblico, en el poema de Milton, de haber cedido a los lloros e importunidades de la bella extranjera del valle de Sorek "Preguntad por el liberador de Israel y le hallareis sin ojos en la ciudad de Gaza en la noria con los esclavos y a nadie sino a mí puedo reclamar por el no haber guardado el sello del silencio sobre el secreto de mi fuerza".

Huxley ha quitado este verso a una de las primeras estrofas de Samson Agonistes para llamar a su libro con el nombre tristemente simbólico en el que vemos todo el proceso de una civilización encadenada y ciega.

"Eyeless in Gaza" se diferencia de los libros anteriores en la estructura y en el espíritu, porque si bien el ingenio de Huxley es agudamente el mismo a través de toda la obra tocamos de modo vital la evolución del autor en un sentido de espiritua-

lización más punzante que definido y que nos hunde en el río de su propio "devenir".

Unos cuantos años separan a esta última novela de la ya clásica "Contrapunto", por esa distancia podemos medir la transformación dolorosamente realizada en el mundo; "Contrapunto" vivía en el mundo furiosamente individual hacia el cual se orientaba la inteligencia en la época de la post-guerra, en el mundo introvertido del monólogo interior bajo el triple signo de Bergson, de Freud y de Proust. Encontramos ahora esas mismas influencias aplicadas a la psicología, pero esta vez en función de una creciente angustia colectiva y una desgarradora solidaridad humana.

La construcción de "Contrapunto" aún calcada sobre la estructura sinfónica de Beethoven en el contrapunto musical, se aparentaba todavía a las grandes novelas de personajes del siglo XIX con frecuencia realizadas a la manera de guerra y paz.

La construcción de "Eyeless in Gaza" se aproxima al procedimiento de John dos Passos; pero las obras del americano realizadas en escenas sucesivas a manera de films entrecortados con sinopsis diferentes y artículos de periódicos combinados para producir la sensación de un acelerado ritmo exterior conservan dentro de la aceleración del procedimiento cinematográfico aplicado a la literatura un mayor acuerdo con la vida real.

En "Eyeless in Gaza" los films se suceden en un doble plano, el de la yuxtaposición brusca respecto del tiempo físico y un plano interior de lentitud. Conocemos algunos acontecimientos de 1935 antes que otros de 1902 y los de 1914 entre los de 1926 y 1930; pero la confusión cronológica de escenas deja fluir lúcidamente el río de las vidas de estas criaturas de Huxley y de los seres interiormente mezclados a ellas y vistos a través de ellas. En esos mal alternados films vemos a través de la conciencia de los personajes en una especie de unificación con ellos por la cual logramos evadirnos de la sequedad del procedimiento y penetrar en el río del tiempo visto al interior de los personajes, ese tiempo que es el verdadero héroe del libro.

Al empezar el libro, en 1933 y sobre la terraza de una pequeña villa del Mediterráneo, Anthony Beavis observa con melancólica atención viejas instantáneas de fotografías tomadas en diferentes épocas de su vida y las de las personas vinculadas

a él; Anthony Beavis sociólogo y hombre excesivamente intelectualizado que ha llegado a los 42 años con la obsesión de conservar la libertad total en todos los sectores de la vida y el pensamiento, contempla las instantáneas agrupadas al azar en una confusión cronológica visible por la diversidad de los trajes que le parecen irreales y ridículos comparados con la frescura intacta de sus recuerdos vinculados a distintas épocas de la vida que su memoria conserva con una tenacidad indiferente al tiempo exterior; están las instantáneas de su joven madre muerta en 1902 y las de Mary Amberley cuyo fantasma pasa a través del libro en el espíritu de Beavis y de su hija Hellen.

Abrumado por la implacable claridad de sus reminiscencias se compara a sí mismo Beavis con los personajes de los dramas de Shakespeare representados con trajes modernos; él revive las escenas del pasado con crueldad tan segura que en ese momento del libro deja de ser un inglés ocupado de sociología y en vacaciones en el Mediterráneo, para representarse ese desamparo sin defensa posible de toda una raza de espíritus humanos frente a la reviviscencia de las propias sensaciones; la asociación de ideas por la cual la memoria duerme y despierta una y otra vez sin saber la causa pero sobre todo sin conocer jamás el objeto de ese dormir y ese despertar, inspira a Beavis la comparación genial con las instantáneas; las imágenes de las sensaciones están en la memoria humana como un mazo de barajas en las manos de un lunático, quien incesantemente toma y deja esas imágenes en nuestra conciencia, eligiendo de súbito con una desesperante precisión las más pueriles y relacionándolas otras veces con las más terribles; éste es el sentido de humanidad de Huxley, no es acaso el que preferimos ni el que él mismo hubiera elegido porque una nostalgia de imaginación y de pasión debe esconderse en ese hombre que sólo se escapa de la gravedad del conocimiento humano por el juego impecable e insuficiente de la ironía, pero algo humaniza ese destino suyo de pensar científicamente: el dramatiza el último texto de las leyes psicológicas a las cuales se someten los personajes con un sentido de la angustia tan humano que es también nuestro sentido de la angustia cuando lo leemos. Se podría decir que el tal Anthony Beavis debe fácilmente dejar de ser un inglés de vacaciones en el Mediterráneo

ocupado de sociología y de conservar su libertad porque sigue religiosamente ciertas leyes psicológicas que rigen el mecanismo de las imágenes en la conciencia, aguzado con particular ansiedad en los espíritus introvertidos. Pero esta opinión queda abolida cuando se percibe directamente y se reconoce como propia la obsesión dolorosa que se aleja de los límites del texto y a través del arte del lenguaje y la narración hunde sus raíces en una zona de soledad viva hasta el desgarramiento donde sólo se advierten los torpes gestos de la autodefensa del espíritu preguntándose por qué y para qué. "Esas partículas del tiempo y no otras fueron impresionadas en la placa de la memoria"... Así Anthony al contemplar el hombro bruñido por el sol de la bella y amarga Hellen casi sin relieve como un Gauguin, piensa fatalmente en el Gauguin visto veinte años antes en París y que ahora recuerda que no le gustó tan apasionadamente como él mismo creyó en aquél momento que debía gustarle. Del hombro de Hellen viniendo de la playa se desprende un perfume a sol y a humo que lleva a Anthony a las lejanas y olvidadas escenas de su infancia cuando él y su amigo Brian jugaban a encender pedernales en la arena y ahora recuerda que sintió ese mismo olor a sol y a humo en 1914 cuando encontró entre las rocas a su amigo Brian, el puro, el impecable allí tendido y habiéndose dado muerte a causa de un mal entendido trágico derivado de una cobarde apuesta de Beavis, su amigo, con la exasperante Mary Amberley. Una curiosa mezcla de sofisticación y animalidad se desprende de esta mujer; ahora ella está en un rincón de París aniquilándose poco a poco, con drogas, pero veinte años antes produjo en el casi adolescente y oscuro Anthony Beavis un deslumbramiento decisivo en su vida, no sólo por su belleza de entonces, ni por el halago que representaba para el niño educado en una clase de pequeños profesores su personalidad mundana no todavía "declassée" sino antes que todo por la revelación de absoluta libertad moral y social que ella representó para él, no sólo por su falta de prejuicios sino por su constante burla de los prejuicios que contrastaba irónicamente con la formación de Anthony Beavis. Aunque él no pueda reconocer la emoción experimentada veinte años antes al ver su cara en las fotografías bajo los pomposos sombreros de 1911 ni en la capa-

razón de cangrejo en la que desaparecía su silueta en las más viejas fotografías, la imagen de sus viejas sensaciones lo persigue con una nitidez de cosa inmediata, incrédula frente a los cambios del tiempo y la moda, con la persistencia disolvente con que influyó en el curso de su vida.

Mary Amberley acentúa hasta la caricatura y bajamente el tipo habitual de las mujeres en la obra de Huxley.

Lo que representó para Proust el sabor de la decantada "Madeleine" lo ve a cada paso en este libro en el sabor de sol y humo como en todas las sensaciones que dirigen misteriosamente las instantáneas del tiempo barajadas por las manos de un lunático. Parece que Huxley siguiera, a pesar suyo las huellas de Proust llevado por una tendencia interior que a veces lo irrita a sí mismo cuando dice Beavis en "Eyeless in Gaza" que "odia a Proust como odia la obsesión de su propio pasado y lo ve como un asmático sumido en el tépido baño de la memoria y lavándose la propia cara con el licor arenoso y gris como un indú pío en el Ganges". "Usted habla de Proust como de un enemigo personal" —le contesta Hellen.

Encontramos sintetizado aquí lo que sentíamos a través de su obra; él está impulsado no sólo por las ciencias sino por el destino, a moverse en ese mundo opresivo donde las sensaciones y las imágenes fluyen en el río único de la "Durrée" y se deja guiar en él dentro del mundo bergsoniano del tiempo por Proust que posee los dones de novelador que él no alcanza. Pero existen en el francés junto con la clarividencia genial para el contenido psicológico de sus exploraciones subterráneas, una perfecta indiferencia para lo que ellas comportan de elementos estéticos u horribles; Huxley, que no posee tal aptitud de creación utiliza en cambio ese contenido psicológico como documento de apreciación científica y social que traspasa el nivel de lo individual, particularmente en "Eyeless in Gaza" y parece estremecerse en la búsqueda de un resultado espiritual no hallado todavía pero deseado con permanente inquietud.

A diferencia de otros novelistas, Huxley no nos deja ver a sus personajes en la calidez de sus emociones presentes sino más bien a través del análisis de ellas, posteriormente realizado en el espejo de la conciencia de los propios actores o en la de sus

interlocutores inteligentes; el elemento emotivo y pasional así como el mundo exterior entra en el mundo interno de los personajes y se nos da a conocer en los centelleantes tan suyos que juegan con todas las chispas y pasan con peculiar flexibilidad de lo grave a lo ligero.

A través de esos diálogos y de monólogos interiores un poco a la manera del enorme y mal explorado Joyce pero en forma más lúcida y breve, vemos las criaturas de Huxley disociadas por sus propias pasiones tantear en la sombra sin otro guía que ellas mismas, en una continua lucha de lo sofístico y lo primitivo; viven desconcertadas en el centro de una civilización que les da hábitos y necesidades muchas veces contradictorios y les niega lo esencial; ellas no han sido tocadas por ninguna fuerza de la religión o de la ética, les es imposible tener fe en ningún principio definido; las mejores fabrican para sí mismas una fe en algo o en alguien que da la sensación de la voluntad y no de la esperanza; en ellas la carne y el espíritu son débiles, conversan como sombras entre sombras en estilizados coros; pasan en sus palabras las posiciones posibles en lo espiritual y en lo social que el panorama del mundo entero nos ocupa, pero no pueden detenerse en ninguna, y cuando lo hacen no nos dan la serenidad de la afirmación definitiva. A los seres menos complejos les guía el vaivén de las sensaciones solas, a los seres mejores que parecen interpretar al mismo Huxley les queda el apoyo del propio espíritu y el río del pensamiento cavando su propio lecho con una árida voluptuosidad.

A través de toda la obra perdura la melancolía de Myra Viveash en una de las primeras novelas "Antic Hay", cuando aquella que no podía desear nada ni querer a nadie desde que alguien había muerto en la guerra, recorría todo Londres en busca de amigos que no estaban en casa ni ella tenía placer en encontrar y al ir a ver al viejo sabio lunático que andaba en motocicleta por una pequeña pista cerrada, dice: "Nosotros hacíamos lo mismo que él cuando recorríamos Londres esperando que llegara el amanecer".

Huxley, maestro en bioquímica y vivisección ha colocado a psiquis en su mesa de experimentaciones, pero algo invisible se escapa de ella semejante a una huida siempre recomenzada.

Algo invisible escapa siempre a su experimentación. He aquí el patetismo constante de Huxley y la limitación de su glacial lucidez que se intensifican en "Eyeless in Gaza", con una sed de espiritualidad vaga pero evidente.

El drama del mundo actual va apoderándose completamente de Anthony Beavis y lo vemos reflejarse en su interior firme en medio de todas las oscilaciones; también vive este drama el solitario y escéptico Mark Staithes, el que era austero, no por orgullo, como los estoicos sino por amor del ascetismo y había renunciado uno a uno a los privilegios de su clase para vivir más arriesgadamente que los suyos. Pero mientras Staithes considera inútil reformar una sociedad porque a la larga surgiría otra de formación parecida, Beavis, a pesar de haber sido siempre definido como espíritu negativo, considera que la obra de Juan Sebastián Bach basta para darle esperanza a la humanidad y la vista de un clavicordio perfecto lo impulsa a intentar la formación de una sociedad mejor. . .

En 1933 Anthony Beavis siente y comprende que su vida entera ha sido un deseo de llegar a ser la antípoda de su padre; éste parecía siempre a su hijo la imagen de la misma mezquindad, limitado a los prejuicios de su clase de pequeños profesores, hombre doméstico por excelencia, permanentemente sumido con dobles delicias en el estudio de la filología, en un constante humorismo filológico y en la vida conyugal. Comprende Beavis que con su libertad siempre defendida que lo impulsara a rechazar automáticamente el espíritu ansioso y descontento de Hellen dispuesta a superarse a sí misma, para no tomar de ella sino lo superficial y fugaz, comprende que ha hecho de esa libertad suya lo equivalente de su padre con la familia, y sociólogo, piensa que su complacencia en las teorías del nacimiento y muerte de las sociedades es también semejante a la de su padre sumido en las hipótesis del origen y transformación de las palabras en el mismo árido juego.

Cuando fracasado su intento de ayudar a una revolución Beavis y Staithes encuentran en los más salvajes caminos de México al médico pacifista Miller, ejemplo de bondad humana, Beavis se siente atraído por el vago pacifismo budaizante y emparentado con la doctrina de la no violencia.

Ahí sentimos cómo la sola intelectualidad atribuida a Huxley se ha dejado avasallar por un sentido de humanidad; aquí vemos aplicada a la cuestión social esa sed de realizaciones espirituales que sentimos crecer a través del libro con desgarramiento y que puede resumirse en esa obsesión de la unidad de todas las cosas místicamente intensificada al final.

El no nos convence de la posibilidad pragmática de ese pacifismo de Miller; aunque la orientación actual de Aldous Huxley recientemente definida en "Ends and Means" esté desde hace tiempo ardientemente encaminada a defender esas formas de pacifismo al punto de haber sido considerado comunista pacifista, él no nos convence ni se esfuerza en convencernos intelectualmente de la posibilidad en el mundo exterior de esas realizaciones; a través del libro perdura un sentimiento de búsqueda religiosamente acentuado en una respuesta de Beavis a Hellen, cuando en 1935 vuelven a encontrarse ella está desesperada no tanto por la muerte del joven comunista torturado por los nazis a quien ella se había acogido como quien se ahoga, buscando una fe, sino porque muerto él ella ha cesado de creer en sus ideas y en la gente que las sustentan. Podría hacer algo para liberarme, le pregunta Hellen; sí, amando a tu prójimo, le contesta Beavis. . .

El libro acaba sin que sepamos si la amenaza recibida por Beavis al dirigirse a hablar en un mitin pacifista, es grave o es otra muestra de humor. Lo que perdura es esa conformidad interior de Beavis al decidir que irá de todas maneras al mitin.

Aldous Huxley, el que se mueve cruelmente a menudo con suprema agilidad siempre en el mundo de las ideas, esta vez ha hecho el doble proceso de la civilización y la inteligencia con las aguzadas armas propias de la misma civilización y la misma inteligencia, ha juzgado duramente sin conocer el nombre de su propio fallo; nos deja con ese religioso sentido de búsqueda hecho disciplina moral, y éste nos llega en una sensación de angustia que pertenece esencialmente a la vida.

RAINER MARIA RILKE

EL poeta Rainer María Rilke explica su gran amor al ambiente escandinavo diciendo que es el lugar del mundo donde lo maravilloso y lo cotidiano se unen con mayor perfección. Debe tener su origen en algo semejante al atractivo que nos lleva a la misma poesía de Rilke.

La fascinación tranquila que emana esa dulzura sensible del checoslovaco, cuyo rostro enjuto perturba por la sonrisa de búdica inmovilidad, nos impulsa a definir su propio encanto. Tal intento es acaso un duro juego que multiplica las sinuosidades de una obra perteneciente al dominio intuitivo y musical de la sugerencia.

Constructor de las ciudades de niebla, ese espíritu de fino músico, llega, religiosamente, por un sendero singular, a la zona donde la poesía confina con lo absoluto. La sustancia de sus sonetos, aun en los momentos poéticos en que el artista se asemeja a un grave orfebre, está sobrepasada por una corriente de exaltación interior hacia la cual nos agujonea de continuo la forma, sin revelarla enteramente. Las palabras son para Rilke como una corteza propicia para imaginar un lenguaje más sutil, y como los signos en que se trasluce la vibración que los contiene sin entregarse totalmente a ellos.

El mal de lo absoluto se exaspera y languidece a la vez en el malestar confuso que mantiene los ojos del poeta como

suspensos ante el mundo de las formas. Leyendo a Rilke se vuelve a pensar en la frase del poeta tejedor, Kabir, cuando dice: "por una cosa visible existen mil invisibles".

Ese sentido de interioridad se encuentra extrañamente en el trajinante a quien Azorín llama el más fino de los poetas modernos; su hermetismo, expresión necesaria de una interna presencia que se transparenta en toda su obra, merecería al poeta integral el nombre de órfico que él da a su último libro de sonetos.

Rilke, dulce y firme a la vez en no sé qué poder de grande humildad mística, dice en el libro de Malte: "Qué difícil era volver del mundo de las fiebres a esa vida tan social donde cada uno se aplica a quedar en lo inteligible". La originalidad de Rilke consiste en que él no ha vuelto nunca a lo inteligible sino pensando en esa faz de las cosas que está sumida en la sombra; su arte logró una fina estilización de lo exterior subordinándolo al mismo tiempo al mundo interior con espíritu de atenta soledad.

La historia de su vida no es más que la historia de esa soledad receptiva y sensible en la cual vivió preocupado de su íntima visión. "Me abstengo hace años de todo excitante para que mi arte proceda del solo contacto con la naturaleza y aquella inspiración que acogía antes como una fiesta rara ya no la espero sino que trabajo constantemente siguiendo vuestro consejo". Escribe aproximadamente el poeta a Rodin.

La historia de su vida no nos muestra otra cosa que esa tensión espiritual a través de los climas diversos en que fructificaron sus obras.

Rainer María Rilke nace en 1875, en Praga, de una antigua raza emigrada en siglos anteriores de la Bohemia a la Carintia. Destinado a la carrera militar, desde niño muestra su vocación que es la de ser únicamente poeta. Después de una época muy triste pasada en la escuela de cadetes, publica, a los 19 años, sus poemas de adolescencia; a pesar de la ruina de su familia consigue con grandes dificultades comenzar con un viaje a Italia y una estada profunda y larga en Rusia, su vida nómada como pequeño discípulo distante del hermano de Asis en busca de la perfecta alegría por los grandes caminos. Después de tres años de Moscú y de una permanencia en Worspede donde frecuenta

un círculo de pintores, no grandes, pero iniciados en las últimas corrientes de aquel momento, se instala en París. Casado con la escultora Clara Westhoff a quien menciona continuamente en sus cartas a Rodin, insiste con éste para que acepte a su mujer como discípula y por ese medio inicia la profunda amistad con el maestro del cual en 1905 será secretario; esa amistad que toma en Rilke la forma de devoción apasionada, a pesar de interrupciones, borrascosas debía ser definitiva.

De Rusia ha traído los elementos del Libro de las Horas y de las Historias del Buen Dios; el contacto con la suprema vitalidad plástica de Rodin lo encamina a un más perfecto equilibrio entre el arte del francés y la vaguedad mística de aquellos rusos de quienes dice: "Cada uno de ellos llevaba en sí mismo su soledad". Rodin representa dramáticamente para Rilke toda la tradición Occidental que desde los griegos espléndidos pasando por los góticos terribles y a través del renacimiento tan claro y tan difuso al mismo tiempo, viene a encarnarse en la Humanidad del maestro cuyas figuras inspirarán las líneas de sus posteriores poemas.

El encuentro en Roma con un joven escritor noruego, Sigbjorn Obstfelder, junto con su admiración por Jens Peter Jacobsen, determinan al poeta a escribir el libro en cierto modo dinamarqués. Los cuadernos de Malte Laurids Brigge, publicado en 1910, y en cuyos paisajes debemos internarnos. Alejado de Francia durante la guerra vuelve a ella en 1918, pero vive casi constantemente en el castillo suizo de Muzot, edificado en una imponente soledad. En 1922 publica las elegías al Duino y los sonetos órficos. Durante toda esa época conoce los principales círculos intelectuales europeos pero sin familiarizarse nunca con ninguno de ellos; cultiva numerosas e interesantes amistades, como la de Verhaeren, del cual escribe a Rodin: "He visto a ese hombre que me ha parecido fuerte y dulce como una planta", y la de Eleonora Duse a la cual se refiere seguramente cuando dice en sus párrafos sobre el teatro de Orange algo que puede sintetizarse como: "Si pudiera haber un teatro que fuese como una religión, en ese tú estarías".

Publica en los últimos tiempos un volumen de poesías francesas: Les vergers, y numerosas traducciones en lengua alemana

como la de los poemas de Valery, Maurice de Guerin, Mallarmé, de L'enfant prodigue de Gide, los sonetos de Petrarca, las cartas de la portuguesa, que influyen sobre algunos conceptos suyos, y los graciosos sonetos renacentistas de Louise Labé, obras todas que nos revelan claramente sus preferencias literarias. Entre sus otros libros escritos en lengua original se destaca la vida de su antepasado Cristóbal Rilke, y la serie de poemas titulados: "El libro de María", del cual él mismo dice que lo sobrepasa con el don de un genio tranquilo y seguro.

En 1926 muere después de largos sufrimientos en una clínica de París.

Un dualismo original agrega complejidad a la poesía de Rilke. Su espíritu nos aparece como participando de la bruma nórdica peculiar en él, tal vez porque se emparenta espiritualmente su raza con la escandinava. Hablando de los poetas orientales, Rilke dirá que mantienen abiertos los cinco jardines del mundo sensorial, mientras que la poesía de Occidente atiende particularmente a la visualidad. Algo del colorista oriental nos da Rilke en el Libro de las Horas, influido a la vez por Tolstói y las Fioretti, y en las Historias de Dios, que impregnaba la luz del renacimiento italiano y que guardaban el esplendor de los íconos antiguos, ante los cuales se prosternara, acaso, este otro starets vagabundo.

Ese dejo oriental va desapareciendo, velado por la bruma nórdica, en el Libro de Malte que es verdaderamente el libro del espíritu de Rilke. La mirada toda suya con que se enseñoreó de los paisajes más diversos transmutándolos en su propia sustancia mística, adquirió tal poder absorbente de transfiguración, que el mundo exterior, ante cuyas visiones erró tanto y tan angustiosamente, parece no haberle dado sino una motivación aleatoria para su poderosa subjetividad.

Su vivencia unificó las más flotantes y abstractas partes de su obra en la unidad de un "Erleben" que oscila entre los umbrales de la alucinación y la videncia. Pero esencialmente poeta, tiene casi mórbidas complacencias para la imagen que, aun elegida en un azar mediúnic, él estiliza en los contornos de la más fina leyenda.

La plástica, que tiene un influjo tan profundo en el pensamiento de Rilke, no actúa sino indirectamente en su materia poética, cuya agudeza de percepción la aproxima siempre más a las ondulaciones musicales.

La sutileza atormentada de su frase o más bien del sentido de ella, dado que la frase evoluciona en los últimos poemas a una depurada sencillez, hace de la obra del poeta una de las más abstrusas de la lengua alemana.

Por esa fusión de la esencia mística y antigua con los inquietos gérmenes de una creciente disociación de espíritu en exaltadas e íntimas complejidades, recuerda a Lenau y a Novalis. No es la musicalidad verbal dando sus milagros sonoros como en el simbolismo de Mallarmé. El sentido hermético de Rilke no proviene solamente de un mundo eurítmico hecho verbo en el cual hay que penetrar con un sentido lógico distinto de aquel al que las literaturas clásicas nos acostumbraran, en razón de su sentido musical. La obscuridad de Rilke proviene también de la religiosa inquietud que participa de un fondo anímico inexpresable.

La comprensión se realiza emotivamente mediante un proceso también anímico que adquiere los relampagueos de la intuición. El artista nos conduce en seguimiento suyo a través de un viaje durante el cual las figuras han alzado sus velos para él y reclama de nosotros una exploración lenta en las huellas de la suya.

Un crítico francés ha dicho: "La diferencia entre Proust y Rilke consiste en que con Rilke se pierde pie". En realidad existen muchas otras diferencias entre los dos escritores, pero limitándonos a ésta, podemos decir que Proust aunque se afirma que en su vida era sensible hasta la exquisitez o la puerilidad, en su obra ha dominado de tal manera su sensibilidad que se sirve de ella como materia prima de extrema magnificencia pero unida y disociada volitivamente por el elemento intelectual. Las sutilizaciones de Proust aun aguzadas hasta el dolor, se vuelven frías en el contorno sinuoso y lúcido de su larga frase múltiple. Rilke nos da aquello que deviene en él mismo sin más limitación que la del artista depurando su obra. Ese profundo introvertido produce en nosotros una fecundidad de movimientos

sutiles; con frecuencia reconocemos súbitamente el lugar de su espíritu en el que nos había dejado extraviados aun antes de volver al comienzo de su frase con largas antenas para apresar casi ciegamente la sensibilidad. Y he aquí que el punto de su espíritu que descubrimos, participa de nuestra propia "durée".

El solitario cosmopolita, cuyo gran dolor juvenil era pensar que ya no había ni madre ni héroe sobre la tierra, buscará angustiosamente al héroe y lo encontrará en Jacobsen y en Rodin. Mis maestros dice: Jacobsen, Rodin, los rusos, también los primitivos italianos y el Renacimiento. Su entusiasmo por el sutilísimo danés Jacobsen muerto prematuramente muy poco antes que Rilke tuviera la revelación de su obra espiritual y plástica a la vez, inspirará al poeta la idea de situar en Dinamarca la infancia de Malte Laurids Brigge.

El libro de Malte es parecido a una música cuyo compás se quiebra y recobra al tiempo siguiente; casi podría llamársele un tema de fugas, un tema de fugas por el deslizarse de imágenes sin más conexión que la unidad de su espíritu, esa cosa breve, dardante y luego como huida en el alba de un conjunto de imágenes distintas.

Una ardiente languidez entremezclada de lasitud y de trances exaltados en descubrimientos llameantes y secretos, forma la atmósfera inquieta de este libro cuya caliginosa interioridad está ceñida por la bruma nórdica, la misma bruma que en el parque de Ulsgaard hacía que los árboles permanecieran inmóviles como impedidos de avanzar ante los ojos del niño Malte, quien mirándolos desde el trineo extrañaba la habitual ilusión del movimiento.

El libro de Malte es diario de reflexiones del joven escritor danés Malte Laurids Brigge que viviendo solitariamente en París comienza a escribir ciertas notas inspiradas al principio en acontecimientos objetivos hiperestésicamente subjetivados, relata en esas notas sus más abstractos y variados pensamientos, frecuentemente conexiónados con episodios de su infancia, que se muestra deseoso de evocar para poseerlos profundamente en su espíritu. Este libro es en esencia la biografía por así decir mística del propio Rilke y la confidencia de puros y originales

pensamientos suyos, y aun escrito en prosa conserva la exaltación anímica que es la poesía misma de Rilke. Una extraordinaria asociación de ideas lo impulsa a relacionar con suma fluidez, escenas y estados de ánimo aparentemente extraños. Las escenas del Hôtel-Dieu le harán pensar las más sutiles cosas acerca de todas las muertes y de la muerte. Una tela de Aubusson en un museo o la nota de una cantante de Copenhague en Venecia lo volverán a Abelone la heroína de la adolescencia de Malte, también diluida en la bruma nórdica, y Abelone aunque ya olvidada le hará pensar en Bettina Brentano, y Abelone o Bettina le inspirarán extraordinarias cosas acerca de las místicas y del amor.

Lo extraño de este libro es la intensidad que hace de los relatos de infancia realizados con extrema delicadeza un todo orgánico con los más abstractos momentos de su espíritu. Cada idea suya concuerda con otra diferente en una armonía interna, porque cada idea vive en él con un poco de ese secreto sentido de totalidad que recuerda en Rilke a un discípulo del espíritu hindú. Lo metafísico es en él arrebatada poesía, como en los antiguos creadores, y vive semejante a la gracia lánguida de la joven madre de Malte, a Abelone, cuando de noche abría su ventana y miraba las estrellas pensando que eran libres mientras ella estaba prisionera. El encanto de ese libro sin cánones es la unión mística de la libertad de sus partes, esa relación continua de los elementos objetivos más aristocráticamente estilizados, con aquello cuya hondura tiene sus raíces en la soledad del hombre.

El libro de Malte es el libro de la soledad individual de todo contemplativo. Analizándolo se advierte que habla en él con detención de la existencia de lo sobrenatural que se le reduce a la idea de la muerte, de la soledad en muchas de sus facetas, del amor profano, de Dios y entretanto también de la música, del misterioso teatro de Orange como de las islas ovaladas en los gobelinos o de las leyendas que impresionaron su infancia. Pero todos estos motivos están incorporados a la vitalidad del monólogo interior y se agitan en su devenir mientras nos internamos en el libro.

En la historia de Malte los acontecimientos están referidos en un crepúsculo traslúcido con un sentido de lo decorativo semejante al de las telas de Aubusson que describe cuando habla de su visita al museo y de las gráciles figuras de mujeres que le hicieron pensar en que los poetas no debían haber dicho nada más literalmente de ellas, y ese libro de Malte es también el libro del misterio.

El drama de la asociación de ideas angustiosamente presente en estas páginas, recuerda en el poeta las disociaciones efectuadas por los duros maestros del psicoanálisis.

Como el poderoso irlandés James Joyce, Rilke trabaja en los repliegues del substratum psíquico. Pero no muestra como él la técnica escondida de la asociación de ideas sino que se burla poéticamente de toda técnica visible aun en lo oscuro, relacionando con un salto más profundo que en el monólogo de Joyce, las contrarias imágenes.

El niño Malte, lector de las más variadas literaturas, no extraerá de los grandes mitos, los símbolos heroicos sino que buscará un ángulo casi invisible del paisaje ofrecido, para desde ahí componer el poema de su propia visión. Parece extraer siempre de las leyendas que perturban su recuerdo, aquello que ya él perseguía como si buscara en ellas un punto de apoyo para sus propias angustias y sus propios sueños.

La unidad de espíritu que revela el libro de Malte consiste en una especie de intensidad mística que permanece una sola aunque el poeta nos hable de objetos diferentes.

La por él llamada, "existencia de lo terrible que se transparenta en cada partícula del aire... aunque los hombres quieran olvidar", asalta muy pronto al niño Malte, con apariciones que en aquel ambiente propicio a lo sobrenatural se producen con una misteriosa naturalidad y lo sigue a través de su vida cobrando todas las formas hasta llegar a la idea de esa muerte que cada uno lleva viva en sí durante mucho tiempo. La disposición particular del espíritu de Rilke nos aparece patéticamente en esas páginas cuando advertimos que para él la tragedia está, más que en el destino mismo, en los esfuerzos pequeños de los hombres para conjurarlo. Así cuando habla de aquella joven robusta y pálida que murió al lado de él en un

tranvía italiano y de su madre que la golpeaba desesperadamente para que no muriera.

Esa preocupación de lo sobrenatural seguirá a Malte durante su vida, haciéndole pensar lo que todos hemos pensado pero con un "pathos" extraño en que acaso es posible que no haya visto ni reconocido nada viviente y que a pesar de las invenciones, la cultura, la religión y el conocimiento del universo nos hayamos quedado en la superficie de la vida. Y que es posible más aun que haya sido recubierta esa superficie, la cual después de todo hubiera sido algo, y haya sido recubierta con una substancia de indecible tedio que la hace parecerse a los muebles de los salones durante las vacaciones de verano, porque todo eso es posible, continúa, es necesario que algo suceda; por todo eso, ese Brigge, ese extranjero, ese joven insignificante tendrá que sentarse y en su quinto piso tendrá que escribir, escribir día y noche.

Raras veces se habrá hablado tan sobria y ardentemente del proceso inexplicable de la creación. El temor de lo sobrenatural seguirá a Malte a través del libro hasta que santamente diga; no es por azar que Flaubert escribió la leyenda de San Julián el hospitalario; hay que sobrellevar ese temor de lo invisible como otro leproso, hay que tocar sus llagas y calentarlo en un total esfuerzo de amor.

El solitario que vive para alguna creación de su espíritu es también en el concepto de Rilke un místico que llega más lentamente a Dios y que debe defender su soledad como un claustro o como una montaña. Los otros, escribe, odiaban al solitario sin conocerlo, llamaban a su puerta, hacían ruido sobre su techo, al final quisieron vencerlo por un medio casi infalible, la gloria y entonces muy pocos resistieron; lo odiaban porque no lo conocían o tal vez porque adivinaron legítimamente en él al enemigo, concluye este maestro de soledad.

En las ideas de Rilke acerca del amor profano y del amor divino se advierte claramente que todos los conceptos son en el poeta formas de una misma intensidad. Ese silencioso dueño de actividades violentas y secretas ve en el amor la facultad de crear un sentimiento encarnándolo en la substancia del propio

sueño. Como las mujeres, aunque en otro sentido poco dadas a la abstracción ideológica, fueron capaces de proyectar sobre el objeto predestinado por alguna fatalidad, un esplendor inagotable, el amor es para Rilke una creación totalmente femenina. Los hombres en sus momentos mejores no han hecho más que copiar o imitar lo que ellas, exaltadas sibilas, apasionadamente les dictaban; su fuerza consistía en que había que encontrarlas, dice Rilke, ellas lo han hecho todo; ensalzaron a aquel que se iba y vivieron interiormente toda una vida del amor que le tuvieron. Esto sucede según el poeta porque la vida es más grande que el destino, en el sentido de la vida considerada como el conjunto psíquico que crea y sueña en oposición al destino o sea a los acontecimientos; este es el punto central del pensamiento de Rilke y la vieja idea platónica reaparece muy finamente en su frase "ser amada quiere decir pasar, amar quiere decir durar".

El amor para el poeta ha sido creado por Sapho, por la portuguesa Mariana de Alcoforado como por Bettina Brentano. Hasta la misma Abelone, la ya olvidada figura de la adolescencia, de Malte le sirve para inspirarle ese oscuro sentido de la potencia del fuego interior.

Así Bettina Brentano, gracioso arquetipo femenino de "dandy" romántica que fatigaba con el exceso de sus frívolos fervores a los amigos más ilustres que pudo encontrar, se vuelve para Rilke aquella cuyo amor Goethe no pudo comprender porque desbordaba de él como una cosa demasiado profunda. Las mujeres representaban la sed de lo absoluto eternizando aquello que pasa con el ardor de su misma sed; les "han pedido que limitaran su don", dice Rilke en la síntesis más perfecta de su rara apología.

El crítico holandés H. Marman, probablemente ortodoxo, rechaza para Rilke el lugar de poeta místico en el panorama de la literatura moderna, considerando que hubiera podido serlo si entre él y los góticos no hubiera estado el Renacimiento. Sería imposible decir plenamente eso del poeta que hablando de Miguel Angel exclamaba "y Dios estaba en las piedras". Sólo que entre las dos corrientes ascéticas, la cristiana y la budista,

parece vacilar o mejor dicho querer conciliarlas con una disciplina propia. En ese monjil heterodoxo el deseo de Dios debía ser la esencia viva de su espíritu; de su apasionado fervor, en apariencia estático, se desprenden las otras formas de amorosa sensibilidad y conservan el ardimiento del sol central. Las apasionadas humanas se parecen mucho a las místicas, en el concepto de Rilke, no porque él haya humanizado a las últimas sino porque él siente que las primeras han divinizado a lo humano.

“Las místicas fueron grandes mientras se contentaron con amar, cuando quisieron ser amadas se quedaron en la mitad del camino”; él no ve en uno y en otro drama sino la misma glosa de aquel verso de Goethe, “sólo lo insuficiente es fecundo” porque tal vez él mismo ha divinizado lo humano.

Como poeta místico quedaría sólo por esa extraña exégesis de la parábola del hijo pródigo inspirada en la obra de Gide. El hijo pródigo era alguien a quien amaban mucho pero amaban mal; lo amaban de tal manera que se sentía cautivo de ese inmenso amoroso yerro y por eso deseó irse; sus padres y sus familiares le imponían su ternura, le imponían la alegría convencional al recibir las muestras de esa ternura y también la reciprocidad. Solamente cuando vuelve después del largo viaje en que lo ha perdido todo, recién comprende que su libertad no había sido realmente coartada porque ese cautiverio de amor no podía aprisionar aquello que desconocía. Los padres y los familiares querían a uno que él no era, se dirigían a esa personalidad que él adquiriría para ellos externa y desligada de la que él mismo sentía como suya. Ahora ya no podía conmovirlo esa unción que era incapaz de devolver, ahora que él veía que estaba dirigida a uno que *no era él*. Podemos agregar que en ese viaje había liberado su ser verdadero al punto que para su interioridad el ser cuya representación los otros poseían había cesado de existir para él mismo.

Ya no le turbaba esa posibilidad de amor perfecto que despertaba en él un deseo también perfecto. Ahora sentía que sólo uno era capaz de valorar, de recibir y de devolver ese amor del hijo pródigo que los otros no podían encaminar hacia ellos. “Pero aquél no quería todavía”.

“Pero aquél no quería todavía”. Aunque parece que el hallazgo definitivo se hizo en la vida de Rilke cuando ya no había palabras, meditando esa última expresión del libro de Malte, sería imposible no llamarle sino el poeta del encuentro con Dios, el poeta de la búsqueda de Dios.

La generación literaria de la post-guerra por lo que tiene de limitado todo conjunto de escuelas que se circunscribe para la crítica a sus propias tendencias debía fatalmente decir de Rilke lo que ha dicho. Lo han llamado rezagado romántico y han encontrado feminidad a su expresión poética.

Hijo de una época de transición, los elementos diversos están fundidos en Rilke de tal modo que no puede asignársele ninguna tendencia, sino la muy indudable de su espíritu a la contemplación de lo invisible. Pero tampoco Alfred Young, Novalis, William Blake o Jacobo Boëhme, se parecieron a los otros artistas o pensadores de su tiempo, sino que con los materiales que pudieron acumular de acuerdo con su cultura, anteriores y actuales a su época, alzaron las piedras para la ciudad interior, esas piedras que estarán imantadas al infinito como dice Spengler de las agujas góticas.

Así encontramos en Rilke alguna expresión de carácter romántico, como “no florecerán las rosas en el parque de setiembre, endulzadas por toda nuestra calidez”, pero junto a ella vemos esta otra expresión surrealista: “ella llevaba su mirada semejante a una cosa que no estuviera fija reteniéndola sobre su rostro inclinado hacia atrás”. Contrariamente un núcleo de la joven generación literaria alemana, quiere hacer del libro de Malte el documento representativo de su actual literatura. Pero ese nuevo Wilhem Meister, pecaría por exceso de subjetividad porque lógicamente deben ser representativas de una época y una raza, aquellas obras que están modeladas de acuerdo con las líneas generales del pensamiento humano.

Algunos poetas alzaron la faz del mundo en la columna de sus cantos, los otros, como Rilke, han estado atentos a los matices imperceptibles remontándose por ellos a las grandes contemplaciones. Es hermoso Stefan George, fuerte y humano, fundador de un cielo artístico, animador de hombres que muchos

críticos alemanes anteponen a Rilke. Pero de éste puede decirse lo que él afirmaba de Rodin y Jacobsen: sus ojos tenían el poder de transformar lo que habían visto en una realidad mil veces más intensa.

Keyserling afirma que Rilke siente a Dios en la más pequeña flor y nunca en la grandeza de su creación. Pero es que los mismos parques y colinas que contemplaban el niño Malte y su madre, mientras iban desarrollando los encajes, no se diferenciaban esencialmente de los grandes panoramas dado que la efusión interna era la misma.

Rilke ha sido un poeta de la vida interior, en cierto sentido sin época, y en cierto sentido dotado de nuestras secretas inquietudes al punto que muchos de nosotros encontramos en él aquello que tanteamos en la sombra y no poseímos porque nos faltaba la audacia o la seguridad para hacernos salir firmemente de lo inteligible.

Representa un valor puro y necesario entre todos aquellos que constituyen las múltiples moradas de la casa del espíritu.

MEMORIA

OBJETIVAMENTE no debería hablar de su poesía sino separándola de su persona, dado que los elementos subjetivos forman alrededor del tema de María Eugenia un clima para mí inevitable. Pensando hoy insistentemente en ella, he comprendido que nunca había cesado de pensar. Numerosas veces escribí acerca de esa figura que venía persiguiéndome desde el principio y muchas otras veces ella aparecía de manera imprevista entrando en casas que yo quería describir o hablando con personas imprescindibles en mis relatos autobiográficos.

Para liberarme del escrúpulo objetivo le daba otros nombres o ninguno, pero ella aparecía concretamente y he comprendido que hoy sería igualmente vano evitar la subjetividad.

Una vez me regaló un libro de A. de Vigny y al dármele escribió unas líneas y firmó "M. E. Vaz"; yo abrevio, díjome, pero aprende mi nombre, como un largo verso. Y recitó una sucesión de nombres de los cuales recuerdo los de María Eugenia Sofía Vaz Ferreira Ribeiro Freire de Andrade y Navia Cienfuegos. Ella me dijo preferir el último por algo relacionado con cien puntas de fuego. Y en mis memorias la he llamado por el nombre un tanto claudeliano de doña Cienfuegos.

No sé cuándo oí hablar de ella por primera vez. Fue para mí como esas ciudades desconocidas y familiares en las que sabemos haber estado en nuestra infancia alguna vez pero no sabemos de qué manera ni cuándo.

Pero recuerdo firmemente el día en que pensé en ella por vez primera. Recuerdo una tarde, en un teatro, durante el largo entreacto de una larga representación. Y en un momento en que todo parecía ser opaco e interminable, se abrió la puerta de un antepalco y en el claroscuro, apareció diciendo algo gracioso y singular, interrumpido, o mejor dicho, seguido por una risa frecuente, baja e inimitable.

Sé que experimenté entonces una sensación imprevista: la de una ardiente curiosidad surgiendo del centro mismo de la monotonía. Y una especie de asombrada gratitud ante el objeto de mi curiosidad. Era la sensación de una presencia particular y agradable rompiendo el círculo indefinido de la general ausencia. Y ahora sé que esa presencia era la del mundo poético y aquella que involuntariamente habitaba, pensaba y se movía dentro de ese mundo, hacía participar de él a sus interlocutores fortuitos. Ellos sin procurar entenderla la seguían bajo la influencia de un poder de comunicación con todos los elementos mágicos del juego.

Algo centelleante y vivo surgía de ese personaje que precoz y deliberadamente se había visto a sí mismo como crepuscular. Aquel día, puedo decir que la encontré; me fascinó la destreza con que se caricaturizaba a sí misma continuamente diciendo de modo risueño cosas bastante lúgubres. Hablaba alegremente de la melancolía; su ingenio aparecía protegido de la angustia por una especie de frivolidad genial. Entre la imagen de sí misma que daban sus palabras y la imagen vista por nuestros ojos había una relación parecida a la que existe entre las telas de ciertos pintores actuales y sus modelos; es decir relación pero no semejanza directa.

Y ninguna de sus frases lobraga menoscabar la secretamente evidente majestad de su persona.

De aquel primer contacto consciente con ella, guardo una imagen única en la que lo espiritual y lo físico son inseparables y ahora creo que la grande humorista quiso satirizar de diversas maneras la propia figura. Pero era imposible no pasar a través del espejo de lo absurdo que con una sonrisa ella extendía, y seguirla por un camino desconocido.

Desde el día del teatro, cada vez que oía pronunciar su nombre, silenciosamente escuchaba. Vagamente sé que brillaba en un círculo interminable de conversaciones pero los que hablaban de ella, no hablaban de su poesía. Dos años más tarde, alguien dijo: en este diario hay un verso de María Eugenia: y yo que no leía diarios, unos minutos después, tímidamente lo tenía para buscar un verso que debía ser *Barcarola*. Ese día tuve una doble revelación. La primera fue que la persona que había escrito esas líneas podía ser un gran poeta; la segunda fue de orden personal. Consistió en saber que para mí la poesía era cosa indispensable porque supe que todo aquello que yo sentía, balbuceaba, debía expresar de cierta manera, estaba dentro del dominio de la poesía aunque concretamente no le hubiere dado ese nombre.

Algo más tarde recuerdo una habitación con un piano. Era en un crepúsculo ya próximo a la noche, con una lentitud propia del verano porque recuerdo que las hojas golpeaban contra los cristales queriendo prolongarse hacia adentro. Ella tocaba en la semioscuridad. Sus manos formaban parte del paisaje de las hojas que en un juego de sombras y de reflejos, se agitaban sobre el teclado con un temblor parecido al que tienen sobre el agua. Sus manos parecían demasiado pequeñas para el largo camino de la música que ellas recorrían. Sensibles, perfectas, eran junto con su voz y sus ojos las tres gracias naturales que la propia voluntad de destrucción no había logrado aniquilar. Ella salía del piano como de una parte de sí misma en la que hubiera debido sumergirse, y sin terminar la pieza, decía un poema a la noche, y era imposible no ver que un imperioso mensaje, apenas transformado, continuaba. Su voz era más bien baja, y de tonos uniformes; decía los poemas con algo de melopea que lógicamente debió dar una impresión de monotonía a pesar de la calidez de su acento. E inexplicablemente sucedía lo opuesto; tenía el patetismo interior que no puede ser descrito, imitado ni olvidado. Decía su verso con todos los acentos correspondientes al secreto trance que cada una de sus partes le representaba, con las diversidades más sutilmente individuales. Era la identificación renovada con la cosa poética vivida y ésta estaba presente, apenas oculta en el estético plano de la discreción. Conservo

en mi memoria el eco de la palabra "desesperanza" que yo retenía por primera vez. Aparentemente pronunciada con el mismo tono de las otras, para mí sigue saliendo de su verso con una lentitud siempre imprevista.

Si hubiese vivido en el centro radiante de una civilización y una lengua determinada, o en un momento futuro de América en que los centros equivalentes de ella comunicaran ampliamente entre sí y con el resto del mundo, sus frases hubieran sido, como ella misma, internacionalmente célebres. Pero hasta la forma de su rebeldía está ligada a la tradición que ella a veces combate y otras deliberadamente representa. Y la forma peculiar de unir la libertad más excéntrica a la severidad personal más estricta en lo que a diversos principios religiosos y humanos se refiere. Y a todos ellos aplicaba una máxima transformada en fatalidad poética. "Sin poder claudicar jamás, jamás".

Esta solitaria no puede ser desligada de ciertos grupos sociales, los de la generación anterior a la suya, la que contribuye a su más arbitraria formación. Ella, en la primera hora de su destino poético, realiza intuitivamente los propios descubrimientos a través de algunas lecturas, de mucha música y de interminables conversaciones.

Aquellos grupos pequeños, viviendo como en una isla entre los dos continentes, al borde de ciudades no identificadas todavía con sus propios países, sin embargo nos recuerdan ciertas viejas sociedades de Europa entonces en todo su esplendor. Pocos y personales intercambios, una información escrupulosa pero en sentido único los unían a una civilización que ellos espiritualmente representaban. Ella vivía y se transmitía por ellos. Algunos objetos la recordaban pero entre ellos pocos cuadros, pocos monumentos. Simplemente se reunían y conversaban en sus frías casas de la breve península llamada "ciudad vieja" y en sus calientes casas de verano habitadas por la presencia de algunos jardines estupendos. Por la sola dignidad de las personas, una civilización que no pensaba en ellas se mantenía e invisiblemente participaban de un mundo que no los conocía. Y en esos grupos aparecían un momento individualidades que en el plano de la equivalencia humana en cualquier centro del mundo hubieran sido las primeras. Todos lo sabían pero al natural apego a su

país, la acción que él reclamaba, servían de compensación profunda a su aislamiento.

La generación siguiente olvidó los secretos del arte de conversar pero se podía todavía encantar o ser encantado por la palabra (y existen relaciones sutiles entre estas dos formas del encantamiento). Si sus contemporáneos no hubieran sido sensibles a la poesía oral de María Eugenia, ésta no sólo no hubiera sido transmitida sino que tampoco hubiese podido existir. Hubiera escrito pero no hubiera hablado.

Vemos en ella la imagen de una civilización transplantada, más que la de una cultura propiamente dicha. Quizá debido a la aversión que esa persona estética tuvo para la pedantería o a la indiferencia que demostró hacia todo lo que no fuese creación o invención. Como Emily Dickinson a un editor humanista, ella hubiese podido escribir orgullosamente: "Yo no poseo cultura alguna en el sentido en que Ud. ciertamente ha de entender esa palabra". . . Las analogías entre la enclaustrada "bostonian" y nuestra vagabunda son por lo demás misteriosamente frecuentes y a veces irritantes.

El tiempo no es el mismo; las características del ambiente, lengua, formación, confesión, son otros. Pero existe entre ellas una semejanza indudable. Es en uno y otro caso la época en que Europa predomina exclusivamente sobre América, en un medio cerrado, entregado a sí mismo, dominado por una misma cultura recibida. Las une una idéntica disconformidad con el mundo, una idéntica imposibilidad de aceptarlo y aceptarse llevada a lo absoluto. La misma decisión de no jugar "dans un monde ou l'on triche". Y un modo parecido de participar espiritualmente del mundo universal, en la aventura particular.

En la anglosajona, el humorismo secreto que caracteriza a los mejores escritores de su raza se singulariza con punzante agudeza a través de todos sus escritos; se identifica con el poeta mismo. Quiebra a menudo su verso con el rechinar de dientes que tiene la inteligencia para aquello que a la mujer ha parecido intolerable, y luego sigue reconstruyendo los más sutiles juegos de la sugerencia poética, con una peculiar reserva, rica en alusiones inagotables.

El ingenio de la iberoamericana aparece y desaparece furtivamente en sus versos. Pero los contemporáneos lo encontraron integralmente en su lenguaje hablado.

Esa criatura esencialmente torturada, divirtiéndose, divertía. Se situaba sin transición en el plano de lo grave y en el de lo jocoso. Barajaba ligereza y seriedad con la rapidez de un jugador ejemplar.

Su afán consistía en lograr un equilibrio entre la destreza del juego y el poder de la angustia cuyos alternados signos nos parecen en la existencia total, la que comprende su vida y su obra. En el contacto con los hombres predominaba el juego, en la soledad reinaba la angustia. Ella brinda por...

Por todo lo que es liviano, / veloz, mudable y finito; / por las volutas del humo, / por las rosas de los tirsos, / por la espuma de las olas / y las brumas del olvido... / por lo que les carga poco / a los pobres peregrinos / de esta trashumante tierra / grave y lunática, brindo / con palabras transitorias / y con vaporosos vinos / de burbujas centelleantes / en cristales quebradizos...

Y ese verso la representa tan auténticamente como una de las más secretas frases de sus poemas a la noche... *Yo no sé lo que dice tu boca abierta y muda / al que doró su tienda con oro de esperanzas, / pero yo sé que sabes con amorosa ciencia / tenderte suavemente sobre el alma cansada!*

El equilibrio entre el juego y la angustia es obtenido con tan permanente esfuerzo que produce en ella el deseo de aniquilamiento inseparable de su poesía.

El "perpetuo afán contradictorio" reveló en el lenguaje hablado de María Eugenia, todos los contrastes de la fantasía poética llevada a la estilización de lo cómico. Podrían hacerse curiosos estudios lingüísticos acerca del idioma real y posible del Río de la Plata en el primer cuarto de este siglo, buscando y comparando las frases que ella decía. Para expresarse parecía recurrir a palabras usadas en épocas diversas. Se precipitaba con rapidez de prestidigitador sobre la más justa frase, la anécdota o el juego de palabras que la representaba. Su expresión tenía una especie de fluir imprevisto e inagotable que hace pensar en la prosa de Joyce. Si hubiera escrito con la libertad con que

hablaba hubiera sido uno de los más modernos poetas de nuestra lengua.

Las palabras justas surgían desde las profundidades cervantinas del idioma en una arbitraria alianza con expresiones populares antiguas y olvidadas y otras de carácter local y accidental aplicadas con una oportunidad que vinculaba lo raro a lo cotidiano. Su propiedad de lenguaje salía del poder de reunir expresiones y modismos que nunca se habían visto juntos y darles una vida nueva. Una vida que parecía surgir de su sonrisa misma y no poder terminar con ella.

Ese lenguaje estaba basado en el de ciertos grupos del Río de la Plata, con todas las limitaciones que en los grupos pequeños llevan a un cierto lenguaje de clave. Esa lengua intermediaria entre la de España propiamente dicha y la que se iba haciendo en América con sentidos y expresiones particulares a cada pueblo, en este caso era un camino estrecho y recto en el que había que andar entre los dos tabús. Lo incorrecto y lo rebuscado. Ordenaba evitar palabras más que explorarlas de nuevo, volviendo al ejemplo viejo y trillado. Había que decir lindo por bello y por hermoso; quedaba el recurso de decirlo con tres tonalidades distintas. Había que recurrir a la argucia continua con la propia lengua para hablarla. Así con la pronunciación. Entre la *ll* y la *y* había que hacer una especie de salto feliz para que la palabra "llama", por ejemplo, pasara inadvertida en una frase. Mejor dicho, fuera objeto de una hábil transacción entre la pronunciación original y la que se alejaba de ella con inmotivado exceso.

Estábamos lejos de las raíces del idioma y tocábamos las nuestras todavía dentro de la tierra; y de sus limitaciones mismas saldrían la improvisación verbal y la inventiva.

De todas las inhibiciones salió triunfante el lenguaje de María Eugenia. Los tabús multiplicados, hicieron que infatigablemente los evitara sustituyéndolos por otras expresiones semi dichas, casi simbólicas y sin embargo evidentes, referentes a cosas inmediatas y familiares o a otras olvidadas en el tiempo y que hacían sonreír a personas ya ancianas. Lo ultra literario dicho con tono de burla, y lo grave corregido con una expresión popular de gracia imprevista.

Lo circunstancial, lo que pertenece al momento solo de una sola ciudad, colaboraba con arcaísmos y neologismos y éstos bruscamente aparecían insustituibles e inseparables. Al idioma que nos ofrece como primera regla una difícil simplicidad, ella aplicó una terrible fuerza de invención. Parecía desarmarlo y armarlo de nuevo en una revisión de palabras que era revisión de conceptos y salía de la profunda memoria y del contacto vivo con todos los ambientes.

La vagabunda de una sola ciudad, caminaba en la noche, llevada por el insomnio, y a través de sus relatos la ciudad menos nocturna del mundo aparecía súbitamente cargada de secretos. Ella salía de las fiestas o no se decidía a entrar y se sentaba en las plazas a conversar largamente con otros vagabundos. "Era una gran bohemia pero una gran señora y nos encantaba su conversación", decía hace poco tiempo uno de ellos, que tampoco la había olvidado.

Ese recuerdo me vuelve a otro que me ha sido referido ahora, pero lo escuché hace mucho tiempo y ya tenía para mí el mismo aire de fábula. Alguien la describe, en un baile, vestida de blanco, con muchos diamantes, rodeada por un grupo de bailarines; como ella no bailaba, ellos tampoco lo hacían y la escuchaban. Ella reía y aspiraba tenazmente una rosa de terciopelo negro. En uno y otro caso vemos que lo que podía aparentarse al monólogo interior, fundamentalmente era diálogo porque surgía de un contacto vivo y se hacía comunicación, misteriosamente.

Al internarnos en su poesía, comprobamos nuevamente que en cierto sentido nuestro poeta podría haber nacido mañana y en otro, recibió la influencia de la generación anterior a la suya, cuyos gastos literarios no aparecen como antiguos ni como actuales.

Esa wagneriana se revistió con frecuencia de la armadura retórica que no comprendemos y acaso fue ésta una de las formas del pudor universal que extrañamente la caracterizaba. Las frases venían a su ser profundo como labradas de antemano y ella se escondía en el tumulto por ella arbitrariamente guiado hacia una zona de silencio específicamente suya. Le era imposible tratar directamente de ciertos temas. Hablando de su padre muerto en otro país, refería que pensando continuamente en él nunca

había podido escribir una línea referente a su persona. Lo mismo le sucedía con los temas religiosos. Ella definía esa actitud como imposibilidad de penetrar en lo sagrado.

La mujer que abrumada de insomnios, e hipnóticos, se levantaba durante la semana para llegar a la última misa, sólo una vez en una página de circunstancia habló de "Cristo, rey de los piélagos y los astros".

A través de su poesía no encontramos directamente a nadie. Percibimos la intención, la alusión, como por ejemplo en la *Oda a la Belleza*, pero ella nunca nombra a nadie. Predomina en su poesía, el deseo de no sobrevivir que es la acabada voluntad de morir, la forma viva del aniquilamiento. Salía de él por la palabra y luego volvía. . . Fue forma extrema de su fatiga el ver en la supervivencia algo de infatigable. Y de todas sus luchas esa fue la más desgarradora. Ella oraba y decía: "No me hagas vivir", o decía: "Perdóname de no desear vivir". Mi temor es el de que no haya reposo, decía a una joven religiosa que le respondía con la más tranquila de las sonrisas. Déjelo; Él sabe mejor que Ud. Dígale que me ayude. Sí, pero Ud. debe ayudarle a Él. Dígaselo de todos modos. Las dos mujeres debían salir muy pronto de esta vida pero el diálogo fortuito y último entre ellas, me ha acompañado desde el principio, junto con la sonrisa de la una y la mirada de la otra. Ha seguido viviendo en el tiempo, pasando indefinidamente de lo ultra individual al plano de la más amplia existencia. . .

La reserva de nuestro poeta no se limitaba a los temas que no se decidía a tratar, sino que se extendía a los que trataba frecuentemente. Se complacía en escribir y volver a escribir sobre temas de amor. En ciertas ocasiones hace su verso en una forma intermediaria entre la rima cortesana y la copla popular, una forma singularmente fluida y eficaz, que se identifica con el juego; y el juego la aleja de la angustia. Se complacía estéticamente en ese perpetuo embarque para Citerea, sin nunca desembarcar. La forma poética empleada tiene afinidades directas con Heine. Pero se trata más que de una influencia del lenguaje propiamente dicho, de su sensibilidad personal hacia diversos aspectos de la poesía alemana (tan diversos como Goethe y Uhland) y ella percibía esos aspectos en lo musical y en lo

mental, con una intuición particular para las cosas del mundo germánico.

Hay en sus versos de amor, gracia irónica, melancólica o alegre. Pero el elemento trágico está ausente del sujeto que la inspira. Y por el contrario predomina cuando habla consigo misma, a la noche, a la poesía, a todas las formas que tome la soledad. Ella proclamaba humorísticamente que el último de los hombres era preferible a la primera de las mujeres; le gustaba encontrar en ellas las cosas exteriores a las que había renunciado para sí misma, y también discutir largamente acerca de los amigos comunes.

En cuanto a los hombres, demasiados aspectos la seducían y la rechazaban con igual fuerza en muchos de ellos para no encontrar y dejar de encontrar en sujetos diferentes, su inspiración. Un detalle, un gesto, una sonrisa la atraían o le eran intolerables. En su poesía no vemos seres para ella fundamentales sino en función de una catarsis poética.

Si algún ser predomina sobre otro, ella exaltada y reticente a la vez no lo deja adivinar. Sabemos que para seguirla había que entrar en la órbita de su fascinación. Ella quizás pensaba que los que hubiera preferido no habían dejado todo para seguirla. Y a los otros, a los tenaces, ella de mil maneras procuraba desencantarles. Pero esencialmente la contradicción estaba en su interior. De la tragedia que lleva ese nombre, ella moría y escribía; un momento por la palabra que es fuego y ritmo ella volvía a vivir y luego nuevamente moría, hasta el final.

“Yo también soy ambigua por eso yo te siento” dice en uno de los más extraños sonetos de nuestra literatura a alguien a quien también extrañamente llama “señor”. La belleza de un semblante fugitivo la ha sumergido en una especie de marea de amor que la arrastra hacia una belleza más grande y duradera. Ella jugaba con todas las máscaras, pero en lo oscuro del poema se nos aparece con una secreta claridad. No sabemos lo que ella quiso decir pero sabemos lo que dijo; y en esa ambigüedad de la que habla, nos aparece su vieja contradicción llevada al plano de lo humano y lo divino. Así el verso va pasando sensiblemente del uno al otro clima. Esta vez ella nos habla con sus propias figuras, con la alianza imprevista de las

palabras necesarias, se mueve con toda libertad en el verso y no necesitamos pasar a través de ningún espejo para poder encontrarla.

Algún tiempo más tarde, cuando me fascinaba la anémona de que habla Walter Pater, la flor que tiene sus raíces en tierra santa y en tierra pagana a la vez, comprendí que yo había visto antes la anémona profana y mística. Y ésta había tomado para mí la anticipada forma de una magnolia. Y esa magnolia tenía la forma de un verso que aguardaba tenazmente en lo oscuro para hacernos oír de nuevo su llanto.

“Señor, te diré que la sabrosa belleza / de esa tu carne pálida, me hace llorar de amor; / lloro por la magnolia de tu cara, por esa / cara que está desnuda sobre su tallo en flor . . .”
No sabíamos en qué instante la cara era una flor, en qué instante la flor era una cara humana y luego divina, pero sabíamos que la amorosa contemplación había realizado la unidad entre las formas y los instantes sucesivos.

Generalmente, es en la ausencia de todo amor, que habla el lenguaje del amor. Cuando avanza tranquilamente hacia el límite del despojamiento y se detiene un instante en busca del canto para hablar a la noche, al sueño, al silencio, su idioma es el de la pasión. Al acercarse a lo absoluto de la negatividad que ella reclama, las cosas visibles e invisibles la acompañan; la total ausencia que ella desea está integrada por fuerzas ausentes cuyos poderes bastan para crear una presencia ineludible. Y sus sombras resplandecen y viven, en medio de una negación que hace pensar en la plenitud de la afirmación; la noche invocada aparece como el reverso de una grande llama.

Llegamos a las frases indispensables de sus poemas, en las que expresa su soledad. Fue destino de esta mujer llevar sobre sus solos hombros la cruz de la fatiga, una fatiga sin proporción con las circunstancias de una vida arbitrariamente individual. Su cansancio llevaba en sí el peso de vidas numerosas y diferentes. Por el contrario y como a pesar suyo, una aventura terrena particularmente solitaria, adquiere la grandeza de la soledad del hombre consigo mismo sea cual fuere su estilo de vida y la suma de vidas a su alrededor. Esa soledad que en

el caso presente se muestra constante y cruelmente lúcida pero que en lo profundo, pertenece a todos los hombres. "Más allá del propio mal", la vemos. Encontramos a nuestra amiga en el instante en que lo abrumador de su propia experiencia se transforma en experiencia común. Y la reconocemos por la semejanza que existe entre su presencia en el tiempo y su presencia fuera del tiempo. El primer encuentro del teatro producía la sensación de algo imprevisto en un mundo en el que todo estaba previsto. Y el mismo elemento de sorpresa persiste ante su presencia espiritual. Sólo podemos decir que nos asombra todavía.

SOR JUANA INES DE LA CRUZ

Ciertas vidas que el siglo XVII ha producido paralelamente en gran número, nos ofrecen en sus años terrestres un ciclo completo donde podemos ver cómo las más antiguas y las más nuevas búsquedas de lo humano terminan en la búsqueda de lo divino.

Sor Juana Inés de la Cruz es una de las últimas grandes figuras de la unidad espiritual del mundo latino, ese globo teológico sostenido por una mano invisible y que corresponde al globo visible que los pintores colocaban en la mano cerrada de los reyes de la tierra.

Pero también la religiosa mexicana pertenece esencialmente al mundo del siglo XVII, el último de una civilización que se asemeja admirablemente a sí misma.

Es para mí una alegría hablar de Sor Juana en francés, a causa de las correspondencias que veo en ella no sólo con el espíritu y el mundo francés del Gran Siglo, sino, más particularmente, con ciertos aspectos de Port-Royal.

En una colonia cerrada como una isla se forman, por oposición, corrillos más abiertos al mundo exterior que la metrópoli misma. El mundo de la Nueva España, sobre el que resplandecía Sor Juana, se parece a una pequeña corte letrada de Europa tanto como a la gran metrópoli agobiada bajo la etiqueta de los Austrias que esta colonia se esfuerza desesperadamente por imitar.

Heredera de los escolásticos y de los grandes humanistas, situada (con absoluta ortodoxia) entre las enciclopedias jesuitas y los enciclopedistas, vemos en este espíritu universal a uno de los más característicos de su siglo; del mismo modo que vemos en esta hija de México —de origen vasco por su padre— a una de las más vivientes criaturas del mundo hispánico y americano. No podemos descubrirla a través de los siglos sin un asombro juvenil que proviene más de ella que de nosotros; el asombro que ella mostraba a sus admiradores de Europa cuando les escribía diciéndoles que quizás ellos estimaban sus versos porque los había aderezado con las especies de su tierra mexicana.

La necesidad de conocer aparecía en Sor Juana como una parte de su inmensa vitalidad. Iba de una a otra ciencia y sólo este cambio le traía reposo. Este ser devorado por la universalidad estaba dotado de una libertad natural tan tenaz que ni el conformismo agobiante de su medio y de su tiempo, ni la voluntad eclesiástica, ni su propio y constante deseo de obediencia llegarán a frustrarla.

Todo en ella es imprevisto, arrebataador: brilla, reina, hace caer en el estupor a esta colonia española donde los prejuicios contra la erudición se confunden, a veces, con el terror racial de la herejía.

Se decía por Sor Juana, en su tiempo: "Perseguida por hermosa, por sabia, infortunada". Sólo sabemos que su confesor, inquieto por su excesivo éxito en la corte del virrey, la indujo a entrar, a los diecisiete años, en el Carmelo.

Pero no soportó la regla, cayó enferma y no pudo continuar en reclusión.

Al año siguiente, entró en el convento de San Jerónimo, en México, que seguía la regla de las Agustinas.

Aplicó allí su razón natural disciplinada y la voluntad de cumplir estrictamente con los deberes de su estado.

Si la vida aparecía ante esa joven, bella entre las bellas, como hecha por los otros y para los otros, ella le oponía una repulsa en la cual se revela la atracción que sobre su espíritu ejercía la grandeza de recurrir al noble retiro que su siglo ofrecía a un renunciamiento imperfecto.

Sor Juana nos dice que su falta de inclinación hacia el matrimonio la decidió a entrar en la religión. Esta gran apasionada mezclaba demasiado estrechamente lo particular y lo general para que, en su afirmación, podamos distinguir cuál fue, en realidad, su primer impulso. Sea como sea, Juana de Asbage se sintió atraída por ese aspecto de la vida religiosa que permitía continuar la existencia del clero medioeval, del hombre a la vez apartado y libre, enteramente absorbido, con excepción de ciertos deberes eclesiásticos, por los trabajos del espíritu.

Sus versos guardan una apariencia circunstancial (siempre fueron hechos por encargo) y ella se oculta bajo la temible habilidad de la construcción; pero la unidad poética de esos versos nos deja entrever a Sor Juana misma, con toda su sojuzgada ansiedad.

Algunos cuartetos permanecen, muy puros, entre las grandes voces de la poesía española del siglo XVII:

*“Al que trato de amor hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata”.*

Con un tono grave, en el que se traslucen reminiscencias amargas:

“Este amoroso tormento
que en mi corazón se ve,
sé que lo siento, y no sé
la causa porque lo siento.
Siento una grave agonía
por lograr un devaneo,
que empieza como deseo
y para en melancolía.

Con poca causa ofendida,
suelo, en mitad de mi amor,
negar un leve favor
a quien le diera la vida”.

Como sus grandes contemporáneos Góngora y Gracián, Sor Juana se entregó a las búsquedas verbales del barroco con los elementos de vitalidad que le eran propios y con los recursos que le ofrecía una lengua inagotable en juegos de palabra que son los juegos del alma, en antinomias con identidades secretas, en oposiciones que expresan los movimientos sucesivos del espíritu, en posibilidades que aparentan fusionar el azar rimas que se relacionan como los miembros de un cuerpo invisible. Sor Juana siguió los pasos de aquellos maestros de lo oscuro, quienes, a la renovación del arte de la palabra, agregaban el soplo de una inmensa civilización en la víspera de su decadencia.

Conceptista y gongorina, ella los siguió permaneciendo terriblemente fiel consigo misma. Su prosa fue tan clara como podía serlo la de Gracián. Si nos ha dejado una imitación de las *Soledades*, escribió, también, y con menos transposiciones, versos que, bajo la sabia elegancia de su composición, se relacionan, por momentos, con antiguas melodías populares.

El confesor que había apremiado a Juana de Asbage para que abandonase la casa del virrey no pudo impedir a la corte colonial, que había asistido a su ordenación, visitarla en un locutorio que se haría célebre a través de todo el mundo español.

En ese locutorio, cuya mundanidad inquietaba al obispo como hubiera inquietado a Bossuet, se representaban comedias, se ejecutaba música y se encontraban todos los hombres de espíritu que viajaban para la Nueva España. Sor Juana resplandecía en ese siglo de la conversación. Reía, versificaba y filosofaba hablando. Su obra parece surgir, como por encantamiento, de un discurso imprevisto.

Discípula de San Jerónimo y de Góngora, al mismo tiempo, dedicaba una gran parte de su vida a las obras de alta devoción: comentarios de la Escritura, poesía religiosa, autos sacramentales. Nunca intentó escribir un tratado de ascesis, como si hubiese quedado a la espera del único mundo en el que no podía entrar, conformándose con referir todas las ciencias, así nos dice ella misma, a la divina teología. En 1960 se imprimen sus *Críticas al sermón sobre las finezas del Amor de Cristo*. Hay en este trabajo sutiles objeciones a un sermón pronunciado en Lisboa por el jesuita Antonio de Vieyra. Los dos países se indignaron de la

presunción de una religiosa que se oponía a un gran teólogo; sus amigos y sus enemigos se dividieron y ella recibió más ataques que alabanzas. El obispo de Puebla, que había hecho imprimir la *Carta Athenagórica*, o crítica al Sermón sobre el Mandamiento, de Sor Juana, le escribió una carta a la que debemos una respuesta que es como un espejo de la vida y del espíritu de la religiosa mejicana.

Pensamos con melancolía en la teóloga y la exégeta que habría sido esta gran estilista si sus superiores le hubieran ordenado trabajar con los eruditos y producir una obra continuada. Pero la respuesta a la carta del obispo nos impide lamentar mucho la coyuntura que hizo nacer este documento singular en la historia de todas las lenguas y de todas las literaturas. ¿Es el privilegio de la injusticia o de la sabiduría de las civilizaciones que impedían a las mujeres expresarse, permitir de siglo en siglo que sea una mujer la que diga lo esencial? A la larga opresión que pesa sobre la vida de Sor Juana debemos la asombrosa libertad con que este espíritu se afirma de acuerdo a los principios de su fe. Espíritu que, por un juego que es natural, alía continencia a la más chispeante jovialidad.

Producto y síntesis de todas las circunstancias adversas al espíritu y a la vida de una religiosa, Sor Juana nos impone la presencia de este espíritu y de esta vida con una fuerza que no se puede olvidar. Por su boca se expresan generaciones enteras de mujeres que no conocieron sino un uso restringido en la palabra.

Esta carta en favor de la educación de las muchachas no nos aparece sólo como un tratado construido hábilmente con todos los argumentos que los hábitos y las tradiciones de su siglo le ofrecían. Su rasgo distintivo es su referencia a la condición humana y a cierto acuerdo entre el ser y su propia naturaleza. Cuando Sor Juana hubo experimentado que la suya estaba marcada por la necesidad de saber como parte de su destino —siendo el contacto con las cosas el que producía la chispa que determina la búsqueda— llegó al argumento decisivo de su carta que es también el de su vida. Intimidada a la renuncia de sus libros, se dio cuenta de la inutilidad de esta orden, porque su espíritu librado a sí mismo trabajaba sin instrumentos con más ardor

que nunca, y su fatiga era más grande después de un cuarto de hora de concentración mental que después de cuatro días de estudio. Los trabajos femeninos, que desempeñaba con la mejor voluntad del mundo, la incitaban a meditar tanto y más que un tratado de ciencia; la cocción de un huevo la hacía pensar en lo que Aristóteles habría ganado si se hubiera dedicado a esta tarea; enferma, la posición de dos vigas en la enfermería la lleva a proponerse un nuevo problema de arquitectura; la imagen encantadora de dos niñas que ella vigila mientras juegan a la sortija le hace encontrar las razones que habían impedido a los antiguos creer en la esfericidad de la tierra.

Después de la publicación de esta carta que es como la suma no sólo de todo lo que ella realizó sino de todo lo que hubiese podido realizar, Sor Juana se relacionó cada vez menos con los hombres. Ningún confesor le ordenó describir lo que pasaba en su alma cuando regaló sus cuatro mil volúmenes y todos sus instrumentos de ciencia y de música, para no conservar sino tres pequeños libros de devoción y numerosos cilicios y disciplinas.

Aunque se le haya ordenado no hablar, y ella cumplió, en efecto, de muchas maneras, nos parece que esta mujer que tenía el gusto de la palabra eligió por sí misma el silencio en la hora de un desasimiento que nos hace considerarla como una hija de Pascal.

Agotada por las penitencias y por los cuidados que había dedicado a sus hermanas durante la peste de 1695, fue al encuentro de la muerte sin haber roto el silencio. Se entregó toda entera a la única ocupación que, hasta entonces no había cumplido, y como, por primera vez en su vida, ésta era una ocupación exclusiva, no se permitió la menor distracción.

LOS SANTOS DE ASIS

CADA ciudad parece tener sus santos de invisible poderío, que la defiende ante las potencias celestes y terrestres que forman parte de ella. Ellos han transfigurado el sentido de su época y de su raza, pero la tierra ha tenido una íntima fuerza y le pertenecen, como ella les pertenece.

Asís, en los comienzos del siglo XIII, es una de esas curiosas ciudades italianas cuya individualidad turbulenta y cuya alma apasionadamente libre, le dan el carácter de una pequeña nación. Hinchidas en una embriaguez extraordinaria para el bien y el mal.

Un mundo fresco y brillante se ha abierto en ese contradictorio siglo XIII donde coexisten los caracteres típicamente medievales. El odio y el amor, lo corporal y lo celeste sobre el árbol de la manzana inmortal. Ciertos santos pertenecen más que otros a su época y a su raza, así en aquellas erguidas ciudades italianas que representaron en el tiempo medieval algo del estado antiguo y algo del estado moderno, por su concentración espiritual y material y por la altivez de sus libertades disputadas dolorosamente.

Entre las muchas nobles señoras de Umbría, estaba la adolescente a quien su madre había llamado Clara, porque se le dijo en sueños que tendría una hija resplandeciente. Y llegadas estas palabras se piensa en aquellas otras del Evangelio. Juan era una lámpara ardiente y brillante.

Clara ha nacido santa, pero al encontrar a Francisco halla súbitamente la forma y la fe necesarias a su espíritu.

Célebre es su virtud en el lugar de Asís. Lleva cilicio bajo los más suntuosos trajes; su caridad es tan grande como su dulzura y su mortificación. Procede de una noble casa por su padre Favarone, conde Scifi, y Ortolana Fiume, su madre. Es perfectamente bella. La afabilidad de su virtud ha impedido que el equilibrio de la gente tímida de todos los tiempos se alarme de su exceso. Sus padres esperan de esa joven una alianza que aumente el señorío de su casa. Clara ha rechazado toda propuesta de matrimonio: su decisión de dedicarse al Señor ya está fijada, pero aún no definitivamente. Ella oye predicar a aquel que se llamaba a sí mismo el juglar de Dios. Entonces, en la sazón de sus días quemados en Dios y llenos de su frescura, él habla, o mejor dicho canta el himno de ese renovado deseo de Dios, que por el camino de la humildad ofrece a los hombres, de la vía nueva del despojamiento que él ha hecho suya, de la Pobreza a la cual ha hecho su dama exaltada.

Frente al poder de las órdenes monásticas basadas en la fuerza de la colectividad, habla de la pobreza oponiéndola a la suntuosidad de la vida ciudadana, donde la exaltación patriótica y guerrera, anticipándose a la época renacentista, descansa en las fiestas de los caducos deseos en esplendores que ya se resienten de la influencia.

El opone el ideal evangélico de la pobreza que sus contemporáneos olvidan en las fáciles fiestas de la cosa caduca.

Frecuentemente, en los otros santos vemos indecisiones, angustias, dudas; los otros santos están solos más tiempo y cambian de compañía.

Clara se identifica, en la hora ardiente de sus diez y ocho años, con el espíritu de aquel dulce y quemante pobrecito, y desde ese día es una franciscana identificada totalmente con los propósitos y realizaciones del bienaventurado padre del cual se complacerá en llamarse a sí misma "la pequeña planta".

Clara se entrevista con el hermano Francisco por medio de Fra Rufino, emparentado con los Scifi y pronto el pacto

místico queda consolidado. La joven patricia se arrancará al destino que la esperaba, y seguirá las huellas del Padre Francisco.

El hijo de Pietro de Bernardone ya ha adoptado por padre a un mendigo: las calles le han visto escarnecido en su nueva túnica de pobreza y ya la hostilidad empieza a desviarse y el asombro a matizarse de interés, cuando la prédica inflamada hace acudir a aquella gente a la Catedral de Asís para escucharle.

El domingo de Ramos, Clara Scifi, vestida de fiesta, entra a la Catedral para recibir la palma de manos del obispo; pero la detiene el quebranto que la inmediata separación de los suyos le causaba; ella no pudo llegarse hasta el altar a buscar la palma, y entonces el obispo bajó él mismo y fue hasta el reclinatorio de la joven en un simbólico gesto.

Al atardecer de ese día los hermanos, rezando maitines, aguardaban a Clara en Santa María de los Angeles, mientras ella salía secretamente de la fortaleza de Sasso Rosso por una puerta disimulada. Cuando ella estuvo ahí, Francisco, entonces simple diácono por la sola autoridad del amor divino, le cortará su pelo rubio y recibirá sus votos en medio de la más franciscana alegría.

La ciudad de Asís se alzó de nuevo en represalia contra esa otra conquista de la Pobreza; necesitaba tiempo para comprender la extraordinaria cuna de todas las ciudades del mundo.

El padre y los parientes de Clara, a pesar de la piedad de su madre Ortolana, se afectaron con su resolución y le hicieron sufrir las más duras palabras: a todas contestó la nueva franciscana inquebrantable y suavemente.

Pero la exasperación de los familiares llegó a todas las potencias cuando Inés, su segunda hermana, fue a reunirse con Clara. Con doce guerreros no pudieron arrastrar a la niña y hubieron de dejarla en la mitad del camino, episodio éste, por su calidad, tan propio de lo maravilloso en las *Fioretti*. Más tarde seguiría a Clara e Inés su más joven hermana, Beatriz; y más tarde su madre, Ortolana.

Llevada provisoriamente al Convento de benedictinas, pronto se formó alrededor de ella y su hermana Inés un núcleo de novicias deseosas de observar la renovada doctrina de la pobreza.

Entonces Francisco instaló a las discípulas y hermanas en aquel mismo lugar de San Damián, en cuya iglesia el Cristo había hablado al joven y ya tocado de la gracia hijo de Pietro di Bernardone, y le había dicho . . . "Francisco, reconstruye mi Iglesia". Entonces él fue y reconstruyó la arruinada iglesia de San Damián y comenzó también a reparar la más vasta iglesia de Cristo y, entretanto, recibió la ayuda de las ardientes mujeres y las llevó a San Damián para que desde allí edificaran con él el templo del Señor.

En aquella hora de cordialidad, media legua separaba a San Damián de la Porciúncula; existía una única orden en la rama de hermanos menores, predicadores y mendigos, y la otra rama de damas pobres, solitarias y contemplativas.

Algunos hermanos pedían limosna para Clara y sus primeras hermanas, y vivían al lado del Convento.

Desde su terraza de los tres cipreses, Clara podía ver al místico Padre, y él les daba sus enseñanzas, hasta que creyendo que podían dirigirse a sí mismas empezó a visitarlas con menos frecuencia, con gran disgusto de ellas. Sólo que esa vida de los héroes de *Fioretti*, por ser extraordinaria, no podía extenderse fuera de un grupo dado, en un momento dado; y por eso las reglas posteriores, aun manteniendo en su integridad el espíritu de la Orden, distanciaron a los miembros de ambos conventos.

La vida de Clara, abadesa de San Damián, contra su deseo, por imposición del Padre Francisco, es objeto de admiración en apartadas regiones; las mujeres dejan a sus maridos para seguir sus huellas, como éstos siguen las de Francisco; una fiebre de despojamiento penetra en aquella sociedad medioeval, deseosa de volver a las clásicas épocas de fausto. Para aquellas que no podían dejar el mundo, es fundada la Tercera Rama de la entonces única orden franciscana, luego llamada Orden Tercera, que tiene por característica la austeridad y la devoción en medio del mundo, y que está aquí representada por vosotros, Venerables Hermanos.

La vida de Clara, abadesa de San Damián, es extrema de rigor y asperezas sobrehumanas para sí misma y de dulzura para los otros; hace observar la regla implacable de pobreza y renunciamiento; cuida a las enfermas, se levanta por la noche

a cubrir a sus hermanas; se inclina a los más mínimos menesteres y a los más duros. Ella habla familiarmente a las bestias que le obedecen como a Francisco; el milagro es cotidiano en ella como en él.

Extasis, angustias y gracias singulares y muy diversas enfermedades.

San Francisco muere en 1226, a los 45 años de su vida, destruido por el exceso de sus mortificaciones y el pasaje de la llama de Dios a través de la carne desgarrada. Cumpliendo la promesa hecha a Clara, a la patricia romana Jacoba de Settesolio, única mujer cuyo rostro conocía, y a sus hermanas a quienes ha afirmado que le verán antes de morir, les es acercado el cuerpo yacente del Santo que llevan a sepultar; desvían el camino para que las discípulas puedan verle. "Laudato sia, mio Signore, per la sora nostra morte corporale" hubo de decir Clara en medio de su soledad. Porque aunque Fra Rufino, León, Angelo la acompañen hasta la hora de su tránsito, Clara estará muy sola para defender la obra a la cual se ha dado toda. Tal vez por eso se prolonga su vida veintiseis años todavía. Está enferma muchas veces hasta la agonía; y los ayunos y las mortificaciones la han fatigado más allá de la resistencia humana. Ella no puede morir hasta obtener de los Papas, sus amigos y admiradores personales, temerosa de la imposibilidad de realizar el despegamiento franciscano, la garantía para la pobreza total de la Orden. Ella combatirá hasta obtener de Hugolino y luego de Gregorio IX y de Inocencio IV la bula "de pauperibus..." que legisle el despojamiento de la vida franciscana ya desaparecido en todos los conventos, excepto San Damián. Entonces puede morir aquella que, al decir de los bolandistas, quebró lentamente el alabastro de su cuerpo delante del Señor. El tránsito de Clara se realiza en medio del arrobamiento de una visión paradisíaca; vienen a buscarla a su tosca celda de San Damián ante sus hermanas divididas entre el mayor dolor y la alegría extática de la Santa.

Ese mismo día Inocencio II, venido a Asís, quiere canonizarla en su mismo lecho de muerte, siendo diferida por reglamentos del proceso esa canonización para dos años después. Fue hecha por Alejandro IV con el nombre de duquesa de los humildes y princesa de los pobres.

Tomás de Celano y la vida de los bolandistas —únicos biógrafos de la Santa de Umbría— en su penetrado tono de alabanza respetuosa dicen de su heroína lo esencial en las líneas de su vida: es difícil verificar las otras que la leyenda local y las *Fioretti* nos relatan, pero se llega a pensar que no es necesario saber más; lo agregado es más bien exterioridad, signo más visible, materialización del prodigio. Es dudoso el episodio de *Fioretti* que nos dice como Padre Francisco dijo a sus hermanos: “La Madre Clara hace tantos años que no sale de su claustro. . . ¿si la invitáramos a comer con nosotros en Santa María de los Angeles? . . .”. Y ese día llegaba Clara a participar de la frugalidad de Francisco. Se sentaron sobre el suelo como acostumbraban a hacerlo, y cayeron en éxtasis hablando de Dios. Entonces la buena gente de Asís vio el humo que salía de la Porciúncula y sintió que venía del fuego encendido en los espíritus franciscanos. Nada importa que ese signo fuese cierto o que la imaginación de los simples lo haya creado. Sabemos seguramente que donde ellos estaban soplaban el viento del Espíritu y ardía la llama. Así cuando la tal vez legendaria invasión de los sarracenos a las órdenes de aquel extraño y anacrónico Federico de Sicilia, Clara serenamente tenía el cáliz entre sus manos ágiles en el servicio de Dios, y los infieles abandonaron el convento y la ciudad de Asís para retroceder al Islam.

Sea o no legendario el hecho de los sarracenos huyendo, Clara velará realmente sobre Asís con el cáliz entre sus manos ágiles en el servicio de Dios.

Toda la vida de la Santa es de ese poder invisible y esa presencia llegada a las cosas desde su celda helada en invierno y su diminuto jardín plantado en las tres flores de vieja alegría: rosas, violetas y lirios.

Así como desde esa celda, por don extraordinario, asiste al oficio entero de Nochebuena, una vez que sus muchas enfermedades le impedían salir, ella desde su retiro aconseja, temple el ánimo del bienaventurado Padre cuando aspira al desprendimiento de su misma orden y quisiese quedarse en la ermita del Alverna. Ella lo hace todo casi invisiblemente, desde el fondo de su claustro.

Otros santos también fueron secretos como ella, pero hubieron de arrancarse por épocas a sus visiones, como Catalina de Siena para predicar ante los Papas y los reyes de vuelta a la ciudad romana o para sostener la cabeza del condenado para que fuera al suplicio en el nombre de Dios. Teresa de Jesús a los diálogos de la séptima morada para fundar veinte conventos sobre la tierra de España. El destino de Clara es distinto, acaso porque ella sufre y se alegra en su celda como Francisco, Egidio y Rufino en los grandes caminos. Ella es la lámpara encendida por los Hermanos Menores delante del Señor. Mientras ellos van a sufrir el martirio a tierra de infieles o a evangelizar el Oriente y los lejanos oasis, ella es la criatura de la actividad interior.

Dice uno de los pensamientos de Santa Clara: "Sólo un alma silenciosa y recogida puede entrar en el templo de Dios". Todos los Santos han sido y han sentido así, pero a ella la han dejado ser más silenciosa que a los otros; ningún confesor la ha presionado para que refiera algo más de su interioridad, como aquella otra trágica franciscana, Angela de Foligno, cuando dicta al hermano amanuense sus revelaciones con la boca torturada por no poder expresar ese mundo donde ha penetrado en sus éxtasis.

Clara ha hablado muy poco. No tenemos de ella sino lo realizado; nunca su lucha consigo misma sino su victoria: siempre se pone a la sombra de Francisco. Así como el filósofo Max Scheler, refiriéndose al llamado milagro franciscano, dice que ve en la amistad de Francisco por Clara la sublimación religiosa de aquellos madrigales premiados en los juegos de Provenza, y que si se dividiera en tres ciclos la influencia franciscana en la vida medieval, en el ciclo profano dominaría la creación de algunos de los poetas de la época, en la teologal, Beatriz, en la mística, Clara, también podría decirse que conforme Platón intuye algo de la futura estructura del reino de las Ideas cuando la mujer de Mantinea le explicaba las excelencias abstractas del amor, así en la plenitud de la clemencia de la Cruz, Clara ahondará con Francisco el reino del Amor divino. No es posible buscar en Clara la dramaticidad de Catalina de Siena, de Teresa o de Angela de Foligno, la de Agustín y del mismo Francisco. Clara está

envuelta en sus velos y llena de dulzura en el fresco de Simone Martini. Dice el interesante y desconcertante André Suarès, heterodoxo pero apasionado de Asís, a la cual llama la ciudad del gran amor: "No. Clara estaba demasiado enferma, demasiado rendida por sus angustias y sus maceraciones; ella no pudo tener esa sonrisa casi blanda que tiene en el fresco de Simone Martini; sino la expresión de lo sobrehumano que asusta, que tiene Francisco".

Clara está velada y secreta siempre. Es la dulzura franciscana en el plano de la feminidad esencial. Su heroísmo siempre es gracia. Ella guarda hasta el último día en esas apologías suyas tan frescas como ella, el encanto de la adolescente cuya cabellera rubia fue cortada un Domingo de Ramos.

La frescura de Umbría se da entera en esa criatura de oración. Por eso la vemos en el fresco como acaso ella no fue, asceta sonriente; siempre es como esos cilicios bajo los trajes de fiesta; ella encuentra la fuerza de su santidad y muestra la gracia. Así la sentimos luchar diariamente cuando es necesario. Hugolino hecho Papa le pide que acepte una regla mitigada y le ofrece desligarla de sus votos. Contesta Clara: "Santo Padre, no puedo separarme de la Pobreza", en gesto parecido a aquel otro gesto suyo, cuando fue limitado el número de predicadores que iban a la Capilla de San Damián. La abadesa había atraído siempre predicadores numerosos, pues gustaba mucho oír predicar con elegancia. Al saber que serían disminuidos los sermones, despidió también a las hermanas que pedían limosna para ella diciéndoles: "Si nos quitan el alimento del espíritu, nada necesitamos del pan material".

Ella sale de su silencio con el gesto preciso y la palabra justa y con esa aptitud que muchos Santos muestran en distintas situaciones y que acaso es una forma de la maestría de los mismos.

RETORNO

AHORA he llegado y sé que no hay envejecimiento en las cosas nuevamente encontradas. Hay una separación entre ellas y yo, una de las formas crueles de la fidelidad. Todos los veranos que yo no vi y no únicamente éste que se acaba ahora, han tejido con su agotamiento el oro para los follajes. Y ellos se acercan no sin curiosidad a la ventana de un cuarto adonde por azar penetro.

Es una habitación que no significa nada. No he recordado ninguno de sus objetos, sólo y vagamente la ventana, aunque es parte de una casa de la cual salí hace mucho tiempo decidida a vivir o a morir.

Cerrada la ventana se respira una humedad engañosamente blanca del color del hongo que crece en el cercano cantero más o menos entregado a sí mismo hace mucho tiempo. Todo está nuevamente delante de mí y nada se ha movido como para dejarme medir la fidelidad de mi separación.

Veo entonces un cuadro bastante grande que representa unas flores, quiero caminar hacia él pero el cuadro no me deja tiempo; se coloca bruscamente delante de mí y devora las paredes desnudas y bajas. Había olvidado el cuadro pero no la sensación, el momento del salto cuando casi antes de ser visto parecía venir a mi encuentro. Había olvidado el cuadro pero ahora sé que había buscado sus flores; intriguada por ellas las perseguía en sueños. Las flores caían sobre los ojos repentina-

mente sin que ellos supieran de qué parte del cuadro provenían. Y durante muchos años pesó sobre mi ausencia el secreto de las flores saliendo inesperadamente de un marco que parecía limitarlas en pleno crecimiento.

La presencia de estas flores sin tierra me había seguido por muchas tierras, la abundancia de los setos hacía pensar en una floresta oprimida sin sitio para respirar, las corolas ordenadas y dóciles en un jardín del centro de Francia. Su desbordamiento estaba hecho de una aridez sin nombre como si el excesivo deseo de respirar que habitaba en ellas lo volviera infecundo. Entretanto las gamas de sus colores entremezcladas hablaban de una noble saciedad.

Ahora sé que me había obstinado en buscar el nombre de esas flores aunque podía reconocerlas sin llamarlas.

Quería saber cómo y de dónde salían del cuadro cuando avanzaban sobre los ojos, a la manera de ciertos films humorísticos en relieve. Eran tan insistentes que para verlas yo hubiera venido mucho antes, cuando comprendí que había salido en vano de la casa y del paisaje y que en aquel momento no era posible ni vivir ni morir. Pero ignoraba entonces dónde estaban las flores y no podía volver a ellas. Las flores me seguían por el mundo, crecían en mí, prestaban sus formas a los sueños que sin ellas no hubieran conocido imágenes. Salidas de su cuadro volvían a salir de un espejo, de una estatua, de un campo no plantado, de un torso humano; tenían raíces simultáneas en las tierras cuyos mapas nunca miran el uno hacia el otro.

Busqué su nombre entre flores reales e inventadas. Entre unos agapantos que se estiraban queriendo salir de sí mismos para poder respirar, en un jardín interior de París con las paredes pintadas como si prolongaran los lambrises de las salas. Busqué su nombre en el color de los laureles a la orilla de un mar que esconde sus furias.

Durante un tiempo pensé que estaba entre las rosas de mi infancia encontradas y perdidas. En un cuarto lleno de rosas y sobre una alfombra desteñida que parecía contenerlas todas; las de los cuadros, las de los vasos y las rosas oscuras y suyas que por momentos se encendían. El cuarto tenía un aire victoriano y hasta la caoba labrada imitaba la forma de una rosa.

Lentamente fueron retirando objetos y cuadros, luego la alfombra y el aire victoriano también desapareció, después pusieron en su lugar algo que no era el cuarto, otra sala, un corredor, parte de una calle, algo que no era él. Pero en mis sueños aparecen y se enredan alfombras que nunca se encontraron en vida y sobre aquélla de las rosas se colocan las flores sin nombre; más tarde cuando se desgarran las alfombras y me desgarran en ellas al despertar, sin saberlo yo vuelven al cuadro colgado por años en un lugar adonde nunca se detuvo la sombra de mi ausencia cuando venía a tocar los objetos uno a uno.

Delante de mis ojos está el cuadro desbordado de flores; ahora sé que las he buscado día tras día en otro cuadro pequeño y diferente, en él unos pistilos monstruosamente finos escondían y señalaban a una mujer recostada debajo de una ventana.

En apariencia un siglo separaba las dos pinturas. Era normal que en el cuadro de las flores como inventadas, ellas salieran de la figura secretamente alargada debajo de la ventana.

Pero la pintura tranquila que está nuevamente ante mis ojos ha sido hecha en una isla favorable a los jardines y en ella el misterio no esperado amenaza marcos y paredes con una ruptura imprevista. Y hace desbordar las flores no se sabe de dónde ni hacia adónde; ahora las reconozco por el salto, el empuje peculiar que tenían en el sueño cuando éste se obstinaba en trenzarlas con otras flores para hacer de ellas una guirnalda absurda. Las flores están aquí como en otro tiempo, absorbentes hasta la exasperación y repentinamente sé que no saldrán nunca más de su marco. Acabo de ver un ángulo del cuadro, sugerida a la derecha una tapia de jardín pequeña y amarillenta que explica la presencia de las plantas trepadoras. El muro las ordena en un manojo, las sostiene como una mano, les impide que vayan por el mundo a perturbar las rosas victorianas recogidas en una alfombra que perdió su color mucho antes de que el sueño la encontrara.

He penetrado al azar en una habitación en el instante en que el follaje del otro lado de la reja desviaba hacia un ángulo del cuadro el rayo de luz necesaria para mostrarme lo que por años no había sabido ver.

Por otros muchos años he caminado a lo lejos para hacer ese solo descubrimiento. Aquí todo estaba en orden, como el amor y el odio sabían que estaba. Habían sido lo bastante poderosos para conocer los cambios de las cosas. El cuadro solo, aparecía ordenado por sí mismo. Y la ausencia se partía contra la pequeña pared que ella ayudó a descubrir.

ASPECTOS DE PARÍS

DESPUÉS de la liberación de París, los franceses, que habían estado separados por la más terrible incomunicación que se pudiera soñar, volvieron a ver, con la alegría que es de suponer, a sus compatriotas que regresaban de Londres y de Argel y, también, a sus amigos ingleses y americanos. Pero, al mismo tiempo, unos y otros descubrieron, con sorpresa recíproca, que ya era muy difícil comprenderse. Así como cada uno hablaba un lenguaje de guerra en términos distintos y su léxico se había deformado o enriquecido con palabras de un sabor local imposible de generalizar, tampoco el lenguaje de la experiencia propia, amputada de la ajena, podía ser entendido universalmente.

A los habitantes de la metrópoli —inconcientes de su propio envejecimiento—, la vida se les había detenido cuatro años antes, en lo individual, y lo que les parecía inmediato o muy lejano formaba parte, para los recién llegados, de un encadenamiento lógico del tiempo. Habíamos realizado con nosotros mismos una fijación casi intemporal, a fuerza de mirar colectivamente en el extraño tiempo que la angustia y la monotonía se disputaban; y yo recién descubría hasta qué punto lo absurdo se me había hecho familiar. Ese absurdo que acompaña las épocas de guerra, cuando un país entero toma el aspecto opresor de una ciudad sitiada. El destino, o la falta de destino, que, durante cierto tiempo, sustituyó al destino, me había hecho vivir en la admirable ciudad prisionera e invisible, donde todos nos

sentíamos prisioneros e invisibles dentro de ella. Francia fue siempre algo muy próximo a mí y, sin embargo, cuando estaba en ella, hubiera querido conocer otros lugares y otras culturas que me eran más extranjeras. Desearía, sí, pasar por Francia con frecuencia, pero, para detenerme, pienso más en Oriente que en Occidente.

Cuando París estaba amputado del mundo a que pertenecía, del mismo modo que el mundo estaba amputado de París, sentí crecer a mi alrededor un deseo de comunicación, que era un deseo de vitalidad de toda una enorme ciudad que estaba más cerrada que en el tiempo de las viejas puertas que la defendían. Las horas estaban reglamentadas como en los colegios o en los cuarteles, y el antiguo fantasma de las prisiones no se apartaba de nadie. Recién comenzamos a comprender hasta qué punto habíamos vivido en lo arbitrario, además de haber sufrido por su causa, cuando entre las preguntas más sencillas y su correspondiente respuesta se abría un abismo de sensaciones no compartidas que mostraba cómo la guerra puede despertar y agudizar todas las contradicciones de la existencia humana.

¿Cómo se comportaban los alemanes? De muchas maneras, según se tratara del ejército o de la policía y según el contacto de cada uno con los distintos organismos.

El conjunto del ejército de ocupación se condujo con una corrección irritante para muchos franceses en el conjunto de los habitantes. En cambio los servicios policiales especializados siguieron sus métodos hasta el fin en forma implacable.

“Ils sont corrects”, era la expresión corriente en Francia para los alemanes que más parecían perfectamente extranjeros que ocupantes. Salvo la intervención de los S. S. al final o el sistema de represalias recíprocas. Era una guerra dentro del hombre mismo que adquiriría la ferocidad de una guerra total hacia los que entraban dentro del concepto de enemigos —sea como resistentes en cualquier forma—, todos caían, de hecho, a manos de los servicios especializados a quienes secundaban organismos franceses del mismo tipo, lo cual equivalía a encontrar la muerte en todas sus formas.

Había realmente muchos colaboradores, los había a plena luz y con todos los matices, así como había una creciente y muy heroica resistencia.

Pero el conjunto de la población, aunque al principio manifestó una gran prescindencia, se puso muy pronto decididamente de parte de los aliados.

Los colaboradores se sentían atraídos hacia los alemanes, ya sea por su admiración al espíritu germánico o por afinidades con el régimen, o por una actitud exacerbada que los llevaba, sin el menor amor por Alemania, a preferirla cayendo en el slogan de la potencia militar que puede evitar otras guerras. Los había también de extrema bajeza, revestidos de una especie de servilismo hacia el entonces vencedor.

¿Había films? Los cines, para abrirse pocas horas y pocos días, luchaban entre la falta de electricidad y las "alertas" que interrumpían las sesiones continuamente. La mayoría de los films estaban hechos ligeramente y sin los recursos necesarios. Pero "Los visiteurs du soir" salieron de aquellos estudios de la ocupación lo mismo que "L'éternel retour" y "Les enfants du paradis", a mi juicio el mejor film francés que haya existido nunca y que refiere la vida del artista de pantomima J. L. Debreau.

¿Había alimento? ¿Se sufría de hambre? Había que burlar ciertas leyes de las restricciones para no sufrirla. Ningún producto dejaba de participar de la clandestinidad. Al principio de la guerra empezó a dibujarse una situación monstruosa, por la cual, alimento y combustible dejaban de ser comunes para todos y se volvían inaccesibles para muchos. No era la injusticia simple y flagrante que apareció después de la guerra. Pero lo indispensable faltaba y para buscarlo se necesitaba a la vez habilidad y medios.

Era una selección ciega, los que no los tenían estaban amenazados, en serie mortal, de frío y desnutrición. Era un reino de injusticia en el cual las antiguas clases quedaban algo al margen de las nuevas que se formaban. Era la aristocracia del stock. Quien almacenaba y vendía prosperaba, quienes vendían a los compradores para Alemania se enriquecían fabulosamente en poco tiempo. Era el clima propicio para todas las especulaciones y para todas las miserias.

¿Y la moda? Nunca más brillante la moda que cuando tuvo que vivir de su ingeniosidad. Era una moda a la vez sportiva y ciudadana perfectamente adaptada a las circunstancias.

La característica de París en ese período era ese silencio como de nieve. Cuando volvió a poblarse en parte, después del éxodo, cayó una nieve que nadie barría e impedía circular todo vehículo. La gente se adiestraba lentamente y, al levantarse después de caída, tenía una frescura de montaña. Espiritualmente parecía que ese sigilo como de nieve siguió siendo la característica de la vida de París durante la ocupación. Al avanzar el tiempo la vida señaló una actividad que se multiplicaba y al final se podía decir que el país entero estaba en clandestinidad. Vivíamos obsesionados por los acontecimientos de la guerra y nos enterábamos de ellos clandestinamente como en los tiempos antiguos. El país entero vivía de su radio a la cual se había agregado una antena secreta por la cual se relataban, a veces, noticias interceptadas de Londres y de Argel.

Vivíamos en las tinieblas, sólo la luna maravillosamente disputaba a las tinieblas, por ella las calles estrechas e inimitables brillaban como piedras preciosas y los más nobles edificios dormidos sobre el río se sumergían en los reflejos del agua, con seducciones justificadas por la luz del día y que hacían pensar en un Debussy más profundo que el de los reflejos en el agua.

Era tal el silencio, que era verdaderamente el silencio del temor donde la presencia de lo terrible entraba y salía, como entraba y salía la muerte entre los silbidos esporádicos y donde el accidente por inculpado al azar y por sorpresa era más terrible todavía. Así la muerte en noviembre de 1943 entraba a las carreras de Auteuil.

Al mismo tiempo que partía el techo de un hospital donde en un cuarto un grupo de locas jugaban a las cartas. Se llevaba la pared de una casa donde una hermana ayudaba al hermano que estudiaba en su cuarto y después no había ni siquiera cuarto! Los unos morían en tristes sótanos durante los alertas. Durante los alertas los niños contaban alegremente el número de aviones angloamericanos.

Recuerdo en la prisión de Drancy, sede de las deportaciones israelitas en masa, habían llevado a Sonia M. A., 24 años, de gran belleza, a la cámara de gases, aunque intercedieron los franceses más distinguidos de la colaboración.

Tres meses después encontré a una actriz que había estado con ella en Drancy y parecía haber olvidado todo como una pesadilla. Preguntando por qué habían llevado a Sonia y no a otras me dijo que era cuestión de bajar una escalera con serenidad y como jugando.

Era el reino de lo arbitrario así como el de los reglamentos más draconianos. Es eso que por extensión se ha llamado universalmente *concentracionario* que es un país ocupado.

Dentro de una victoria caben todos los contrastes.

¿Había teatros? En todo momento se hicieron supremos esfuerzos para mostrar que París seguía siendo París, y a esto paulatinamente se unió la necesidad, cada vez más apremiante, de decir bajo las formas disfrazadas del teatro y la poesía, lo que la censura nunca hubiera dejado expresar de otra manera. Tales frases de Marco Antonio en el teatro francés se oyeron con el recogimiento y la emoción dada a las cosas más actuales. Jean Louis Barrault de nuevo volvía a lo antiguo, modernizando el mito y modernizando a Hamlet, y los teatros experimentales daban sus obras con nuevos y curiosos decorados en momentos de la mayor escasez, que actuaba como aguzadora de ingenios. Ya se había librado la batalla de Normandía, cuando la ciudad entera estaba privada de electricidad, y María Casares interpretaba, sólo iluminada por dos proyectores privados, la pieza existencialista "El Malentendido" de Camus, mientras que "Huis Clos" de Sartre era representada, con el mejor de los conjuntos, en un teatro que veía en la obra tanto un símbolo de la vida —entre cuatro muros—, durante la ocupación, como una imagen del infierno sartriano.

Era el país de los durmientes donde se acentuaba una actividad sorda como la sangre. La monotonía producía un encadenamiento tal de ritmos que el ritmo acelerado de París se concentraba en el subterráneo. En los avisos de propaganda (con incitaciones a colaborar) pegados en los largos corredores del Metro, seguíamos la vida del país. El subterráneo era, como decía Rilke de los museos, sombrío en verano, caliente en invierno y concentraba en sí la vida de la ciudad. Los objetos más heterogéneos, que se vendían en esos corredores eran la

mejor manifestación de la escasez. Se vendían velas cuando sólo se podía utilizar la electricidad media hora por día.

En esa vida reglamentaria que la medianoche cortaba, el vagón pintado de rojo del Metro, recogía a las gentes saliendo de los teatros que, al decir de Picasso era el más divertido ejemplar de la fauna humana que podía encontrarse. Los mejores artistas saliendo del teatro, las chicas que venían de hacer su número de music-hall sin haberse retirado el induido, ocre, verdes y rojos. . .

Falsos papeles que habían pasado a la clandestinidad los últimos "Coiffures du soir" demasiado caprichosos para el sitio y el tiempo.

Las leyes de ocupación, modificándose por los acontecimientos mismos se volvían tan draconianas que el burlarlas consistía el único deporte de una población tan despojada de juegos. Se vivía en lo oscuro, se hablaba sólo entre grupos pequeños. Cuanto más pasaba el tiempo era mayor el número de resistentes, y otras personas amenazadas por las leyes de ocupación, tomaban falsos pasaportes para incluirse entre los que llevaban la clandestinidad, cuando no entre los maquis. Y, en cierto sentido el país entero finalmente se había pasado a la clandestinidad. Era un régimen de ocultación sistemática, de posibles denuncias aun de parte de la gente más conocida. La característica de los años de ocupación era, para todos, la monotonía singular de unos días reducidos a pocos gestos, de unas noches que el toque de queda a las 12, acortaba fatalmente. En medio de esa monotonía sin nombre protegida por un verdadero "silence de la mer", la presencia de lo atroz, aparecía y desaparecía en medio de un silencio que aprendimos a oír. Y cada vez que aparecía sentíamos que nunca había cesado de estar ahí.

En medio de ese silencio inimitable la belleza de París triunfante de toda contingencia; era de calidad opresiva. Se identificaba con la angustia misma. Y el verano de 1940 adquirió en la ciudad y en los grandes bosques que siguen hacia el centro de Francia, una gracia fascinante, que nos volvía al viejo tema de la incompatibilidad instintiva y pueril del sufrimiento humano con el esplendor de la naturaleza. Nos parecía que los jardines de las

casas particulares en los alrededores del Bois, requisadas por la Gestapo, dejaban escapar gemidos de suplicados.

Gustábamos de esa belleza tan silenciosa de París que no parecía hecha para nadie, con una especie de remordimiento que sólo el riesgo que cada uno corría, podía aligerar. Era en agosto de 1944. Los tanques alemanes disfrazados de árboles, enmascarados de hojas se alejaban en procesiones sin fin. La ciudad entera pensaba en Macbeth al verlos pasar. Seguía oyéndose todas las mañanas el tiroteo. Pero las noches eran tan transparentes que se oían con toda nitidez los disparos de los fusiles lejanos y de las ametralladoras aisladas que empezaban a cruzarse. Había en la atmósfera un particular deslumbramiento. El recinto del Palais Royal estaba como fuera del tiempo. . . Los más majestuosos jardines del mundo se miraban en sus fuentes noblemente labradas.

Las arcadas y sus puntiagudas rejas nos volvían a aquellos tiempos de la historia en que el palacio dejando de pertenecer a Philippe Egalité fue poblado en plena revolución por todos los paseantes que querían olvidar frenéticamente los horrores de cada día.

Los "incroyables" ajustaban la línea de sus fracs y las "Merveilleuses" abigarraban aún más sus tocados. La moda enloquecía y corrían ríos de oro por las casas de juego del Palais Royal.

Detrás de las rejas contemporáneas de aquellos acontecimientos, desde la casa de Jean Cocteau, mirábamos un melodrama representado en un tinglado al aire libre por muy buenos actores que se turnaban para ello. El miriñaque de la primera actriz tenía unos tonos lilas que se confundían con las luces del atardecer. Era la escena de un baile. La dama joven bailaba con el rival de un "dandy" que sacaba su pistola para un duelo y finalmente caía muerto con la rigidez de un títere.

El mundo entero miraba en ese momento a París. Las fuerzas de la resistencia esperaban las últimas órdenes para levantarse en masa. Se decía que los americanos estaban en Chartes. De los hoteles vecinos quitaban precipitadamente las barreras blancas para París —imagen de la ocupación—, indicando que los soldados alemanes se iban.

Los jardines se mostraban, en tan perfecto crepúsculo, de una inmovilidad palpitante. Y París seguía siendo París y representaba su melodrama. Cocteau embelesado seguía con anteojos las escenas, mudas para nosotros, desde las rejas de su casa, que había sido casa de juego durante la revolución y había presenciado parecidas contradictorias escenas, y decía: París siempre ha sido así.

La ciudad parecía el espejo de un momento grandioso. Nunca fueron más olorosos los castaños y nos parecía que hasta lo más absurdo y anacrónico entraba en la historia con su propia historia.

Dos horas más tarde, al volver en una bicicleta, llamada de fabricación moderna —lo cual significaba en el lenguaje de entonces de muy precaria construcción—, quedé envuelta en la mayor oscuridad y sólo guiada por las luces de los camiones alemanes que se retiraban hacia la puerta de St. Denis.

Al llegar a la Estrella, la ciudad en masa los miraba pasar con una especie de grave indiferencia. Durante el viaje, que había durado una hora, me fue imposible discernir en los semblantes y en las voces de los soldados que se iban la menor emoción. Era imposible saber si comprendían la gravedad de la hora o si cada uno hasta el fin se consideraba un funcionario individualmente desplazado por sus jefes.

Característica de París que encontraba la simultaneidad de lo bello con el sentimiento de lo atroz. Al día siguiente empezó el combate del pueblo y la guarnición contra las fuerzas restantes que permanecían hasta la llegada de los ejércitos.

Pocos días después se oyeron a medianoche todas las campanas y, espontáneamente, en las cálidas tinieblas, sin haberse hablado, bajaron las multitudes a las calles a cantar el canto por cuatro años prohibido de la Marsellesa.

Un período de tan tremenda prueba, una separación que prefiguraba la muerte, dio lugar a una especie de autarquía espiritual de parte de los escritores que permanecieron en Francia. Hechas todas las confrontaciones que siguieron acerca de la influencia de los acontecimientos sobre la actualidad literaria francesa —y los diversos aspectos del espíritu francés, observamos que si en lo humano se han producido cambios fundamentales, en lo puramente literario, se siguen las líneas esbozadas

antes de 1939. Si la triste selección que opera en todas las guerras, operó en esta guerra subterránea sobre los mejores por medio de la violencia, la deportación y la muerte, del período desigual y admirable de la literatura de la resistencia ha quedado una intensificación de la condición humana.

Pero, pasada la hora de concordia que unió los nombres de Mauriac y Aragón, de Paulhan, de Eluard y Malraux, cada uno de estos hombres fue llevado por el mundo actual hacia el estudio de sí mismo. Malraux encerró su romanticismo de la acción, en los movimientos que actualmente mejor encarnaban la posición de este momento. Eluard y Aragón se afirmaban en todas las posiciones del Partido Comunista y Paulhan, como un nuevo y solitario maestro de ironía, tomaba frente a la violencia una actitud de más violencia, algo agresiva, con una lucidez, a veces admirable, a veces un tanto sofisticada.

La literatura se traba con la cosa pública y sigue los diversos partidos y posiciones personales de sus creadores en una división nunca conocida. Ella sigue a los hombres en la vida; pero en su esencia misma no ha cambiado. Ha existido una juventud capaz de todos los heroísmos que vive en un estado de conspiración permanente con un entusiasmo revolucionario; hay una juventud cristiana espiritualista como una marxista, una existencialista y hasta una letrista, aunque me falta tiempo para hablar de esta última. Pero no se advierte en ella una obra literaria o artísticamente nueva.

La "boutade" de Eluard es decir que no hay jóvenes o que tienen 35 o 55 años, se encuentra con la afirmación de Jean Cocteau diciendo, a pesar de su excelente amistad con Sartre, que la generación de los maestros es la de profesores y no la de los escritores, su tipo de lenguaje el de los docentes y que los muchachos de 18 años no son jóvenes sino críticos y eruditos.

Me decía Olivier Larronde, el más dotado de los poetas de 20 años, que hasta ahora sus versos habían sido nuevos ejercicios de sintaxis. Esta actitud sale, a mi juicio, de una crisis del lenguaje que es quizá el síntoma decisivo de la actualidad literaria francesa.

El lenguaje que se interroga sobre sus propias funciones se descompone y se redescubre en una literatura de labora-

torio, tal como se ve especialmente, en Francis Pougé. Así se explica la preocupación científica de "Les recherches du langage" de Parain y psicoanalítica de las obras de Gastón Bachelard. Esa super interrogación que constituye una crisis creadora en un sentido, agotándose en el otro, interviene grandemente en las preocupaciones de los franceses acerca de la decadencia actual. Esa idea proviene, en parte, del problema de la civilización en general, en parte, del gran pasado de Francia y también del aspecto negativo que pueda presentar una revista perfecta del tipo de "La Pleiade" y del hecho que a veces ese aspecto de negatividad se muestra en los mejores escritores, como el caso de Jean Genet, de quien Jouvét ha dado una notable pieza "Les Bonnes" y que en el "Journal d'un voleur" y otros libros suyos, se muestra un estilista admirable, pero de índole obsesiva, que trabaja con sus propios complejos sin liberarse de ellos.

Hemos visto en Francia demasiados espíritus, aún alejados entre sí, preocupados por los valores que hay que salvar para creer en otra decadencia que no sea común a toda nuestra civilización y desgarrada por los conflictos de su propia técnica. Pero para estos últimos creemos con el historiador inglés Toynbee que carecemos de los elementos necesarios si estamos en el final o en una de las faces finales de una civilización.

La posición del existencialismo francés, o mejor dicho del de Sartre, de A. Camus y de Merleau-Ponty, aunque existencialista, se hace bruscamente espectacular después de la liberación de París. Me refiero brevemente al existencialismo; pero en su aspecto más exterior, más popularmente caricaturesco.

Es síntoma de nuestro tiempo el que las filosofías de la trascendencia aspiren a predominar sobre aquéllas de la conciencia y que el conocimiento aparezca como uno de los modos de aprehender un objeto puro.

Es síntoma de nuestro tiempo que la presencia de lo absurdo sea tan abrumadora que se necesite salir hacia el objeto y no volver al interior de la conciencia.

Lo trascendental aparece como liberación. En un artículo sobre la intencionalidad de Husserl, podemos ver una cosa muy rara: el lirismo de Sartre. El nos refiere la felicidad que sintió al pensar que por esta moderna tendencia que podía liberarse

de toda la influencia kantiana sobre la filosofía francesa del siglo XIX; que podía liberarse del concepto bergsoniano del tiempo y con él hasta de Proust, lo cual equivale a liberarse de sí mismo.

Esta doctrina de ir hacia afuera, que nos lleva a ir hacia los otros y relacionarse con el mundo, le produce la embriaguez de existir que comunica, en cierto modo, a los que le siguen aunque no sea en el terreno de la filosofía. Por eso su teoría es una hábil fusión de Kierkegaard con la fenomenología de Husserl.

Unos han reprochado al existencialismo el no traer elementos nuevos, y otros, su arbitrariedad. Creemos que su fuerza radica en poder adaptar los elementos existentes a su necesidad de existir. Si se apoya más o menos en una de las seis posiciones o contraposiciones clásicas de una metafísica que no se modifica con el tiempo, resulta tranquilizador. Por eso vemos en Sartre al maestro oportuno e inspirado de un nuevo sincretismo que tiende a fusionar este mundo roto en el crisol universal del espíritu.

de toda la filosofía antigua sobre la filosofía griega del siglo XIX, por tanto, filosofía del espíritu de Hegel y con el fin de presentar, lo cual equivale a liberar de la mano...

Esta doctrina de la filosofía que nos lleva a la historia de las relaciones con el mundo, la produce la filosofía de espíritu que comienza en esta parte a los que se refieren a los principios de la filosofía. Por eso se refieren a una filosofía de Hegel con la filosofía de la filosofía de Hegel.

Una filosofía que se refiere al racionalismo al no tener el mundo y a la su actividad. Cuando que se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu.

Una filosofía que se refiere al racionalismo al no tener el mundo y a la su actividad. Cuando que se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu.

Una filosofía que se refiere al racionalismo al no tener el mundo y a la su actividad. Cuando que se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu.

Una filosofía que se refiere al racionalismo al no tener el mundo y a la su actividad. Cuando que se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu. Si se refieren a los principios de la filosofía, los elementos existentes a su necesidad de espíritu.

ENCUENTROS

NOS internamos con una especie de familiaridad engañosa, en las profundidades de las contadas páginas en que el poeta resume la historia de su verso desde el principio hasta la integración final en la obra. Encontramos en ellas preciosos instrumentos para explorar los dominios de una poesía cuyas zonas oscuras y claras nos aparecen, simultáneamente y de golpe, a la manera del agua de ciertos canales que visiblemente se comunican y nunca se confunden. Sabemos que esta exploración nos dejará siempre en presencia de algo finalmente irreductible que llamamos "Le mystère Supervielle". Pero encontramos elementos para acercarnos a ese misterio, elementos de carácter general que nos llevan a meditar sobre la poesía en sí misma y a la vez nos sirven, extrañamente, para ver un aspecto particular de la poesía y la obra de Jules Supervielle. Me refiero al aspecto que en esta hora nos ocupa singularmente. Es decir a la influencia parcial pero frecuente e indudable de ciertas fuerzas telúricas que arbitrariamente ligadas y desligadas intervienen en las raíces de un canto ejemplarmente francés. Me refiero a la presencia de nuestro país y nuestro continente en un canto que avanza sin otra ruptura que las consentidas por el creador y con toda fluidez toma las formas sucesivas de los siglos de poesía francesa que lo preceden y lo acompañan; hace uso de ellas o las transforma según lo quiere el curso del río interior al que obedece con una lealtad particular. Una lealtad que manifiesta una sola reticencia:

la de abrir un camino entre lo claro y lo oscuro hasta el límite de lo inescrutable, dentro de una sola exigencia: la unidad del río poético que sin detenerse pasa a través de libertad y rigor y nos transmite su mensaje.

Así como ha querido ser el conciliador entre lo clásico y lo moderno, se ha detenido a los bordes del superrealismo que debió tentar sobremanera a este específico poeta del sueño. Así las tradiciones del romanticismo alemán y de Nerval nos aparecen también en este poeta, fuera de todo movimiento, acercadas a nuestro tiempo, transformadas en él por los individuales caminos que elige este poseedor de una terrible carga de angustia para poder convivir con ella.

El poeta nos habla de dos cosas esenciales en su poesía. La una es esa "oublieuse mémoire" que ahora, humildemente, llama su mala memoria y que combinada con la permanente facultad de soñar constituye la fuente de un asombro renovado. "Tiens il y a des arbres, il y a la mer. Il y a des femmes. Il en est même de fort belles".

La segunda cosa esencial es la forma peculiar de manifestarse que reviste para él la inspiración, identificada con un sentimiento de ubicuidad ilimitada. El de encontrarse a la vez en todos los lugares del espacio, de la mente y del corazón. "L'état de poésie me vient alors d'une sorte de confusion magique où les idées et les images se mettent à vivre, abandonnent leurs arêtes, soit pour faire des avances à d'autres images dans ce domaine où tout voisine, rien n'est vraiment éloigné soit pour subir de profondes métamorphoses qui les rendent méconnaissables. Cependant pour l'esprit, mélangé de rêves, les contraires n'existent plus: l'affirmation et la négation deviennent une même chose et aussi le passé et l'avenir, le désespoir et l'espérance, la folie et la raison, la mort et la vie. Le chant intérieur s'élève, il choisit les mots qui lui conviennent".

La intervención americana en la obra de Supervielle nos aparece fundamentalmente ligada a la doble facultad de soñar y de ser sorprendido por las cosas, unida al sentimiento de encontrarse en varios puntos del espacio, simultáneamente. Ante todo, la experiencia americana del poeta francés nos aparece como resultado de largos y frecuentes hundimientos en tierras

de Santa Lucía, durante los años de su infancia. Su primera visión del mundo abarca seres, paisajes y cosas cuya coexistencia del uno al otro lado del océano, le intriga como un secreto que es indispensable descubrir y cuyas partes le aparecen extranjeras entre sí y por el camino de la redondez de la tierra llega a la idea de un centro que está presente en las partes.

Con asombro renovado aparecían a los ojos de su infancia, ciudades de épocas y civilizaciones diferentes, países de lenguas diferentes y paisajes en una especie de oposición silenciosa, al uno y otro lado de ese océano poblado de vivos y de muertos que había que cruzar y volver a cruzar indefinidamente. Y pensamos que La niña de alta Mar era también la propia infancia del poeta, perdida y vuelta a recobrar en mitad del camino entre el norte y el sur, jugando a silenciosos juegos en la soledad incommunicable de la memoria.

Esa infancia ligada a dos continentes, indecisa entre ellos, sólo podía encontrarse del todo en el océano, adonde un instante, también encontrara a Lautréamont después de haberle buscado en vano por el norte y por el sur.

*Je te rencontrais un jour à la hauteur de Fernando Noronha.
Tu avais la forme d'une vague mais en plus véridique, en plus*
[circonspect,

*Tu filais vers l'Uruguay à petites journées.
Les autres vagues s'écartaient pour mieux saluer tes malheurs.
Elles qui ne vivent que douze secondes et ne marchent qu'à*
[la mort

*Te les donnais en entier,
Et tu feignais de disparaître comme elles,
Pour qu'elles te crussent dans la mort leur camarade de promotion.
Tu étais de ceux qu'élisent l'océan pour domicile comme
d'autres couchent sous les ponts.*

En la medida en que un solo poema puede sintetizar la obra creadora de un poeta, este poema logra hacerlo. En él, como en muchos otros, es pronunciado el nombre de nuestro país. Otras veces encontramos alusiones directas cuando habla de un caballo o de un árbol en medio del campo que, por extensión, ha llamado

La Pampa, o bien nos habla de la rudeza del sol (*sol que para nosotros secretamente brilla...*). Pero cuando no dice ningún nombre, más secretamente todavía, percibimos una presencia imprevista que hace irrupción como un gran viento que desplazara el orden de los bosques y los jardines franceses. Un gran viento indeterminado, desconocido entre los vientos del continente al que llega a deshora y oscuramente lo adivinamos en el pasaje de la memoria poética, al poema propiamente dicho.

Lo percibimos al extremo de afirmar que sin la intervención (iba a decir interferencia) americana en la poesía de Supervielle, esta poesía sería simplemente otra. El poeta ha llevado en su interior desde la infancia, climas, paisajes, criaturas percibidas en la singular presencia de la ausencia. Lo vemos como en uno de sus recientes poemas, caminando, con el país de su padre, la montaña hacia atrás y el mar hacia adelante, el mar que señala a través de inagotables encuentros submarinos hacia los mismos puntos del Atlántico sur. Las visiones que al principio se oponían en el poeta han llegado a reconciliarse en un mundo indivisible. La ansiedad confundida con el impulso poético le impide detenerse en el punto en que "siente que el viento cambia de planeta" y lo dice con esa fidelidad a la sensación que da a su verso una apariencia de candor.

Y así llega el poeta a la madurez de su obra al entrar en el plano de las cosmogonías; se universaliza y a cada paso reconocemos la visión específicamente suya, desde el principio. A esta altura de su obra el poeta y el narrador que habían trabajado conjuntamente en las transparentes casas del idioma, sin confundirse, llegan a un mismo tiempo al país de los mitos. Por el camino individual de la propia angustia, desolado a veces, nunca desolador, aligerado de sí mismo por la gracia, el humorismo y la curiosidad ante las cosas el poeta ha ido contando fábulas. Y por el camino singular de las fábulas ha llegado a ese país de todos que es el de los mitos.

Pensamos que así como Guanamiru era el americano visto por el francés, así también Guanamiru miraba a Supervielle, en el interior del poeta. Hace algunos años comprendí hasta qué punto él nos representaba a través del mundo de habla fran-

cesa. Era durante una disertación del poeta acerca del Uruguay, en París y en un lugar más o menos académico.

Supervielle enumeraba correctamente las cifras de nuestra producción y describía algunas particularidades nuestras ante un público indiferente. En un momento determinado empezó a hablar de la calidad del silencio de nuestra tierra, de sus correspondencias secretas con los animales y los hombres que la poblaban; describía el panorama de su infancia en Santa Lucía y el paisaje apareció bruscamente a nuestros ojos mientras refería una historia acerca del toro que luego misteriosamente aparecería en "Gravitations". El paisaje vivo apareció también ante el público que lo ignoraba; se manifestó en la sala esa forma súbita de entendimiento que puede llamarse la presencia poética; es decir la percepción de las cosas comunicada por una vía secretamente emotiva.

Recuerdo que en aquella disertación, refiriéndose a los poetas de nuestro continente y comparándolos con los poetas franceses insistió en un aspecto sorprendente. La forma de predominar en los nuestros la presencia continua de los elementos al estado puro, la tierra como tierra, el mar como mar, el viento como viento. Particularmente este último tenía una importancia singular y entraba a cada paso en nuestra poesía, con toda su violencia.

Vemos en el poeta un ser infatigable que intenta describir sin tregua lo que sin tregua percibe, en la vigilia y en los multiplicados planos del sueño. Se acerca con peculiar sigilo al silencio de las cosas, observa, describe, adapta el lenguaje a esas zonas próximas al silencio. Actúa al compás del río interior, sea en las disciplinas poéticas, sea en la libertad; adapta y combina el lenguaje de todos los días para que con una precisión alucinante sugiera sensaciones y formas experimentadas y vistas antes de llegar a la palabra. Puede hacer cualquier confidencia en el tono de la melodía y romper con él sin salir de la órbita de la poesía; sin hacer descubrimientos verbales en función del lenguaje, sino de lo que necesita concretamente expresar. A veces la rima, admirablemente parece tomarle de la mano y llevarle, pero un instante después con discreta eficacia acompaña al poeta sin precederle. Es extraño el destino de este francés nunca del todo

desligado de ciertas fuerzas elementales de nuestra tierra. Pero con mayor extrañeza vemos el destino de estas fuerzas proyectadas fuera del mundo hispánico, vitalmente incorporadas a una vivencia poética extranjera que predomina sobre ellas sin anularlas. Percibimos el sentido de ese mensaje; surge de una comunicación directa con una tierra particularmente silenciosa, toma la forma de un lejano viento; aparece y desaparece pero procede de una misma soledad cuyo mensaje tiene un sentido de grandeza.

Hace algunos años, después de una larga incomunicación entre Francia y América, tuve oportunidad de hablar en la primera emisión que debía oírse en el Uruguay desde París. Recuerdo que medité largamente sobre lo que debía decir, sin encontrar las palabras. Al final leí, simplemente, un poema de Supervielle en el que interroga a los pinos. Lógicamente debí elegir uno de los poemas nacidos de la tragedia de la que empezábamos a salir malamente. Pero preferí este poema que aparecía fuera del tiempo. Más tarde he comprendido que la imagen del poeta presente en varios puntos del espacio había servido de apoyo en la oscuridad de la incomunicación entre los países interceptados. Y seguiría haciendo señas entre los dos continentes. Se asociaba a otra imagen antigua y profunda: la de los pinos mediterráneos a los que hacía la pregunta que era su verso, y, a través de ella a lo lejos los veíamos sobre las costas adonde él en aquel momento les hablaba.

La imagen de los pinos de una reservada intimidad, común a los paisajes que no se encuentran en los mapas ni en las estaciones, también parecía acercar las tierras separadas, y a veces secretamente las reunía.

LA POESIA DE JULES SUPERVIELLE

AL internarnos en las verdaderas raíces de la verdadera poesía, debemos siempre penetrar en la zona donde lo netamente espiritual y lo netamente sensible se traban con el sueño, en una raigambre de fuerzas en tensión imposibles de disociar totalmente y que constituyen la esencia del estado poético. Siempre más arduo es hablar de las obras en que domina la sensibilidad, más arduo que de aquellas en que domina sólo la inteligencia ganada por un sentido de lo oscuro que sobrepasa a la razón. Pero en la poesía que ahora nos ocupa, la sensibilidad de Julio Supervielle, aguzada hasta el sufrimiento, posee una calidad flexible y huidiza que la hace difícil de ser captada intelectualmente, a la manera de ciertos temas de estilizada música de cámara a las cuales su arte se asemeja profundamente.

Julio Supervielle es uno de los pocos hombres actuales que cree todavía en la poesía, como una cosa en sí, que se dirige con la totalidad de su ser espiritual, mental y metapsíquico y navega en su trasmundo con la sencillez de una perfecta agilidad natural; concepto, idea u objeto, cuanto lo rodea cobra mayor vida cuando contiene una posibilidad de poesía.

Nacido en el Uruguay en 1884, de familia francesa (vascos y bearneses), habiendo vivido casi siempre en Francia, le impresionó, desde niño, el contraste entre la desnudez y el sentido de lo primitivo de nuestros campos, en que pasó parte de su infancia, y la vieja civilización en que se había educado y crecido.

Luego esos dos cambios de frecuentes viajes le dan un precoz sentido del color, de la diversidad del clima, del mar, de la naturaleza entera.

Esa sensibilidad poética singularmente propia de Jules Supervielle, lo mantiene al frente de las corrientes poéticas de la generación contemporánea que rehusan sumergirse en el surrealismo, y construye su poesía con datos que son propios. Según la deducción de Fargue, una frase perfecta está en el punto culminante de la más grande experiencia vital. Los poetas de esta índole penetran en los campos del subconciente, pero sin entregarse a él por completo mediante del automatismo verbal. En una palabra, analizan lo que encontrarán con su inconsciente para llevarlo al campo de la conciencia. Tienen que elegir entre los productos de la imaginación, inaugurar un orden vivo y personal en una poesía que parece deber muy poco a las tradiciones clásicas y románticas. Considera el mismo crítico que las principales influencias recibidas por Supervielle son las de Claudel, Edgar Poe, Romain, Rilke. Sabemos que más tarde lo atrajo William Blake, y diríamos Materlinck en su primera prosa. Pero todas estas influencias, si bien pueden hallarse en su poesía, no imprimen un movimiento determinado en su verso, en razón de su misma variedad, y porque hay en él un elemento que escapa a toda poesía que no sea la suya: la intimidad misteriosa con los seres y las cosas de la creación. La intimidad misteriosa que es amor.

Dos fuerzas en tensión hacen oscilar su poesía y se completan. El sentido universalizado de la angustia humana, manifestado a cada paso en una tremenda ansiedad espiritual, cede, a veces, en su poesía, a la inocencia feliz de una infancia recibida palmo a palmo como lo deseaba Rilke y extendida a otras muchas infancias de la tierra, bosques, criaturas humanas y animales, con singular enternecimiento. El elige las formas del mundo, objeto de su dilección poética y hace de ellas su paisaje rodeado por una niebla peculiar.

De esa niebla difusa, y lúcida al mismo tiempo, rodeando un paisaje donde alterna la angustia con los reposados juegos de álamos y algas, con sus animales secretos y sensibles hasta la ternura y la desolación, podemos decir que ella constituye la atmósfera de la poesía de Jules Supervielle.

El contraste entre la tristeza del hombre que introduce el pie en el corazón de la noche y se siente prisionero de los cielos estrellados, y la confianza que siente con cada uno y con cada cosa, se sintetiza en este poema y parece resumirse en esta alegría evasiva como la melancolía sin espuma ni ruido.

Familiar de lo oscuro, sus grandes experiencias se realizan siempre en un plano ajeno al mundo real, hacia el cual transporta los objetos corporales que allí se mueven, sin peso y sin ruido, con la agilidad que a veces conocen los sueños.

La forma de apresar lo oscuro para su verso, parece provenir de un afinamiento constante y doloroso de sus facultades, más que de una disciplina interior ritualmente ordenada. El dialoga con sus sombras y nos hace entrever esos diálogos a través de las imágenes poéticas de su verso.

Vuelve de sus exploraciones lleno de experiencia que él mismo no conoce del todo. El poeta nos dice: "Me ha sido difícil leer en mí mismo, abiertamente; no puedo sino asir lo que en la oscuridad aparece por instantes a la superficie; pero sucede que aquello que he hundido largamente en las profundidades, eso, es lo mejor de mí".

A la vez el poeta se desplaza hacia ese mundo interior que cobra en él mayor vida que el mundo aparente; pero al hacerlo realiza esa humanización de lo extraño, que le pondera Benjamín Cremieux, no en una prescindencia de los objetos reales, sino en una transposición de ellos hacia su plano de realidad interior.

El poema "Le Nuage" ("Les amis inconnus", 1933) nos muestra la posición del poeta, para quien los objetos del mundo real son más bien signo y forma de otros objetos diferentes, y que en ciertas horas inevitables siente con nostalgia que la destreza con que camina entre fábulas lo abandona en la solidez del mundo material.

A pesar de ser Supervielle exclusivamente francés y sudamericano, ciertos matices de su imaginación, lo acercan extrañamente al arte de sajones y escandinavos entre los cuales sus libros son leídos con particular comprensión.

Hay una gracia propiamente nórdica en lo que él llama sus mitos y que son cuentos alegóricos —en una prosa tan poé-

tica como su verso—, y en algunos poemas, donde el sentido de lo oscuro vive y juega en una zona de encantamiento a la vez coordinada y desligada de la realidad, vista en una atmósfera de lejanía silenciosa, como la niña de la alta mar que rodeaba en sus juegos.

Pero a través de todas esas fábulas, humaniza particularmente a un personaje que recorre la gama entera de su poesía: la muerte. Se angustia el poeta de esta presencia de la muerte en su espíritu, preguntándose por qué aquello que está del otro lado de lo visible viene a perturbar su espíritu que está en ese momento rodeado de cosas visibles.

Pero aquellos que dicen en su verso “antes logramos la flor y el guijarro y nunca el humo; ahora solamente podemos asir el humo”, inflexiblemente aparecen en toda su obra con una humanidad persistente en forma de transparencia silenciosa, exangue y sin peso. No vemos en este supersensible las huellas de una determinada espiritualidad. Su sentido de la muerte es más bien primitivo, se aproxima al de algunos antiguos, quizás no al de los egipcios, a la idea en la cual el Phi del que moría seguía viviendo de una manera parecida a la interior, recibiendo las ofrendas y acompañado en su presente reposo por las imágenes de su vida pasada. Acaso al no estar Supervielle marcado por ninguna determinada religiosidad, su obsesión de la muerte se detiene en esos juegos que imagina la manera de las cabalgatas de sus naufragos.

M. A. COUTURIER O. P.

“FINALMENTE, ¿de qué sirven la indignación y el enojo? Las gentes hacen lo que les gusta hacer; lo que hay que cambiar es el corazón y sus deseos. Así todos los puntos nos vuelven a lo esencial. Vano es disimularlo: los problemas del arte sagrado son los problemas de la cristiandad misma. Ahí reside el verdadero drama y también la esperanza irreductible”. Estas frases del Padre Couturier lo definen con máxima fidelidad.

Era el representante de una minoría, es decir de los mejores dentro de la multitud de seres que luchan por los valores espirituales en el sentido más estricto del término y también el más amplio. Ese religioso era el más libre de los ortodoxos y el más ortodoxo de los hombres libres. Esa persona humana discretamente resplandeciente era un testimonio vivo de la propia fe y de lo que pueden lograr la acción y la comprensión, unidas en un ser de buena voluntad.

Nunca el hábito de Santo Domingo pudo ser llevado con mayor prestancia. Pero cuando se le miraba con mayor atención, lo involuntariamente arrogante de su aspecto se transformaba en algo enteramente ascético.

Su facultad de comprender lo llevó a desarrollar una acción imprevista entre grupos humanos de diversas orientaciones. Entraba en relación con los seres más alejados. Los unos se acercaban del todo, los otros establecían por medio de él un contacto con fuerzas espirituales que hasta entoces habían ignorado.

Era una de las conciencias más responsables de nuestro tiempo; ningún problema podía dejarle indiferente y daba la impresión de poder resolver todo lo susceptible de ser resuelto. Parecía vivir en un estado de vela permanente y tomar por suyos los conflictos del mundo actual y los de los más variados individuos. Entraba en el sufrimiento de todos y de cada uno. En los países anglosajones en que largamente viviera y trabajara, había actuado como removedor de conciencias, de ideas, de posiciones y gustos, y había provocado una admiración no superada. Al paso de ese hombre infatigable, nada podía permanecer como él lo había encontrado. Esa influencia radiante era debida más al ejemplo que a la persuasión, más al contacto espiritual que a la prédica.

Nada predisponía a pensar que ese hombre pausado y suave, cuyas reservadas maneras indicaban al poseedor del señorío de sí mismo, podía ser un polemista tan ardiente y atormentado como Bernanos, un revolucionario permanente dentro de la Iglesia.

Karl Stern en su libro "El Pilar de Fuego" en el que relata la conversión de su mujer y la suya y describe su inesperado acercamiento a la Iglesia a través de las ideas de Martin Buber, describe así al Padre Couturier. "Perfectamente —le dije a mi mujer— hay aquí un sacerdote dominico francés, el Padre Couturier que es un artista, amigo de Matisse y de Picasso. Si realmente te interesa prepararé una entrevista.

"Yo había conocido al Padre Couturier por una presentación que me dió Maritain. Era absolutamente cierto que Couturier era artista y amigo de Matisse y de Picasso, pero yo sólo me serví de esto como de cebo.

"Odio visitar a la gente para tratar de asuntos en que soy del todo profana —me dijo— pero esta entrevista se me hace atrayente".

Para la tarde del sábado siguiente teníamos una cita en el convento de los padres dominicos de Nuestra Señora de la Gracia. Dejé a mi esposa con el Padre Couturier en el locutorio. Era éste una caja con vidrieras que semejaba a una gran cabina de teléfono. Podía ver a los dos a través de los cristales. El sacerdote llevaba hábito blanco, era muy alto y delgado y tenía la cabeza pequeña, las mejillas hundidas y los ojos, grandes y

vivos, de un azul grisáceo. Llevaba el pelo corto y lo tenía también gris. Mantenía siempre las manos, grandes y expresivas, en pausado movimiento, cuando no las ocultaba en las mangas. Yo no podía oír lo que hablaban. Estaba él recostado de espaldas en el sillón, con aire de irónica campechanía; ella parecía una atenta muchacha de escuela, sentada apenas en el borde de la silla. Yo llevaba traje y zapatos de esquiar y mis pasos resonaban al pisar en el empedrado del suelo. Me pasé un rato de aquí para allá, me paré a mirar un mapa de la arquidiócesis de Montreal y un reglamento impreso en francés; luego salí a dar un paseo. Al volver encontré a mi esposa saliendo de la cabina de vidrio.

Parecía excitada y en su rostro se dibujaba un ligero sonrojo. Después de despedirnos del Padre Couturier caminamos un rato en silencio. Estaba deseoso de conocer su primera reacción, pero no quise preguntarle nada. Al rato me dijo ella: "Me parece que me agradaría hacerme católica". Lo que experimenté yo en aquel momento se me haría sumamente difícil expresarlo. Hablando vulgarmente, fue algo así como si Dios me hubiera guiñado satisfecho el ojo en un juego de entre ambos.

Muchas veces la figura del Padre Couturier apareció ante mis ojos de modo semejante al que se evidencia en la citada descripción. Era en un locutorio antiguo de París cuyo despojamiento se parecía al que él soñaba como base imprescindible para el arte en las iglesias modernas. "Hay que aprender de nuevo a ser pobres", repetía, pensando en un arte religioso cuyo esplendor surgiera de una vitalidad espiritualizada, abarcando las fuerzas actuales trascendidas y apartándose de la decadencia del lujo. Ese lujo que desde 1830 había ido tomando totalmente el lugar del arte en la iglesia.

Una vez me habló, rápidamente, de una capilla que hacía construir en Saboya y para la cual había hecho un llamado a los artistas de todas las creencias pidiéndoles dos cosas solas; talento y voluntad de cooperación.

En el prefacio del primer número de esta revista eran recordadas las palabras del Padre Couturier relacionadas con otras frases suyas a propósito de un "postulado espiritual dis-

creto" que él sugería a algunos amigos que hacían revistas y le preguntaban cómo sintetizar el propósito fundamental que los llevaba a ocuparse de esas publicaciones.

Cuando evocaba sus palabras, ninguna información llegada, hacía pensar que el 9 de febrero de este año, cesaría de vivir el Padre Couturier. La razón profunda para hablar de él había sido el deseo de recordar la amistad dispensada a la primera LICORNE y el de apoyarse en ella a través del tiempo y la distancia.

Ahora el único homenaje consiste en no olvidar nunca sus palabras.

JEAN BARUZI

NOS enteramos con tristeza de la desaparición de JEAN BARUZI precedida por la de JOSEPH BARUZI su hermano. Con ellos desaparece una forma peculiar e irremplazable de la más alta espiritualidad. Forma que en lo aparente y lo profundo llegó a la propia estilización.

Cuando alguien interrogaba a JEAN, el metafísico, acerca de un tema que por escrúpulo no le parecía ser del todo suyo, frecuentemente respondía: hay que preguntar esto a JOSEPH, el poeta. Se consultaban recíprocamente como especialistas que por azar encontraran un terreno común para su investigación, pero el mismo velado fuego, la inteligencia subordinada al espíritu ejemplarmente les unía en una aspiración común: la mística del conocimiento.

El uno dormía mientras el otro velaba y la meditación evidenciada de JEAN estaba fortalecida por la secreta meditación de JOSEPH.

El humanista había usado infatigablemente de la sabiduría para acercarse a una cosa sola; la relación entre lo visible y lo invisible. Todo lo escrito por JEAN está encaminado hacia la contemplación no separada de la vida y de la acción y hacia la actividad de la persona humana en todos sus planos y con todas sus posibilidades. Él nos dice que, como el personaje platónico, hay que buscar la belleza eterna en los residuos de las

bellezas contingentes. Una preocupación profunda sirve de nexo de unión entre los diversos trabajos de JEAN BARUZI. Sea que escriba sobre el problema moral, con un rico sentido de actualidad y una visión del mundo presente manifestada a cada instante en las consideraciones de orden general, o sea que hable de ECKHART o de SAN JUAN DE LA CRUZ en el libro discutible y admirable, acerca del cual mantuvo hasta los últimos meses de su vida polémicas con diversos teólogos y humanistas, la unidad de su obra es evidente. Consiste en buscar la relación entre lo divino y lo humano. La preocupación del gran erudito es esencialmente una preocupación de amor.

JEAN y JOSEPH BARUZI parecían no haber sido nunca jóvenes, y súbitamente, una extraña juventud intemporal animaba la sonrisa grave de JEAN y una especie de adolescencia la sonrisa maliciosa y alegre de JOSEPH.

Esos señores se defendían con una encantadora y antigua cortesía de los acontecimientos cruelmente opuestos a su naturaleza y a su formación. Sufrían terriblemente por el estado de un mundo en el que parecían vivir apenas. Estaban ligados al mal por el dolor y al bien por la alegría y, en ese sentido, participaban de las cosas hasta el límite de lo intolerable. Su fragilidad física parecía secretamente preservada por un exceso de conciencia. Tomaba fuerzas en el punto en que la experiencia mística se continúa sin división en el mundo de la realidad cotidiana. Varios años antes "el problema moral" había querido demostrar esa sola verdad.

"La muerte no constituye un pensamiento propio de mi edad", decía accidentalmente un día con tono suave, el risueño JOSEPH, "ella existe para mí desde la edad de cuatro años y ha vivido siempre conmigo". Desaparecido su hermano, JEAN BARUZI tomó sobre sus hombros la meditación de ambos y no pudo sobrellevarla mucho tiempo. En un grande silencio fue viviéndola transformada en experiencia última.

La Licorne recuerda a los nobles amigos que en su apartamento de la Place Victor Hugo habitado por libros, en el que arduamente siguieron viviendo, reunieron para ella a los mejores

hispanistas franceses con la intención de ayudarla en su deseo de intercambio. Y aquella reunión de eruditos preocupados por el pensamiento y la lengua de España hacían pensar con alguna esperanza en lo que había sido Europa en el sentido humanista del término: el centro de un diálogo de hombre a hombre a través de idiomas y países diferentes.

POESIA DE ELUARD

“HE preferido los poemas cortos a los poemas largos”
... —dijo ELUARD—, “porque he pensado que todo poema largo es una sucesión de poemas cortos. Pero esta vez se trata de un poema largo”. Y empezó a leer “*Blason des Fleurs et des Fruits*”, cuyas pruebas en aquel momento corregía.

Estábamos en la casa en que vivió mucho tiempo y que reconocemos en el verso que habla de “*La flamme naine souveraine*”.

Estaba situada en el centro de una larga calle uniformemente despojada de todas las gracias naturales y artificiales que hacía decir a algunos amigos: él se castiga viviendo allí. Entrábamos y era el deslumbramiento de los ídolos, de PICASSO, de MAX ERNST, DALÍ o MIRÓ, hábilmente combinados con los lomos refulgentes de sus libros ardiendo en discreto fuego y unidos entre sí por algo indefinible... “La reina” era el ídolo del triángulo verde, principal resto de una colección ya dispersada de objetos de Oceanía que él y BRETON habían hecho célebre.

Decía el poema con una especie de transparencia, en una identificación completa con cada una de sus partes, como si reposadamente se paseara de nuevo en el jardín de St. Germain, cuyas flores y frutos había llegado a conocer tan extrañamente a través de los cinco jardines multiplicados de los sentidos. Como si quisiera descansar en ellos por última vez antes de darse al horror del mundo en que vivíamos, terminaba diciendo:

*J'ai beau vous unir vous mêler
Aux choses que je sais par coeur
Je vous perds le temps est passé
De penser en dehors des murs.*

La lectura me produjo una sensación primera y decisiva, a la cual todas mis sensaciones vuelven, como a su fuente. Y por ella he penetrado mucho más tarde en su poesía.

La identidad poética estaba dada por el lenguaje. Lo objetivo y lo subjetivo pertenecían a una misma naturaleza, el río interior atravesaba zonas diferentes sin detenerse. Una misma realidad ligaba las imágenes claras de carácter general y las imágenes oscuras que respondían a la experiencia singular del poeta. Y apoyados y guiados por las imágenes claras llegábamos a una especie de familiaridad con las oscuras. Por una frase como

*A menacer le ciel le lis
Use le tain de son miroir*

entrábamos en el poema y llegábamos a las secretas frases...

Sauge bague de mousseline

Chrysanthème cheval brutal

Seringa masque de l'aveugle

Ecorce de la nuit d'été.

Las encantaciones se sucedían inseparables dentro de la unidad del lenguaje poético. Y sólo sabíamos que el poeta había sido solicitado por ella y elegido, a su vez, las había elegido...

Usaba un lenguaje en el que las palabras de todos los días adquirían propiedades específicas y en él vertía la totalidad de su experiencia. Todo lo que la memoria contiene entraba en las imágenes. Asociaciones de ideas y de sonidos, juegos de palabras, subterfugios del sueño, estados de trance y extrema lucidez,

consonancias imprevistas y exigentes. Se hacía una transposición secretamente trascendida, con un cierto pudor excesivo e irónico de aparecer trascendida. Quedándose en el encanto de las cosas. Dejando que las relaciones profundas entre ellas se hicieran por sí mismas. Y de esa fusión de elementos innumerables en un lenguaje único surgía una evidencia: la de la unidad poética. La sentíamos hasta en las frases más arbitrariamente individuales, las que pertenecían a la historia singular del poeta con las flores y frutas objeto de su canto. Y ellas despertaban en nosotros sensaciones informúladas correspondientes a otras historias de flores y frutas que eran las nuestras, reveladas por el poder de la poesía. . .

Desde los juveniles poemas de 1918 hasta el último y soberano "*Blason décoré de mes rêves*" en el que seguía trabajando hasta sus últimos días, en noviembre de 1952, corre el secreto fuego que él inventara desde el principio. "Je fis un feu l'azur m'ayant abandonné — un feu pour être son ami". . . Con él construye y vuelve a construir una lámpara para bajar a las minas de la propia angustia y en un instante decisivo tocar las raíces comunes a la angustia de todos. En el comienzo estaba la soledad "sin creador ni criaturas" y su pesadilla amenazaba a los sueños que largamente soñó. Había que salir de ella, a la luz del fuego que él inventara con todos los dones del día, "los bosques, los trigales, las casas y sus llaves, las pieles y las fiestas". A la orilla de sí mismo estaba el ensueño del acercamiento final, de la fusión con los seres y las cosas, en el sufrimiento o la alegría.

Su fuego oscilaba entre los dos extremos de la realidad que era el sueño y para unirlos, construyó el lenguaje progresivamente adaptado al fuego hasta llegar a la identidad. Entonces el lenguaje fue el instrumento de su liberación.

Su voz nos aparece precedida por las voces seculares de la poesía francesa desde VILLON a BAUDELAIRE. Y por la herencia incalculable de las canciones populares, refranes, proverbios y acertijos. Hace su verso simultáneamente con la tradición y la revolución. . .

Descompone y recompone las frases con procedimientos que recuerdan sea a PICASSO, sea a MAX ERNST, sea al primer

CHIRICO. Porque ha sido destino del mundo contemporáneo el que diversas formas artísticas aparezcan estrechamente ligadas a la pintura. Las palabras en el verso de ELUARD se transforman como las figuras en función de sus relaciones recíprocas. Hablando de su grande amigo y de las razones diversas de admirarle, el poeta repetía: ante todo PICASSO es el trabajo. Y él trabaja su verso, lo estira y contrae hasta darle la flexibilidad, que más que a la palabra hablada pertenece a los contrarios ritmos de sus sensaciones. Primer poeta del superrealismo, se arroja con pasión en el movimiento revelador de poderes mágicos, en busca de una poesía total en la que cada poeta se integra y desaparece. Pero ya en 1926, cuando ELUARD establece la diferencia entre el sueño, la escritura automática y el poema, comprendemos que la fusión soñada no ha sido posible.

Con ese superracionalismo del que habla BACHELARD, el poema se integra a los descubrimientos superrealistas, sin desaparecer.

Es el instante de la máxima agudización del lenguaje, que con sorprendente docilidad vuelve a la informada infancia de las sensaciones y logra tomar la forma de su percepción profunda y, en un acuerdo transparente con la imaginación, la transporta al campo de la poesía. "Yo me disuelvo en mi candor" —dice uno de sus versos. . .

Y al pensar en esa transparencia que es una forma de infancia, recordamos la frase de MAX JACOB que ELUARD no olvidaba. Durante las últimas conversaciones entre ellos, cuando ELUARD después de largo tiempo fue a visitarle a la iglesia de Saint Benoit, poco tiempo antes de que MAX JACOB fuera detenido y llevado a morir en la enfermería de Drancy, éste le repetía continuamente: "Usted será salvado por su inocencia". . .

Los años de poesía identificados con la presencia de NUSCH nos muestran al poeta dueño de todos los juegos de la profunda expresión. La sonrisa de aquella cara centelleante y consumida, tantas veces pintada por PICASSO, tantas veces fotografiada por MAN RAY, se multiplica en otras sonrisas innumerables proyectadas sobre las cosas que él ama. "Je parle d'un jardin mais j'aime justement". Por medio de ella, él comunica con el

mundo y ella nos aparece inseparable de la preocupación social que, conjuntamente con la guerra, se hace avasalladora.

En 1942, en el período de las terribles persecuciones, entra con ARAGON en el partido comunista.

Estaba desde siempre obsesionado por una frase: el hombre al servicio del hombre. Y a la manera como él la entendía, lealmente la sirvió. Fue la forma de su religiosidad.

El drama de la expresión se transforma en drama de la conciencia. Todo había servido al lenguaje y ahora él quería servir. Todos los temas entraban en la trama viva del verso. Pero ahora reclamaban sólo espacio y él poeta deliberadamente lo cedía. Con cierto ascetismo se negaba a la transposición que era su lenguaje natural.

*. . . Ville glacée d'angles semblables
Ou je rêve de fruits en fleur
Du ciel entier et de la terre
Comme a de vierges découvertes
Dans un jeu qui n'en finit pas
Pierres fanées murs sans écho
Je vous évite d'un sourire*

Decour a été mis à mort.

Es el tiempo en que cuando la belleza fuera del tiempo viene a su encuentro, él se retira porque no quiere darle "la desesperación o la esperanza que son el fundamento de la poesía".

No quiere ser perturbado: pero con frecuencia vemos en los poemas políticos y sociales, una frase poética que traza admirablemente un camino visible entre los dos extremos de su obra. Esa obra que en el último poema nos aparece en toda su unidad y de la cual el poema obstinadamente afirmó que formaba parte de una única realidad.

ENCUENTRO Y DESENCUENTRO

ANTICIPAMOS este fragmento de las memorias de Boris Pasternak, traducidas al español para ser publicadas en esta revista.* Y lo elegimos porque se manifiesta en él tal unidad, tal conformidad con el espíritu y la entera obra del escritor, que aparece fundamental para el conocimiento de uno de los más grandes poetas actuales.

La sutileza verbal, que constituye el máximo obstáculo para su traducción, evidencia un deseo incesante de transportar al mundo del lenguaje las grandes fuerzas elementales que lo atraviesan a cada instante y conviven dramáticamente con él; esta sutileza es la forma de un torturado deseo de claridad. El niño, sin saberlo, sentía la identificación del inmenso bosque con el canto de todos los pájaros; y para él la música de Scriabin expresaba, en el específico lenguaje de su siglo, la propia exaltación, y se incorporaba, también, a la espesura sonora. Así, para nosotros, el poeta se identifica con el inmenso bosque lleno de cantos indivisibles. Su poder agobiador de experimentar y transmitir simultáneamente la violencia de la alegría y de la angustia, nos lleva hacia las cosas que no conocemos, nos lleva a un misterioso estado de familiaridad con las cosas, el sonido, las formas, la vida.

Me habían hablado de Pasternak con admiración, pero sólo cuando, hace algunos años, leí unos pocos versos suyos puestos en francés, percibí la distante fuerza, más bien sugerida que

* "La Licorne". 1957. Nº 9-10.

transportada al idioma extranjero, y supe que estaba en presencia de una de las grandes voces de la poesía contemporánea.

Empecé, con esfuerzo, a buscar textos originales de Pasternak, y recuerdo ahora al pintor Nicholas de Staël, trágicamente desaparecido, que los buscó en Londres sin hallarlos, y que, finalmente, me llevó una revista, ya antigua, en la que había varios poemas de Maiakowsky y algunos de Pasternak; ambos me parecieron inaccesibles. Yo conocía apenas el ruso, pero Pushkin, Lermontov y el mismo Alexander Blok me habían dado la impresión de que podría entenderlos. Maiakowsky me apareció dotado de una fuerza deslumbrante, frenética, que subyugaba saliendo de todas las fuentes de la lengua hablada, escrita, cantada. Y en lo que a Pasternak se refiere, la impresión de hermetismo fue aún mayor, pero percibí un canto perfecto al cual se ajustaba secretamente el sentido de los versos leídos en francés, un canto ineludible que llamaba a seguir y a conocer.

En tiempos de adolescencia y en circunstancias parecidas me había sentido bruscamente llamada hacia el mundo poético de Rilke, y conocía la rareza de tales encuentros.

En estas memorias encontramos el sentido profundo de lo que las breves noticias autobiográficas repiten: la fecha de su nacimiento, la influencia de su padre, el pintor Pasternak, y de la pintura en general, la de Scriabin y de la música, su primera vocación, y la irradiación constante de Tolstoy a través de toda su infancia. Nos habla de algunas influencias, la de Baudelaire, la de Blok, y refiere el encuentro, en 1917, con Maiakowsky, y la fundamental amistad recíproca que relatara en el libro juvenil dedicado al poeta.

Entre los dos creadores se manifiestan las diferencias temperamentales tradicionalmente visibles en la familia de la poesía. La creación auténtica habla en un doble lenguaje, el directo y el indirecto, sólo la proporción entre ellos es variable. Pertenecen al dominio de la grandeza poética la posibilidad de encarnar la multitud, el mundo real, las aspiraciones comunes, superadas y confundidas en una exaltación particular, y el poder de hacerlas oscuramente perceptibles para todos. Otro aspecto constante de la poesía es aquél en que el mundo presente está contenido,

también, pero diluido, arbitrariamente mezclado, al parecer, con otras experiencias interiores; y, en general, es sólo claramente perceptible a quienes están más o menos familiarizados con el lenguaje de la poesía.

Pasternak pertenece a la línea de los poetas secretos, en los cuales la experiencia humana va haciendo ocultamente el verso. Así y de radiante manera percibimos la experiencia religiosa en la poesía de G. M. Hopkins, el poeta más secreto de todos.

Traductor de Shakespeare, y viviendo como pocos en el mundo shakespiriano (Hamlet y Othello le han inspirado los más originales poemas), Pasternak suele mostrar afinidades y coincidencias con algunos poetas alemanes, franceses e ingleses, y representa en la moderna poesía rusa un aspecto universalizado. Pero lo esencial es que ese aspecto se fusiona y combina siempre con los elementos vivos de la naturaleza, y el mundo rusos; parece tocar la tierra para recobrar fuerzas a cada momento, y ella constituye una presencia latente que reanima el fuego de la poesía con todas sus raíces y ramificaciones transportadas a la inmensa lengua, con la que coincide hasta el punto que, si el hombre hubiese vivido en otros países, esa poesía sería inconcebible.

Ella pasa con específica rapidez de lo temporal a lo intemporal, y continuamente los une, pero, en un plano de interioridad, se nos aparece tan ligada a su época que no podríamos nunca separarlas. El poeta existe en el mundo presente, mas sin limitarse a él; participan, entran en su experiencia los movimientos de la tierra que lo rodea, lo que acaece en ella y su repercusión en el resto del mundo, y todo coexiste con multitudes y paisajes, pero los fragmentos vivos de esa realidad nos llegan transcendidos, llevados hacia una realidad poética más vasta, en la que el propio tiempo aspira a identificarse con el tiempo.

Para unos, Pasternak es el más grande de los poetas actuales de lengua eslava, para otros no es un poeta realista. Nosotros lo consideramos como un poeta de la realidad, en cuya obra realismo y superrealismo aparecen y desaparecen uno y otro como integrantes de la fuerza espiritual y la fuerza telúrica difundidas

hasta en sus versos más formales y breves, y esas fuerzas transfiguradas por el canto nos comunican la experiencia del hombre.

El propio Pasternak ha sido atormentado no sólo por la idea de que sus versos eran demasiado individuales para expresar el "pathos" de la realidad que actualmente él lleva en sí, sino más aún por la idea de que la poesía no puede expresar esa realidad. Y acerca de este tema el poeta escribe en una carta: "Pero todo esto no es nada. No son más que bagatelas. Tengo el sentimiento de que una época absolutamente nueva de tareas y de preguntas del corazón y de la dignidad humana, muy diversamente resueltas —época silenciosa, que nunca será proclamada o promulgada a voz en cuello— nace y crece de día en día sin que uno se dé cuenta. Y no es propio de poesías desligadas y particulares el meditar sobre estas cosas tan solemnes, tan oscuras y nuevas. La prosa o la filosofía son las que pueden intentar ocuparse de ellas. Por lo tanto, lo más importante que he podido hacer hasta ahora, durante toda mi vida, es la novela "El doctor Jivago". (. . .) Me avergüenza la circunstancia verdaderamente triste de que se me haya hecho un renombre exagerado por mis escritos primeros, y que no se conozcan mis trabajos recientes (la novela, sobre todo) de una significación completamente distinta".*

Nosotros encontramos en la prosa lo que el verso nos sugería. Percibimos que ambos forman parte de una misma realidad, y que el sentido de lo actual y de lo general aparece siempre en él, sea cuando trata, como últimamente lo ha hecho, los temas evangélicos, sea en los más individuales poemas de amor, como en "Sin Nombre", sea en "Casa de Salud", donde el poeta parte de la descripción más perfecta del hombre que ha querido morir, de los camilleros, de la ambulancia, de la multitud a la que interrumpe el paso, y hasta del menear la cabeza de la nurse que llena el cuestionario; pero esa descripción, vista de adentro, es inseparable del poder de subjetividad que se va desenvolviendo en ella hasta llegar al tema de la presencia divina.

* De la respuesta de Boris Pasternak a la carta que se menciona más adelante.

En un fragmento de sus memorias de infancia, traducido hace tiempo al francés para la NRF, el poeta refiere una visita a la casa de Tolstoy, a la que solía concurrir cuando niño, acompañando al pintor su padre. Describía el encuentro en la estación con una mujer erguida y un hombre consumido, cuyos nombres ignoraba. Sólo supo que no podría olvidar jamás la mirada brillante y poderosa de la mujer y la voz baja y envolvente del hombre; mucho más tarde se enteró de que eran Rainer María Rilke y Lou Andreas Salomé.

Ultimamente, en un tren que partía de Moscú, yo miraba por la ventanilla hacia las estaciones sucesivas, calculando distancias para saber cuál era Astopovo. En el andén, ante la típica construcción de madera, dos campesinos, un hombre y una mujer, caminaban discutiendo con calor acerca de algo que habían ido a buscar a la estación. Eran jóvenes, altos y flacos, de cara aguda y decidida, vestidos de modo muy similar, con cortos abrigos negros y altas botas de hule, indiferentes al frío, caminaban en una noche todavía sin nieve, heladamente tranquila. Yo no existía para ellos, y trataba con desesperanzada ansiedad de captar algo de sus pensamientos. Se me aparecían ligados a la inmensidad de la tierra que los rodeaba, surgidos de ella, inaccesibles para quien no la conociera en lo profundo. Y bruscamente supe que en mi memoria estaban secretamente vinculados a la visión cosmopolita de Rilke y de la imperiosa amiga, identificada, para mí, con la joven de Sils María, que, a través de Nietzsche, había vagado por mis lecturas de adolescencia.

Mi primer texto de ruso había sido un libro de Tolstoy, hecho para los campesinos de aquellos lugares, y antes de llegar a ese sitio —esa gente, ese paisaje—, lo había vivido en el libro y en el momento del encuentro del poeta con las dos conocidas figuras; y, a pesar de la transformación de las cosas, con la familiaridad arbitraria de los sueños, podía seguir andando y captar algo de un mundo que aparecía como cerrado.

Habiendo vuelto a Moscú días más tarde, un sábado a las doce llegué a la "Asociación de Escritores" y me enteré de que el lugar en que me encontraba (una casa de estilo francés de

fin del siglo XVIII) era la típica casa de "los Rostov", inolvidablemente descrita en "Guerra y Paz". Supe, al mismo tiempo, que Pasternak había estado ahí unos minutos antes; me dieron el número de su teléfono, advirtiéndome que acostumbraba pasar el fin de semana en el campo, aunque algunas veces volvía a la ciudad el domingo a las siete de la tarde. A las siete comencé a llamar pero nadie respondía; comprendí entonces que, si bien en un sentido general había ido a conocer un mundo, en un sentido individual había ido a buscar a una sola persona. A una persona que no sólo debía ver sino que podía perfectamente haber visto.

A las cuatro de la mañana tenía que salir irrevocablemente, a tomar un avión para Viena; le dejé, entonces, a Pasternak unas líneas escritas con una letra tan perturbada que creí no la entendería, diciéndole que la poesía actualmente cuenta tan poco en el mundo que tiene que ser admirable para conmovernos (en particular, súbitamente y desde lejos), y que tal cosa me había sucedido con su poesía.

Ahora, evocando aquella espera, recordaba obsesivamente el teléfono, el inmenso escritorio, la sala con los muebles Imperio agrandados para Rusia y los objetos a la moda de mil novecientos, igual que las ventanas y sus cortinas de apretado encaje, como si el mundo se hubiera detenido en aquel cuarto. Pero al alzar esas cortinas aparecía la Plaza Roja con un tránsito pausado e incesante, el mismo número de coches detenidos y las luces mesuradas de la plaza, y las señales rojas y verdes de las esquinas. Hacia la derecha estaba el mundo bizantino con el típico muro del Kremlin, en el interior del cual se divisaban las paredes de los palacios del siglo XVII parecidos a los de París y, a la vez, a los de Lisboa; hacia el otro lado del muro, el mausoleo con las filas que, también pausadas e incesantes, esperaban; y en el fondo los colores nuevos para mis ojos de la catedral de San Basilio, que, edificada en el momento de su derrota, recuerda memorablemente, en pequeño, la grandeza de la Tartaria. En frente el Museo Histórico, que servía de transición entre las épocas y luego, hacia la izquierda, los grandes bloques interminables, que hacían pensar en Nueva York.

La historia y sus cambios, lo sucedido y lo que sucedía estaban corporizados en estas formas e imágenes, y por ellas era imposible no remontarse al sentido de los órdenes de la arquitectura y, a través de éstos, volver a la historia viva. Nada podía ser separado y no había reposo posible para los ojos, ni tampoco deseo de reposo en aquel gran silencio que hubiese llevado a descansar.

Recientemente recordé que ya no estaba en el cuarto de los muebles Imperio, cuando llamaba insistentemente a Pasternak, sino en otro que sólo miraba hacia los grandes edificios nuevos de la izquierda; y sólo la posición de la mesa y del teléfono eran las mismas.

Pero la realidad y la poesía habían formado un clima único, como en el poema en que el enfermo reconoce sobre el muro reverberante del hospital las luces de la inmensa ciudad. Y la razón ya no podía separar aquello que la visión había reunido.

A la mañana siguiente, al llegar a Kiev, azulado bajo un sol para mí imprevisto, recordé un verso anterior, que decía algo semejante a "éste es el Kiev mío, el de piel de oro", y pensé que me despedía del poeta un poco como si lo hubiera encontrado.

Es característico de esta poesía el reunir en la incandescencia de la pasión las cosas que parecían separadas y el transportar esa pasión a formas poéticas particularmente sutiles, sin que ella se retire o se esconda. La auténtica sutileza es escrupulo de precisión, es una angustiosa necesidad de superponer precisiones, de desmenuzar, con una objetividad sin tregua, los propios estados subjetivos.

En nuestro poeta se hace posible el pasaje breve y directo de lo pasional a lo formal, a través del río del canto que actúa como elemento mágico. Parece cercar con todas sus fuerzas la cosa viva que ha dado origen al verso, para que no huya sin ser entregada al poema; sea para exorcizarla, sea para identificarse con ella, la ha de llamar ritualmente con todos los nombres de palabras, rimas y ritmos.

El verdadero canto siempre es encantación, pero sus formas varían de acuerdo con el poeta y el tiempo. La singularidad de esta poesía está ligada a una relación, misteriosamente individual,

entre la palabra y la música propiamente dicha; parece surgir del acercamiento espontáneo del proceso poético al proceso musical y realizar entre los dos mundos frecuentes transposiciones. Ciertos temas vuelven con devoradora insistencia a través de un poema, y el poeta, para expresarlos, se sirve, como de signos secretos, de una aparente repetición de palabras que no son del todo las mismas o cuyo sentido se completa de acuerdo con su posición en la frase. Frecuentemente se sirve de la rima como de un punto de apoyo para volver al tema que ha producido el delirio poético, ella lo inspira y libremente lo guía hacia lo esencial.

En uno de sus poemas dice que "la rima no es fatalidad, es la ficha dejada en el vestuario para poder entrar con ligereza en otro mundo".* Percibimos que ella está ligada a la orquestación general de poemas enteros; en cualquier punto del verso encontramos ecos evidentes o secretos en parentescos sonoros entre una y otra palabra, correspondencias eufónicas alternadas, asonancias y aliteraciones sin número.

Combina las palabras simples y exactas de todos los días con otras raras o ambiguas, nuevas o desusadas. Indiferente al tiempo, trabaja en lo antiguo y hasta en lo anticuado, como en lo reciente y último, formando el todo simultáneo que su verídico lenguaje poéticamente le exige.

Suele servirse de las estrictas reglas anteriores y, casi sin alterarlas, parecería que las inventara. El frenesí entra en las medidas líneas, desplazando apenas su posición en la página escrita.

Llama en su ayuda a todas las voces del sentido y del sonido para emprender el camino entre la sensación y la visión.

El primero de los poemas que se publican en este número fue elegido, a pesar de su intraducible canto, porque me parece resumir no sólo el sentido de una de las obras poéticas más considerables de nuestro tiempo, sino también el sentido de la comunicación con todas las cosas; esa comunicación que es exclusividad y total exigencia.

* "Esprit", marzo de 1957.

Las cosas lo apremian, lo llaman, y está forzado a entrar en ellas y a no salir sin intentar llevarlas al mundo; está habitado simultáneamente por ellas, sin poder elegir entre una y otra. Y ellas y el paroxismo que las une entran en el molde de las doce sílabas en que escribiera Pushkin, divididas en líneas de ocho y cuatro. Aunque ya en su infancia, mientras escuchaba a Scriabin, había sentido que nuestro siglo sólo podía expresarse con sus propias voces, vuelve a Chopin, porque encuentra encarnadas en su voz las cosas reales y vivas que encuentra en él mismo y que quiere desesperadamente poner en ocho líneas, porque si eso fuera posible, ocho líneas bastarían.

Las cosas están ahí, presencia, perfumes, ruidos, colores y contradicciones contenidas en el amor que las une y en el descubrimiento, vecino del amor.

Las cosas enumeradas entran con violencia en esa tan concentrada forma y representan a aquellas que no menciona. Los nombres particulares de la rosa y la menta estaban presentes, en el momento del canto, pero, no sólo expresan a la rosa y la menta; sino a las flores y plantas de todos los jardines. Los nombres están ligados mágica y verbalmente al canto que los contiene, y por él vuelven a aquel origen musical de su primera inspiración.

Dentro de la poesía moderna, que tiende a realizar diversamente su propia música, lo que sorprende en Pasternak no es la sonoridad ni el acuerdo profundo entre las partes, sino la reminiscencia persistente del más antiguo tiempo en que la poesía y la música eran inseparables. Parecería que la poesía respondiera a un llamado, y aunque libre de la sujeción anterior, aspirara, por su solo impulso y sus medios, a reunirse de nuevo con la música en su fuente común.

La imagen final de este poema, consabida imagen de la tensión, nos muestra la cuerda y el arco identificados con el juego y el tormento. Y una vez más recuerdo la insistente frase de Eluard —con el cual el poeta ruso tiene manifiestas afinidades, en algunos aspectos del lenguaje poético—: “Yo no vuelvo a encontrar nunca en aquello que escribo, aquello que amo”. No sé cuál es la interpretación de Pasternak, pero la emoción de este poema está ligada, para mí, a la imagen de un violín, con el

nervio y el arco. El que crea, en el difícil acuerdo del juego y el tormento, hace su música, pero no puede escucharla nunca; si la oye, no puede reconocerla, porque se le aparece como si fuera indefinidamente otra. Sólo queda la presencia del juego y el tormento, desde el principio hasta el final. Pero otros escuchan; alguna vez la música se hace en ellos y, como siempre, ésta es la realidad de la poesía.

INDICE

| | |
|----------------------------------|-----|
| PROLOGO | 9 |
| "LA NUBE DE LA IGNORANCIA" | 17 |
| KIERKEGAARD | 25 |
| HUXLEY | 37 |
| RILKE | 47 |
| MEMORIA | 61 |
| SOR JUANA INES DE LA CRUZ | 73 |
| LOS SANTOS DE ASIS | 79 |
| RETORNO | 87 |
| ASPECTOS DE PARIS | 91 |
| ENCUENTROS | 103 |
| LA POESIA DE SUPERVIELLE | 109 |
| M. A. COUTURIER O. P. | 113 |
| JEAN BARUZZI | 117 |
| LA POESIA DE ELUARD | 121 |
| ENCUENTRO Y DESENCUENTRO | 127 |

Esta edición se terminó de imprimir
en el mes de diciembre del año 1966.
Se realizó en los Talleres Gráficos de
"Impresora Uruguaya Colombino" S. A.,
calle Juncal 1511, Montevideo (R.O.U.)

Esta edición se terminó de imprimir
en el mes de diciembre del año 1966
se realizó en los Talleres Gráficos de
"Impresora Uruguaya Colombina" S. A.
calle Juncal 1511, Montevideo (R.O.U.)



