

TESEO

LOS PROBLEMAS LITERARIOS
POR EDUARDO DIESTE (DR SINIAX)



EJEMPLOS DEL URUGUAY Y UNA
COMEDIA AMERICANA PARA CINE Y
LECTURA, DE EDUARDO Y RAFAEL
DIESTE

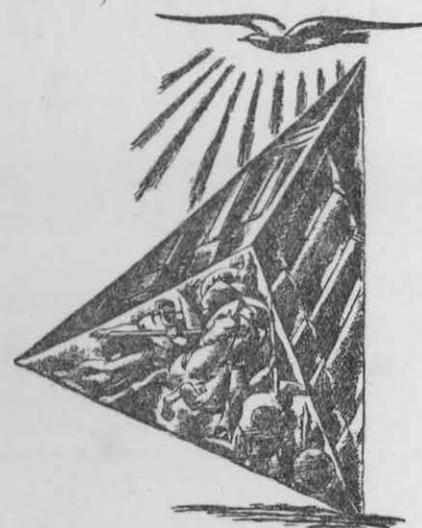
EDITADO POR "REUNIONES DE ESTUDIO". MONTEVIDEO

1938

LOS PROBLEMAS LITERARIOS

TESEO

LOS PROBLEMAS LITERARIOS
POR EDUARDO DIESTE (DR. SINTAX)



EJEMPLOS DEL URUGUAY Y UNA
COMEDIA AMERICANA PARA CINE Y
LECTURA, DE EDUARDO Y RAFAEL
DIESTE

*Copyright reserved
by Eduardo Dieste.*

PRINTED IN ARGENTINA

Impreso en los Talleres Gráficos de Porter Hnos., Estados Unidos 1866,
Buenos Aires.

EDITADO POR 'REUNIONES DE ESTUDIO' MONTEVIDEO

1938

INDICE

	PÁG.
DEDICATORIA	9
PROLOGO	
AUTODIDACTOS	13
CONCLUSIONES	25
IMAGINACION Y ESTILO	
Emoción de la Imagen	29
Gravedad de la Imagen	38
Ritmo de la Imagen	42
De Comunción de la Imagen	45
Libertad de la Imagen	49
Verdad y Estilo	61
Estilo y Novela	63
Puro Estilo	65
Variedad de Estilos	66
Orgia Platónica	71
LA FIGURA DEL VERSO	
Base Folklorica del Conocimiento	79
Forma del Espiritu	82
La Invención Eucarística	89
La Figura del Verso	97
Figuración por Diferencia	101
Orientación de Figura	107
Transfiguración	110
Teatraedro de la Poesía	115

NOVELA Y TEATRO

Teatro del Mar de <i>Eugene G. O'Neill</i>	141
El Drama de Florencio Sánchez	159
Crónica de un Crimen de J. Zabala Muniz	179
La Forma Teatral	197
Novela y Teatro	206
Virtud y Dificultad de lo Español	222

PROMESA DEL VIEJO Y DE LA DONCELLA

Comedia para Cine.

APENDICE

Una Semblanza de Buscón Poeta	281
Buscón Poeta y su Teatro	290
Obras de Eduardo Dieste	293

Tapas de Adolfo Pastor

a ENRIQUE DIESTE reitero la dedicatoria de esta segunda compilación de meditaciones acerca de los problemas literarios, que son, últimamente, los mismos de la metafísica generalizados en el plano misterioso de la existencia, cuya verdad ilumina el arte. La emoción del misterio aumenta en la claridad de visión: colma de ver suspendida una barca en el agua o un pájaro o la luna en el aire; cuando todo se vea así, el trabajo de la metafísica, que no es más que una óptica, habrá terminado; mejor dicho, se verá que esos problemas no han existido más que por oscilación retardataria del alma, que de otro modo no podría darse cuenta de ser. Este libro busca la claridad de visión y no pretende ni desea ni estima otro conocimiento. En este orden de pensamientos, puede creerse que la sacudida de horror que sufre el mundo tienda más que nada a reafirmar su espiritual ser desvanecido en la caída o desuso de las más elementales facultades de adoración. Como libro de crecimiento, espero que en sucesivas ediciones aumentará su doctrina y ejemplario, para satisfacción de quien lo escribe y de sus amigos.

En la rueda del diálogo de hermanos de sangre y de fe que adorna la presencia de las dulces compañeras y preside tu elevada virtud de amor, desea entrar con palabra clara y alegre y ser bien acogido,

DR. SINTAX.

Montevideo, 25 de Agosto 1937.

PROLOGO Y
CONCLUSIONES

AUTODIDACTOS

“Se dice que vivimos en un país de autodidactos. Autodidacto se dice del que aprende algo sin maestro. Sin maestro, por revelación interior o por reflexión autointrospectiva, pudimos aprender muchas cosas, de las cuales cada día vamos sabiendo menos. En cambio, hemos aprendido mal muchas cosas que los maestros nos hubieran enseñado bien. Desconfiad de los autodidactos, sobre todo cuando se jactan de serlo”.

Esto hace decir a Juan de Mairena, en nuevos diálogos que aparecen en *Diario de Madrid*, el preclaro poeta don Antonio Machado, continuando sus memorias de profesor de Bellas Artes. De análoga experiencia, he aquí una anotación que, por contraste, puede servir para poner las cosas en su punto:

Los maestros jóvenes, que suelen ser auxiliares y aún meros recitadores de lección, dan casi siempre más resultado que los veteranos en el suministro de una disciplina. El profesor joven ha de rehacer sus conocimientos que, a pesar de buenos maestros, no había asimilado bien; y como su fase de adquisición y de avidez está más cerca de la inopia del alumno que la suficiencia del profesor maduro, sucede que obliga a los demás a compartir el estudio que él mismo necesita hacer, valiéndose del diálogo y de las repeticiones de clase como instrumentos de mnemotecnia y afinación crítica. Se comprende muy bien que el profesor sumo, alejado de los planos de iniciación, no pueda satisfacer con eficacia de insistencia y de entusiasmo las necesidades elementales de las almas jóvenes.

*
* *

A guisa de prólogo, se reproduce y amplía esta nota del *Cuestionario* que aparecía en la revista P. A. N. de Madrid en 1935 como sección permanente. De esta y otras publicaciones análogas se recogen glosas de libros y problemas que se capitulan de acuerdo con un plan cuyo alcance no es otro que buscar fundamento a la estética literaria siguiendo de cerca la discusión de los mismos productores en los tres órdenes, de la Lírica, de la Epica y del Teatro. En este y en todos sus libros el autor cree ordenar el resultado de sus reacciones metido en la corriente de la vida y en el medio físico y espiritual que le rodea, y sus juicios, de duda o certidumbre, son expresados con firmeza, pero con respeto de opinión contraria si está inspirada en buena fe; y queda siempre dispuesto a mejorar la propia, con muy buen humor, cuando recibe la claridad de la doctrina y del ejemplo ajenos. Creería uno seguir la honrada y dura escuela socrática de autodidactos, ya que hace del maestro el primer estudiante. Así es conocido en España y en América Juan de Mairena, y es por celo de su perfil y amor de la verdad que aclaramos alguna que otra expresión equívoca de su noble enseñanza.

*
* *

Parece ser que uno de los caracteres del autodidacto consistiría en poner en tela de juicio con cierta jactancia la autoridad de los maestros, o el saber que transmiten. Cuéntase uno, porque de la jactancia del autodidacto, equilibrada con la de muchos profesores, no vale la pena de hablar; no es un dato rigurosamente científico de la cuestión; pertenece a la novela de la vida. De esta clase de jactancia que divierte o carga, según el estado de humor del comentarista, es la

virtud del *self-made-man* alegada casi a diario por los hombres activos en el mundo de los negocios; pero la falsa caracterización de unos no quita la real existencia de los Carnegie, Morgan, Rockefeller, Morgan, Ford y otros que, en efecto, construyeron el rascacielos de sus fortunas en cimientos de esfuerzo absolutamente personal: *ex nihilo*.

Quede como criticable la nota de poner en tela de juicio la lección del maestro o del libro, que es buena e ineludible. ¿Qué otra manera habría sino, de estudiar? El oficio de maestro y el de partera serían iguales en el método socrático de ayudar el alumbramiento de la inteligencia estudiosa. No obstante, puede hacerse un breve repaso de los beneficios obtenidos con el método de acatamiento al principio del *magister dixit*; no para lucir musculatura polémica (librenos Dios de tales niñerías) sino para acentuar la gravedad de la cuestión que apuntan esos ligeros modales de cansancio y de buen gusto conque escritores de selección llegados a la madurez acogen el estridor de los jóvenes iconoclastas, que no han de ser, precisamente, autodidactos.

En tiempos que uno frecuentaba las aulas con la mejor buena fe del mundo y con la suerte de haber conocido muy buenos profesores, circulaban las tesis autorizadas más peregrinas. Oíamos por primera vez la palabra de un escritor de la talla de Lessing muy mal traducida en castellano, pero lo suficiente para enterarnos de que el grupo de *Laocoonte*, que hoy es corona del gusto plebeyo, era compendio de la belleza plástica en el pasado y que no podría superar el genio de los siglos venideros; así lo decía Lessing, y para que no se olvidase tituló con el nombre del desventurado troyano su libro, por otra parte muy ingenioso, docto y entretenido: contiene hipótesis muy fecundas, como logre uno cambiar la dirección que llevan; pero si esto no lo consiguió el talento del autor menos trataron de hacerlo nuestros profesores.

En una devoción de la misma calidad se envolvía el grupo de *Los borrachos* de Velázquez. También *Las Meninas* tenían gran concepto; también, porque apenas era un poco más, y aún había pareceres de si no sería un poco menos. El

que entraba en la sala de *Las Meninas* del Museo del Prado y preguntaba, como D'Amicis: "¿Dónde está el cuadro?", quedaba muy bien ante el guardián galonado, quién, en el secreto, había de contestar: "Allí, en el espejo". Siguiendo la extraña indicación de tener que mirar al revés, daba uno en el espejito de la pared frontera al cuadro, y allí había que ver y quedar en pasmo; si no era por la pupila de muerto del espejo, la sala estaría habitada por los personajes pintados! Trastornaba la belleza platónica del prodigio ¡que la tiene!, y no era necesario ver más. Otra cosa eran los borrachos; ¡Resultaba que los conocíamos a todos! ¡Esto ya era el colmo! Había que poner un pero a este mago de Velázquez; era muy culto ponerle un reparo de ser demasiado objetivo; algunos se arriesgaban a decir que fotográfico. Compensaba esta disminución la acentuada idealidad del Greco. ¡Lástima si el mentado alongamiento de las figuras dependía en mucho de constitución astigmática del artista! Creo que a nadie le cabe duda hoy de que esto es papanatismo de subidos quilates; pero entonces daba tono en la conversación y buena nota en exámenes.

Una mirada sintética de la literatura, que es el campo de este libro, es de igual tristeza. Preocupaba mucho, y con razón, el tema de la originalidad en materia literaria. En las tertulias de café, medio universal y legítimo de extensión universitaria, hubo de resolverse el problema en forma que no superaron los profesores, y que, por lo menos, era graciosa: "El robo en literatura no es delito si va seguido de asesinato". De este modo sabíamos que *El Alcalde de Zalamea* es también ataud de una obra de Lope de Vega, aniquilada en olvido. La ley no falla nunca. De remate, en panorámico discurso lleno de gracia encantadora don Juan Valera ¹⁾ dejó aclarado el punto por exhaustación atribuyendo reverentemente la condición de plagiarios a todos los príncipes de la literatura universal en todo tiempo. ¡Y lo prueba! Salen los trapitos a relucir y los fregados en que

(1) *Disertaciones Literarias*, 2 tomos.

anduvo Cervantes para componer su obra, con todo, inmortal; y Shakespeare, las suyas; y Lope, no se diga; y Goethe, y Dante; no se escapa ni uno; todos son abatidos al polvo de un pecado casi original de plagio inherente a la flaqueza del intelecto humano. No ha de creerse que la disertación de Valera es de resentido, ni chocarrera ni falta de seso. Lo asombroso es ver que la generalidad del hecho probado no "escame" al ilustre andaluz moviendo su agudo espíritu y la suma de sus conocimientos en la investigación de las leyes que rigen la producción estética independientemente de las determinaciones que pueda haber de calidad ética. Había escrito novelas originales, pero, a no dudarlo, no dejaría de sumarse a la cofradía de penitentes por delito de robo y asesinato literarios. Y repite, ya en obsesión contrita: Dórico, jónico y corintio. No hay manera de romper el triángulo fatal de la historia. Lo más que puede hacerse es mezclar los órdenes, como hizo el genio romano antiguamente y después en los Renacimientos que impulsa. Boileau tenía razón que le sobraba. Así como parece consubstancial del buen cristiano que siga preocupadísimo de la suerte fenecida del pueblo de Israel y de sus azares: la expulsión de Egipto y las plagas, y el paso enjuto del Mar Rojo; los asuntos de la familia de Labán, y la rivalidad de los hijos de Rebeca por los privilegios de primogenitura (extraño episodio en la cima de la genealogía davídica, que es la de Jesús Nazareno); la cautividad en Babilonia; toda la bellísima y emocionante historia de un gran pueblo que siendo único en la mira providencial del Eterno es forzoso que deba paralizar el curso de las edades y la conciencia de los elegidos en los límites del libro maravilloso que la contiene; de igual modo, solamente los modelos de la literatura griega y los cánones de Policeto deben regir la creación del universo artístico.

A lo mejor es así en buena parte, y no hay más que demostrarlo. ¿Lo hicieron los maestros, o tuvieron siquiera la buena voluntad de intentarlo? Esto es lo que sorprende. Ciertamente, la idea de originalidad revolucionaria era tan falsa como la que podría implicar la esperanza de encontrar

en alguna región del planeta un tipo humano específicamente nuevo. Se observa en el desarrollo de las literaturas una facultad reproductiva, pero se tiñe de clandestinidad, y no se cree de noble linaje si no es antiguo; esto quiere decir que los maestros participan de la falsa idea de originalidad que combaten, cuyo fuero relegan a una especie de razas fundadoras: Grecia y, porque no hubo más remedio, también Roma. En tino de gusto no andan más acertados: prefieren Eurípides a Esquilo, a pesar de conocer el juicio que hace el mismo Dyonisos de los dos poetas en los infiernos; y Praxiteles a Fidias.

Probablemente habrá que estudiar de otra manera. Porque así no es posible la continuidad perfecta del espíritu que Goethe recomienda a los jóvenes en tono algo equívoco también (2). La cosa no es de viejos ni de jóvenes, ni de transmitir tesoros falsos o mal valorados; sino, precisamente, de autodidactos. Porque hay verdades, o caminos, que no puede enseñar nadie desde afuera, que ha sido siempre la norma académica: medir versos, medir columnas, medir figuras, medir teatro; y obtenidas las unidades, a imponerlas. Luego resultaba la escultura canónica, mala, y el verso, y el drama, malos. ¡Y las medidas eran exactas, micrométricas! ¡Gran misterio!

Es que sólo puede explicar la ley de un arte quien lo practica. Un poeta, un dramaturgo, un pintor o escultor y un músico conocen de cerca el movimiento íntimo de la creación que luego termina en las medidas que recoge, alejado de proceso, el académico. Sólo puede entender de teatro (gustar no es lo mismo que entender) el que hace teatro o quien está al habla de sus problemas con quienes lo hacen, o quien busca de hacerlo aunque no lo consiga. Este camino de visitación es el de la crítica. No es llano, porque el saber del poeta y del artista, muchas veces, aparece en obra. En este caso, no hay medidas que valgan; hay que rehacer la

(2) Conversaciones con Eckermann.

obra hipotéticamente por vía de experiencia, de intuición y de simpatía.

Al parecer, no hay maestro posible si no ha sido y es continuamente autodidacto. De esta manera viene uno a encontrar el fundamento real de muchas normas académicas que encerraban el jocundo engaño de una cáscara o de un caracol vacío.

*
* *

Ofrecemos, pues, contribución de experiencia a los investigadores de morfología literaria, en nuestro diálogo, refinado y amistoso, con los más decididos camaradas en la conquista de una vida o muerte decorosa, que es el fin del arte.

Un problema, entre todos, parece preocupar al autor, y es el que se refiere al órgano creador, cuyo manejo oscuro sería la causa de las vacilaciones en la gráfica de la historia del arte, atribuidas a momentos de plenitud o decadencia correspondientes a los periodos, aún así mal calificados, que marcan las edades de la vida individual.

De que hubiese dibujado Kant a punta seca el organismo del espíritu y su función, de dónde vendría la forma del conocimiento, y su materia del mundo exterior (fórmula paralela a la de Santo Tomás y Duns Scot) no siguió un equilibrio de pensamiento que reafirmase la integración natural de la esfera estética. El desplazamiento de la fuerza especulativa fué completo en la dirección formal que caracteriza el moderno panteísmo. A una dialéctica identificada con lo real, eliminado de hecho, le resultaba de una facilidad funambulésca, como observa Kierkegard, toda síntesis de contradicciones irreductibles. No era la armonía de contrarios de Heráclito, sino su disolución y movimiento oceánico. Si Bergson, que parte de la misma antítesis, evita el confusionismo totalitario con discernimiento plástico de agilidad extraordinaria, da suelta, en cambio, a un espíritu anhelante que ha pertur-

bado todas las zonas de la creación estética. Si en el orden especulativo, que se desenvuelve fuera de los plazos perentorios de la acción, el pensamiento puede y debe moverse con una libertad absoluta, no así en el plano legislado de la ciudadanía, en el de las funciones naturales o en el comunicativo del arte.

La norma deducida por el artista, en el afán de asumir la actitud más pura, de acuerdo con la naturaleza del espíritu, cuando no es reflejo de pereza de vivir (de "tanático instinto", habló Novoa Santos) o inexperiencia forzosa de los veinte años, parece ser: Ya que tenemos la forma del espíritu, o su anhelo (cuanto menos, mejor: más espíritu), y la realidad es la suma del ser y del no ser, igual a nada, o a una escoria del espíritu anhelante, no hay más que hacer sino reproducir la forma del espíritu en la categoría más pura, en la unidad del éxtasis, que es olvido, y volar al cielo. No se niega que la norma puede inspirar la vida de un santo, sino que pueda regir la creación artística. Esta unidad desesperada puede ser hasta la clave cósmica en el sistema de Bergson, pero no la clave de su obra escrita en espacio numeroso de gran orden y serenidad, más que el perceptible en el conjunto de sinfonías de Beethoven, lo que no habrá podido "realizar" sino a condición de mantener frenada mucho tiempo la impetuosidad esencial del espíritu. Igual contrasentido envolvería afirmar que la visión más pura es la del ojo en su estructura, y no hay más que ver que no sea impuro, cuando el ojo está para ver todo lo de afuera y no su adentro. También podría decirse que la utilidad teórica de una máquina, en reposo, asegura una mejor productividad que su ejercicio: una huelga universal sería la consecuencia.

El resultado de la estética pura de nuestros días, está tan cerca del aniquilamiento y de la insipidez como el del academismo (el "realista" y el "idealista"), que fué también más que escuela histórica, metafísica, derivada de la confusión del espíritu especulativo y del espíritu en corporeidad, que percibe el mundo y cae en la ilusión de que es su obra

o un sueño impuro. Resultado que no autorizaría Kant, ni Bergson. La trituradora Dialéctica de Hegel, lo puede todo.

Por el contrario, fundamentos de la doctrina de Bergson podrían servir para reafirmar la figura estética en la vida ⁽³⁾. Un observador ligero del espacio filosófico verá en el momento de la Escolástica el centro de convergencia de todos los caminos del discurso desde la antigüedad y que Descartes y Kant llevan a la máxima depuración constructiva. La demostración de la substancia espiritual y su tráfigo en el mundo refractario de la temporalidad extensiva, no deja en claro otra cosa que un problema y un lenguaje útil, si no es peligroso (*idola fori*), de referencia, que expresa gráficamente sus términos. Aún admitida la distribución de *universales* o *categorías* hasta el límite menos preciso de individuación de la materia, y la existencia de mediadores que hagan posible la comunicación con su opuesto substancial; admitida una rapidez de relámpago en la operación del *entendimiento activo* y su virtud (*lumen mentis*) que convierte la *especie sensible* en *especie inteligible*, asimilable espiritualmente, según la urdimbre escolástica del conocimiento, no puede evitarse un asomo de recelo al ver la determinación de lo espiritual extendida en analogías de la formación contraria. Por laminación o fraccionamiento, y a pesar de la barrera kantiana, se hizo posible un nuevo *avatar* de pensamiento monista fundado en la categoría fúnebre de identidad de los contrarios. Más que substantivado en evidencia, el espíritu se anuncia en explicación o diagrama de su real ser. La creación de Bergson consistió en comunicar la personalidad del espíritu por el medio directo de la reacción psicológica. Sólo por la reflexión puede cortar su acto duradero inconmensurable, y darse cuenta de lo extensivo y de cómo es posible la percepción única y diversa de lo heterogéneo merced a una connatural función cualitativa, el alma. Si fuese posible degradar negativamente la *tensión* natural del espíritu, el mundo cualificado que se conoce, no existiría. El medio reflexivo

(3) *Memoria y Materia.*

crea la espaciación necesaria a la existencia de las cualidades, en el mundo real y en el figurado de las artes. La reflexión es tanto más difícil, cuanto más contraría la velocidad interna de una visión o de un afecto: esta es la gracia del arte. Dura empresa: mantenerse dentro y fuera del éxtasis para darle espacio necesario en un poema. Unidad, cualidad, pureza, todo esto ya lo pone el espíritu de suyo.

El prólogo termina o sigue por ejemplos de bellos libros que comenta en el que empieza, la misma voz rezagada, con ánimo de persuadir al espíritu que vuelva a la tierra y se aficione de las criaturas, que son de Dios. ¿De quién podrían ser?

Leod, camaradas, con la mejor buena fe que es esencial en nuestro oficio, y aprended por vosotros mismos.

Dr. Syntax.

CONCLUSIONES

I

P. ¿Debe entenderse que autonomía del espíritu no significa en modo alguno confinamiento subjetivo?

R. Si.

II

P. ¿Debe entenderse como un medio instrumental que necesita ejercer su acción transformadora sobre la realidad exterior, el órgano interno de las intuiciones, de la inteligencia y de la imaginación sensible?

R. Si.

III

P. ¿Debe entenderse como falta de dominio de este medio instrumental interno que se haya atribuido a la expresión pura de su esquema una cualidad de substancia independiente con relación a la densidad figurada y móvil del mundo externo?

R. Si.

IV

P. ¿Debe entenderse que restablecida la comunicación natural de los medios internos y externos la presunta materialidad de los últimos desaparece, traducida en lenguaje

común y en seguridad instintiva propia del niño y de las personas sencillas?

R. Si.

V

P. ¿Debe entenderse que la reflexión exacerbada, necesaria al estudioso y al artista, y el uso de una experiencia de data anterior, incluso la acumulada en el lenguaje, dieron origen a esta noción de autonomía por negatividad, que hace iguales al pobre y al rico, al vivo y al difunto, al no y al sí?

R. Si.

VI

P. ¿Debe entenderse que una poesía, una política y cualquier orden de pensamiento y de arte fundado en este equivoco está fatalmente condenado a muerte o nace ya muerto?

R. Si.

VII

P. ¿Debe entenderse lisa y llanamente que el romance o el cuento (de una especial calidad) o la situación *histórica* del poeta ofrecen los puntos de referencia en el espacio espiritual, necesarios para el trazado de la figura lírica?

R. Si.

VIII

P. ¿Deben entenderse como formaciones de *origen épico*, ya partan del romance o del drama (de una especial calidad), en lo humano y en lo religioso, los más celebrados poemas líricos, antiguos y modernos?

R. Si.

IX

P. ¿Debe entenderse este punto de unión de los géneros literarios como punto de partida para resolver el problema, cada vez más abstruso, de la comunicación del Arte?

R. Si.

X

P. Debemos, pues, decir al joven, forzosamente dominado por los imperativos de la forma abstracta del espíritu, que penetre dolorosamente al mundo externo, que vibre en situación y complique las creaciones de su arte; y al hombre de edad madura que simplifique su experiencia, que ha de renovar constantemente si no quiere deslizarse al mundo fúnebre de los sueños dialectales.

R. Si.

Este decálogo de conclusiones puede o no ser confirmado por cada lector del presente libro, pero refleja escuetamente su contenido. Se declara por delante para que nadie se llame a engaño, y así pueda leerlo con predisposición adversa o simpática, o dejarlo de lado si por una razón u otra se prefiere disfrutar la paz perpetua de opiniones académicamente recibidas.

...de la imaginación...
...de la imaginación...
...de la imaginación...

...de la imaginación...
...de la imaginación...
...de la imaginación...

...de la imaginación...
...de la imaginación...
...de la imaginación...

IMAGINACION Y ESTILO

I M A G I N A C I O N

EMOCION DE LA IMAGEN

EL SOL POR OTROS CIELOS, de Mariano Gómez.

¿Basta el medio de la imaginación para dar la resonancia del alma en el mundo? ¿Es, por el contrario, la medida que hace una tragedia griega más grave y menos lacerante que un drama moderno? ¿Es que el número circunda en una esfera divina el misterio de la existencia, y la sola imaginación lo deshace en el contrasentido de las aflicciones humanas? La tragedia y la plástica antigua, el verso, la música (antes de Beethoven), limpias de ascetismo, ¿quedarán para siempre atrás o representan históricamente, a la vez que una etapa de acceso, la intuición de un arte futuro, eterno, que saldrá de la complejidad arrítmica del espíritu en nuestro tiempo?

*
* *

Hay muchas preguntas ahí que vienen unas encima de otras en tropel, y va a ser tarea larga que cumpla el juicio todos los cuidados de pastoreo. Puede intentarse apartar las más fogosas o las más tímidas. Dejado este lenguaje alegórico pongamos mano sobre la tercera, que parece ser la que dirige la punta en la disparada.

Quiere decir que el primer dolor no es el más profundo, aunque duela más y sea más triste que ninguno; el dolor de

la carne tiene eso de espantoso: que en él sucumbe lo efímero. De aquí dependerá la tristeza indefinible del otoño. ¡Muere todo lo que parece de menor entidad!. El corazón quiere echarse a engaño y la fluidez de los días lo destempera y seca sus más verdes o floridas ramas. Tanta hermosura como hay en un campo y es agostada, tanto es el rigor que hace de los sueños del hombre un montón de hojas ateridas que un viento vagabundo arrastra; y así esta pena deja desabrida la voluntad que si uno se imagina restaurado después de la muerte no podrá menos de preguntar a los ángeles: ¿dónde están las flores que ha muerto cada otoño? ¿y los días del niño? ¿y el torillo elástico que lanzaba los ojos detrás de las nubes alocadas en las colinas? Potros desmelenados corren a huir del tren monstruoso; rostro pensativo de una joven por siempre perdido en la velocidad; somnolencia tristísima del viajero limada por la novedad de los prados recién amanecidos... Algo pasa en el corazón del hombre que le deja triste en medio de la circulación de los dones renovados en que naufraga su nimio dulce tesoro, tan amado, de sueños juveniles... Notad que la imaginación del dolor va trascendiendo de la carne y adquiere categoría metafísica. Lo haremos sentir en versos de Shakespeare:

Cuando veo la esfera que marca la gula
del tiempo,
y el día bizarro hundido en sucias tinieblas,
y aquellas violetas de otra perdida primavera,
y negros rizos empolvados de plata y de ceniza,
y en huesos los árboles desnudos de hojas,
antes coro de los pájaros, dosel de los ganados,
y el verdor del verano ceñido en gavillas
y con lacias grises barbas llevado en andas;
de tu belleza me ocurre acongojarme

que pueda ir su día en los estragos
del Tiempo,
pues dulzuras y bellezas se le rinden
y mueren
tan pronto como ven otras crecer de
exiguos gérmenes.
Y nada encuentro que pueda embotar su
filo insaciable
salvo engendrar, turbar su acometida
con renovadas galas.

*
* *

Mientras el dolor no ha pasado al dolor, entristece pero no mejora el alma. Muy al hondo de ésta hay como un sentimiento de participación en lo creado que convierte a oración los dolores más fuertes, que son los del hombre justo: Job. Sentimiento de participación da lo mismo que saberse criatura, humillarse (con dignidad) y tener celo de lo creado, que ya es participar.

En una obra de Leon Tolstoy, cuya vista puede promover contagio de epilepsia en el público (no debe representarse, y si leerse, aunque es teatro de ley) falta en bastante grado esta transformación o ennoblecimiento del dolor. Se conoce en castellano con el título *El Poder de las Tinieblas*. Hace falta recordar, aunque sea de prisa, una escena, y todas son de la misma crudeza; es aquella en que los padres tratan de hacer desaparecer un niño, fruto del pecado. Llegado el momento, vacilan. La mujer instiga. El hombre acaba por acostar al niño en un banco, lo cubre con una tabla y se sienta encima, revolviéndose de aullidos de locura al sentir el crujido de los huesos y el derrame de llanto instantáneo. Lo entierra la madre, que increpa al hombre por su cobardía. En las escenas siguientes, la angustia gana categoría religiosa, pasa de la animalidad a la humanidad, y el acto penitencial en que el abuelo anima al hijo mientras confiesa los crímenes en la plaza pública, porque sólo así Dios podrá perdonarle, con todo y su extravío deja en el alma una pesadum-

bre más tranquila (y es de muerte) que toda la cadena de horrores de que es quebranto. Hay la diferencia que puede haber entre la crónica directa de un crimen y su resonancia en el alma que trata de medir su significado en el concierto de los fines y lo novela o depura en el teatro. Está en el límite de la realidad histórica de que se aleja el drama de Shakespeare y mucho más la tragedia de Sófocles o de Esquilo.

*
* * *

No sabemos si hace falta una refinada especulación para equilibrar los contrasentidos del dolor histórico en una forma poética de humanidad superior. A veces viene dada en formas populares de una evidente modestia literaria. Recordamos un romance leído en una colección de cuentos juicios europeos. Enumera los trabajos de la mañana a la noche de una madre. Ahora suelta la fatiga de los fregados y acalla el llanto del niño que su ángel ha salvado de gran riesgo; ha temblado su entraña, donde otro fruto madura; de este sobresalto corre a dar alimento a los que vienen de la escuela: ¡y el hombre no se daba cuenta! Sigue su ardor de asear la casa, y contar los cuartos que disputa con los vendedores de puerta; debe ir al mercado, para economía de unos céntimos, y volverá en huesos tardos y corta de aliento: ¡y el hombre no se daba cuenta!; y hay que acudir al apremio de los hijos mozos en comer y volver al trabajo; cocina y trae los platos humeantes de alegría materna: ¡y el hombre no se daba cuenta. Y ha de dormir de un tirón la noche y endurecer las manos en la helada del alba y empezar a subir la cuesta de un nuevo día: ¡y el hombre no se daba cuenta!. Y parirá con dolor noveno hijo: ¡y el hombre no se daba cuenta!. Y no hay más encanto de mujer que ha soñado amor de los cantares; tose y va y viene encorvada: ¡y el hombre no se daba cuenta!. Y ha cumplido su deber en la vida como los buenos animales y pronto va a morir...: ¡y el hombre no se daba cuenta!

Puede uno estar mal constituido y sentir lo que no hay; pero este romance vulgar de dolor es más digno de conmover el alma profunda de Tolstoy que aquel su terrible ejemplo.

*
* * *

Pero no es lo corriente (y por algo será) que la imaginación popular trascienda más allá del dolor y de la alegría física. Una prueba suministra la memoria de la pasión y muerte del Redentor si vive de lástima refleja del taladro de los pies y de las manos en el madero de la cruz y de la última lanzada en el costado que abren también la fuente de las lágrimas devotas. El misterio de la tremenda angustia sale en palabras claras de la lección evangélica, y nadie las entiende, ¡ni los apóstoles!: Hombre de poca fe, hundíase Pedro en las aguas cuando iba de la mano del Maestro.

Mientras los "pasos" de la *vía crucis* no vayan más adentro en el misterio del "drama sacro", no alcanzará la categoría del gran teatro ni quizá la virtud de su esencia redentora. Porque el hombre es así: *tiene ojos y no ve*.

*
* * *

La categoría no destruye la imagen, sino que la restablece y trae a vida eterna integrándola de relaciones que tiene implícitas de lo cósmico, en lo divino y en lo humano. El gran error ha sido siempre confundir el signo con la cosa, por lo que al fin de una especulación queda separada la imagen de su categoría. Trascender la imagen no es anularla, sino algo así como ponerla en línea de flotación que le permita navegar con carga justa y movimiento estable alrededor de la esfera completa del cielo. Según esto: dolor o alegría que no se medita, es tan sólo malestar o alegría disparatada, materia prima que ha de elaborar la *imaginación pensativa* del artista.

No obstante, la entrada de la fe y de la poesía es la imaginación real de las cosas. Quién se hunde en las aguas yendo de la mano de Dios por encima de ellas, no tiene imaginación. Quién mata a un hombre o abandona los hijos, no tiene imaginación. Quién desprecia la gracia del mundo o no siente sus miserias e injusticias, no tiene imaginación. La caída del santo sirve a su santidad. La obra del poeta y del político faltos de imaginación es obra muerta y dañina.

*
* * *

Si la imaginación hebraica es la voz más poderosa del alma, he aquí un poeta de tierras de Segovia que escribe con palabras de fuego:

A dónde va ese niño?
Camina con la frente, con los ojos,
Por la senda ciega de su corazón.
Vedle, es el hijo del hombre,
Es el hermano de los verdes trigales,
De la tierra en la adolescencia del mundo,
Y nadie lo sabe,
Porque todos estamos dejados de la
mano del hijo.

Salta gracioso de un astro a otro
Y nadie lo ve,
Y es que nadie tiene fe en su mirada,
Misterioso mensaje,
En su mirada que es la esperanza.

Quiere para su ojos:
Altos cielos,
Verdes trigales,
Enjoyados pájaros;
Pero el hombre le espera en la esquina
Y le salta los ojos
Le corta las manos
Le secciona los divinos pies
Con un cuchillo carnicero;
Quema su jardín,

Destruye los trigales de su encanto,
Y luego, en el feo bazar de nuestra vida
Le pone ojos para ver tristezas,
Pies para andar sobre ceniza,
Manos para estrangular al pájaro inocente.

A dónde va ese niño?
En el túnel en que ahora entra,
La sombra acecha y espera.
¡Maldito es!

Una conmoción tan recia del hombre, de la planta a la cabeza, no puede menos de orar así:

Venid a mí, soledades,
Soledades antiguas
Venid a mí con vuestras manos
De angustia y niebla unidas,
Venid a mí con la frente nimbada por
la nieve
De mis inviernos...

Luz azul de ensalmo abre rápidas lejanías en el bosque de este corazón loco de "buena tristeza":

Aquel día la montaña se desnudó de niebla.
Mis campesinos
Cantaban la luz y bebían vino y nieve.
La dulzaina encantó a la torre de la iglesia.
Todo era amor y júbilo.

Su voluntad feroz de dolor no transige con la vida:

Yo te quise siempre, amiga,
¡Si yo hubiera sido un muerto
Como tú, ahora,
Qué felices hubiéramos sido,
Sin esta sangre viva;
Ruega a la tierra
Para que me haga digno de tu silencio.

En los momentos más ligeros, una sombra fría pasma el ánimo de la lectura:

...el ratoncillo convidado a la fiesta
que llegó
hasta mis manos creyéndome de tierra.

*
* *

En la serranía madrileña quedó el poeta, pistola al cinto, el corazón vuelto ametralladora de emociones, la figura levantada y lleno el ánimo de extrañeza al ver caídas de su alma las melancolías otoñales que aventaba la hueca verdad del nihilismo ascético.

La realidad descubría una dureza inesperada. Los poetas dejaron de ser fantasmas. Los engañadores de la política se apostaron a distancia para regresar oportunamente. Los políticos de buena fe contrastaban las fórmulas en planos de experiencia elemental que la ley impulsiva del progreso teórico (que es la ley formal de la mente) había acabado por perder de vista diciendo al hambre: espera; y a la conciencia, ya universalmente cristiana: el espíritu mata, y la letra vivifica.

En la esfera de la imaginación amanecía también rudamente. La somnolencia del alma peregrina sentía los nervios finos limados por la violencia del aire serrano y de las nubes que exaltaba la sonoridad de la guerra. Saciado el temor de la muerte en vasto pudridero, el corazón del hombre adquiriría la impavidez del cielo en la mañana, que es una rueda continua de presentes dominada por ley única de vida. Comprende uno ahora el sentimiento homérico de heroísmo identificado con el de inmortalidad. La transformación imaginativa que gira en este eje puede hasta provocar la intervención visible de lo divino en la nueva épica de igual modo que en la antigua, que teníamos por accesoria o a lo sumo inspirada en sentimientos políticos de conveniencia: ¡como si un verdadero poeta, creado por Dios para decir la verdad, pudiese traicionar su natural destino!. Desnuda la pasión del hombre y requerida en su brío máximo, libre de las limitaciones del hecho social, convulsionado, encarna en las fi-

guras del *Râmâyana*, demonios, monos y héroes inmortales a la parte del bien y del mal que parecían de inventiva teocrática o engendro de una imaginación poderosa y oscura miles de años alejada del positivismo científico.

Aplicada al momento histórico y reflexionando sobre sí misma, la imaginación despierta bruscamente, trasciende al plano de realidad integral y adquiere de inmediato categoría y número; y un acento noble y grave que siempre da relieve a la efusión de los grandes poetas, ya canten una flor o un combate de inmortales.

ENVÍO.

¡Salud, Mariano Gómez!

¡Mariano Gómez, amigo liberal de una pieza, enjuto a fuego, audaz, de ojos limpios en el cielo de su tierra, eternamente heroica y santa! ¡Cómo recordé la fuerza de tus imágenes al salir en "alas de mariposones pardos", de primor conciso, que hacen el suelo de Castilla, — por la tangente de la guerra! ¡Mariano Gómez, poeta auténtico! "¡El pájaro tiene la color de su tierra"! ¡Tu "calandria labradora"!

¡Mariano Gómez, rescatado a sí, después de largo extravío de angustias, al temple de su raza hidalga, fogosa y dura! ¡Las veces que yo te alzaba (¡yo, que no tenía ni tengo más norte que una fe oscura y firme de animal invencible para guiar los propios pasos!) en las caídas de tu calvario! ¡Íbame yo contagiado de tu angustia, cuando espoleaba tu alma con las palabras más fuertes y clarísimas que Dios me daba, íbame yo algo alegre de caridad de oírte decir: "Bien me has dado, Buscón; haré un poema de tu aliento". ¡Cómo pecaste de exceso de dolor! ¡Y ahora quedas de pie en la entereza de tu fundamento! ¡Cómo conocía tu instinto el límite de tensión de tu alma! ¡De pronto se retrae, ajusta los músculos, endereza la mirada y echa a andar con pasos olvidados, como si no se hubiese perdido nunca! ¡Gran maravilla! ¡Y esta vez sí que me dejó confortado nuestro último

encuentro! ¡Esta vez te digo yo gracias a ti, Mariano Gómez, al sentir en mi rostro el aire vivo, serrano, de tu pensamiento, libre de tiniebla sacrilega! ¡La gesta del pueblo que muere por su libertad te ha devuelto el ser! ¡Mariano Gómez, ya sabes quién eres y lo que tienes que cantar! ¡No te perderás más!

Esto quería decirte antes de volver a mi tierra uruguaya, que debe parecerse a la de Castilla en su niñez: sol, nubes, caballos.

¡Salud, Mariano Gómez, poeta y hombre!

Barcelona, Febrero de 1936.

GRAVEDAD DE LA IMAGEN

ROJO FAROL AMANTE, de Rafael Dieste.

I. Querido poeta: Nuevo acuse de recibo de tu haz de versos para que veas también, por la insistencia, que han llegado y pasado y vuelto en sinfonía mágica por mí o yo en sus voces por encima y por dentro de todo... ¿Crítica de este libro? Es claro, se puede hacer, pero no seré yo, ni es el momento, ni es necesario para reiterar mi aplauso... Agotaría el índice para decir cuáles me gustaron... Como esa brisa que vino de lejos a desmayarse en tus brazos, irán, como a mí vinieron, las vibraciones de tu libro: *¿Rumor esférico del mar amargo?*

Bien está *La Montaña*, fondo del paisaje y de todos los vuelos, al fin del libro; sigue siendo para mí una maravilla de la naturaleza, y la imagen más sonora que conozco del parnaso antiguo...

Cruelles zumbidos obsesionan mis oídos: *Escultor de sus muertos... Negro el pecho del aire... Odioso juez sin ojos...*

Alas de locura también:

Eres
el que fui
el que seré
mirándome?
El sí, jinete alegre
del porque sí más alto.

Ángeles del Greco traen el cáliz de amargura: *¡mírame, cielo!*

Si el mundo se concierta
con mi final acorde,
¿me quedará sin voz?
Si es preciso
desordenándome,
¡dame voz!

Pero:

por un instante
— qué claro y qué feliz —
díjeme:
cuando quieras puedes morir.

El corazón o la cabeza se rompe ahora en las aguas locas de Dios:

... mar y sol en un solo repentino arco
ojos... naves... delfines
y horizonte velero con todo el cielo izado.

y un compás de copla lo humaniza:

Volaban nubes y nubes
vestidas de blanco fuego,
por la noche sin estrellas
de tus profundos cabellos.

Pero aquel *Instante*, que no pasa Y este arbolito negro del alma... Y este *Ultimo Recelo*, pavoroso...

Cedo a las ondas del canto y la angustia se deshace en un mar de alegría... Pero las amarras en los puntos eternos no se cortan...

Pasan desnudos árboles negros,
fugaces ademanes de sombra
deshecha...

Se esparcen confines
vuelan horizontes...

Jinete ya caído en la llanura
como una roja flor.

Miles de cielos caen
sobre mi corazón...

...Fantasmas de horizontes
difuntos...

Ahí tienes una idea de las *mil espadas de gozo* de tu verso, hundidas en el alma de tu amigo.

*
* * *

II. En mi adentro se movía este verso tuyo, cuando recibí tu carta de Allariz:

La flor maravillosa
y el enturbiado estanque
se miraban pasmados
bajo el cielo del padre.

(Esa estrofa no estaba en mi niebla pensativa, y la pongo, con tu libro a la vista, movido por la conducta de transcribir.)

y en el cielo una dura
sonrisa inexplicable
detenía los barcos
endureciendo el aire...

De aquí eran los elementos en que, sin duda, estaba el deleite de mi visión o audición o niebla de pensamiento desgobernado; muchas veces estamos así, todo abiertos, en una

misma atmósfera con lo exterior, horas y horas, aunque tengamos la conversación intervenida y los ojos y los oídos en cosas de atención personal de otros; y los elementos yacentes del encanto que luego diré — y ya lo estoy diciendo — (un tiempo me disgustaba, y me parecía absurdo que un punto infinito de encanto pudiese extenderse en partes de discurso: ¿qué me resta de este problema y dificultad? La música era entonces para mí la única materia explicativa del alma... ¿Diafragma, el verso, la mirada suspensa del espíritu?); no me aparté del momento mágico en que estaba y escribo, tocado por tu verso, en este desgobierno de pensar, donde el mar y la barquilla van y vienen y están quietos... ¿qué van a estar quietos!; no me aparté, y voy y vengo en palabras de comunicarme contigo... ¡Cuántas palabras! Pero ¿no tiene también muchas palabras la brisa que huye alzando un pelo de mi frente? Y contra la brisa viene un pájaro; y un campanario empieza a sonar brutalmente; y los elementos donde asienta o contrasta el encanto fugaz — y constante — siguen debajo, arriba de mi animación suspensa, y están dados en calidades de dureza y de inmovilidad; se me borró la sonrisa y el barco, y persiste la dureza inmóvil; todo ha quedado en piedra figurada con la variedad del mundo; la naturaleza, como es, quedó eterna, en piedra; y el placer de una rotura afectiva casi humedece mis ojos, o siento que una vena se derrama cálidamente en ... ¿dónde?, porque

...vuela un pajarillo
que de aquello no sabe
y, repentino, suelta
la brisa entre los árboles.

Este pajarillo que no sabe lo que hace da respiración al mundo platónico, y, si quieres, leibnitziano. La petrificación divina toma otra vez mi ser, vuelve el pajarillo, es otro; y ahora es un calabazo que rebosa de amarillo y azula el mirar quieto: ¿qué quiere este amarillo y su adorno verde de gusto aldeano? Toda mi alma fué robustecida de un golpe insólito; piedra divina del sueño, color, brisa, pajarillo...

No ando lejos de contestar tu carta, pero lo haré más concretamente otro día o seguiré contestando de esta manera; porque lo tremendo de ser preestablecido, en sorda arena humana y esplendor de imágenes inasibles, lo tremendo de ser y de no ser y aun de ser todo el ser contenido está en ese momento mágico de la piedra divina que ha mudado en aire verde y sonoro el salto de un pajarillo...

Cádiz, Agosto, 1933.

RITMO DE LA IMAGEN

a J. V. V.

Querido poeta: Me parece un fresco plan de primer libro el que me anuncias titulado *Diario de un Fauno*, y del que me ofreces las primicias, versos que parecen haber sido escindidos en las hayas y en la roca por un espíritu en estupor de su encarnación joven y de los milagros de la existencia múltiple que lo asedian deliciosa y dolorosamente.

Entiendo tu repugnancia en usar de alguna trama narrativa consecuente, como enseña la encantadora pastoral de Longo; pero hay mucho riesgo de monotonía en querer dar a un poema lírico proporciones de novelesco, si no se penetran los dos planos en cuerpo y alma, y entonces aparece la égloga, la pastoral, y la epopeya. Si lo consigues con efecto de emoción sostenida, fuera de las divisiones y subtítulos conquie a veces se pretende dar unidad de enlace a todos los poemas de un libro, crearías, no un género, sino una obra de inspiración afortunada que fundadamente espero de la noble calidad de tu alma.

No he resuelto aún las cuestiones que plantea la valoración específica del verso. Hay más que el valor prosódico. Es claro. Pero ¿no radicaría en ese valor la nota diferencial que hace al verso corona de la expresión hablada?. Vemos primero la *imagen de los ojos*, y no nos contenta; y de *sensible* la llevamos a *inteligible*, y no nos contenta; en este vaivén de angustia viene en auxilio, no sabemos por dónde, de todas

partes, y sólo en fuerza de estar atentos, la *imagen de la imaginación*; entonces ajustamos los ritmos de *corporeidad* y accidentales, de *significado* ideal e ímpetus cordiales; una imagen trae otra en vuelo, el paso de lo sensible a lo inteligible, la *acción especulativa*, estética, es cada vez más firme y exenta de sus riesgos, que son: morir en la *idea* o yacer en la *imagen*. Al fin, por encima de una danza iluminada de ideas e imágenes en idéntico ser, salta la forma imposible del Arte. En este rápido esquema del proceso estético, exacto, aunque sus tiempos, idas y vueltas puedan multiplicarse (suerte si lo elimina la intuición angélica) y su orden ser distinto, y ser o no claro en la conciencia del poeta, no se habló para nada del valor prosódico, que entra en la rueda de los demás valores expresivos. Pero este proceso tanto asiste a la prosa como al verso en San Juan de la Cruz, en Valle Inclán o en Quevedo...

Como la diferencia existe de hecho, habrá que investigarla por comparación de obras literarias de distinto género, y se verá que el enredo depende, una vez más, de mala inteligencia y abuso de la forma apriorística del espíritu.

*
* * *

He aquí dos modelos de conciencia expresiva en que aún son visibles las huellas de una intención penetrante y atormentada en el afán de crear espacio libre donde la figura de las figuras y las figuras puedan moverse o extasiarse, que es lo mismo, con la esencial prosodia de su especie literaria. En el de Fernando Pereda, predominan las determinaciones plásticas, sean o no finalistas. Basso Maglio imagina con mayor abertura de compás o de enfoque; y no se hace distingo peyorativo. Los ritmos de figura en uno y otro mueven la cantidad métrica y crean el espacio que anhela el ser indeleble. Pues, ¿qué significa esta porfía del ritmo y por qué busca rodear un espacio si no es función de perennidad propia del espíritu? Advertida la correspondencia en las variaciones del

número de que nace la inmutable geometría, era claro que la imagen regida con esta ley tiene vida eterna. La dificultad de la filosofía y del sentimiento místico es compenetrar las dos esferas, la de las ideas y la de las imágenes, en una real eterna, de que es indicio la armonía de números en que se resuelven áridamente los seres. Número y forma de números da lo mismo: esqueleto, ley. La ley sostiene, pero no constituye; confusión de esto engendra la terrible sequedad del espíritu en el gobierno de las ideas y de los hombres. Entrar la figura en forma es destino de la poesía y del arte.

Nunca es de loar bastante la disciplina de estos forjadores de vida eterna. La tortura de Herrera y Reisig, de Julio Supervielle, de Basso Maglio, de Fernando Pereda, de Leandro Ipuche y de Casaravilla Lemos en la figuración rítmica es de una dignidad que puede servir de ejemplo a quienes de veras profesen el duro ejercicio de las letras.

TRASMUNDO

Mar de mis soledades defendidas
Trasmundo incontenido, mar soltado
En melodioso cielo desvelado
De sueños, de virajes y partidas.

Y de muertes, y de locas vidas
(Tritón de vientos con azar cerrado)
En lívido volar, vuelo espantado
De mecánicas lunas ya vencidas.

Ciego sondear de tornasoles,
Bajados pozos, torres ya giradas:
En pecho nuevo corre la fortuna

Con el delirio de los girasoles:
Jardines de mis nubes vigiladas,
Y silencioso vino de la ~~vida~~ luna.

Fernando Pereda.

CERTIDUMBRE

Tapiceros cercanos y sutiles como
músicos,
En vanas horas claras endulzan mares
viejos...
Zarpe el blando remero, no el de vela
profunda
y bronceada canción y sostenido sueño
que no aparta su barca de la orilla
nocturna
hasta que grandes pájaros de ceniza
le anuncian
que han de segar sus mástiles, como
trigales negros,
y hasta que no le arranquen todas
sus anclas dulces
y sus tiernos abrazos las verdades
alegres.

V. Basso Maglio.

DE COMUNION DE LA IMAGEN

Acabo de leer dos libros de un poeta andaluz que se llama Juan Rodríguez Mateo y es secretario del Ayuntamiento de Coria del Río en Sevilla. *Marismas*, publicado en 1932, y *Flora*, en 1934. ¿Obedecen a dos direcciones estéticas que el poeta puede seguir a su antojo, de acuerdo con el destino y la naturaleza de los temas? Uno y otro están referidos a sentimientos comunes, pero no llegarán igualmente a todos los lectores.

Este problema de la comunicación del arte no queda resuelto con allanar las palabras y el pensamiento. La dificultad está en el número de relaciones ideales y sensibles, y en cómo avanza, retrocede o salta cada son y su acorde con otros, las palabras de un verso y los versos de la estrofa. La visión del poeta sintetiza la de los demás, y aquí empieza el desacuerdo. Verso de cuadernavia, romance explicativo y prosa lenta de enumeraciones y enredijo fabulesco,

tienen la inmediata acogida del pueblo. La brevedad de la copla secular es justipreciada en oro de sentencia. La poesía *folk-lórica* tiene, pues, dos caminos: comunicarse a los más o a los menos. ¿Creerá alguien que una canción de Juan Zorro, en su gracia natural de trenzado rítmico de dos o tres imágenes (como canta un río, un pájaro, una gaita o un avellano florido), suspende el espíritu de lectores no refinados?

Gravísima cuestión que atañe a la esencia misma del Arte: su anhelo expansivo, místico, ya que *placer no comunicado no es placer*, según el sabio decir del autor de *La Celestina*. Ahora bien; ¿puede el poeta, sin mengua de las calidades de su alma y de su verso, comunicarse a todos? ¿Puede lograr este efecto por *edades de cultura*, si la suya coincide con la de sus lectores? ¿Puede usar en la misma época de un doble *estilo*? El verso llano, cordial, de pensamiento heredado, que siente el pueblo — no tengamos en cuenta ahora cómo la falsa retórica le seduce también —, ¿podrá salir de la misma fuente y ser de igual pureza que el verso de imágenes últimas, simple de tiempo y de palabra que danza en el punto inmóvil de un alma profunda? ¿Sería, a su vez, el mejor lector quien atine a gozar con disposición adecuada el verso de Vicente Medina o Alonso Trelles, y el de Juan Ramón Jiménez o Rafael Dieste? Ved, en el poeta que nos ocupa, el doble ejemplo:

De marismas

CANTE...

Cante en er hato,
cante en la escarda,
cante en la era;
cante en la ziembra;
cante en el rancho de los pastores
iluminao por las estreyas;
cante en la caba,
cante en la ziega...

Er campesino ziembra de cante
toita la tierra:
la tierra, agría, nunca arrecoge
la amarga ziembra:
¡pa zus esclabos
no da cozechas!
Er cante zale der jondo pecho de los gañanes
como la sangre por las jerías rezién abiertas...
¡En er tranquilo luzio der cante
los campezinos ban ajogando
toitas sus penas!

De Flora

MEMBRILLERO

...Y florecer con rosas,
con rosas como estrellas,
sin quedarme en rosal, porque las flores
aspiren a ser fruto después de dar su esencia
al aire y a la luz
y a la tierra.

Y mecer en la cuna
de mis ramas morenas,
tapados con el verde
pañal de la hoja fresca,
los crios que brotaron
de las flores deshechas.

Y labrar en mi entraña cada día
raudal de savia nueva
para infundir aromas y dulzores
al fruto que, vestido con pelusa de seda,
a la luz encendida
del sol amarillea.

Y ofrecerlo en sazón, sabroso y fácil,
en mis ramas abiertas
como pródigas manos...

Y solazarme en mi ruín pobreza
cuando el torvo diciembre
arranque de mis brazos la última hoja seca...

CALABAZA

Verruga del verde huerto,
¿cómo tu flor de naranja,
vivo cáliz
de la luz del sol dorada,
campana de cobre fino,
muda y brillante campana
donde florece el celeste
rocío de la mañana;
cómo tu flor, digna de
engendrar estrellas claras,
pudo hacerte
calabaza?

Por otra parte, en uno y otro libro el poeta continúa la tradición de su tierra embrujada. En *Marismas*, el numen discursivo y doliente que canta en la guitarra; en *Flora*, el numen de la gracia sensual árabe, que a fuerza de amar las imágenes consigue —superando los afares descriptivos— hacerlas más ligeras, más divinas que las puras ideas: recuérdese el maravilloso cancionero arábigoandaluz de Emilio García Gómez.

Pero hay otro aspecto inquietante de la poesía auténticamente popular, y es que se comunica a los más en su tiempo y a todos en el postrero. ¿Pasó esto con el romance? ¿Están así predestinadas a mejor vida composiciones como *Cansera*, de Vicente Medina; *La Huella*, de Alonso Trelles, y *El Amo*, de Juan Rodríguez Mateo? ¡Misterioso encanto de las voces que nos llegan de siglos muertos, salvadas del naufragio atroz, vivas en carne y fuerza de gesto e intenciones! No ya romances de la prestancia que nos cautiva en el del conde Arnaldos sino coplas de una evidente modestia literaria obtienen de nosotros, por su viveza, emocionado pláceme. Desquitaré vuestro cansancio de leerme hasta ahora que termino, con la cita de una de Don Gómez Manrique (1412-1490) que bulle entre mis manos, titulada *Exclamación e querrela de la Gobernación*, ¡escrita a la entrada del Imperio de España!:

En un pueblo donde moro
Al nescio facen alcalde;
Hierro precian más que oro,
La plata danla de balde.
La paja guardan los tochos
E dexan perder los panes,
Cazan con los aguilochos,
Cómense los gavilanes.

Queman los nuevos olivos,
guardan los espinos tuertos,
Condenan a muchos vivos,
Quieren salvar a los muertos.
Los mejores valen menos.
¡Mirad que governación
Ser gobernados los buenos
Por los que tales no son!

La fruta por el sabor
Se conoce su natio
E por el gobernador
El gobernado navío;
Los cuerdos fuir devían
De do locos mandan más,
Que cuando los ciegos guían
¡Guay de los que van detrás!

¿Puede, siquiera, llamarse poesía lo que acabamos de gustar? De no, ¿qué otra podría llegar al pueblo? ¿Las joyas de los cancioneros galaicoportugueses? ¿Los poemas arábigoandaluces? ¿Garcilaso? ¿Shelley? ¿Walt Withmann? No lo cree,

DOCTOR SYNTAX.

LIBERTAD DE LA IMAGEN

GUARDIÁN OSCURO, de J. Cunha Dotti.

La imagen poética siempre es compuesta. Quiere decirse: que el complejo imaginado, ya se circunscriba localmente o extienda sus ramas de suceso y de florecimiento cortado por distancias de recuerdo y de mares, exige una elasticidad en el principio coordinador que equivale a la plural virtud de su

esencia. La imagen de los ojos, limitada por la atención, ha causado todo el trastorno del sentido liberal de la imagen que naturalmente ejercita el lenguaje. Se ha confundido la imagen plástica y la imagen poética. El parnasiano buscaba la continuidad objetiva por medio de un lenguaje abstracto de conexión rigurosa dictada por el modelo de la imagen ocular. El *simbolista* coloreó la imagen que el parnasiano daba en claroscuro. La irradiación efusiva de la imagen se localizaba, de acuerdo con la limitación visual de la norma, o era disuelta en rocío espiritualismo (vaporosidad luminosa) por Verlaine cediendo al deleite de una manera de ver *impresionista*. No había otro modo de ver con los ojos del alma que no fuese ver con los ojos de la cara. Es decir: la había y se usaba prácticamente por todos, pero no era norma. Y ya se ha dicho que los errores de teoría producen errores de hecho que constituyen historia, cuya corriente no siempre es dado remontar pacíficamente. Al caer en desprestigio la objetividad de la imagen se acudió al juego dinámico de roturas y de palabras en libertad, y después a la geometría de la imagen alquitarada, fórmulas de hibridismo generadoras de esterilidad poética.

De cuando en cuando, el poeta, desprevenido, o bajo la presión de una urgente necesidad comunicativa acata el orden fisiológico del lenguaje, acierta con la expresión liberal, que no es rotura ni sintaxis cohesiva de lo inerte. Reconocida la virtud natural del lenguaje, que es trasunto agilísimo de imágenes, no hay más que alentar con él las figuraciones del alma para que estas tengan vida espiritual grave, no de vapor, más intensa que puedan tener de por sí en una realidad de referencia. El instinto de la expresión hablada, ineludiblemente imaginativa, busca en el juicio o en su núcleo intuitivo no conversiones de substancia en símbolos de generalidad remota, en presunción de asir los modos inmateriales del espíritu; por el contrario, busca ritmos de música, metacentros de gravedad y relaciones de categoría que le permitan circular libremente y en diálogo con lo creado. El espíritu no es laminadora o alambique de imágenes sensibles o de angustias

arbitrarias; es, justamente, más de lo que podemos ambicionar, siendo, como lo demuestra el uso instintivo de las palabras, espacio liberal de la imaginación creadora.

De igual naturaleza que la confusión de la imagen poética y la imagen ocular, es la noción de trascendencia que se atribuye al espíritu obtenida por involución teórica de la realidad sensible. El resultado del laboratorio refuerza la legitimidad del método logista de división que el pensamiento puro había aplicado al estudio de la metafísica. Demostrada la unidad de los estados físicos y la existencia de átomos matemáticos (electrones, protones y otras partículas inobservables tendrían solamente entidad subjetiva), la inanidad de lo creado será la única realidad cierta. Pero ¿qué otra realidad esperaban hallar debajo de la realidad? ¿Qué espera ver quien mira un tapiz del revés? ¿No ven que si la nada no puede engendrar más que nada, la existencia del universo debe tener garantías de validez indudable? ¿No acaban de ver que han invertido la trascendencia del espíritu? Descubierta por la ciencia y por la filosofía que el carácter del espíritu consiste en figurarse instantáneamente de la nada física, debemos confesar noblemente que la luz natural del lenguaje y la luz del día, y el principio del Génesis no nos habían engañado.

Aprovechemos otra noción escolar, con el modesto alcance de dar prestigio a las leyes orientadoras del lenguaje común. Andan los biólogos muy preocupados de reducir al núcleo la dualidad del elemento celular. Si este es un óvulo fecundado hay que resolverse por la isotropía del plasma o por localizar en puntos de una medida decimal de millonésimas la heterogeneidad de tejidos y de órganos en que termina la formación del cuerpo animal. En una fase más o menos secundaria del embrión se desenlazan tres hojillas misteriosamente distintas, pues vendrían de unidad trinitaria. Cada una, indistinta, produce tejidos distintos, y tales como el nervioso, de la piel y la retina, la primera; el muscular, el óseo, los glóbulos de la sangre, el vascular, seroso y glandular, la segunda; y epitelios del aparato digestivo y de las glándulas anexas, la tercera. No conviene saber más del mis-

terio creciente, para no perder la cuenta del origen: un germen de aspecto homogéneo que después de nueve fases de división polarizada engendra los elementos del organismo. Ahora bien: por mucha diferenciación de virtudes que resume el mosaico del germen, aunque llegase a rehabilitarse la graciosa teoría antigua del homúnculo, el milagro ya está hecho. Evidentemente, hay un plan figural que precede al desarrollo embrionario y al rudo alumbramiento de un animal libre. ¿Qué *diablillo clasificador* (Maxwell) entronizado en el núcleo reparte desde el primer momento con equidad admirable los granos de cromatina, que retira gradualmente de la proliferación somática y acumula en las células germinativas? ¿Por qué se mantienen éstas en territorio aparte, alejadas del proceso morfológico y estables, encargadas únicamente de asegurar "la continuidad del plasma ancestral", según la expresión de Weissmann? Tan clara resulta la trascendencia figurativa de un poder metafísico, observado en acción desde las fronteras de la nada alcanzadas por el microscopio, que no es difícil profetizar que la fe religiosa reclutará muy pronto entre los hombres de ciencia sus más resueltos mantenedores.

*
* *

Solamente por querer ver con los ojos del alma como se ve con los ojos del cuerpo, y por la misma condición liberal, no indigente, de los idiomas, que usan las mismas palabras para expresar la pluralidad de intenciones acordada en contraste de imágenes; por una aplicación instintiva de la ley de menor esfuerzo, no en el sentido de vencer una dificultad, como hace la naturaleza y observan los físicos, sino en el de evitarla, tiende uno a resolver en formas generales la figura de una experiencia especulada y no sentida en sus determinaciones vivas de lenguaje; si no fuese así, un dulce y hasta profundo gustar de la música en su forma huecamente sidérea, veríamos que toda imaginación es poca para traducir-

la en palabras. Música de esferas no fué nunca juego visual de globos despoblados: música armilar. Todo esto es prisión de ojos.

Para evitar malentendidos, conviene aclarar la famosa ley del menor esfuerzo. Es oportuno en este libro, porque ya ha sido estudiada como una de las leyes del proceso histórico del lenguaje y de sus modismos o estilizaciones de origen popular y literario. Por ley de menor esfuerzo se ha demostrado matemáticamente que al atravesar la luz medios de distinta densidad por un camino quebrado, llega más pronto que si pretendiese hacerlo en línea recta fiada en la velocidad casi espiritual de sus resortes; no se olvide que recorre ciento ochenta y seis mil millas por segundo. También se ha demostrado que la práctica vieja de los navegantes de abreviar singladuras dirigiéndose en curva hacia un paralelo menor por encima de la línea directa del viaje, obedece a un irreprochable cálculo de matemática moderna. Basta con estos dos ejemplos para ver que la ley de menor esfuerzo no es una autorización de pereza ni de forcejeo; es la difícil facilidad del estilo si la luz y la nave del espíritu tiene algún otro destino que balancearse en la soledad armilar de la mente.

Apliquemos la ley de menor esfuerzo al análisis de algunas imágenes de imponente materialidad, y quedarán reducidas a un llano lenguaje del espíritu. Dice de la Zulamita, el Cantar:

Tus cabellos como manada de cabras,
que se muestran desde el monte de
Galaad.

Si lo trenzamos en el flujo musical del poema, se notará la gracia y sencillez de su función. Mientras que un mal poeta cree necesario extender directa o por medio sugestivo la relación de las figuras en ambiente, el buen poeta, procediendo como un músico, funde psicológicamente las relaciones en el desarrollo del hecho temático. Amor vivo, no ideado, es tema del Cantar, que se desarrolla, porque es un hecho, en un lugar recorrido por los ojos de los enamorados.

Hay un monte de Galaad. El enamorado pierde la vista en el monte lejano porque su amada está lejos. Ondulan los rebaños de cabras que suben por el monte de Galaad: ¡qué bien suena este nombre! Los cabellos de la amada se muestran así en el contorno de la cabeza y del cuello. El corazón del enamorado dió un latido casi doloroso de júbilo al sentir por semejanza imposible que toda cosa es nombre de su amada. (¿Recordáis el plan de *Los nombres de Cristo* de Fray Luis de León?). Asociación o amor de ideas de una fluencia al alcance de un niño: ley, en corazón amante. ¿Qué ha quedado de la imponente imagen? El giro imponderable de la gracia más pura.

Hermosa eres tú, amiga mía, como
Tirsa;
De desear, como Jerusalen;
Imponente como ejércitos en orden.
Aparta tus ojos de delante de mí,
Porque ellos me vencieron.

¿Desmedido amor? ¿Desmedida imagen? La balanza en el fiel, contenta. ¿Es desmedido amor? Entonces hay defecto de imagen. ¿Es desmedida imagen? Entonces hay defecto de amor. Un regateo más llano, es imposible.

Otras veces, el lenguaje no excita el alma siquiera, y la imagen evocada echa a andar por delante sin aviso. Tan sólo un ingenuo en cosas de la vida y del arte puede creer que el milagro estriba en llaneza insípida de palabras. Hay un cálculo máximo y rápido de intenciones en este verso de un poeta árabe (1):

¡Qué hermosa es, y eso que la hermosura es tan sólo una de sus cualidades!
¡No hay hechizo en el mundo como el de sus movimientos!

(1) *Safuán Ben Idris*. (1165-1202). "Cancionero Arábigoandalúz", de Emilio García Gómez.

Señalar como una gracia de primera calidad el juego de ritmos, no estudiado, del movimiento corporal muestra un espíritu sabiamente enamorado: *Por el modo de andar conocerás a una Divinidad*, dijo Homero.

Ved como un abrazo, dado en palabras llanas, engendra los contornos de ánfora de una doncella, y no le hace que al mismo tiempo sea una gacela, y un tesoro ruin, y hasta un barco:

La estreché, como estrecha el avaro
su tesoro, abarcándola por todos lados,
y la entrelacé con las cuerdas de mis
brazos, porque es una gacela cuyas
huídas temo.

¿Y qué otra manera habría de expresar con acento la nobleza de una calidad espiritualísima asediada por los ímpetus de la sangre, en los versos que siguen? Nótese que el escrúpulo moral, en todo caso, rebasa los límites que suelen asignársele; el espíritu entra en lucha para mantener intacto el cristal del encanto contra todas las fuerzas oscuras de adoración que lo destruyen al desatarse:

Mi castidad rehusó besar su boca
y el corazón quedó replegado sobre sus
brasas.

Maravillate del que siente arder sus
entrañas y se queja de sed, teniendo el
agua en su garganta!

*
* *

En resumen: contrarían principalmente el sentido de la imagen poética, que es elemento germinal de lenguaje común, dos fases polares de su división figurativa, cuya técnica dirige la conciencia más o menos dúctil del artista: a) Fuerza centrífuga de la imagen ocular, que predomina en la peri-

feria de estímulos; b) Fuerza centrípeta de las categorías lógicas, que predomina en el centro inextenso coordinador de imágenes.

Como todos los grandes poetas cuando siguen las determinaciones constitutivas de su genio, libremente o adiestrados en el uso de su mecanismo íntimo, Juan Cunha Dotti, cuya obra origina y acompaña este diálogo desde su comienzo, no busca expresar imágenes paralizadas por la atención delante de los ojos, sino que las palabras, valores imaginativos de por sí, germinales desde el principio del mundo (Weissmann), al actuar en vida de relación múltiple, de acuerdo con la capacidad espacial del espíritu, desata un caudal prodigioso de imaginación agitado por la vehemencia del alma hasta desfigurarse o transfigurarse en arrebatos y suspensión y éxtasis de cascadas o esferas musicales. Porque, o hay una Pasión y Muerte de Nuestro Señor según San Mateo y según Juan Sebastián Bach que figuran y transfiguran idéntico drama, o es cuento y música de fantasmas para asustar a los niños y entretener a los locos.

Veréis ahora mismo, con los ojos del alma, que no se oponen imagen y sonido en la palabra del *Guardián Oscuro*; como el viento necesita de la masa del océano para encrespar la figura musical de la tempestad, el ímpetu del espíritu levanta este oleaje de figuras apasionadas que crea el espacio real de la verdadera música.

Qué tristeza la tuya, tarde lenta de
Otoño.
Tu tristeza y la mía, qué triste, las dos
juntas.
Qué pobres bajo un cielo impasible y
desolado,
tan solos, tan extraños, y cuánta fatiga;
tan pálida esa luna que nos une las
frentes
y mueve delgados remos bogando en
nuestro llanto.

* * *

Si lograra despertarla ahora que nacen
las estrellas
y se escucha a lo lejos una flauta de
pastores.
Cuánta ternura enredaría mi canto en
sus cabellos.

* * *

Ahora despertaría tan pálida, la niña
Cuando la tarde se duerme sobre el
cuello del viento.

* * *

Y estas imágenes de la tarde, ah, todas
de alas recogidas.

* * *

Mis caballos de sombra galopan la noche entera
desamparados de gineo y freno y res-
tallante látigo,
sus narices resoplan hasta su negro
extremo,
los cascos sordo tambor desvelado ha-
cen del mundo,
sacuden la tierra con su ansia como
los vientos de agosto,
a veces rueda hacia el cielo algún re-
lincho oscuro
que rebota en las esferas y estremece
la más delgada estrella.

* * *

...el viento nocturno pasaba alejando
su negra hélice fría,
era noche, y los brazos terribles del
viento pasaron
estrujando el terrestre silencio,
estrellas extraviadas goteaban su lejano
fuego inútil en las tinieblas,

aquel viento oscuro que golpeaba en
las puertas cerradas y se iba...

Estación de sombras...

Hay una orilla sin orilla a la que se
llega alguna vez...

Todo se abre y cierra y vuelve a abrirse
y cerrarse en el silencio.

Y he aquí que no hay asombro, ni
espanto, ni oscuro sobresalto,
todo nació allí espontáneo, naturalmen-
te: todo es como es

y como si así debiera ser, sin violencia,
ahora, antes o después.

Inconscientes dedos, abriéndose paso por
entre una gran sombra, como den-
tro de un bosque

podría hacerlo un hombre perdido desde
siempre y para siempre, infinita-
mente,

sin ningún punto de referencia, ni apoyo,
sin ninguna noción,

sin saber, sin saber si se sabe o si se
supo, ni dónde, ni cuándo, ni por-
qué, ni para qué.

...y no se sabe si hubo otra cosa, o si
habrá otra

cosa otra vez, si es posible, si debe ser,
que haya otra cosa, y otra vez.

* * *

Toda estampa fué borrada, toda sal aquí
es disuelta,
esparcida la familiar sombra que agrie-
ta el hombro cada día...

No tiene eco la piedra lanzada a los
pájaros del sueño,

no volvió la paloma soltada para el
desvelo,

ni el corazón ni la frente aventúranse
ya aquí:

hay un vaho tremendo que ahoga estos
poderes,

todo es ya nudo oscuro desatándose por
dentro,

lo demás es consumido a implacable
fuego lento;

lluvia muda de cenizas cubrió la acos-
tumbrada huella,

borrado está ya el rastro de la salida
luciente.

Eternidad de la Imagen

Ahora es natural que salte la alegría de los pastores
después de la tempestad.

Bien decía Descartes en su cuarta meditación que los
sentidos han de ser veraces si Dios, verdadero por esencia,
los ha dispuesto. Por lo tanto, la imagen que liberta el es-
píritu es de especie eterna. Átomos de nada, que ha des-
cubierto la óptica y el cálculo, y antes la especulación pura,
no son más que las conjunciones gramaticales o nudos de
imaginación real en todos los espacios que se quiera, visibles
en el tiempo y en la eternidad, que es tiempo revelado.

Una imagen libre, de frente dura, y de categoría tan
modesta que nos da el pan de cada día es la de Julio J. Casal,
que la imagen de las imágenes, libre de toda libertad, en el
verso final de Esther de Cáceres hizo harina de su presencia,
que nos bendiga a todos: *Amen*.

Entre la luz, la frente
dorada de la espiga
ha despertado.

Va firme hacia el azul
conocedora en escalar el aire.

Deja su vuelo vertical, tan solo
cuando la brisa se recuesta en ella,
o el pájaro perdido, con el ala
le da en la frente limpia,
vigilante.

Jesús

Tu mano desnuda,
despierta,
que bendice las cosas
y vence.

Canto por tu mano tan viva,
que va y viene
de las cosas al éxtasis.

Va al mundo
vuelve al cielo
y se queda, paloma dormida,
en mi sueño.

E S T I L O

VERDAD Y ESTILO

LEYENDAS DE ZULULAND, por Mario Radaelli.

Tres parábolas de noble porte contiene este libro de Mario Radaelli. Corren el albur del género especulativo en literatura. Exigencias de la definición artística, tales como simetría de miembros, personificación y entretenimiento embriagan al artista a expensas del filósofo, y pocas veces el resultado trascendental corresponde a la avidez despertada en las etapas del desarrollo.

En la más grave de estas demostraciones, tres grupos tribales de África contienden rigurosamente por la supremacía de verdad heredada en calabazas de distinto color que a la postre encierran porciones de un mismo mar. La ficción histórica y la netitud de sus líneas significativas producen la sugestión de una profunda filosofía: que los hombres, sean blancos, negros o amarillos pueden llegar a devorarse los unos a los otros por celo de una verdad que estiman absoluta y que, en el mejor de los casos, no es más que parte alicuota de la presentida en unidad suprema o de origen. Lo malo es que este mar de verdad también ofrece a cada navegante, cualquiera que sea el rumbo de su barco, un círculo perfecto de horizonte. ¡La constancia móvil de esta lejanía

geométricamente limitada! Dicho de otro modo, y por medio de otra hermosa leyenda: el fraccionamiento de la verdad en el mundo habría sido un castigo de los dioses, quienes, después de sabia deliberación deciden esconderla donde los hombres estarían menos dispuestos, por soberbia, a buscarla. ¿Dónde? ¡En el fondo de la conciencia! Este es no solo un efecto de arte, sino la fuente de la fisolofía socrática; pero se corre el riesgo, históricamente comprobado, de encontrar tantas verdades como conciencias o calabazas; y desde ese momento queda abierta la escuela de los sofistas.

De acuerdo con el efectismo trascendental de las fábulas, la penetración de un lenguaje sencillo evita sobre la marcha los celos del espíritu, y transmuta en conformidad la sorpresa del desenlace. Puesto el cálculo de eficacia en valor de estilo, sorprende en muchas de las páginas la concisión melódica del concepto y de la palabra, y la noble economía de sus medios.

Conocida la explicación del autor acerca de su estilo, que atribuye sinceramente a falta de dominio del idioma, cobra un aspecto inusitado el problema de la expresión literaria. A poco de mirar su objeto, el pintor y el poeta quedan aturridos bajo el clamor de su encanto, y no atinan a meter en acorde los cientos de imágenes que acuden diabólicamente en auxilio; si cede a la tentación de un lujo expresivo, verá desaparecer el objeto; si equipara números de real y de léxico, la aparición del espejo hace obvio su arte; conoce, al fin, como unas líneas esenciales parten de la esfera rumorosa del objeto y recaban también palabras esenciales, en escaso número, para expresarse, y aquí empieza el gran riesgo de la pobreza académica; duro combate de la forma que hace iguales a Flaubert y Aquiles, según el bello pensamiento de José Enrique Rodó.

La ley de menor esfuerzo, conque vence la naturaleza dificultades máximas, regiría también el buen estilo. Si la indigencia y la maestría verbales concurren al mismo resultado económico será debido, sin duda, a la norma superior

que recomienda primero y siempre la más rendida devoción al objeto.

ESTILO Y NOVELA

EL PADRE SAMUEL, de M. de Castro.

En la Granja del Henar, célebre café literario de la heroica villa de Madrid, don Ramón del Valle Inclán desleía en los dedos la barba de peregrino, muy atento a la disputa de escritores y artistas que lo rodeaban. Luego dijo con mesura: Los entendidos acertarán a componer mi virtud, si les digo algo que no han notado... Yo no soy novelista. Lo impide mi fatalidad psíquica de estilo. El estilo del decir no corresponde al narrador, que ha de hacer presentes caracteres y sucesos...

Sin palabras, como yo — dijo un escultor.

Me gusta eso... — asintió Valle Inclán, y se le veía catar la destreza del símil.

¡Ya tenemos pleito de lindes con el dramaturgo! — exclamó Rafael Dieste.

El dramaturgo —contestó Valle Inclán— necesita de la palabra y de la piedra.

No faltaban matemáticos en la tertulia, y quiso uno promover pelea de dogma, para fiesta del Maestro sutil que gustaba de endurecer a fuego platónico las calculadas mixturas del Arte:

La poesía lírica tiene una dimensión; la novela, dos dimensiones; y el drama, tres dimensiones. Paralelamente...

Aquí fué desatado un tumulto imprevisto, porque algunos líricos pedían cuatro dimensiones, y don Ramón se obstinaba en negárselas. Decía:

—¡No ven ustedes que la lírica se derrama en cuatro dimensiones! ¡Todo eso es engaño translaticio!

Consiguió el novelista hacerse oír en su reclamación del tema inicial, y el Maestro dió en esencia el estilo del novelista:

El decir del novelista debe ser una atmósfera que no se ve, donde queda el lector directamente sometido a las reacciones de los personajes. No es que el narrador y el poeta no puedan ir unidos en persona, sino que han de separarse en función de cada género. Escisión ardua o imposible, por método; facilitada por naturaleza. Si el narrador da suelta al poeta y forja la palabra, levanta un muro de cristal, pinta en relieve; y leemos un libro, en vez de entrar por sus puertas a un mundo externo. Acaba la novela en resonancia poética, pero se hace con apariciones reales. Así en el espacio del recuerdo se disuelven los hechos de nuestra vida.

A la luz de la palabra del Maestro puede quedar manifiesta la calidad de estilo narrativo en la obra de Manuel de Castro ocasión de estas notas. Tiene la acuidad exigida para que irrumpen los personajes en el alma del lector y extiendan el círculo de su afección y experiencia. Pero sucede algo inesperado: esta luz abierta del decir permanece sola, sobrecogida de timidez, casi la mitad primera del libro. Las personas que pasan por el medio transparente, son nominales. Un destino de excepción, este niño caído al mundo como fruto de un celestial pecado pasa de una mano en otra y en la del autor sin que nadie preste atención a la esfera de su alma, agitada, sin duda, de contrasentidos, misterios e ilusiones centelleantes. En la vida, es cierto, pasa también eso con los niños, cuando no son traídos al plano de una debida consideración por los novelistas y educadores.

De pronto, este quieto espacio matinal tiembla de emoción por todas partes, y el amor del niño estalla en florecimiento con la divina locura de los duraznos y de las torcaes. El idilio vive y muere con tanta intensidad que el corazón del lector vive y muere un poco también.

En las últimas evocaciones, la figura del protagonista se rehace, demasiado cercana la muerte, y descubre los ciemientos de raza de un carácter que logra poner de acuerdo, mediante sana alegría las fuerzas en conflicto de una doble responsabilidad moral, humana y religiosa.

¿Se podría pensar que el respeto a la bellísima persona

que fué el Padre Samuel restó bríos a la evocación de su vida y milagros recogida en estas páginas?

PURO ESTILO

UN PUEBLO DEL INTERIOR, por Enrique Bianchi.

Discípulo ferviente de Azorín, el autor ofrece en este libro el fruto logrado de una disciplina constante en la porfía del buen decir, que luego es una energía oculta, sostén de forma inocente que ni a los niños sorprende, en las manzanas doradas, en las palomas, y hasta en las bicicletas. Toda huella de magisterio ha desaparecido en el giro fácil, vivo, de un decir propio. Enrique Bianchi ya no es discípulo, sino hijo de Azorín.

Libro asaz curioso de política en estaciones de novela. El plan es admirable. El autor — siguiendo el plan rapsódico de sus connacionales Eduardo Dieste y Zavala Muniz — desciende al plano sustentador del orden civil fuera de los grandes centros urbanos, en los poblados y despoblados del campo uruguayo, y nos da la estampa exacta — con interés novelesco — del ocio en la pulpería, de las *penca*s (carreras de caballos) en que gana siempre — dice el criollo — el caballo del comisario; de unas elecciones, en que el mismo comisario *suertudo* ha de intervenir necesariamente; de un diputado en campaña electoral; de la administración de justicia por medio del embudo en los juzgados municipales, etc. La transparencia del aire — que se identifica con el estilo del libro —, la verde ondulación de los campos que se pierden en las nubes, la fuerza presencial de las escenas y la gracia de su diálogo, ganan por completo la voluntad del lector, que siente la sangre tonificada como a la vuelta de unas vacaciones primaverales.

Al final de cada relato, el autor desprende conclusiones políticas a las cuales nuestra sorpresa no puede menos de oponer algunas interrogaciones. Después de establecer, por

el medio eficaz de la estampa del natural, la debilidad de las bases civiles e industriales en el país, el autor se duele del abandono de no se sabe qué virtud o métodos nativos. Porque si la tradición política hubiese creado algo, allí lo habría encontrado el cronista o podría señalar en la dilatada oquedad las ruinas de una civilización antigua.

En el epílogo, verdaderamente humorístico, el autor cede con excesiva facilidad al prestigio de la opinión extranjera, esta vez personificada en un ilustre financiero inglés, Mister John Davison. Este personaje, de sabor pickwickiano, se asombra al contemplar obras de puerto y trazados de ferrocarriles cuando aún no hay productos de la tierra y de la fábrica en cantidad para mover un tránsito productivo. Le sorprende mucho, porque en la Gran Bretaña encuentra simultaneados los efectos económicos y administrativos al final de veinte siglos, y a la pregunta (que no se hace) de qué es primero, el huevo o la gallina, contestaría como un chico listo, pero muy serio: la gallina. El celestial financiero no se da cuenta de que los planes de economía que podríamos llamar *colonial* plantean problemas de tan difícil solución como el del huevo y la gallina. Si se empieza por crear los medios de transporte, hay que esperar por los trigos, y si se empieza por sembrar trigo encarece a tal punto por falta de transporte que es mejor y más barato comprado y traído de ultramar. ¿Hacer las dos cosas a un tiempo? Claro, diría *John Bull* que tanto gusta (y hace bien) de organizar compañías en paradisíacos países.

VARIEDAD DE ESTILOS

Hay o debe haber tantos estilos como hombres o como cosas; lo que interesa en este libro es investigar la ley general del estilo. No se hace examen parcial de un punto de esta importancia porque se dilucida en todos los capítulos; y se clasifica en los primeros una especie de metabolismo de las imágenes en que se basa la vida espiritual del arte. To-

do lo que se organiza entra en estilo. Para muchos, la idea de organismo es contraria de libertad y de gracia; no importa que el músico, la flor y el pájaro le digan que no; desconfía. ¿Por qué será? Debe ser porque se han cometido muchos crímenes en nombre de la razón, de la fe, y de la libertad. Con menos énfasis, puede también decirse: que el mecanismo del juicio al ponderar las palabras conque ha de crear las imágenes puede ser tan simple que las destruya o convierta en signos de álgebra. Ved lo que pasa: una hermosa muchacha canta, o un pastor modula su flauta, y el pájaro contesta desde una rama; y yo una vez soñé que iba por un jardín, como si no fuese por un jardín, y caían muertos a mis pies los pájaros heridos por mis pensamientos. Era yo estudiante, y empecé a desconfiar de la bella concisión de lenguaje conque se nos definía el derecho romano: *la razón escrita!* Pero la ley del retorno puede aún hacer coincidir la ley de la razón y la ley romana. Puede parecer caída en demérito la noción quiritaria de la propiedad o el derecho del *paterfamilias*; el principio de *agnación* que establecía lazos de parentesco civil superiores a los de la sangre correspondía al genio político de aquella raza, creador de un concepto de Estado que es el mismo a que tiende la organización moderna de la sociedad y cuyo derecho aspira a ser la razón escrita.

Por medio de esta larga parábola se quiere dar a entender que fuera de la razón no hay ley posible; y sin ley no hay vida social posible; ni hay estilo, que es gobierno de palabras. Pero el riesgo de la ley es grande. Por esto suceden las revoluciones políticas y las revoluciones literarias; y siento que me falte humor para decir solemnemente que las segundas originan o tienen alguna relación muy profunda con las primeras. Se prueba por ejemplo en la diversión del capítulo siguiente, pero exigencias de método obligan a dar satisfacción a los padres de familia que ven con alarma de su instinto si un poeta da en enamorarse de la hija, porque la literatura, en verdad, no es cosa inofensiva como hacen creer los organizadores de "juegos florales".

En una comedia terrible, como todas las de Aristófanes,

un padre lleva a su hijo a la escuela de los filósofos. El padre puede ser *Monsieur Biroteau*, bellísima persona, de Balzac, o cualquier burgués gentilhomme de Moliere, que han ascendido cuesta arriba en la vida con el fardo de la honradez o de su ficción táctica y están obligados a un régimen de moral de familia o de puertas cerradas. Encuentra al maestro, por ecuanimidad suspendido entre el cielo y la tierra, porque el pensamiento debe tener la fluidez de *Las Nubes* (título de la comedia) y no perder de vista la realidad de la tierra. El padre miró al filósofo colgado, que era el mismo Sócrates, y no quedó muy convencido de que diese así un ejemplo constante de cordura. El venía a que el maestro enseñase a su hijo la destreza en el uso del razonamiento justo y del razonamiento injusto, merced a lo cual pudiese ganar los pleitos en que andaba: cobrar a sus deudores y no pagar a sus acreedores. En el diálogo que sigue, Aristófanes burla el socratismo: ¡y lo practica en su teatro! Un día llega en que son traídos los dos gallos contradictores, cada uno en su jaula, para que hagan la contienda de lo justo y de lo injusto. Bien cursado en sofística, el pupilo es devuelto a su padre que se friega las manos de contento, y le da cuanto dinero quiere a crédito del mucho que le hará ganar con su habilidad forense. Pero todo tiene un límite, y después de un altercado por negativa de dinero discurre su hijo que de la condición de progenitor no pueden nacer títulos de derecho. ¿Qué obligación de dos puede haber si una de las partes no ha sido consultada? El joven no tenía la menor noticia de haber elegido a su padre para que le diese entrada en el mundo. Por aquí se desenvuelve la farsa trágica hasta el desenlace lógicamente previsto en que el muchacho, como si hubiese leído a Dostoyeuský, prende fuego a la casa de su padre.

La literatura es peligrosa. Pero, ¿quién tiene la culpa? ¿Una asociación de padres de familia puede mejorarla? Acabáis de oír lo que sucede, y es cuajo agrio de la dulce leche materna en todos los hogares. La literatura vive y muere de la verdad. El razonamiento da estilo a la verdad y al enga-

ño; en el primer caso, el estilo es el hombre; en el segundo caso, el estilo suele ser un padre de familia, o su hijo aventajado.

Ya es hora de que leáis la farsilla de los nubarrones literarios que precedieron a la revolución española de nuestros días, y de declarar el alcance abusivo del epígrafe, que se refiere a la variedad de estilos que a veces concurren en un solo escritor, o corresponden a cada uno de los comensales en el clásico banquete.

Como Dr. Syntax cree en Dios, fué invitado por un honorable padre de familia a conocer de la cruzada de moros que debía de llevarse a cabo para cumplir al pie de la letra el testamento de Isabel la Católica. Sucedió este diálogo con su mujer:

Dr. S. — Saca el traje...

M. — ¿Te has decidido a ir al banquete? ¿No te confundirán? Seguramente que don Manuel Azaña no irá...

Dr. S. — No va, porque es hombre de un estilo y de temple toledano. Pero mi *smoking* tolera un postre aireamiento. Los ingleses tienen razón cuando dicen que la etiqueta es la mejor manera de pasar inadvertido...

M. — ¿Don Miguel de Unamuno, irá? ¿Y el Conde Keiserling?

Dr. S. — *Salamanca* producirá un gran desconcierto con sus varios estilos en uno... Dolorosa figura... El Conde *Caprino*, dueño de las justificaciones, no puede faltar... Dará el espaldarazo a *Pascalín*... No sé por qué me recuerda el joven Luciano de Balzac en las *Ilusiones Perdidas*...

M. — ¿Quién es?

Dr. S. — Dolorosísima imagen del joven mareado en alto estilo... Cambiará otra vez, para bien de su alma... Quizá le han enseñado y ha sido víctima del razonamiento monstruoso... Mira: el *smoking* arroja un olor de naftalina que García Sanchíz, el distinguido charlista, no podrá soportar...

M. — ¡Toma!

Dr. S. — ¿Por qué me pegas, ahora?

M. — Una polilla... ¡Otra!

Dr. S. — No te aproveches... Deja las polillas... Este gemelo es demasiado corto... Si no revienta después, ya está. Es de una cierta emoción vestirse para contadas ocasiones... Recuerdo siempre en estos casos, la vez que mi padre, única en su vida por mí observada, hubo de decir: —Habrà que airear *el traje*... Había sido invitado a llevar la Cruz del Calvario en la procesión de Viernes Santo... ¿Qué novela tendría aquel *frack*? Digo, probablemente era un *jacket*...

M. — A propósito, si asisten damas al banquete, creo que simple *smoking* no cumple...

Dr. S. — Podemos ponerle unas puntas zagueras.... No te preocupes. ¿Dice algo la tarjeta?

M. — No. Lo he leído en *Cassell's Pocket Dictionary of Etiquette*.

Dr. S. — No lo digas a nadie...

M. — ¿Vas en automóvil?

Dr. S. — En el metro hasta Cibeles, y de allí en coche de estilo... No lo digas a nadie tampoco...

M. — ¡Crees que soy tonta!...

Dr. S. — Tengamos la fiesta en paz... Te traeré algunas yemas de los postres... *Goodbye*...

ORGIA PLATONICA

Escena: Comedor de un palacio madrileño.

Tiempo: Febrerillo loco de 1935.

CHARLISTA. — Mágica luz quebrada en frescos cristales, arco iris roto en pedrería, perfume de mis huertas levantinas matizado en ceremonia de bellas damas... ¡Bien se está aquí, mi querido Pascalín!

PASCALIN. — ¡No es la gloria soñada en los áridos comienzos provincianos?... ¡El ciclo romántico ha dejado atrás un veranillo en que puedan abrirse las rosas de mi corazón!...

PERSEFONA. — ¡Pobre Pascalín! ¡Comba de tu frente pensativa, que gusanos ambiciosos harán palidecer para siempre entre tus manos!...

DON LUCA. — Un aparte, señora... No conturbe usted a nuestro héroe... Es hora de afirmar valores: *pragmáticamente*, como diría nuestro ilustre amigo don Ramiro... Aquí viene con el conde polaco, de alma y cuerpo gigante... ¿Qué pasa? ¡Qué alborozo femenino!

VOCES. — ¡Bravo, conde! ¡Bravo!

DON RAMIRO. — El gigante se ha metido delicadamente una señorita en el bolsillo!

CONDE CAPRINO. — ¡Come los bombones que encuentres en ese rincón, chiquilla, pero no me estorbes cuando disertó!...

LIBÉLULA (*Desde el bolsillo*). — ¡El oleaje de tus palabras me adormecerá como el rumor de un caracol marino!...

PASCALÍN. — Toda esa ordenación de la historia que trae las revoluciones modernas desde la Reforma es un artificio interesado de la crítica liberal... Con más fuerza probatoria se puede afirmar que la Contrarreforma triunfante dió principio y suceso a la posterioridad imperial de Francia, que lucha hoy mismo al frente de la aristocrática civilización de Europa contra esa retaguardia de la Enciclopedia que significa el comunismo ruso... ¡La Historia no ha terminado! ¡Yo sostengo que la democracia es un contagio colonial efímero!

VOCES. — ¡Extraordinario! ¡Formidable!

DON RAMIRO. — ¡Ha batido el *record* de natación de Spengler! ¿No cree usted, conde?

CONDE CAPRINO. — Gracias, gracias... Hasta hoy he conservado el número uno entre los nadadores de la filosofía y de la historia, y en todos los idiomas. ¡Quieta, Libélula!

SALAMANCA. — Pero la Constitución de Bolívar es un calco de la del año VIII...

CHARLISTA. — ¡Que hablen todavía de ese correveidile de Lafayette! ¡Masones! Oiga, don Luca, sería bueno decir aparte a Salamanca que no es hora de perplejidades...

DON LUCA. — Salamanca es difícil de apernar... Y no hay que preocuparse: hay varios Salamancas... Sentémosnos a fumar un buen cigarro... Por cierto, son coloniales...

CHARLISTA. — Tiremos del contagio...

DON LUCA. — Fumamos a cambio de nuestros nobles vinos y aceites andaluces... ¡Qué disparatado trueque! ¡Y encima, el contagio político!

CHARLISTA. — Quise decir que tiran bien estos vegueiros... Vea, vea... ¡Gran alborozo otra vez en redor del Conde!

DON LUCA. — ¿Se ha metido otra chica en el bolsillo?

CHARLISTA. — No... Inicia su ademán de zambullirse en el océano... Pasa las manos por debajo de los pies para hacer trampolín, ya voltea en el aire...

DON LUCA. — Si empieza a nadar, nos dormimos... Voy a ofrecerle un polvorón a ver si pica...

CONDE CAPRINO. — Me es grato coger impulso en la tesis genial de Mr. Pascalín, fruto genuino de España, reducto moral de Europa, y demostraré cómo el colectivismo no puede menos de ser una forma de la mentalidad mecánica de América...

DON LUCA. — ¿Un polvorón, conde?

TETRASALAMANCA. — En los Hechos de los Apóstoles, gente cristiana que me escucha, podemos conocer del uso en común de los bienes...

PENTASALAMANCA. — El gran negocio de la salvación cosa es que atañe al individuo, y ante Dios daremos cuenta cada uno aun del mal que hicimos todos...

PANTALÓN. — Eso, eso. ¡Fuera de una economía individualista, no hay negocio posible!...

SALAMANCA. — ¿De qué negocio hablas, necio? No sea que pidas a Lázaro, cuando te retuerzas en la miseria de haber perdido tu alma, las migajas de su hartura celeste... Según el Evangelio de San Lucas, capítulo XVI...

CHARLISTA. — Le creemos bajo su palabra. (Con éste no hay polvorones que valgan, don Luca... Es peligroso).

PENTASALAMANCA. — No llamarás necio a tu hermano, dice el Cristo...

SALAMANCA. — ¡Basta ya, o me enojo y me tiro en el suelo! ¡Aquí no hay más Salamanca que yo! ¿Quién finge mis voces? ¡Ser o no ser! ¡Yo, no-yo, tú, yo...! ¡Abismo de Dios!

DON LUCA. — ¡Cálmese, grande hombre! Aquí no hay más Salamanca que usted... Eran unos disfrazados... Vea cómo se quitan los birretes... Fué una broma...

PASCALÍN. — ¡Las cuerdas de mi corazón van a romperse! Angustia de eclosión floral languidece mi alma... ¡Extraño cáliz de amargura!

PERSEFONA. — ¡Pobre Pascalín! ¡Pobre Pascalín!

PASCALÍN. — ¡Allí! ¡Allí! ¡Una mano traza palabras fatídicas!... ¿No la véis?

PANTALÓN. — ¡Fantasía! ¡En eso ya no cree ni don Jacinto!

CHARLISTA. — Hemos bebido mucho. Pascalin, y de lo bueno, que es lo peor...

DAMAS. — ¡Ay! ¡Ay! ¿De dónde ha salido ese barbudo espantoso? ¡Ay, mamá! ¡Que me roba la pulsera!

LIBÉLULA. (*Salta del bolsillo del Conde*). — ¡Shocking!

PANTALÓN. — ¡Mi dinero! ¡Mi dinero!

TODOS. — ¡El barbudo! ¡El barbudo! ¡Que se lleva las cucharillas de plata, don Luca!

DON LUCA. — ¡No asustarse! ¡Alegría! ¡Si es una broma!

PANTALÓN. — ¡Mi dinero! ¡Mi dinero!

DON LUCA. — ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Si no es Carlos Marx! ¡Vaya, señor Frégoli, quítese las barbas, que asusta a las señoras!

CHARLISTA. — ¡Gran señor, don Luca! ¡La elegancia del Renacimiento saludaría en usted al más cumplido de los anfitriones!

DON PÍO. — Para calmar los espíritus quiero ofrecer a vuestra vista, con breve eficacia palmaria, el corazón de los campesinos, con quienes hablo, uno por uno, en mis correrías de estudio de la península... Yo no estoy enterado de marxismo, porque eso es lo de menos...

SALAMANCA. — ¡Pero aquí nadie está enterado de nada!

PANTALÓN. — Creo con don Luca, ¿no es así?, que el momento es de afirmación y no de *ekségesis*... ¿Está bien traída la palabra, querido Salamanca?

SALAMANCA. — ¡Veo que tú eres el único enterado! ¡Más fácilmente pasará un camello por el ojo de una aguja...

VOCES. — ¡Que hable don Pío! ¡Que hable don Pío!

DON PÍO. — Pregunto a un campesino: ¿puede hacerse rentar a la tierra que trabajas más de tres mil pesetas al año?

PANTALÓN. — ¿A qué tierras? ¿A qué tierras?

DON PÍO. — ¡A qué tierras! ¡Pues las que en propiedad o arrendamiento explotan los pequeños agricultores de España! ¿Puede creerse que un método de explotación comunal, pongamos municipal — que es lo mismo —, duplicaría la renta de la tierra? Contesta el campesino: De ninguna manera. ¿Quién sabrá mejor que cada uno donde le aprieta el zapato?

PANTALÓN. — Pero... ¿de qué tierras habla? ¿De qué tierras habla?

DON LUCA. — El ejemplo es palmario... (Calle usted, Pantalón, que peor es meneallo). Bueno; las damas ya están fatigadas de tanta ideología! ¡Y tenemos olvidado a nuestro joven prócer! ¡El champaña de homenaje descargará la atmósfera de celos y contrasentidos!

PASCALÍN. (*Salta al medio de la luz [fragante de los manteles y declama con garbo apolíneo]*). — ¿Qué esperáis, rosas, para coronarme?

VOCES. — ¡Divino ario! ¡Padre de Kant! ¡Espada de arcángel, tu verbo, hará rodar las cabezas de los infieles!

SALAMANCA. (*Melancólicamente, saliendo*). — Dios de España... ¡sálvala!

PERSEFONA. — ¡Pobre Pascalin!

LIBÉLULA. — ¡Ay, qué ario más guapo!

CONDE CAPRINO. — A mi bolsillo, Libélula... Voy a sumergirme...

DON LUCA. — Estoy abrumado de emoción, querido Charles... Dejemos nadar al Conde... ¡Zás, ya se ha lanzado!... ¡Le perderemos de vista en seguida... ¡Cuidado con los tiburones, Conde!

CONDE CAPRINO. — ¡Tumulto del mar de la historia o de la idea que surca en todas direcciones libremente el poder de mis brazadas! ¡Marx! ¡Marx! ¡Tiburoncitos a mí! ¡Helo aquí de la cola en mi mano, el tiburón! ¡Rutila como un jurell!

LIBÉLULA. (*En lejanía*). — ¡Pascaliin! ¡Precioooso!

LA FIGURA DEL VERSO

BASE FOLKLORICA DEL CONOCIMIENTO

Existen dos grandes corrientes de sabiduría en el mundo: el saber popular, graciosamente comunicado a todos, como si tomara de la naturaleza ejemplo de florecer; y el saber académico, transmitido a los menos por iniciación y a los más autoritariamente. No se trata de hacer un paralelo peyorativo, sino de esto, en que radica el mal: un paralelismo que hasta hoy ha hecho imposible la unidad del conocimiento humano y, por ende, de toda armonía moral.

La corriente folklórica del conocimiento se ha mantenido siempre fiel a su principio de acatamiento a la realidad previa. Ve por los ojos del cuerpo y del alma, y expresa verdades integrales: adora y canta. Se determina por imperativo vital, y se transmite por vía de amor; se produce y se reproduce orgánicamente y por linajes. La corriente académica, pronto se aleja del principio de realidad previa, y más cada vez piérdese en el círculo vicioso de sus teorías abstractas. Bien están las ciencias, pero han de reconocer este principio, si quieren ser algo más que la ceniza de un sueño: si existía ya en el tiempo más antiguo una realidad previa, con sus órdenes de gracia, de acción y devoción; una realidad previa que no ha sido creada por el cerebro del hombre, antes bien, comprende a este mismo cerebro; una realidad previa en que hoy vivimos los mortales: hombres, plantas y animalitos de Dios; esta realidad previa no estará edificada en la nada de la mentira o con herramientas de ignorancia.

Que una verdad tan sencilla no produzca un reconocimiento inevitable, depende de la observación del progreso en la historia humana, que parece incompatible con el principio de una asistencia espiritual suprema. Esta falsa idea del progreso, y el dolor del hombre, no entendido, hacen que olvide la realidad previa en que su propio ser vive; sólo por un momento recobra este sentido primario, si encima de su cabeza truena la voz incontestable del Eterno: ¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la tierra y la suspendía en el aire, y de amor hacía vivir las criaturas?

Reanudado el sentimiento de la realidad previa, cabe considerar por qué nuestra idea de progreso es falsa o incompleta. ¿No es asombroso que la maravilla de los cantos homéricos (suma de saber popular), que hoy se celebra en todas las partes del globo, haya podido florecer en medio de la algarabía olímpica, de horizontes conocidos infratolomeicos? ¿No asombra también que esta limitación fuese precedida de la noción sideral cierta de Aristarco de Samos y de los antiguos pitagóricos? Si esto parece incomprensible por lejano, podemos hacer la misma pregunta en el centro de nuestros días: la delicadeza del arte y de la poesía en nuestra época, la altura alcanzada por el pensamiento filosófico y científico, la épica de un nuevo orden social que ahora sacude a las naciones de Europa y siega millares de vidas, toda esta realidad palpable parecía sólidamente soportada en la realidad física de cuya ley fundamental se había adueñado la ciencia; y esta ley de gravitación de Newton, esta Carta Magna de la naturaleza, ha quedado en ruinas de sueños y de números, abatida por Einstein. ¿Se ha derrumbado con ella la ley de nuestros ojos, que exaltan la gracia del mundo, dirigen la novela de nuestros pies y el trabajo de nuestras manos, conciertan el amor fecundo y constituyen real y verdaderamente la vida y sus variados órdenes? Evidentemente, no. El acatamiento de esta realidad previa, fuente del saber popular, como principio insustituible en la organización del pensamiento teórico, es inevitable.

¿Cuál sería, pues, el sentido del progreso? El pensador

mundano suele terciar con la justificación de cada hecho por su época. Pero ni la verdad ni la honrada cortesía pueden aceptar falsas justificaciones; y no puede menos de encontrarse funambulesco a un señor que diga frente a un rosal: "¡Lástima que no sea un pino!"; o frente a un cervatillo: "¡Lástima que no sea un elefante!".

No se puede aceptar esa justificación por la época, si viene a dar en condescendencia; obliga o no con todo el rigor de su contenido. Formular vaga y más o menos cortesmente el respeto a las creaciones del espíritu, un respeto incrédulo no es una solución respetable de un problema filosófico tan grave que busca esclarecer la dignidad del destino del hombre. Cada época, en efecto, esconde en su seno la razón perfecta de sus manifestaciones. Pero esto ha de entenderse como una ecuación rigurosa de verdad y de realidad. Cada ciclo histórico es una criatura de Dios, real, verdadera, insuperable, como las demás criaturas: el cervatillo, tímido como una niña; el cardo solitario de los arenales; y el magnánimo elefante que lleva el peso de la tierra encima de su misterio insondable.

Y es que la mente del hombre está construída con la misma perfección que sus ojos, y dispuesta para ver y ordenar la vida con la misma certidumbre en un radio natural generosísimo. Hagamos cuenta de lo que caracteriza un buen pensamiento, y veremos que es algo que no modifica el organismo natural, sino que atañe a la plenitud de su ejercicio; este carácter de pensamiento superior, se llama: atención. Y así, los inventos más reputados tienen siempre una clave muy sencilla; y una demostración matemática verdadera y elegante no termina mientras no encuentra la forma intuitiva de su presentimiento. Un esquema de Goethe autoriza este proceso: "Toda visión se hace contemplación, de aquí viene a reflexión y ésta promueve un Universo por asociación; así, cada vez que miramos atentamente ya teorizamos el mundo". Nótese que el último término reitera el primero, recoge en el círculo atento de la mirada inicial todas las fugas musicales y novelescas del despliegue teórico. En este plano de seguridad,

que es el de la vida estética, se despliegan las creaciones morales de la historia, y la reiteración secular de los troqueles eternos funde la sangre helada de la duda, como si al fin de cada día de años, después del canto múltiple del espíritu se oyese la voz paterna del Génesis: Y vió Dios que era bueno.

Si los instrumentos auxiliares del sabio son creados por la mente y por y para los ojos, no pueden merecer más crédito las leyes y realidades que por su medio descubra que las que ¡al cerrar los ojos! previó en la atención recóndita de su alma. Puede, pues, afirmarse que el hombre y toda criatura de Dios está naturalmente dotada para el acierto y cumplimiento de sus fines. Si no fuese así ¿habríamos de esperar en pasmo que la ciencia resolviese todos los problemas que plantea la vida, y de los que depende la vida misma?

El saber natural, como todo saber, tiene un desarrollo crítico, y lo verdadero hace olvidar lo erróneo. Cuando un verso, una obra de arte, una creencia, una aspiración cordial persiste en la estimación de los espíritus atentos, es porque es verdadera. Dios impulsa los ríos de folklore que llevan la sangre espiritual a cada uno de los pueblos del mundo, y nada es más emocionante que la evidencia de este pensamiento: todas las criaturas están dotadas del sentimiento de la realidad de sus afecciones. De otro modo no existirían. Y existen; gracias sean dadas a Dios.

FORMA DEL ESPIRITU

En este supuesto, y no hay otro mejor, de que el alma del artista venga a ser fertilizada por las aguas del saber popular y nutrida con elementos de experiencia personal, más la observada ajena, una cosa falta que no le viene dada fuera; y es la armonía de lo aprehendido, cuyas líneas ha de unir en las visuales del que contempla la imagen autónoma creada; siendo éste quien recibe todo hecho.

¿De dónde viene esta unificación de efectos que estiliza y hace comunicable la imagen? En el prólogo de este libro

se dice que unidad, cualidad y número son imposiciones del espíritu. Cuando el organismo del cuerpo no comercia con el exterior, antes de morir se alimenta de sí mismo; hay una vida celular después de la muerte somática. Si el espíritu vive de sola reflexión egoísta dará en autofagia y muerte. En el grado que desequilibra su balanza de comercio quedará afectada la vitalidad de un espíritu creador. Esto parece economía política; desde luego, es economía estética.

El desmesurado caudal de la historia en que rueda la experiencia personal del poeta, entra por punto de unidad que se dilata en espacio armilar de polos móviles donde la imagen toma cuerpo y nombre (persona) de substancia necesariamente espiritual y unitaria, más dura que el mármol; porque es así "idea inmediata de la vida eterna", según la expresión de Nietzsche, o *idea real* de la visión platónica. La historia y el florecimiento cósmico es rotación de criaturas divinas que vemos directamente en el espacio musical del alma en que la poesía junta lo temporal y lo eterno. Así pudo muy bien decir Schiller (en esa coyuntura, con la vida y la historia rodeado y nutrido, realidad previa de que brota el alma y la flor): "La sensación tiene lugar en mí al principio sin objeto determinado y claro; éste (el objeto) *se forma después*. Una *disposición musical del espíritu precede* (y subsiste), a la que *sigue* en mí la idea poética". No identifica Schiller esa *disposición musical* con la idea poética, ni la apatencia vaga y punzante, sin objeto, con la función estética de integración real a que tiende, por fatalidad psíquica, la vida del conocimiento. Para mostrarlo por obra, musicaliza en drama la historia. Ni siquiera necesita, como después Wagner, sutillar la historia hasta el mito para que pueda tolerar la talla espiritual de la música. En su trilogía de Wallenstein puede seguirse cronológicamente el desarrollo paralelo de la guerra de los Treinta Años, y no repugna a su idealismo tampoco meter las manos en el lodo de bajas pasiones que socavan la base de su héroe: ¡extraña manera de entrar en vida eterna! (¿Por qué habré dicho: extraña?). La presencia impetuosa de Wallenstein, de quien se aparta la

muerte en los campos de batalla y se le acerca vestida de amistad en la persona cortés de un Piccolomini, adquiere la máxima tensión de figura real cuando lo abaten las fuerzas oscuras de la tragedia. Es útil consignar uno de sus procedimientos de dramatización de la historia, que demuestra también la persistencia del principio intuitivo o virtud germinal que polariza toda creación poética; y consiste en una especie de colaboración a la historia, cuyo registro es forzosamente incompleto o desviado, prestada por desdoblamiento analógico del poeta si lo pide la voluntad de aparición activa de las figuras; un ejemplo es la escena en el parque de Fotheringay, que no ha sucedido en la historia y es clave emocional de su elegante drama *María Stuart*, donde reúne a las dos reinas en choque de rivalidad femenina más fuerte que la de su encontrada ambición política.

Más variaciones del tema, que es fundamental, mueven la glosa y edifican el criterio de cada uno de los ensayos y artículos dedicados a la distinción específica de la poesía, de la novela y del teatro. Pero sigue un ejemplo único de la mayor depuración de estilo a que puede llevar la experiencia o madurez del alma. Para no turbar la emoción que le es propia, queden aparte las conclusiones prácticas que del estudio de su naturaleza han de derivarse en el orden de ideas aquí expuesto.

La imagen de lo absoluto en el Sacramento por antonomasia, reproduce la forma abstracta del espíritu. Ha tenido nacimiento análogo al de una imagen poética, y produce el mismo efecto de suspensión y éxtasis. Ahora bien: si fuera posible encontrar formas de la misma abstracción para todas las imágenes de la poesía y del arte, habría terminado la vida sobre la tierra. La imagen de lo absoluto contiene fundidas o actualizadas en albura las potencias positivas de lo real. Es imagen de la máxima categoría del ser. Su forma y su efecto se confunden, pues la visión beatífica está cegada por la demasiada luz del ser que presencia o en que está. Por "necesidad" de ejercitar su amor, dicen los místicos, Dios ha

creado seres de imaginación extraordinaria que cantan los poetas y los ángeles... De ahí que en el *Cántico Espiritual* forma y efecto de la imagen no se confunden; primero es la imagen divinamente contorneada en contrapunto de flauta, y después, y en todo momento, ser y no ser del éxtasis.

86

87

LA INVENCION EUCARISTICA

DISERTACIÓN DE EDUARDO DIESTE EN
REUNIONES DE ESTUDIO. - MONTEVI-
DEO, DÍA DE CORPUS CHRISTI. ESCU-
CHÓ CON FERVOR Y TOMÓ ESTAS
NOTAS PARA SU AMIGA MIREYA
DIESTE DE BALTAR DEVOTAMENTE
ESTHER DE CÁCERES
1937

LA INVENCION EUCARISTICA

- I. De la figura visible del Sacramento. Forma intuitiva imposible de superar. Proyección platónica, expresión aquilatada, categórica del espíritu contemplativo. Los dioses de Oriente, y el Señor Jesucristo, Dios, encarnados humanamente, prepararon la aparición de esta forma extraordinaria del principio eterno.*

Se escucha la pequeña fuga en sol menor de Juan Sebastián Bach. Así nos acercamos al alma y la palabra de Eduardo Dieste que habla de la invención Eucarística...

Comienza aludiendo a las voces que vienen desplegadas en la fuga; voces lejanas que se acercan a otra profunda voz. Y evoca los momentos en que expresa Bach algo así como un aire guerrero: "quizá serán los ángeles..." "un batallón de ángeles abrirá paso un día a la aparición de esta Forma de que nos vamos a ocupar".

Se nos dice — en voz muy íntima — que es esta una forma intuitiva, preparada por las religiones de Oriente y la filosofía griega — concepto que podría parecer herético para muchos oídos —, pero que puede aceptarse si se medita profundamente en esto: cualquiera que se haya puesto en contacto con la literatura de Oriente, no puede dudar que está asistida por una voz divina y extraordinaria. Los Vedas y los poemas épicos de la India, el Antiguo y el Nuevo Testamento son voces humanas y no son voces humanas: deben partir de un foco coincidente. Hombres, figuras y acciones de esa literatura sagrada no pueden estar en desacuerdo con

la manifestación de la divinidad en Occidente, cuyo plan parece ser: Entra el Eterno en temporalidad por medio del Hijo del Hombre que es Jesús, y después de la Resurrección queda fundado el triunfo del tiempo en la presencia real y verdadera de Dios en la Forma Eucarística.

El divino Sacramento asume forma circular: traduce la forma íntima de la mente. Su color blanca, es la del ser todo. No hay manera de superar esta forma intuitiva. El círculo es la forma del Logos, matriz de las ideas, y sobre el círculo se eleva la unidad, que engendra el círculo.

Uno de los signos más claros del acierto de esta invención, es la simplicidad; lo que se tarda tanto en descubrir siempre. Cuando oímos un buen poema nos parece que ya lo conocíamos: es el signo de los buenos poemas: lo sabíamos; estaba oculto...: el poeta lo ha revelado. A nadie le ocurre entonces desconfiar de la realidad interna del verso, si existe, si es legítima, si es verdadera. *La imagen toma presencia como un ser, está en nosotros, y decimos: lo sabíamos....*

Inquieta sí, ver cómo hay personas ciegas para esta luz de la simplicidad; antes bien, estiman que la verdad estaría envuelta en tiniebla y es tiniebla... Por lo que hace a la figuración eucarística, tanto es el acuerdo de su movimiento con el de la esfera anímica, tan persuasiva la plenitud y aplomo del símbolo que uno no se explica los procesos agitados y hasta la sangre que se ha vertido por la discusión del dogma; sino es que la demasia de resplandor privaba de la vista a los teólogos... Porque si Dios ha de percibirse por la mente humana sólo puede ser bajo forma mental inmediata y absoluta, cuya es la ley del círculo... ¡El decoro de esta comunicación! ¡Amplia curva ceremoniosa sella el pacto en simples términos de lealtad! ¡En la forma del espíritu del hombre y en la forma del espíritu de Dios fué consagrada la alianza perdurable del Sacramento!

II. *Sólo cuenta la historia que actúa. El fuego no es un sucedido histórico: es un suceder actuante. Analizese cómo vive una llama. Análogamente a este intercambio de*

carbón y de oxígeno, de la acción mutua de la idea y de su objeto se enciende la palabra. El desarrollo de este germen por la acción integral recíproca del hombre y del universo, da de sí las creaciones del espíritu que hacen perdurable y sensible la historia. La conjugación de estos dos centros activos, alma y mundo, es dirigida por la voluntad de Dios, que se manifiesta en la maravillosa realidad histórico-cósmica. Así es verdad: en el principio era el verbo.

Se nos muestra cuál es el verdadero sentido de la historia. Como se recurre en general a la historia y se la hace depósito de cosas sucedidas, cementerio. Todo esto es absurdo: lo que está muerto no existe. Si la historia puede tener un valor, estará en oleaje de sobrevivencias y nosotros en su orilla. La historia que existe, actúa en curso. No hay historia muerta, sino desconocida en sus transformaciones. Una imaginación cuantitativa de la historia, nuestra imaginación lerda de aprendices, nos hace imposible entender que veinte siglos del mundo puedan acumularse en nuestro día de ayer y, sin embargo nos persuade la pasmosa instantaneidad de los fenómenos naturales que ha registrado la ciencia moderna. ¡Qué la luz de algunos astros, en su velocidad de cientos de miles de kilómetros por segundo, emitida cuando la tierra estaba despoblada o no existía, llegue mañana a nuestros ojos! ¡Qué una tonelada de piedra pueda reducirse al espacio de una pulgada cúbica si se cortan los enlaces eléctricos y expansivos de sus partículas! ¡Si el diámetro de un protón no puede ser menor que una dimensión del orden 2×10^{-16} , bien pueden los puntos de la psiquis servir de receptáculo conmutativo a las masas ingentes de historia desaparecida en el abismo de los tiempos! Pero es más gracioso el ejemplo aldeano de la llama, cuya vida de hecho, suave y terrible, sólo existe cuando el proceso de combustión se realiza. Si hay una continuidad de lo divino en el mundo, tiene que ser actuante, no histórica. Por tanto, si la fe revela un hecho, tiene que ser activo. Sucede algo así como con la palabra,

que se enciende al contacto del receptor con el objeto exterior. Se enciende la palabra como la llama. Es también comparable a un germen, de que nace el hombre. ¡Terrible potencia de la palabra si, como el fuego, puede devorar al mundo! De la palabra nacen todas las creaciones espirituales, la posibilidad de la vida de relación y, por tanto, la sociedad, la ciencia y su ingeniosa maquinaria, la poesía, el arte... Todo nace de la palabra, y procede del contacto de dos elementos cósmicos dados de la nada: el hombre y el universo. Lo extraordinario pide un origen extraordinario. No podemos desconfiar como niños de la verdad de una dádiva. "Estamos, a cada paso, de manos con Dios..." — se nos dice con natural y graciosa profundidad.

III. *Folklorismo dogmático. Su enlace en la vida personal cumple la exigencia científica de la acción presente, y hace posible la propagación del fuego de la fe. Dios dirige estos hechos positivos, que forman parte del proceso total histórico-cósmico. Ejemplo biográfico.*

Y así entramos a la valorización del folklore, palabra compuesta inglesa de que tanto uso hace la crítica literaria moderna: *folk*, nación, linaje; *lore*, saber, canto. Pongamos: linaje de cantos. El camino más seguro para crear es el de los linajes. A nadie se le ocurriría dudar si el medio natural de la procreación es inseguro, frágil. Por método semejante al de la cadena de los linajes se crean cantos, vehículos del saber innato de un pueblo, que no pueden ser destruidos por ningún lado. De aquí nace la consideración de la crítica moderna, consideración de índole científica o dirigida por el fenómeno natural, hacia toda formación folklórica. Cuando salta a la vista este carácter en el orden religioso, político, artístico, se trata, sin duda, de formas depuradas y seguras de la naturaleza.

En el dogma en general, y en este de la Eucaristía, hay siempre desarrollo folklórico. Después de la Resurrección iban los discípulos a Emmaus acongojados por la pérdida

No se hace olvido de la Cena de Institución, sino que se pone el canto de la fe "en camino". (E. d. D.)

del Maestro. Un caminante vino y siguió con ellos la noche. Llegados a Emmaus, se disponían a cenar cuando empezaron a sentir temor viendo cómo el caminante partía el pan, y más aun cuando le oyeron decir en oferta de alimento: "Este es mi cuerpo, esta es mi sangre, vida eterna para los que en mí crean". ¡Fué la única vez que no dudaron los apóstoles! ¡La emoción cordial de Jesús era tan grande que se entregaba en cuerpo y alma a los discípulos! ¡Esta primera comunión fué un hecho real tan claro que de allí empezó a correr el río de la fe hasta nuestros días!

De esta manera los primeros grupos de fieles hacían comunión en las dos especies. Después, alrededor de un eje eterno, empieza la variación folklórica de crecimiento, o, mejor, de desarrollo. Aun hay sectas cristianas detenidas en aquella primera fase: como si un poeta se obstinase en mantenerse en el romance morisco o carolingio, sin remozarlo en nuevas formas nacidas en linaje de romance. Dios lo consiente, porque sirven para dar testimonio de principios.

Podría a esta altura preguntarse: ¿Cómo Dios necesita poner su verdad en desarrollo folklórico? ¿Cómo su poder de comunicación será lento como el del hombre? ¿Cómo su bondad y sabiduría sometieron el mundo a larga esperanza? ¿Por qué la Eucaristía no nació como un astro más en el primer día de la creación?

A nadie le ha ocurrido preguntar por qué los niños no nacen viejos, evitando el proceso y sucesión de edades. En la vida del hombre hay algo más que cadena de edades. A nadie se le ocurriría tampoco preguntar porqué el fruto no nace de una vez; porqué ha de haber semilla, flor y fruto. Encontramos este proceso natural y maravilloso, y gozamos así del milagro de la flor. Ni hay música ni poesía a cuyo éxtasis pueda llegarse sino es por escaleras encantadas de verso y de sonido...

De manera que si no se nos ocurre discutir las fases de un proceso natural, y es más, si no lo abreviaríamos, de estar en nuestras manos, menos puede admitirse la discusión del proceso dogmático. El dogma tuvo semilla, flor, fruto. Pro-

dujo guerra, desplazamiento de los centros de amor en el mundo... ¡Hecho firme, subsiste!

El hecho de encontrar un desarrollo folklórico en el ajuste de un dogma, es una prueba más de que su verso es seguro. Para algunos este hecho de que el dogma de la Eucaristía haya tenido un progreso ritual es signo de deficiencia. Lo contrario se estima como un signo de autenticidad orgánica si se trata de la creación artística. Como los momentos definitivos en Homero o en Esquilo no pueden tener desarrollo ulterior y son celebrados por siempre y universalmente, el símbolo de la fe ha dado su flor para los siglos de los siglos.

(Aquí ya sería difícil seguir dando la exacta expresión del que habla. Ha pasado a través de sus evocaciones y ejemplos a uno de especial categoría, a un testimonio emocionante. Es un ejemplo biográfico. Como el fuego existe de modo actuante, el folklore de un dogma o de un verso ha de tener contacto con el espíritu; y el que habla nos dice cómo fué la conexión del hecho dogmático en su vida). Recuerda días de niñez en un pueblo de la costa gallega. Pescadores que parecen contemporáneos de los que siguieron a Jesús; las mismas barcas; las mismas redes; espíritu de hermandad y de alegría que encendió de generación en generación la palabra del Maestro. Es la fiesta del Santísimo Sacramento. Quién lleva la fiesta recibirá en su casa, donde permanecerá en imagen todo el año, la Divina Forma. Como fué elegido el padre del niño de esta evocación, la casa está conmovida de reverencia... Aire resonante de campanas y de estruendo: y enorme silencio! ¡El resplandor del mar inunda la casa, y el gran silencio puede más! ¡Los perfumes de flores rústicas que alfombran las calles ahondan también el silencio! ¡Algo muy grande va a pasar en el alma del niño, suspensa de este silencio que asedian enloquecidas alas de júbilo! Y el padre espera con hidalga inocencia al Señor, que se ha dignado visitar su casa... ¡Y el niño vió que todo aquello sucedía! ¡Testigos de calidad, además de sus ojos, le aseguran que no fué víctima de una impostura!

El hombre que ahora habla de su fino recuerdo, vió cómo entraba el Señor en medio de un atronador silencio de reverencia y de amistad; sintió una extraña armonía cordial de las gentes que irrumpían en la casa; ese mismo aire fraterno que nos sorprende encontrar en las figuras de un cuadro, una especie de acuerdo raro que sin duda no está en la vida...

Esta fué la conexión folklórica del que habla, con el dogma. Es la fe actuante, positiva, que integra y conmueve la realidad de las almas. No es folklore repetido por la voz académica de los predicadores, sino folklore auténtico que transmite la realidad del verso y la realidad divina... Es fuego que actúa.

IV. Fase polémica, ya extinguida, de la santa invención eucarística. La transustanciación no depende del juicio del hombre ni le es encomendada a sus manos. Por tanto, es absurdo prejuzgar el poder de Dios y, triste, recelar de su gracia.

Son extensos los capítulos de la historia del dogma; proporcionados a la importancia de su significación, pero ociosos a la vista del esplendor de su verdad. La división de la iglesia que ha ocasionado, es lo único de valor histórico, es decir, arqueológico que queda; mantiene los mojones de cada etapa en la versificación triunfal del símbolo.

Cae fuera del ángulo de exégesis profana conque se ha tratado el tema, entrar a discernir los razonamientos sutiles que lo explican. Para la Escolástica se hace congruente a favor del concepto de substancia —que vuelve a preocupar a la filosofía científica moderna— que exige entidad metafísica en todo ser personal; de otro modo, entendida cuantitativamente, la substancia quedaría agotada en limaduras de sus notas accidentales. La presencia de Dios colmaría de ser metafísico a la substancia del pan o, lo que es lo mismo —¡graciosa humildad! se vestiría de sus accidentes corpóreos.

Basta lo dicho: La transubstanciación es un efecto del poder de Dios, que todas las cosas ha creado de la nada.

Palabras finales: "Está, real y verdaderamente, Dios, en esta flor asombrosa del trigo... ¿Quién osará recibirla en los labios?"

Y después de esta pregunta ardiente, el silencio. Y después nuevamente los ríos que cantan en el preludeo y fuga en sol menor de Juan Sebastián Bach.

LA FIGURA DEL VERSO

CANCIÓN DE SOLEDAD, por Esther de Cáceres.

§ 1. Parecerá increíble que a una falta de acomodación óptica del espíritu puedan reducirse las causas que hacen inseguro el dominio propio de la poesía lírica en nuestros días. Ya Horacio en su epístola a los Pisones señalaba el desatino alterno de arrastrarse por tierra o de perderse en la luz del aire. Pero esa cautela, eje de su verso, no lo era de su Arte poética. Quizá no era un riesgo capital en su tiempo. Cuando la narración dejó la forma versificada de la épica dió en novela, y este género, aparentemente totalitario rompió la buena armonía tradicional; desde entonces el ave del espíritu huyó a regiones hiperbóreas o corre vestida de prosa recamada, extremos que marcan, sino crisis de muerte, inseguridad en el ejercicio de sus derechos a la existencia. Cuando empieza a culminar la marea diluvial del nuevo género, es hora de decir: que las lucubraciones metidas en novela, justifican la acción abstracta del filósofo; que la trama analítica de la novela, justifica la acción abstracta del dramaturgo; y que la extensión de la calidad poética en la novela, justifica la acción abstracta del poeta lírico.

Las porciones de calidad poética que podemos obtener en un libro de Cervantes o de Valle Inclán, de Gogol o de Knut Hamsun, o páginas enteras de Maerterlink o de d'Annunzio, siendo de integración quedan subordinadas a una línea central de organismo que las dispara en superficie; estos pedazos de rica materia poética tendrán que ser fundidos nuevamente para dar de sí el giro de máxima elasticidad o

el fulgor misterioso y las pausas decimales de un sólo verso; por esto los versos de Cervantes no reflejan el mundo poético de su *Historia* inmortal o de su *Persiles*; y Valle Inclán y d'Annunzio parecen haber sentido la necesidad de hacer una primera transformación poética del mundo en forma novelesca, y por medio de sucesivas abstracciones alcanzar el organismo del verso y del teatro, cuyos planos necesitan cruzar el centro de origen de la atención para vivir substancialmente.

§ 2. Ahora es ocasión de decir que el carácter específico del verso no radica solo en prosodia. El poeta debe establecer firmemente los planos de la figuración, cualquiera que sea el campo de su origen: en realidad de experiencia interna o externa, en el eje de las preocupaciones divinas o en la superficie de los bellos impulsos, con ánimo de lucidez o de alucinación. La figura engendrada por el movimiento de estos planos tiene límites precisos que han de buscarse por medio de una como acomodación óptica del espíritu; rebasados, hacia adentro o hacia afuera del motivo estimulante que está en el punto de origen de los planos, caerán a la angustia de la indeterminación expresada en juego de partículas cósmicas o metafísicas (radioactividad poética) en el primer caso; y en el de las relaciones descriptivas, sean o no de afinado simbolismo (exterioridad poética), en el segundo caso. La figura del verso ha de ser vista en el espíritu; su peso y color, su tiempo y sonido no pueden ser los mismos que tendría su proyección articulada en el conjunto de la narración o del drama; el complejo social, la acción progresiva, los caracteres y el ambiente, la escala, en fin, del descenso figurativo en el espacio de la novela apareja un cambio de cualidades que es algo más que prosodia. Esto lo expresa muy bien la repugnancia del escritor novel a caracterizar los personajes y la topografía de sus cuentos, que quiere y no quiere traducir en formas universales; al querer, vislumbra la región cualitativa del verso; al no querer, ha medido de lejos el esfuerzo sabio que se necesita para dispersar y concentrar *pequeños círculos y grandes horizontes* en los términos vivaces de una

canción. Si se cortan los enlaces de la *frase melódica* más simple quedan al descubierto entre sus elementos enormes distancias y abismos, y al unirlos de nuevo sentimos las proezas imposibles en que andamos con la seguridad del sonámbulo, y los dulces o ciclópeos golpes que puede recibir el alma instantáneamente. Dos *frases*, al azar; he aquí los elementos: plata, alegría, garganta, mar; que al ondular arrebatan mitológicamente la sangre de esta manera:

Platearemos la alegre aridez
de la garganta marina.

Dos palabras: juez, ojos, nos aterran al chocar con esta brevedad sombría:

Juez sin ojos.

La ramificación del verso alrededor del tronco expande la figura total del poema orgánicamente realizado, esto es, libre; y del contrapunto de sus relaciones, que resisten al cerco descriptivo, plástico y aún musical proceden los impulsos rítmicos antes que de la medida y ondulación melódica de la *frase*; de la mirada de las estrellas, del corazón de los pájaros errátiles, del espacio sin números y del idilio ausente está suspendida la copa del árbol en un verso, la marcha del navío y el éxtasis del ermitaño que figura y transfigura el canto.

La acomodación óptica del espíritu impone confines a los radios de atención y da puntos de apoyo físico a las imágenes del vuelo para que el alma no quede sepultada en la negrura del caos o en el continuo numeroso de la topografía y de la historia. Si en la *frase* de Basso Maglio ampliamos el campo de camafeo en que ondula, quedará derramada sin provecho la plenitud de su gracia; obsérvese también que tiene la brevedad de un rizo y no hay manera de aprisionarla en un relieve: ¿cómo dibujaríamos la garganta del mar?; menos, mucho menos podría ganar poder si con ella integramos una pintura literaria o el complejo humano de la novela; ¡y

qué preciso es en su libertad sujeta, y como endulza la fatiga del hombre!:

Platearemos la alegre aridez
de la garganta marina.

¿Podría igualmente servir de tema para una poderosa novela de Balzac, la frase de Rafael Dieste: Juez sin ojos? No faltará el ejemplo de error judicial en la *Comedia Humana*, pero no puede alcanzar más resumen de espanto la historia de la injusticia que por medio de la figura ciega que es... el Destino.

§ 3. Ejemplo de acomodación óptica del espíritu ofrece toda la poesía de Maria Eugenia Vaz Ferreira, por imperio de su fuerte unidad integrada: (¡la tragedia de la demasía de ser!). Su espíritu que huye de sí misma y de la tierra en alas de tormenta...

mientras que siento desgranarse afuera
con llanto musical los surtidores,
siento crugir los extendidos brazos
que hacia el materno tronco se repliegan,
temor, fatiga, solitaria angustia,
y en un perpetuo afán contradictorio
mis pasos van por la salvaje selva.
Ah, si pudiera desatar un día
la unidad integral que me aprisiona!

¡conque pasos firmes determina en rigores de figura su desesperanza! Lo mismo hace Greco para comunicar la presencia de los ángeles: los petrifica. La determinación de figura produce el orden de ritmos y de medida que dan ese aire eterno al verso de esta mujer de alma dantesca.

n / Mar sin hombre y sin orillas
Soñé con un mar inmenso
Que era infinito y arcano
Como el espacio y los tiempos.

De pronto un pájaro errante
Cruzó la extensión marina

Sepultóse en lontananza
Goteando "Chojé... Chojé..."
Desperté y sobre las olas
Me eché a volar otra vez.

La determinación de figura no implica cierre plástico ni límite de área. El principio de cortedad que dilucida Poe sólo tendría el valor práctico de provocar en el poeta desde el origen la voluntad de figura contra el impulso dispersivo de las ideas. En verdad de verdad no hay más cierre plástico en una buena imagen escultórica o en una buena arquitectura que puede haber en la buena música!

FIGURACION POR DIFERENCIA

§ 4. Discriminada la naturaleza abstracta del verso, razón de su independencia, sorprenderá encontrar en los grandes ejemplos líricos y en la espontánea formación folklórica que el proceso de acomodación óptica del espíritu parte de los géneros literarios más terrestres. Saldría de aquí, por lo menos, un principio práctico o de Arte poética tan aceptable y más fecundo que el de Poe.

Cuando un germen de figuración lírica se desarrolla parasitariamente, llegado un buen día de primavera tira de sí echando a volar por encima de la forma densa que lo alberga sin saberlo y que siente como un desprendimiento de su alma y estertores de agonía. Pasó esto en el romance del Conde Arnaldos. Muchas versiones aseguraban la validez del cuento, que ha pasado a la historia de osamentas y conjeturas al desatarse las velas de esta figura, llena de gracia heráldica:

¡Quién hubiese tal ventura
sobre las aguas del mar,
como hubo el Conde Arnaldos
la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano
la caza iba a cazar,

vió venir una galera
 que a tierra quiere llegar.
 Las velas traía de seda,
 la ejercía de un cendal,
 marinero que la manda
 diciendo viene un cantar
 que la mar facia en calma
 los vientos hace amainar,
 los peces que andan'nel hondo
 arriba los hace andar,
 las aves que andan volando
 en el mástel las hace posar.
 Allí fabló el Conde Arnaldos,
 bien oiréis lo que dirá:
 —Por Dios te ruego, marinero,
 dígame ora ese cantar.
 Respondióle el marinero,
 tal respuesta le fué a dar:
 —Yo no digo esta canción
 sino a quien conmigo va. (*)

§ 5. ¿El resplandor del tránsito, no presupone la vida del alma en un cuerpo? Véase un ejemplo de máxima persuasión en el llamado, cualitativamente, *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. Deja el colorido estival y el entretenimiento panorámico del *Cantar de los Cantares* en la sagrada Biblia; no así la acción del idilio, que recrea con variaciones imprevistas de músico apasionado. Contra la opinión de Renan y otros exégetas debe notarse que la estructura de cuento dramático, si existió en alguna perdida fase de evolución, no es la del *Cantar*, que no hay manera de verlo afectado por mutilaciones y vacíos arqueológicos; el idilio del *Cantar* tiene ya figura lírica independiente de los lazos de sangre y de lugar propios del género narrativo; compárese a la *Historia de José* y se notará de inmediato la diferencia de cuento. San Juan de la Cruz toma el idilio y espiritualiza sus voces a tal punto que parece una sola voz multiplicada al brotar de los agujeros de una flauta o de la garganta de un pájaro:

(*) A este y no al de Alarcos se quiere referir el autor en el N.º 4 de P. A. N., pág. 78, Madrid, Abril, 1935.

Esposa:

¡Oh cristalina fuente
 Si en esos tus semblantes plateados
 Formases de repente
 Los ojos deseados,
 Que tengo en mis entrañas dibujados!

Apártalos, Amado,
 Que voy de vuelo,

Esposo:

Vuélvete, paloma,
 Que el ciervo vulnerado
 Por el otero asoma,
 Al aire de tu vuelo, y fresco toma.

§ 6. El espíritu se obstina en su afición a la voz única, y pregunta si puede valerse de esta fuente de aguas vivas que es el *Cántico*. Hay que responder siempre que sí; tenga, pues, la flauta el espíritu cordial. Dice la voz obstinada: quiero ir derechamente al manantial de todo amor. Pero ha de ser en pasos de amor, contesta la voz quebrada en la flauta:

Esposa:

¿Adónde te escondiste,
 Amado, y me dejaste con gemido?
 Como el ciervo huiste,
 Habiéndome herido;
 Salí tras tí clamando, y ya eras ido.

Natural cosa es que al descender o remontar las aguas de amor tengan muda conversación en los nombres reflejados de las criaturas el alma y Dios; y el diálogo de más embriaguez mística es el de los enamorados; y es un silencio de transfiguraciones.

Criaturas:

Mil gracias derramando,
 Pasó por estos sotos con presura,
 Y yéndolos mirando,
 Con sólo su figura
 Vestidos los dejó de su hermosura.

Esposa:

Mi Amado, las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
Las insulas extrañas,
Los ríos sonoros,
El silbo de los aires amorosos.

Esposo:

A las aves ligeras,
Leones, ciervos, gamos saltadores,
Montes, valles, riberas,
Aguas, aires, ardores,
Y miedos de las noches voladores.

Esposa:

El aspirar del aire,
El canto de la dulce Filomena,
El soto y su donaire,
En la noche serena
Con llama que consume y no da pena.

Aún dice la voz obstinada: "El amor humano está en el corazón". Mostró Shakespeare que vive fuera de sí hasta la muerte. No le bastó al poeta inglés el agua clara del *Cantar* y tronó esa verdad por el órgano del drama. Insiste la Esposa:

Mas ¿cómo perseveras,
Oh vida, no viviendo donde vives,
Y haciendo porque mueras,
Las flechas que recibes,
De lo que del amado en tí concibes?

§ 7. Pero la voz obstinada del espíritu ¡cosa extraña! recela y en su intimidad hace un recuento de cosas concretas; nos conduce a su cueva y nos dice al oído: "Ser o no ser... ¿El amor del *Cántico* puede ser vivo amor convertido a Dios?" Hay que responder siempre que sí, como el cenobita de Rafael Dieste. La voz clara del cántico también dice que es amor vivo:

Esposa:

Nuestro lecho florido,
De cuevas de leones enlazado,
En púrpura tendido,
De paz edificado,
De mil escudos de oro coronado.

En la interior bodega
De mi amado bebí, y cuando salía
Por toda aquesta vega,
Ya cosa no sabía,
Y el ganado perdí que antes seguía.

Allí me dió su pecho,
Allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
Y yo le di de hecho
A mí, sin dejar cosa;
Allí le prometí de ser su esposa.

Gocémonos, Amado,
Y vámonos a ver en tu hermosura
Al monte y al collado
Do mana el agua pura;
Entremos más adentro en la espesura.

Y luego a las subidas
Cavernas de las piedras nos iremos,
Que están bien escondidas,
Y allí nos entraremos,
Y el mosto de granadas gustaremos.

"¿Puede ser vaso sagrado este Cántico? ¿Caracol formado a imagen y con las sales vivas de su morador?" Hay que responder que sí. Cántico espiritual es también el lobo de Aniano que oró con San Francisco. "No saltemos tales distancias, — dice otra vez, ¡cosa extraña!, el espíritu en su fuerza. "¿Cántico espiritual y reproduce en caracol la figura exacta del amor cordial?" "¿Sustitución sacrilega?": ¡Sustitución eucarística! Insaciado el amor, no le queda más que la gracia de su figura, y desde el vértice loco de su espiral mana el cántico a ondas de anchura, valles, montañas, cascada celeste, y vuelve sobre sí misma la voz y salta en luz por la variedad de las criaturas repitiendo la tonada de amor

conocida desde nacimiento, porque ya no es cosa de palabras ni de posiciones en la realidad más firme, sino de perder el pie y toda luz, de ser y no ser, en amor.

Tanta es la delicia del alma libertada que tiene fuerza para ordenar el recuerdo de la figura de amor, y en celda vive entregada al culto de acordar palabras libres en canción; que se integran y purifican una con otra en las aguas tranquilas del alma. Si: también el aire risueño, el sabor auténtico de amor, pesadumbre de dicha colmada, y enojos. De otro modo, la figura falseada no movería el cántico:

Esposa:

En solo aquel cabello
Que en mi cuello volar consideraste,
Mirástele en mi cuello,
Y en él preso quedaste,
Y en uno de mis ojos te llagaste.

Apaga mis enojos,
Pues que ninguno basta a deshacellos,
Y véante mis ojos,
Pues eres lumbre de ellos,
Y sólo para tí quiero tenellos.

Esposo:

Entrádose ha la Esposa
En el ameno huerto deseado,
Y a su sabor reposa
El cuello reclinado
Sobre los dulces brazos del Amado.

En pureza que no verán sino los de veras enamorados, San Juan de la Cruz no comete doblez cuando hace de amor alegoría de unión con Dios. Su mirada limpia y fragante acaricia los rincones del cuento que ha de dar en cifra de vuelo y *anchura de palabra*, como gusta decir. Tintas de novela envuelven las curvas del Cántico. ¡Qué melancolía de lugar recordado esparcen los versos finales!:

Y la caballería
A vista de las aguas descendía.

ORIENTACION DE FIGURA

§ 8. Es posible que se haya tratado hasta aquí de algo más que de un principio práctico o de Arte Poética. Su fecundidad comprobada parece signo de alguna trascendencia: ¡el cántico de más aquilatada pureza lírica mana de cuento amoroso! ¡Y enseña, declara San Juan de la Cruz, las tres vías de ejercicio espiritual (experiencia, iluminación, unión) para alcanzar conocimiento místico, *cuyas verdades se saben por amor y juntamente se gustan!*

Un ejemplo más de ascensión espiritual en escarpas floridas de romance. También demostrará como a veces la figura del verso está perdida por falta de orientación, que el instinto quiere remediar con la virtud del título. No más conjuro que hacer delante la cruz de dos líneas de referencia y la figura se recobra de súbito.

Nació este ejemplo en edad que el mundo era de mucha fantasía en los hechos y en las imaginaciones. Viajes de Marco Polo y de peregrinos que hacían el Camino de Santiago poblaban las cartas geográficas de mares alegres sacudidos por la cola de pez de Neptuno; grutas de coral desde donde la sirena canta su tentación; árboles de manzanas de oro; navíos de alta proa mascarada y cien pies de remos; los albores del Renacimiento reunían héroes de Troya y caballeros de la Tabla Redonda, ilusiones de la paganía y gravedad de oración cristiana. Cortes de Castilla y de Borgoña lo eran también de amor y de trovadores. Contemporáneo de Abelardo o de su memoria en curso, (gran figura representativa de la época, músico y poeta, enamorado cabal, sutil teólogo y martir legendario), un trovador joven acertó a conocer las canciones de una hija de Reyes de Irlanda y fué traspasado de amor que ya no miraba sino en lejanía, buscó la soledad, y una noche, alucinado por las estrellas siguió camino a la ventura. Se decía: "Todo está concertado. No puede haber amor sin correspondencia". Las estrellas confirmaban que así era. Las fuentes, las aves del cielo y los montes en flor tam-

bién decían a una que en números de amor andaban las esferas y el destino del hombre. En los mapas todo estaba cerca o en los bordes figurados del mito, y lo mismo sucedía en el mundo de la imaginación; muchos Cruzados camino de Jerusalem preguntaban a pocos días de marcha no bien prevían torres y caserío de ancha ciudad si era la Bizancio de los esplendores imperiales de la Cruz y del sangriento cisma. Después de todo, los mapas no mentían: la insula estaba cerca y lejos en el corazón del poeta andante: ¡Insula extraña! Si no queda periplo de la inaudita aventura, puede conjeturarse que el poeta dió la vuelta al mundo, pues llegó a Irlanda en nobles barbas nevadas. La Esposa reconoció al Esposo. Los presagios de correspondencia de amor fueron confirmados. ¡Oh milagro! ¡Eran viejos y no se veían de tanto que se amaban! Sus almas tenían prisa de unirse y no hicieron cortesía de umbrales. La Esposa no sabía mejor demostrarse al Esposo que en los vuelos de su *Canción de la Soledad*:

Campo de la mañana me tiende
La fina luz de las flores de lino

Campo de la noche me tiende
Sus terciopelos profundos y finos...

Pero yo estoy más lejos que el paisaje!
Mi corazón va buscando tu voz...

Las mañanas pasaron
¡Pájaros ágiles!
Y las tardes pasaron
Sin saber que te sueña mi fe.

Estoy junto a tu corazón
Llorando!

No pasará por el camino!
Pero yo he de esperarte otra vez
Joven como en los días del agua y del
fuego!

¡Ahora te ha visto mi alma
En el camino sin término!

Y los colores del cielo pasaban sobre tí
Y yo los recogía en el atardecer sereno

¡Llegas
En las noches desiertas del campo!
Y ya eres tú, tú mismo
Transformado en la noche y el campo!

Han pasado sobre mí tus otoños
Dios mío!
Han pasado sobre mí tus otoños...
Maravillosas hojas han caído!

Ha pasado la última primavera
Dios mío!
Ha pasado la última primavera
¡Toma el último sueño vencido!

Ahora llega sobre mí tu silencio
Dios mío!
Ahora llega sobre mí tu silencio
¡La última lágrima ha caído!

Pasan todas las albas
Pasan todas las noches
Pasa tu sombra lenta

Yo estoy en la orilla inmensa
Venciendo!

Viento del desierto
es mi esperanza!
Viento del desierto
son mis palabras!
Viento del desierto
El corazón de mi canto!

¡Habrá un desierto
El día en que tú te acerques!

TRANSFIGURACION

§ 9. Esta no es más que una síntesis de *Canción de la Soledad* de Esther de Cáceres: es decir, que no se han escogido las mejores estrofas sino las que podrían servir para dar la figura entera del poema en la palma de la mano. Así como se acaba de *ver*, se *verá* devuelta a su campo óptico natural. ¿Qué se *ve*? Dos almas que se esperan con una larga distancia de por medio: la línea de contorno en la figura del canto será una elipse desde cuyos focos conjugados tienden las voces a unirse. La modulación del canto vive del flujo y reflujo de la esperanza. Entre los dos focos de fuego tiembla una creación de simpatía o trágicamente desconocida que propaga las voces con el lenguaje de sus criaturas. En el *Cántico Espiritual* la compañía de las almas atrae los gamos saltadores, la mirada de los arroyos, las montañas, los valles... Todo asiste y coopera a la iluminación y la unión de los esposos; la distancia de las almas en la *Canción de la Soledad* impone su expresión a las criaturas, que se desvanecen en la gravedad de las líneas sidéreas:

Las mañanas pasaron
—¡Pájaros ágiles!—

Pasan todas las albas
Pasan todas las noches

¡Llegas
En las noches desiertas del campo
Y ya eres tú, tú mismo
Transformado en la noche y el campo!

todas son formas elípticas que se corresponden con las generales o de composición de la figura del canto; en los horizontes el atardecer sereno, la voz sin regreso; y en el eje, única línea de solaz, *el campo de la mañana tiende* el rocío de fe renovada en

La fina luz de las flores de lino,

que aniquila en su avance de violento ardor la curva de la figura en esta voz:

Viento del desierto
El corazón de mi canto!

§ 10. Como en plástica, no son lo mismo composición y figura; ésta es principal; aquella inherente. El movimiento parabólico en *Canción de la Soledad* circunscribe y lleva la figura del poema, la cual ya no se puede declarar en ideas generales de pasión de amor sino por la manifestación real de sus efectos en cada una de las estrofas y en su conjunto. Ved la correspondencia en figura, de esta sucesión de lamentos y el orden rítmico de las ondas:

Pasan todas las albas
Pasa tu sombra lenta

Han pasado sobre mí tus otoños
¡Dios mío!
Maravillosas hojas han caído!

Yo estoy en la orilla inmensa
Venciendo!

Ha pasado la última primavera
¡Dios mío!
¡Toma el último sueño vencido!

Habrà un desierto
El día que tú te acerques!

Ahora llega sobre mí tu silencio
¡La última lágrima ha caído!

No son palabras vanas estos lamentos de la mujer joven a quien sobresalta la declinación de años del Amado, que es una *sombra lenta* en el *camino sin término*... Pero el Amado es perfecto, *las hojas de su otoño caídas son maravillosas*... Ella, joven, lo *esperará como en los días del agua y del fuego* ¡El silencio del Amado llega en oleadas irremedia-

bles! ¡Dios mío! ¡Con todo, estará en la orilla inmensa, venciendo! Un gemido más hondo que ninguno rompe de pronto su garganta: ¡Ha pasado la última primavera! ¡Dios mío! Aún ofrenda el último sueño vencido... Pero ¡la última lágrima ha caído! Y es viento de desierto su esperanza y su canto!

§ 11. ¿No habéis sentido la presencia invasora de la figura del canto? Es tan evidente que parece una historia. No lo es, porque es figura lírica. Porque así como de un romance puede florecer una canción, ésta puede explicarse en romance y realizarse en drama. La figura en cada plano se ve de distinta manera: en el drama está presente, en la novela está recordada, y en el poema lírico está contemplada. Esta última visión es la del que quiere abarcar la figura en su esencia y retenerla para siempre; se abre hacia el éxtasis.

No se trata de determinar la figura del verso en la forma comparada que por gala hace D'Annunzio del *cuerpo desnudo del soneto* en una de sus novelas y que sólo ayuda a comprender deliciosamente la simetría de miembros y valoración prosódica de esa composición que enseñan las preceptivas; porque si hay una forma o canon de soneto, hay o debe haber tantas figuras como sonetos. Tampoco se puede confundir la forma simbólica de cono invertido que Dante atribuye al *Infierno*, con la figura de las figuras de los condenados, que es la del poema y de su composición. Ni es necesario que la figura del verso haya de referirse a imágenes de partes unidas en el espacio: tiene la libertad de la figura musical y le aventaja en el don de la palabra; puede marcar con el rigor de Durero los perfiles de la solidez por medio de la asociación de imágenes plásticas más dispares, o inmovilizar místicamente una fuga de cielos: reposa en agitado sueño la *Montaña* de Rafael Dieste, y cristaliza el vuelo polirrítmico de las *Palomas* de Juan Parra del Riego:

Celeste pedernal, espacio
que hiciste sólida tu espalda
para que vuelen árboles y toros
y lobos y mastines, y pastores

de inocentes corderos y misteriosas cabras:
hicieron el perfil de tu desnudo brío
con calculado vuelo soñadoras águilas.

Tu quieta violencia
el corazón del mar conoce y ama,
y es tu crespada figura
modelo de su danza.

*
* *

¡Doscientas palomas blancas se pusieron
a volar;
Y el cielo con esas campanas blancas
sonó, sonó...
Vi un grupo allá en un colegio feliz
que se dispersó...
Tres fueron las carabelas que un día el
mar encantó...
Pero más alta que todas ¡cómo mi alma
palpitó!,
Vi otra que arriba... ¡arriba!... ya na-
die la acompañó...
Como el ave del espíritu solitaria se
quedó...!

§ 12. Se ha entendido que la figura del verso no puede ser predeterminada geoméricamente. La forma apriorística del espíritu, si fuese visible, mostraría el hueco de un vientre que espera ser fecundado. Lo que se pretende es favorecer la concepción y descifrar los auspicios de buen alumbramiento.

Ya es hora de resumir diciendo que de la transfiguración del poeta nace su virtud figurativa o creadora. Si los géneros literarios pudiesen superponerse de acuerdo con sus densidades, el de la historia y la epopeya darían base al orden columnario del drama; la poesía lírica alumbra la unión del tetraedro espiritual desde el origen; figura que simboliza el tránsito e independencia de los órdenes. De igual modo se edifica la transfiguración íntima del poeta. Delante de los ojos, casi materialmente, hemos comprobado el desprendi-

miento de figuraciones líricas que constituían *doble* del romance o del cuento; la ley aparece dada por naturaleza en los casos de formación folklórica, y observada por los espíritus más poderosos en la creación de sus obras inmortales. El método de San Juan de la Cruz es el de Esquilo, el de Dante, el de Cervantes, el de Shakespeare, el de Goethe... Edifican su espíritu, se transfiguran en la simpatía de todos los órdenes, aceleran el proceso natural de la figuración folklórica resumiendo siglos en el plazo de su vida; y demuestran que del trato y conocimiento cordial de las criaturas y de sus hechos se enciende la transfiguración del poeta, cuyo destino es figurar la expresión divina del hombre.

La obstinación del espíritu ensimismado esconde una buena virtud: quiere garantías de seguridad. El modesto camino de amor y obediencia a las leyes de la creación divina que han seguido los más fuertes varones en el mundo del espíritu, debe hacer pensar que modestia es seguridad.

TETRAEDRO DE LA POESIA

SUMARIO: La noción de unidad orgánica de los géneros literarios da lugar a tres ramas de estudios que pueden reducirse a dos: la morfológica y la folklórica en el campo objetivo de la historia, y la racional o psicológica en el campo subjetivo de la abstracción, cuya marcha trenzada puede poner de manifiesto la crítica.

Esquema teórico: de la lírica, por la épica, al drama, y de aquí a la lírica.

... vuela un pajarillo
que de aquello no sabe
y, repentino, suelta
la brisa entre los árboles.

Rafael Dieste.

§ 1. Esta unidad no presupone identidad ontológica de lo *objetivo* y de lo *subjetivo*. Porque la naturaleza o la historia ostenten orden y proceso de discurso no se infiere su identidad con el ser absoluto, sino lo contrario, pues lo idéntico no puede discurrir en proceso. Otro error o desliz inevitable del pensamiento monista fué convertir la clasificación de Linneo en transformismo de unos seres en otros. Pero si no hay fundamento suficiente para identificar la dialéctica del espíritu y de la naturaleza con lo real metafísico, sí lo hay para afirmar que siendo adecuado el mundo al ejercicio de la facultad cognoscitiva, los fenómenos y seres naturales son clasificables lógicamente. La integración por cálculo, confirmada en descubrimientos posteriores, de algunas series de

cuerpos químicos vendría a justificar en cierta medida el sueño medieval de constituir el conocimiento de la realidad por la sola combinación silogística de los universales.

§ 2. Gracias a la experiencia histórica estamos en condiciones de saber que las tendencias del espíritu y del mundo exterior coinciden formalmente, movidas por la misma fuerza de atracción que produjo el desposorio de la pareja humana. La unidad de plan que revela este hecho no da cuenta de androginismo radical en los movimientos aislados o concurrentes de lo objetivo y de lo subjetivo. Por tanto, era y es de efecto estéril mantener la división y unidad de los géneros literarios en las ramas y en el vértice de un ángulo de calidades a la vez opuestas y convertibles; cuando puede verse que organizan la representación universal del espíritu en varias figuras claras donde las ramas de lo objetivo y de lo subjetivo vienen trenzadas distintamente, se unen por correspondencia, no por identidad.

§ 3. Constantemente sucede que el principio activo del yo es primero un punto de silencio, una estrella de radios virtuales envuelta en el complejo histórico y natural de la comunidad humana. No tiene más el espíritu al abrirse en la luz que el pajarillo al romper el huevo; hace un segundo estadio de la vida placentaria en el regazo materno y salta y cae en el piélago celeste y es llevado por las ondas del himno coral de la tierra que estremecen el punto radiado del alma naciente. Este es el hecho al nacer: todo estaba y había empezado antes que uno; y es integrando esta realidad previa que la estrella infantil se despliega en figuras y se refracta en los lagos y en las imaginaciones del arte y de la poesía. Pero el punto y los rayos de origen mantendrían siempre la tensión cupular de la experiencia lograda, y esto hará creer al alma, en ilusión de espejo, que si el mundo como representación depende de su actividad ésta será absolutamente creadora.

§ 4. Por abstracción de toda noción adquirida, entra el yo en el subterráneo del alma y después de hacerse al oscuro que allí alienta en gran silencio, comienza a distinguir un pun-

to de luz en el cruce de finísimos rayos; torna la estrella sobre un eje y cambia en esfera o expansión del punto céntrico; de aquí retrae radios cardinales por igual y configura el cubo; prosigue su involución el punto y aún proyecta el ángulo visual del cono antes de descender al centro de la estrella y quedar reabsorbido en la tiniebla blanca de la máxima abstracción. Reberbera el punto y expande nuevamente las figuras primarias y derivadas de sí mismo en el espacio solitario del espíritu. La diversificación autóctona del punto componiendo estos fantasmas plásticos resulta ordenada como una danza en cuaternas armónicas y compensados baricentros; pasa de coordenadas cartesianas a triangulares en ecuaciones de planos o de curvas; constancia rítmica de incremento en los ángulos y en la diferencia de los radios marcan el sereno paso del punto en la progresión de la espiral, que razonada geoméricamente y con ángulo negativo se desplaza con violencia logarítmica y crea ese anhelo desesperado o torbellino desatado de un eje siempre a la vista y por siempre inasible; hasta la tempestad del infierno mantiene su ritmo de figura polarizada.

§ 5. Deslumbrado el espíritu por la belleza fría del paisaje tardará en ver las bandadas de pájaros que huyen por los horizontes. Una primavera es también arrebatado en vuelo, cuando cree proyectarse en prismas, curvas y rectángulos. A vista distante de pájaro ve entonces como se animan las figuras abstractas de la razón pura en el espacio de la realidad previa por transiciones de cálculo finísimo y audaz más prodigioso que el necesario para saltar del cono o del cubo a la esfera en los hielos derrumbados de la nada. Una geometría ulterior del continuo, aparentemente antinómica de la euclidiana porque hace predominar el número sobre la figura, restablece la voluntad creativa del artista, su línea de universo, que penetra o informa de eterna ley las figuras de la naturaleza y de la historia: la línea donde comunica esta realidad con la del logos platónico. En ese plano de seguridad estética ha dado siempre pasos firmes el Arte, la Religión y

la Política (El Partenón, la Divina Comedia y la República socrática).

§ 6. Cuando se dice que la salida del espacio subjetivo a una realidad superior es posible por vía mística, sin negar la capacidad de experiencia que alguien pueda alegar, fundada o no en testimonios y pruebas de hecho, decimos que ello tendrá que ser de acuerdo con este dilema: o es invitado a colaborar con el ser supremo en la creación de nueva realidad, o traduce la que hay invisible por medio de la conocida en nuestro mundo. Asimismo, la revelación obtenida, cualquiera que sea su principio de fe, determinará estas dos posiciones de fervor: la del éxtasis mudo o el entusiasmo comunicativo que se ordena en los grandes poemas sagrados. Concedido que para descubrir alegorías haga falta una penosa hermenéutica y maceraciones de iniciación, una verdad está a la vista: y es que el sentido viene oculto en hermosura directa. De esto se trata, y no de cegar la fe o el testimonio de las almas piadosamente inquietas, al demostrar que el tesoro de verdad se encuentra en comunión de caminos profanos; es decir, que si cada verso y palabra y la acción total del poema no triunfa primero con auténtica gracia de realidad artística, no hay vaso digno de contener vino espiritual de las viñas de los hombres, cuanto más de las viñas de los ángeles. No es distinta o inferior vestidura la de grandes poemas de la antigüedad que la de Fausto o don Quijote, a los que no se atribuye todavía, autorizadamente, substancia esotérica. Podrá dejar de sentir esa presencia inmediata de la realidad artística el lector mal iniciado, pero está ahí, queriendo suspender el ánimo con la vivacidad y el perfume acumulados del siglo y de la luz en que nacieron; si revela doble sentido a un espíritu privilegiado, mejor; pero hay sentido directo, que implica métodos de arte iguales a los que hacen las obras de modesta finalidad profana.

§ 7. Tampoco se propone este ensayo abrir capítulo especial acerca del misticismo literario, sino que viene trenzado en el examen de corrientes estéticas caídas en aberración subjetivista o cósmica. Cesará todo recelo si se piensa que no

hay buena obra de arte que no sea sagrada, ni obra de santidad que no lo sea de sumo arte; si bien no es a condición de una familiaridad imposible de las cosas divinas, ya que Dios, real y verdaderamente, sólo está en los cielos y en el Santísimo Sacramento del altar, y por virtud en todas partes. Quiere Dios, como buen artista, que las cosas que ha creado vivan de la virtud que tienen y la manifiesten descuidadas del poder de sus ojos; de manera que quien mucho le nombra y requiere no tiene virtud, y desagrada al Padre. La espontaneidad de afección es así un sano principio de devoción y de estética.

§ 8. Una escuela, ya antigua, de exégesis se ha propuesto, y lo conseguirá, enderezar los miles de versos de la doble epopeya homérica, y es de suponer que lo haya logrado fácilmente con Hesiodo, hacia un tronco indoario de sabiduría oculta. Se persuadieron a tan larga peregrinación preguntando: "¿Cómo va a ser corona de inmortales cantos la vanidad de la hermosura femenina?". Acostumbrado uno a tener el Paraíso Perdido por la malicia de Eva, no había puesto reparo en la profunda gracia del poeta griego al cantar los grandes combates (y éstos constituyen el cuerpo de la *Iliada*) ocasionados por la belleza reñida de Helena. Confesemos que la pregunta, así de golpe, es de las que detienen la carrera de la sangre, como si un enamorado oye decir a un asceta, que puede ser San Bernardo, quemado en la penitencia: "Reflexiona mejor que tu padre la pasión amorosa, porque la gravedad de la vida no penderá de una cadena de generaciones irresponsables". Enredado en el aturdimiento de las palomas y en la fatiga del aire cargado de pólenes, parará en seco el corazón amante, que puede responder con el ardor de otro asceta parecido a Abelardo: "Rosas y hermosura de mi ansia esencial ardían a la sombra del tiempo y recelo mortales... ¡Oh, Dios mío, muera mi alma y renazca en fría luz de templada madurez inocente... ¡Súbita iluminación de amor derriba mis sentidos y corre el alma que no sabe lo que quiere y vive de su locura!". Según estas palabras de Santos y de enamorados bien merece disculpa un poeta sabio si hace

genuflexión graciosa al principio generador de los grandes combates en el comienzo de su canto.

Con ese defecto hermético se inician y progresan los cantos, cada vez más encendidos en su afán de dejar en líneas eternas de figura la virtud heroica del hombre. La cólera de Aquiles, desatada por la muerte de Patroclo, agita las alas negras de la victoria por encima de las lanzas indecisas! ¡Qué homenaje digno de los dioses a la amistad! ¡Es poca cosa en sí? ¡No ves, mal iniciado, que un amigo asegúrale a uno de ser, y es la muerte sombra de no ser? ¡Reverencia digna de los dioses en el canto del dolor de Priamo viejo que viene al campamento enemigo en rescate de su hijo muerto! La mirada sabia del poeta ilumina la fortaleza animal del heroísmo, que arrastra el cadáver de Héctor, enemigo de excepción, a la cola de los corceles de guerra y rodea de silencio majestuoso la pira de los funerales en su honor!. La figura del canto, dueña de sí, respira con graciosa libertad antes y después de las grandes emociones: recordad el susto del niño que se refugia en el seno de Andrómaca al acercarse, en la despedida, el casco ornado de crines de su padre; o la tormenta oculta en Ajax, insensible a los tremendos golpes de Héctor, como un asno que hace su agosto en campo de avena acosado por los gritos y empujones de un chiquillo. La persistencia de figura en el campo de visión profana es intensísima. Lamentable sería que a fuerza de divinizar la acción de los cantos pudieran quedar desplazadas de la posibilidad humana sus más altas virtudes naturales. Un verdadero poeta se propone siempre todo lo contrario.

§ 9. Tampoco bastó a Dante la significación religiosa expresa por modo directo en su poema de la otra vida: ¡qué fuerza inspirada tan grande habrá necesitado para situar sus círculos en el eje de gravedad de la tierra!. Se hace conducir por Virgilio, de quien espera la palma del triunfo en su empresa. Demuestra que no se trata de adhesión verbal, sino de plan continuado en la épica romana, que empieza en la *Eneida* y culmina en la *Divina Comedia*. ¡Oh, dolor, que no sean ficciones del aire! ¡El cono del infierno está relleno

de historia!. No ha faltado maestrillo que cause la *ocurrencia* en resentimientos del poeta; no oyen la voz del espanto frente al crimen que no anda en conseja y vuelo infantil de brujas, que usurpa jerarquía y ostenta linaje de *aprobio*, asesina, roba, ultraja y hace calendario festival de su vileza; pero éstas si son palabras: el poeta configura hechos que promueven terror de palabras. ¡Se oyen los gemidos del poeta más que los de tantos condenados; tan real miseria presencia!. Quiso desconocer la doctrina de Santo Tomás que atenúa la eterna desgracia considerando la idoneidad de cada ser: pues gózase un lobo en odio al cordero, y el maldito en odio al justo. Dante sufre de ver la criatura de Dios envilecida, y desfallecen sus bríos al cantar las visiones del paraíso: pedirá a Dios nueva alma de olvido para entrar en bienaventuranza. El poema épico de la otra vida está figurado en nombres y en hechos conocidos de la vida histórica en la tierra: nombres y hechos de príncipes, de cardenales, de guerreros, de Santos; y en los cielos, circundada de estrellas, Beatriz, el nombre de su corazón.

§ 10. Como, a lo que parece, Dios no quiere andar llevado y traído en versos mediocres, y estos lo son cuando no dan la figura de lo que inmediatamente atañe a los humanos, que es manifestar por obra la virtud que Dios ha dado a la suya total visible, y no cargosear conque nos dé otra mejor o que actúe adelante o que aniquile (pues da lo mismo) sus propias criaturas; se observa que los grandes poetas cantan las cosas en adoración de su espontánea gracia, y no pueden o no quieren descubrir si Dios mueve los hilos; antes bien, la gloria de Dios pide que esta virtud de autonomía, que es la principal de una obra de arte, resplandezca en las criaturas y en las obras que inspiren; y la actitud religiosa debida es la natural de afección cruzada en que vivimos y que orienta de por sí las agujas a un polo divino; por donde sucede que a la mitad de una obra llevada en esta disposición a través de oscuridades e incertidumbres penosas, de pronto revela su poder de autonomía, y un poco más de andar de suyo impone alguna dilatación alegórica que no ha

de marcarse brutalmente y se produce la elevación del alma que endereza en el amor de Dios; y otras obras bien encaminadas no tienen tanto fin y aún parece que Dios no mora en ellas, y lo que pasa es que allí gusta de estar escondido y estalla en fragancia desde una corola humilde para encender las ilusiones de una moza campesina, tan sola en los riscos y en las nubes a la guarda de un hato de cabras; o para esparcir liberalmente su esencia; y suspende hallar que los rincones más olvidados y el arenal más triste aparecen llenos de murmullos o pasados de venas de angustia indecible; pero no hay muerte en ellos.

§ 11. Si ahora empezamos a ver como desciende el ave del espíritu y hace de volar en los cantos o de quedar simbolizada en piedra, se agita en afanes oscuros, huye, vuelve, recoge mucho las alas para penetrar entera en pureza y, aturdida, cae por una ventana abierta y oye el cuento o la leyenda que la boca del tiempo trae junto al fuego familiar; la oye muy poco variada en otros lugares y, finalmente, es presa de la versión que se atribuye a un juglar de dudosa existencia. Fué así que Goethe, obstinado en la especulación de la perennidad vino a dar con el diablo en la encrucijada de los cuentos tradicionales en que ofrece aquel don al hombre a cambio de su alma; y la versión de Marlowe decide la terrible aventura de *Fausto*. La utilización de fábulas o de obras a medio hacer no ahorra sangre genial del artista, que es quien redime a la fábula para siempre de su errabundez penosa. Es más fácil una composición de simbolismo abstruso, embellecida con todas las galas de lenguaje, que sacar de su humildad una fábula o el suceso de más relieve leído en la prensa diaria. Ni las vidas de Plutarco, ni los cuentos italianos o crónicas de Hollinsed ofrecieron a Shakespeare más que la aridez de un camino en cuesta para que fuese vencido por su genio; la comprobación de esta verdad puede hacerla cualquiera que se tome la molestia de comparar la fuente y el caudal de alguna de sus obras, y verá cuán ajena es la fuente al caudal. Remontar la torrentera nórdica de mito, leyenda y costumbre que se ordena en la pujante sinfo-

nía figural de los *Guerreros de Helgoland* no significó para Ibsen más trabajo que genio.

§ 12. Tratemos de ver una vez más en *Fausto*, la encarnación artística del espíritu hasta donde puede verse el hecho no ajustado a crónica. No parece al abrir el libro que vaya a leerse más que una novela mágica, menos sorprendente que las finisimas de Chesterton. Pero al cerrarse y ver que el poeta dejó en vestidura casi novelesca la entidad trascendente del poema, si el lector más puro no ha sentido repugnancia de calidades, ello será porque el ave del espíritu ha pasado al poema entera en pureza. Aire de ciudad de provincia, donde estudiantes y menestrales animan el cuadro solemne de la jerarquía civil y eclesiástica; tráfago diurno de comercio honrado y manufactura comarcana, y la noche del sábado tráfago de brujas, de licenciados y de músicos. Las afueras de la ciudad: lentos mercaderes de fortuna hecha, cabildantes, la carroza del burgomaestre; toques de cornetas militares vienen del atardecer hasta el aula del doctor Fausto que los alumnos han dejado solo en sus meditaciones. Empieza y acabará la magia, la blanca y la negra, y el poder de la poesía que busca el espíritu en profundos empiresos o infernales, saldrá nuevamente del corazón del hombre y moverá en arrebatos los cielos y la tierra. La intervención del diablo en persona y los sutiles diálogos, que ponen a prueba la fuerza del pensamiento humano, con todo el trastorno y estremecimiento que producen, es lo de menos. Ahora es ocasión de ver cuánto debe un genio a la fábula que utiliza como determinante plástico: el Doctor Fausto ha vendido el alma al diablo y renace joven y aventajado en sabiduría; corre aventuras mágicas en el mundo de las ideas y de los placeres; ya es todo poderoso y no ha sucedido nada que merezca otra mención que la recogida en consejas aldeanas. La leyenda no da más a Goethe, y a buen seguro le ha dado mucho menos: un cuento de miedo. La terrible aventura, que no esperaba el mismo Goethe al emprender la de su libro, empieza en la aparición de Margarita. No; lo de siempre en las novelas románticas, no: en la

vida. El corazón viril de Fausto se encontró de pronto frente a un poder que no pudo allanar ni con el auxilio del diablo: el poder de la inocencia. Profanó este misterio y perdió entonces el alma, no en el momento de firmar con sangre de sus venas el contrato de venta al diablo. ¡Durmió menos que Macbeth acosado por fantasmas ensangrentados! Los ojos inocentes del día, los niños, los animales, lo miraban inocentemente asustados; los ojos inocentes de las estrellas lloraban inocentemente sobre su corazón; las flores del campo, los pájaros, las hojas de los árboles envolvían su alma y su piel de una tibieza afectuosa en que agonizaba de desabrimiento... Había mentido profundamente: su juventud era una mentira!

§ 13. Si se mira el impulso creativo desde el puro origen del espíritu le vemos progresar casi por desliz insensible en la encarnación de los distintos géneros literarios sostenido por la tensión de las formas geométricas o numéricas de la razón abstracta que no le permite descender sino hasta el límite en que se equilibra lo universal de aquellas imposiciones del origen y lo individual histórico del mundo exterior, y toca finalmente un plano que no puede o no quiere pasar. Cuando Goethe otea en el espacio subjetivo, una ráfaga de recuerdos le trae adelante la fábula popular de la Edad Media leída en el texto de Marlowe con pasajera curiosidad de estudiante. Se arriesga en sus caminos novelescos y no llega a comprometer la calidad poética de su plan recóndito, sino que al afinarse en penetrar la materia folklórica se le hace sensible el sentido de la vida real agitada en el cruce de lo temporal y lo eterno, y encuentra en la fábula impura del pueblo la fuente de la purísima que quería inútilmente crear *ex nihilo*. Lo mismo le pasaría a San Juan de la Cruz si después de volar en el espacio puro de las meditaciones bajase a concretar en figura su ardor místico; al abrir un día de fiesta el libro de las devociones y encontrar el resumen vivo de su íntima soledad contemplativa en el *Cantar de los Cantares*, regocijado en júbilo de campanas, como ante una gran revelación, perdido el miedo a profanar las lí-

neas puras del éxtasis acomete el dibujo de un idilio auténtico en que la calidad lírica predomina de la manera más cabal y graciosa que nunca se ha visto. El vértice puro del origen se encuentra así proyectado en una sección de cono ocupada por el cuento que ofrece figura a la forma hueca del espíritu.

§ 14. Sea lo que quiera el moderno relativismo, no conviene al método de la creación estética su acción disolvente de substancialidad por las mismas razones que hacen desechable el pensamiento monista, cualquiera que sea su categoría religiosa. Las razones, para quien no las pueda aceptar en el orden metafísico, son inapelables en el orden práctico de la vida y de su reproducción artística. Todos sabemos a qué atenernos en cuanto al contorno clarísimo de los seres y de su actividad voluntaria; el estremecimiento de los bordes en el mar de las analogías, la tendencia unitaria de la efusión y la abnegada o contradictoria que dotan al flujo vital de modulación tierna o apasionada, el halo de resplandor que alucina las presencias del arte y de la poesía, en una palabra, el encanto, no se obtiene sino vibra en resistencia de límites que opone la personalidad de las criaturas en figura y en deseos, tal como nos muestran los ojos y el testimonio de la común experiencia. Así como en lo griego sorprende menos la intersección de lo divino y lo humano que toma carne heroica ennoblecida por el arte, en el poema cristiano la integridad de la criatura mortal en un mundo áspero y rodeado por la mirada impasible del cielo adquiere un misterio que transmite mejor al hombre la emoción dramática de su libertad. La valoración de las intensidades depende de la fuerza substantiva, *egoísta*, de las figuras; y la valoración expresiva o encanto, de la fuerza amorosa, *altruísta*, que busca aumentar el ser personal en la vida de relación impuesta por la naturaleza.

§ 15. Por tanto, del espíritu como substancia real, tan real como las substancias duras y coloreadas que afectan nuestros sentidos, se trata al estudiar su esfuerzo de penetración en las distintas zonas de densidad de lo real que tra-

duce cada género literario, llámese lírica, epopeya, drama, estados convertibles (como los físicos de gas, líquido y sólido, en su orden) a la calidad substancial de las almas.

Ni por necesidad de lenguaje deberían usarse las palabras locativas de superior e inferior al referirse a los estados de real que organiza con plena calidad espiritual cada género literario. Es infeliz ceder, si no es efusiva o prácticamente, al acento de lo adjetivo suponiendo que lo lírico es la expresión esencial del espíritu y que los otros géneros quedan afectados de la materialidad de las realidades que levantan al cielo. Un esquema teórico del proceso de espiritualización literaria podría ser: de la lírica, por la épica, al drama o tragedia, y de ésta a la lírica. Es curioso observar que el esquema se comporta casi históricamente, y es natural, hasta el momento en que los pueblos entran a la mayoría de edad como personas sociales. Generalizada la historia como plano de experiencia y de conocimiento, la rotación del circuito puede hacer hincapié en la épica o en el teatro, y la lírica, en retorno, vuelve a ocupar el vértice del tetraedro espiritual que simboliza el universo literario. Nótese también como el proceso folklórico y el de los grandes poetas que lo resumen tiende a dar sentido teórico, técnico a esta segunda hipótesis cuando revela que el mejor medio para definir la figura lírica es hacerla desprender del cuento o del drama.

§ 16. Cualquiera que sea el punto elegido para establecer la rotación del esquema teórico, urge marcar el momento que más puede extraviar la noción de lo lírico por su proximidad al plano de desprendimiento del espíritu y que se comparó a la estrella generatriz de las formas abstractas en el espacio de la razón pura. La primera aparición corresponde al himno y a la oda, cuya distancia de vuelo indujo a radicar la calidad lírica en la ingravidez o quintesencia mal llamada sutileza. Poetas errantes de una estrella en otra o quebrados en mariposeos de flor en flor que no liban, o devoradores de espacio que llenan de gemido, aires, tiempos, océanos que no navegan, o en exaltación de goce mercado,

que no es goce, o de santidad y borrascas que no sufren ni ven; como no sabe uno lo que se proponen tales poetas desfigurados, viendo que hacen buen uso de palabras frescas y musicales, no cabe otra cortesía que negarse a recibir la dádiva manifestando falta de vagar para lecturas delicadas, de comprensión y otros consuelos deprimentes de quien los otorga y de quien los recibe; o compartir la cruel misericordia que encierra esta frase de Chesterton: "Lo mismo que un mal hombre no deja de ser hombre, un mal poeta siempre es un poeta".

Satisfactorio es consignar que la cohorte visible de nuestros poetas avanza con pasos firmes o candorosos por los caminos de la demostrada seguridad estética. En literatura, en artes plásticas y en política el Uruguay recobra pronto la vertical de su instinto si lo pierde alguna vez más o menos violentamente por emulación de malos ejemplos de la vieja Europa. Un repaso de la Antología lo comprueba (*).

§ 17. La lírica que no procede de un alma experimentada o, lo que es igual, rica de apetencias fundamentales, no es más que una flor de viento. Lo primero que hace todo hombre si llega al uso de razón es centrar su alma y su cuerpo en duros ejes reales que enderezan su posición de dominio en el espacio; han de nacer, Adán y Eva, desnudos, vale decir, insaciables de preguntas primeras que apuran hasta el riesgo trágico de perder el Paraíso. En redor de ejes bien puestos, como en arte plástica, la figura lírica se concreta de inmediato. La forma radiada que asume en la oda, el himno, el cantar, da cuenta precisamente de la abundancia cordial del poeta, de lo mucho que conoce o ama y tiene que decir en grandes vuelos de invención que no será sumaria sino comprehensiva y rápida como la mirada de un ángel.

(*) Antología en proceso, publicada en el *Boletín de Teseo*. Montevideo, 1923-25.

Antología de la Moderna Poesía Uruguaya, 1907-1927, por Ildefonso Pereda Valdés.

Índice de la Poesía Uruguaya Contemporánea, de Alberto Zum Felde. Editorial Ereilla. Santiago de Chile de 1935.

18 Poetas del Uruguay, por Rómulo Brughetti. Ed. Amigos del Libro Rioplatense. Montevideo, 1937.

Así cantó Walt Wittmann en la América del Norte y Juan Parra del Riego en la América del Sur. Los dos lanzan al mundo los rayos generosos de una humanidad naciente; quiera Dios que informen su épica. Hacemos aquí homenaje a dos corazones de liberal juventud que han dado y darán ritmo a la sangre del pueblo americano, y es grato reconocer la luz de nuestro país y el calor de nuestra amistad eternizados en la voz del creador de augurales polirritmos.

§ 18. El rigor de figura estará en razón directa de la sutileza y dispersión del tema. Percy Bishe Shelley, que fué llamado Ariel, genio del aire, no se sirve de este elemento si no es para suspender en milagro las criaturas del cielo y de la tierra; su *Nube* ora empuña un flagelante haz de granizo y blanquea el verde llano; ora cierne la nieve monte abajo y los grandes pinos gimen despavoridos; es torre, nave, manto de rosas del sol, cinturón de perlas de la luna, y al caer la tarde, con las alas plegadas, duerme en su nido de aire quieta como paloma sobre sus huevos. En la *Oda al Viento Oeste* configura de este modo la música deshecha de la tempestad:

Tú, en cuya corriente y en medio de la conmoción del escarpado cielo libres nubes arrastras, hojas marchitas de la tierra sacudidas de las confusas ramas del cielo y del océano; ángeles de lluvia y relámpago surten de la azul superficie de tu oleaje aéreo, como el rojizo cabello erizado de alguna fiera Ménade, al soltarse en el oscuro borde del horizonte y en lo alto del cénit los rizos de la próxima tormenta..." (*)

Nuestro gran poeta Enrique Casaravilla Lemos, logra siempre la emoción del más iluminado transporte por medio de una figuración pertinaz que recuerda a los juglares de la piedra gótica; y así lo dejó en vida secular la imagen labrada por Bernabé Michelena. Tensión de aristas que no corta la elegancia de los pasos femeninos, que animan rosas, en su *Celebración de la Primavera* ni ensordece el estallido de los brotes vegetales ni apaga la llama que lleva las manos de la

(*) Corregidas las erratas con que apareció en P. A. N. Enero, 1935. Madrid.

doncella encima del seno aturdido. Nada de giros convencionales en la expresión del poder amoroso; toda pasión es inédita para quien la siente, y el poeta no debe dar pasiones de prestado: ¡qué poderosa hélice desplaza olas de criaturas alucinadas alrededor de su corazón dolorido de *Júbilo Viviente!*:

... palomas curvas de amor pasan presurosas)
ebrio de los amaneceres sutiles y ligeros,
de la claridad del día,
y de ventura desordenada de jardines,
estremeceré mi abrazo...

En el canto suyo más breve luce la virtud del forjado a fuego y martillo:

Yo estoy condenado a mi antiguo sufrir,
como el ojo a mirar,
cual la cima a romper la tormenta,
como el fuego a abrasar!
¡Y la tierra me ríe! ¡Y el cielo me protege!
Yo estoy condenado a los trabajos eternos...
¡Cuándo pasará esta demencia que me alza y me lanza!
¡Cuándo descansaré como la menos suave flor entre sus hojas!

La imagen de su muerte es cuidadosa como un pájaro de su nido; elige un hueco fresco de hojas, picotea las hierbas, y mira la rama de donde ha de volar al cielo, de esta manera:

Que digan de mí: murió...
está ahora entre las hojas
dulcísimas,
entre las hojas más tiernas de la sombra,
de las praderas y los
árboles y los ramajes,
reposando
en todas las cosas. Hacia
la luz única!

O que digan por mi muerte
cual decían
con silencio
los milenarios egipcios,

(llenos de creencias graves)
muerto el Rey:
¡un halcón
voló largamente al cielo!

¡Mirad! ¡Mirad cómo se acerca a nosotros, torneada en el aire con gracia anacreóntica y en sus pies, la muchacha audaz que canta Fusco Sansone!:

¡Levanta tus flores silvestres
y canta con tu cuerpo en mi vida
el horizonte de los campos
y la ternura de los arroyos!

Ahora tu cuerpo se estremece
con la serenidad de las ovejas
que vuelven al anochecer
trayendo la fuerza latente de los montes.

¡Aquí estoy, amada mía,
centinela pálido
en las noches de tu cuerpo
que es mío!

§ 19. Véase ahora en ejemplo una figura perfecta de abstracción realizada con los simples elementos del espacio del alma en sus ejes y que expresa la angustia encerrada en el puro cristal. Tanto puede simbolizar el principio plástico de la acción lírica como el principio de su aniquilamiento. Si quitásemos los ejes de alma real quedaría en cóncavo aire sonoro que no podría reposar en ninguno de sus puntos como reposa la esfera del poema de Manuel de Castro titulado muy bien *Instante*:

Frente a los grandes árboles solitarios
de la llanura,
a escuchar me detengo, la música libre
de los espacios;
y siento el gran viento sonoro
que levantan las tempestades
el coro
de la luz, la carrera del astro
y el silencio de mis fuertes soledades.

Y suspira mi anhelo:

Gracia de las colinas:
profunda llama del cielo:
Levántate, corazón, anegado en tinieblas...
corazón del grave signo mortal:
copa nocturna
del encendido vino celeste
y de la sombra taciturna.
Sobre la angustia del polvo
tuya es la melodía,
tuya la danza final!

De esta angustia de la indeterminación sale el alma bien constituida por desdoblamiento cordial, usando si es preciso la *Espada de Sorpresa* por que clama G. K. Chesterton:

Sepárame de mis huesos, oh espada de Dios, y queden fuera de mí plantados como árboles; así mi corazón, que el vuelo de los bosques transporta, podrá reconocerlos también maravillado.

Sepárame de mi sangre y pueda yo en la noche oír la corriente ancestral de la vida, como en ramales de agua subterránea que a ciegas de sol van a dar a la mar.

Dame ojos milagrosos para ver mis ojos, vivos espejos versátiles, terrible cristal, más inaudito que las cosas que ellos ven. Sepárame de mi alma, y pueda yo ver los vicios como heridas manantes del rigor de la vida; y socorrerme, como a un extraño, en la calle.

Esta oración nos revela, además de su belleza, el mecanismo de figurarse fuera de sí para obtener una conciencia moral y estética. No es de tono presencial la figura del verso de Chesterton, sino duplicada o especular, lírica, esto es: acento fuerte, substancial de la figura apenas perceptible en la realidad cotidiana. Porque ni en el medio más ceñido al hombre, en su hogar, las figuras están realmente presentes más que en grandes ocasiones de emoción: bodas, nacimiento, muerte; y cuando estalla la cólera del padre.

Un ejemplo más de oscilación de la figura lírica viéndose a sí misma, para lo cual interfiere su espacio con el de espectación de la escena, ofrece *La Muerte Entreabierto* de

Fernando Pereda. Léase tres veces y empezarán a revelarse patéticamente las figuras de una piadosa tabla flamenca; manos erizadas que han de bajar los párpados de ojos que parecen ver sobre otra vida y espanta su atención horra de objeto a los que rodean el tránsito; jofaina de plata y áspero lino de perfume avinagrado; cabeza materna en desmayo; tierna pesantez de los muros o columnas que rompen las nubes de la presencia iluminada del Cristo:

Erizadas ¿qué manos
van a cubrir mis ojos?
¿Qué cerrarán los dedos?
¿Un rey entre columnas?

Jesús, quédate inmóvil
sustituyendo al día,
rehaciendo en torno mío
el arco de los vivos.

§ 20. Del desdoblamiento del poeta nace el teatro en sus dos grados y matices de figura: en imagen o en presencia. El poeta dramático refleja imágenes. El poeta trágico las hace presentes.

En la poesía lírica se agita ya la figura trágica que pedirá el espacio del teatro en el momento culminante de su ansiedad de presencia. En todos los cantos de Casaravilla Lemos y de Rafael Dieste late la energía del bloque marmóreo de la tragedia. No se olvide que la piedra de Fidias vibra de amor y de heroísmo en todos los puntos de su forma. La fuerza lírica de la pintura produjo intensas alucinaciones de presencia; el ritmo de espacio en *las Meninas* de Velazquez parece haber quedado suspenso del instante respiratorio de las figuras; casi todos los ángeles de Greco aparecen por sorpresa delante de nosotros rompiendo con pesantez de estatua caída de lo alto los hielos del aire, y un delirio de alas vivas nos rodea de candor tangible; pueden las manos en cuenco tomar de ellas paloma tupida y grávida, más de mármol que de plumas... El *Angel de la Quinta* se pone así a nuestro lado, repentinamente, en el poema de Casaravilla

Lemos, en un recodo verdeoscuro encendido de rosales de la vieja quinta paterna, y el corazón palidece y late con fuerza...

Uno de los mayores milagros del arte consiste en la condensación del flujo lírico en el círculo de una mirada. El medio de cuajo, por brevedad de área, que recomienda Poe no es digno del poder y nobleza de su genio, y es más bien expresión equívoca de su instinto certero en el dibujo de sus propias figuras. Tampoco hace otra cosa que revelar la tendencia fulminante del espíritu, que petrifica en ángel o huye de la vida, la socorrida manera de simultaneidad de imágenes y que muchas veces queda en malabarismo japonés de fantasía, tan buena como se quiera, que lanza en movimiento de abanico palomas, flores, violines, lunas, aeroplanos y banderas, las más graciosas criaturas, y viene a recogerlas con humor filosófico en la copa de una chistera. De este juego sólo es aprovechable el mecanismo, análogo al musical de las variaciones y del contrapunto que transfigura el alma apasionada y genial de Juan Sebastián Bach o de Scarlatti. Pero esta forma, que ha usado como un músico del cielo Juan Parra del Riego, y que justifican los afanes y maravillas del siglo, provée únicamente a la función del himno.

§ 21. Las figuras más plásticas de la poesía obtienen pureza lírica a través de transformaciones dirigidas o espontáneas en el suelo de la épica. También la figura del himno, que no se ve separada siempre porque es el mismo poeta, la figura de su alma la que canta; como ya se ha demostrado.

Uno de los más sorprendentes resultados a que llegará la crítica moderna será el de tener que dar la razón de muchos preceptos académicos; porque habiendo sido obtenidos en la observación de la forma exterior del producto y no de sus principios constitutivos, desde el punto de origen de la creación, aparecen tan caprichosos e infecundos como los que podrían obtenerse de la observación de un caracol vacío para revelar la esencialidad vital de sus espiras. Asentada la enseñanza en la autoridad, porque ignoraban el fundamento psíquico de sus cánones, provocaron revoluciones litera-

rias que aún duran, cambiado el nombre histórico de romanticismo; con el resultado, no despreciable, de proporcionar a la autoridad de los eruditos la razón que les faltaba.

En un momento determinado de su desarrollo en la entraña de la épica o de la experiencia ordinaria, la figura lírica empieza a tirar de las alas, prendidas en confuso enjambre de hechos y de formas, y por sucesivas eliminaciones consigue abstraerse con su prole hacia planos precisos de acción figurada. Si quiere ocupar el espacio de la atención humana ha de someterse a una ley psicológica de aspecto contradictorio como es mantenerse quieta en el vuelo. Los principios de la forma mental proporcionan los medios de mantener la figura en quietud a condición de descarnarla horriblemente y de matar su voluntad lírica; la entrega cordial del artista al flujo de los hechos, tradicionales o de experiencia (que ya es una manera desordenada de volar) irá siempre sostenida por los tensores del espíritu, y la paradoja del vuelo inmóvil se cumple, en todos los grados dimensionales (de una balada en *Annabel Lee* y de un mundo en *Don Quijote*) frente a los propios ojos del artista abiertos en adoración emocionada. En este anhelo de irradiación suspensa coinciden las formas de la lírica, de la épica y de la tragedia. Si el espacio invadido por la acción histórica de la figura es el del teatro, los tensores impondrán con más fuerza los límites del campo óptico y de sus variaciones e interferencias que si eligiese para condensar su voluntad el espacio del canto épico. De esta ley psicológica de la actividad literaria nacen las famosas unidades del teatro clásico observadas desde afuera e impuestas autoritariamente por los académicos. Claro está que al estudiarlas por medios de agrimensura no podían admitir sino tres y aplicadas a los mismos modelos que habrían de adaptar los poetas a cada época y por los siglos de los siglos. Para Boileau y secuaces constituía una verdadera insolencia el intento de elevar a la dignidad de la tragedia los grandes acontecimientos del alma moderna, y un signo de barbarie la alteración de los cánones clásicos en

el teatro de Shakespeare. ¡Extraordinaria confusión del espíritu enredado en el uso de sus propias leyes!

§ 22. Veamos en ejemplo de Esquilo como se detiene delante de nuestros ojos abiertos de espanto la agitación de mar, ya no vuelo, de la figura trágica. Repentinamente viene a la memoria un friso de Fidias al abarcar con la vista la escena capital que abre la trilogía de la *Orestíada*. La llegada de Agamenón ausente de su hogar los nueve años de la guerra troyana, y que anunció el coro con rumores fatídicos que nos informan de la traición de Clitemnestra no pasa de excitar la curiosidad de los espectadores. Pero cuando la hermosa mujer sale a los umbrales adornada de inocencia, de ternura conyugal y noble cortesía que Agamenón corresponde desde lo alto del carro de triunfo, el poeta fija plásticamente la majestad ceremonial del espectáculo en oposición a las fuerzas escondidas que desatarán la tragedia, y de la atención pasamos a una especie de éxtasis en el terror que nos traslada fuera del tiempo y del espacio en unidad de flujo emocional que, suceda lo que suceda, es ya inquebrantable. Clitemnestra quiere ordenar que se extienda el suelo de púrpura para recibir los pasos del héroe, y Agamenón declina el homenaje con lozanía juvenil y sobriedad guerrera; a su lado los brazos desnudos y las trenzas de Casandra cautiva se agitan en el aire con palabras oscuras de profecía; la belleza de esta mujer fortalece la evidencia amorosa de Clitemnestra con el acento de la rivalidad; no sabe uno si está soñando la doblez o la sinceridad pasional de la esposa; quizá el coro, como es costumbre, ha hecho circular rumores falsos o temerarios; la graciosa modestia, la hermosura en luz de Clitemnestra y sus encendidas palabras, en que no falta ni el matiz de los celos, componen una imagen perfecta de la fidelidad; y sabemos, con todo, que su corazón es un nido de sierpes que la nobleza viril de Agamenón adivina henchido de premura amorosa, cotejo que anonada el alma. Las escenas que desenvuelven la tragedia reflexionan elásticamente en esta imagen quieta del recibimiento; no valen por sí mismas sino como desenlace de curiosidad y de an-

gustia: lo que dice Clitemnestra a solas, la réplica que opone a los consejos y augurios del coro ofendida por la presencia de Casandra; el pájaro sombrío del amor adúltero que fataliza en su pecho embriagado la voluntad del crimen; la soledad de la escena que cruzan separadamente las exclamaciones apagadas del héroe asesinado por los amantes después de cohibir sus miembros con una red echada en el baño, ruda maniobra que desvirtuaría el pavor del alma si aconteciese a la vista del público; todo ha sucedido instantáneamente, esto es, en unidad de emoción que corresponde a la unidad de la figuración trágica. La imagen primera es la segunda y la última que vuelve sobre sí misma en cada momento con la fluidez de una esfera de música y parece inmovilizada en graves mármoles de Fidias.

§ 23. Debemos presentar ahora en ejemplo la convergencia del volumen épico y trágico entrando o saliendo en el volumen lírico que afecta la forma de huso oval. Antes podíamos detenernos en la forma planetaria del teatro en que Job levanta sus quejas al cielo y dialoga con Dios desde el centro de la rueda de consejeros retardados o "molestos consoladores". El genio revuelto de Hugo ya descubrió esta especie dramática, y su comentario encabeza el discurso crítico de *William Shakespeare*. Para ganar camino en esta jornada de bellas demostraciones preferimos desenvolver el volumen oval de un Nô del Japón primitivo que ha llegado hasta nosotros bajo el dulce nombre de *La Tumba de la Doncella*. Después (y no se habla cronológicamente) ya se ve como la figura lírica entra en el volumen duro y simple del *Cántico de Cánticos* o rompe en la irradiación acerada del *Salterio*.

Evoquemos la figura lírica en el momento de plegar o de abrir las alas en ese bellissimo drama de tiempos remotos. Nos interesa tanto como a los peregrinos, que hacen la jornada en primavera y recogen crisantemos y ramas floridas en los campos que andan, llegar pronto a la tumba de la doncella, donde vemos que ha venido y está en actitud orante un sacerdote budista. Cesa la voz del recitador que perma-

nece sentado atrás como una sombra delante del infolio abierto. A la invocación del sacerdote aparece el fantasma de la doncella. Nótese como irá condensando su presencia que, corporalmente, ya es completa (con todo y ser un fantasma), a favor de la más pura expansión lírica del pasado en que su alma vive presa. Eran dos nobles jóvenes que la amaban. Propuso que daría su corazón al que atravesase de flecha un pájaro feliz que velozmente corría por el cristal del cielo. El alma de la doncella lanza un gemido distante: ve caer al pájaro pasado en cruz por las dos flechas. Los nobles jóvenes buscan la ventura en duelo de espadas que cruzan su muerte simultánea. El alma de la doncella desborda de angustia; su corazón es el pájaro cruzado por las flechas que cae de lo alto del cielo; en suplicio estará por siglos de cóncavo sombrío que atraviesa invertida con los cabellos en llamas. Se piensa que ningún medio mejor que el cine realizaría esta visión cometería de un suplicio eterno. Puede rehacerse el poema y quedar convertido en hermoso drama óptico. Mas no será en auxilio de su fuerza presencial que lo requiera la figura lírica proyectada en los versos del sabio poeta antiguo, cuyo perfume fúnebre alucina dolorosamente los sentidos. Por otra parte: el grado máximo de presencia no tiene transcripción posible a otros medios que los verbales; y está en la voz persuasiva del sacerdote cuando induce al espíritu de la doncella que salga del infierno único de sus imaginaciones! ¡En el momento de evaporarse, la figura testimonial de un dolor eterno oscila entre el ser y el no ser y cobra un valor de realidad extraordinaria!

Al llegar aquí, la cabeza quiere doblarse a la meditación muda y fragante de las criaturas del aire... Pero el deber pide cuatro palabras más.

§ 24. Voces urgentes demandan que la poesía y el arte sean sociales. Si la epopeya es social por definición, la tragedia su resumen y el himno su vértice radiado, no se ve la inconveniencia ni la novedad del postulado. Hace dos mil años que Virgilio, en forma que no ha emulado la inspiración moderna, dejó un noble modelo en las *Geórgicas*, que es el

canto sagrado de los trabajos y los días de la agricultura. Rectifico: la sombra del cine abrió estas perspectivas a mayor gloria y dignidad del hombre en la fuerte maravilla de Einsestein que se llama *Línea General*. Queremos dar base al Tetraedro de la Poesía en la madre tierra de los trigales y del canto de los ríos, repitiendo versos últimos de Virgilio, entonces y ahora de terrible oportunidad y contraste:

"Estas cosas cantaba yo sobre el cultivo de los campos, de los ganados y de los árboles, mientras el gran César esgrimía el rayo de la guerra en las orillas del hondo Éufrates, dictaba vencedor sus leyes a los pueblos domeñados y se abría el camino del Olimpo..." (*)

NOVELA Y TEATRO

(*) *Geórgicas*. Lib. IV. Tr. de don Eugenio de Ochoa.

TEATRO DEL MAR

DE EUGENE G. O'NEILL.

Está permitido a la novela el desarrollo en área plana o en espacio y tiempo abiertos de la figura, por extensión de las motivaciones íntimas y mediales, cuyo significado integra la intuición poética. Un exceso de análisis, genial en muchos casos, ha producido una degeneración de la técnica narrativa semejante a la del cubismo en pintura (y se alude al de Picasso, teorizado lúcidamente por Soffici). Este concepto no rige la novela de Gogol, ni la de Conrad, ni la de Dostoyeuský, a cuya orientación se volverá muy pronto, entre otras razones por la fuerza del caudal épico que arrastra la historia de nuestros días; parece que hubiera una cierta relación de la fase especulativa en que se disuelven todos los géneros literarios y la situación del artista en el mundo, de aislamiento voluntario o forzoso; esta condición, dirigida a la participación efusiva, interesada y dramática le salvará en el nuevo siglo de oro que ha empezado.

Propio del teatro, que impone un espacio y tiempo creados, ha sido figurar poéticamente la acción por sintaxis, choque, de efectos cruzados en el aire físico; ha de ofrecer de un golpe su estructura interna, como ciertas frutas cortadas transversalmente.

El desdoblamiento cubista es todavía menos aplicable al teatro que a la novela, como en el orden plástico fué más resistido por las artes del espacio hondo, la escultura y la arquitectura, que por la pintura y la música. Un simil de fácil entendimiento: sea un vaso griego, síntesis de artes plásticas; acto de romperlo, es drama; y suceso que puede na-

rrarse; la desangración de fragancia, es lírica; la expresión fantasmal de figura y suceso, música. La misma figura y acción es representada íntegramente por cada una de las artes con distintos medios, de acuerdo con la variedad de los órganos corporales e imaginativos de percepción, de lo cual resulta una armoniosa economía estética, que puede alterarse como la funcional de la naturaleza humana y dar de sí las más extrañas realidades de la patología.

Se demostrará de hecho, por evocación abreviada de los dramas de O'Neill, modelos del género así entendido, cómo la revelación interior del hombre y la atmósfera de la poesía se derraman por la rotura de su imagen densa y perfilada mejor que por lirismo de palabras (aunque sea muy bueno), silencios y otros medios imponderables de sugestión que usa el dramaturgo de ley indirectamente o por fluencia.

Titulamos "Teatro del Mar" el volumen que contiene los siete dramas en un acto y que han aparecido con el nombre de uno de ellos (en busca de satisfacer el gusto inglés por lo que llaman *colour*). *The Moon of the Caribees*, que traducimos: "Luna Caribe"; siguen, "Al Este por Cardiff", "Largo Retorno" (*The Long Voyage Home*) y "En la Zona". No sabemos que haya presidido la concepción de estas cuatro obras el intento de que fuesen representadas en la misma noche; ello produciría, sin duda, la emoción de unidad novelesca buscada en la aparición de los mismos personajes en cada una, que desarrolla la perspectiva de sus vidas a bordo del mismo barco, el *Glencairn*, que es una especie de vagabundo de los mares, lo que en jerga náutica llaman *tramp steamer*, dedicado a la clase de piratería compatible con el estado actual de vigilancia marítima, y nada escrupulosos en la función de transporté, mezcla de contrabando y de chalanear, y en manos de una tripulación mal paga o que lo es de acuerdo con el coraje del que trabaja o del que manda. Es el mismo ambiente de realidad romántica, si es leída, y verdadera de las extraordinarias novelas de Conrad; con la diferencia de valoración poética exigida por la figuración propia del medio dramático.

THE MOON OF THE CARIBEES

Este marinero Smitty, que ya está señalado por su gusto de la soledad y una cierta finura de rasgos y de conducta, con el sobrenombre de *gentleman*, si bien nadie abriga dudas en un principio en cuanto a sus condiciones de buen camarada, proporciona un eje personal de coherencia y desenlace del primer drama, cuyo asunto exige un desarrollo de inmovilidad semejante al de un cuadro pintado. El barco está debajo de una gran luna que unifica el cielo y el mar. En la tibieza del nocturno tropical vienen lánguidamente a balancear el buque los sonos de una canción negra. Rompe el silencio de abordó el comentario del irlandés Driscoll, que no puede entender que aquello sea música. Experimentado en lucha con el mar y con los hombres, de una moral simple de dos rayas en cruz, el coraje y el compañerismo, fuerte y despreocupado como el viento, ejerce una jerarquía natural y espontánea sobre la tripulación, debajo y por encima de los mandos. Su juicio ha emulado el recuerdo de canciones nativas, y después de encontrados pedidos, impone al coro su voz:

*Blow the man down, boys, oh, blow
the man down!*

El silencio de Smitty, sentado en una barra de escotilla y absorto en la caricia de su pipa, se nota más que nunca. Pronto la escena se anima con la llegada de indígenas que Driscoll anunció con guiños y palabras de jocosos misterio. Mujeres negras ataviadas con gracia primitiva traen consigo y oculto algo más deseado que su amor y los covarillos de frutas exóticas: licores que han podido burlar al entrar en el barco. Los efectos se hacen notar enseguida. Sucede un baile ruidoso. El silencio de Smitty atrae a una hermosa mujer de tensas curvas de ébano y plata de la luna; ante el asombro de los marineros cerca, Smitty permanece impassible al asedio amoroso. Se encenderá en furia súbita al sentir la bofetada que la mujer le da al pasar abrazada en baile con Yank; pero se recobra de inmediato. Prosigue la algazara, que no logra turbar la calma del océano celeste deshecho en dulzura. Reyerta por celo de bailarines, en que parece complicado Yank. Las mujeres huyen. Alguna esperará que lleguen los oficiales para reclamar el pago de la mercancía ilícita. Cuando se restablece el orden, ha quedado solo en la cubierta frente al castillo de proa, lugar de la escena, Smitty, absorto con su pipa. El barco se balancea de nuevo en las ondas de la canción negra lejana, que la luna y las estrellas escuchan con deleite visible. El extraño marinero está preso en recuerdos; así responde en diálogo con el

Donkeyman cuando éste dice de la melodía negra: Música linda para dormir...

Smitty (que toma un trago de su botella y mal ríe): ¡Para dormir! Si la oyese mucho tiempo no podría dormir más!

Donkeyman: ¿Tan mala es?... Yo más bien la encuentro dulce, aunque triste, como la del órgano que sale de una iglesia en domingo...

Smitty (impaciente). No digo que la música sea mala... sino la memoria que remueve... (apura de nuevo la botella).

Donkeyman: Extraña cosa... los recuerdos. Nunca me han atormentado mucho.

IN THE ZONE.

El misterio de *Smitty* se aclara una vez que el barco entra en la zona de guerra con cargamento de peligro. Nunca se dudó de su compañerismo. Pero en el mar sembrado de asechanzas por las naciones en lucha, su apartamento acaba por inspirar recelo. Se le vigila, y más de un signo justifica la creciente desconfianza. Se le había visto levantarse de noche y examinar, creyendo dormidos a los compañeros, un cofre misterioso, que luego escondía debajo de su colchoneta. Un día tuvieron el cofre en las manos. Querían forzar la cerradura. *Driscoll* protestó contra lo que parecía una villanía. No obstante, un sentimiento de responsabilidad colectiva y hasta política, aconsejaba aclarar el misterio. Podría tratarse de un espía. Algo peor quizá; el cofre contendría las indicaciones de ruta y dinamita para volar el buque y su cargamento y hombres en el momento oportuno. Consintió *Driscoll* en aclarar el misterio, pero con el presunto compañero desleal enfrente. Se tomaron posiciones en la cámara de marineros. Un silbido anuncia la entrada de *Smitty*. Manos fuertes lo echan al suelo y es maniatado. Al ver que se disponen a forzar el cofre, ruega, insulta, forcejea con gran violencia, pálido de ira. Lo amordazan. *Driscoll* empieza a desentrañar impasible el secreto del cofre. Una carta firmada por un nombre de mujer... Dirigida a un nombre supuesto, observa *Davis*, por donde *Smitty* se llamaría *Sidney*... ¡El sello era de Berlín! *Davis* había leído en un diario de New York cómo un espía alemán había escrito desde París cartas a una mujer en Suiza y ésta las enviaba a Alemania... Otro paquete de cartas... *Smitty* grita y quiere romper inútilmente las ataduras... *Driscoll* empieza a leer torpemente una carta dirigida al *Glencairn* desde Londres... No viene precedida del habitual "querido mío"... Su voz decae conforme progresa en la lectura de la carta, que dice: "Sidney Davidson: La casualidad me hizo conocer por Harry —que te encontró borracho la última vez que te vió—, donde andabas. Como tú sabías que yo conocía las mentiras con que entretenías mi fe mientras yo estaba ausente en Berlín, has huído como un cobarde entrando a navegar. Bien. Eso

prueba que la embriaguez vale más para ti que mi amor. Yo lo siento, porque te amo, y todo termina entre nosotros. Te amo, y si puede causarte placer te diré que has destrozado mi vida y la tuya. Te amo en el recuerdo. Pero mi firme voluntad es no volver a verte en el mundo de Dios. Que sea contigo. Edith". Un silencio profundo sigue a la lectura, y ninguno de los marineros mira al otro. Al meter la carta en la cartera cae al suelo una flor seca, una rosa, quizá... *Driscoll* se levanta con calma y corta la cuerda que sujeta los miembros de *Smitty*. Este se cubre la cara con las manos, apoya la cabeza en la pared y sus espaldas se agitan espasmódicamente en silencio... Nadie sabe qué decir... *Driscoll* baja la luz... Uno a uno suben a las tarimas y se arrebujan en las mantas...

BOUND EAST FOR CARDIFF.

Cauteloso marcha el *Glencairn* una noche de niebla a medio camino entre New York y Cardiff. A la luz de aceite y en medio de una atmósfera rancia de tabaco, recuerdan los marineros azares de su vida, en el trapecio que forman las literas de su cámara; en una del tope, un noruego toca un acordeón desvencijado. Los gemidos de *Yank*, a quien habíamos conocido en el baile y gresca de aquella noche en el mar Caribe, suspenden la charla de sus compañeros, que acuden solícitos a consolarle. Un golpe sufrido en la estiba lo ha tendido en el lecho poco después de soltar amarras. La ciencia médica del Capitán ha llegado a su límite. Cada noche estudia el recetario y mueve la cabeza impotente. Este amanecer cuando van saliendo los compañeros a relevar a los que entran con las ropas impermeables lustradas de niebla, *Yank* retiene a *Driscoll*. Los que entran preguntan con cariño a *Yank* por su estado, y después de afectar una risueña incredulidad ante la desolación de la respuesta, suben a sus literas e inmediatamente dan ronquidos de sueño. Esto aterra al enfermo; es un acento de soledad que le anonada más que la cercanía de la muerte. El buen *Driscoll* desdobra su aspecto de luchador de feria, entre ser jovial y tierno a la vez. *Yank* dice: Veo que no es tan terrible la muerte como se cree... Aunque no he tenido religión, estoy seguro que no puede haber otra vida peor que esta... Lo que siento, es dejarte, querido *Driscoll*... Es inútil que trates de engañarme... La vida de mar... Un barco después de otro... Nuestro dinero tirado en tabernas de puerto, alcohol, pelea, humo... Las contratas infames de los embarcadores... Una ciudad..., otra..., un barco..., otro...; viajamos todo el mundo y no vivimos nada del mundo...; sin que nadie se interese por la vida o la muerte de uno... (Casi para sí): ¡Qué hermoso tener una casa rodeada de tierra lucida con tu trabajo... Vacas, polluelos. Una esposa y niños para alegrar la cena antes del reposo!

Driscoll suspira y trata de acompañar el ensueño del enfermo hacia

la vida de granja que harán juntos en alguna parte de Canadá o Argentina... Yank siente ahora que la niebla lo invade todo... ¿ilusión suya? Recuerdas, Driscoll, cómo nos divertimos aquella vez en Buenos Aires? ¿Te acuerdas la noche que pude volverme loco de calor en Singapore? ¿Y la vez que nos encerraron en Sidney porque peleamos duro los dos? ¿Y aquella rifa en el muelle de Cape Town?... (A los esfuerzos de Driscoll por acallar este recuerdo, Yank pregunta): ¿No crees que El haga valer contra mí...? ¿Quién?... Dios... Dicen que lo ve todo... El habrá visto que fué en buena ley..., en defensa propia...

Driscoll: ¡Por cierto! ¡Puedes estar tranquilo! Quería herirte por la espalda. Si yo no tuviese nada más negro en mi alma, no temería ni al mismo ángel Gabriell!

Yank: ¡Es que no hace un minuto, lo he visto! ¡Saltaba la sangre de su cuello! Tú no estás seguro si Dios lo tendrá en cuenta contra mí... ¡Dios te oiga...! Tardaremos una semana en llegar a Cardiff... Seré enterrado en el mar... ¡Ojalá que haya luna y estrellas y yo pueda mirarlas antes le morir, pues me parece que haría más fácil mi... ida... a alguna parte...

Driscoll: Dime, Yank, ¿tienes algún pariente?

Yank: No... ¡Ah, me olvidaba! ¿Te acuerdas de la camarera de la "Cigüeña Roja", en Cardiff? Ella fué buena conmigo... Quiso prestarme una vez media corona de su salario. Compra para ella la caja mayor de candelas que haya en Cardiff... Mi garganta arde... ¡Aire! Dame un poco de agua... Gracias... Más me hubiera gustado una pinta de cerveza... ¡Oh! ¡Mira! ¡Pero no la ves! ¡Allí! ¡Allí!... ¡Una dama preciosa vestida de negro...!

Un espasmo final deja rígido el cuerpo de Yank. Driscoll, pálido de horror, se hace la señal de la cruz. Se arrodilla y trata de recordar alguna oración. Entra el relevo de marineros. Uno quiere reír al ver la actitud de Driscoll. El mismo, exclama: ¡Dios me bendiga!, al ver muerto a Yank. Todos quitan los sudorosos acerados por la lluvia, y quedan perplejos...

THE LONG VOYAGE HOME.

En una taberna de suburbio de Londres, cerca de los docks, ya son esperados los marineros del *Glencairn*. Detrás del mostrador, Fat Joe, de ojillos metidos en grasa, corpulento, de abultado vientre que decora una gruesa cadena de chafalonía, prepara con Nick la manera de desplumar a los marineros y de captar alguno para el *Amindra*, que necesita completar su tripulación de deshecho antes de hacerse a la mar. Se oye la algarazara de los marineros, que entran vestidos de incómodo traje urbano. Driscoll trae las puntas del cuello duro sueltas, y ha perdido la corbata. Casi enseguida un relámpago brilla en los ojos del irlandés que se va con

el puño alzado contra Fat Joe: ¡sin duda, es el mismo que hace seis o siete años los dejó en la calle pasados de *whiskey* y limpios de monedales! Fat Joe se excusa melifluamente, y atribuye a confusión el ataque de Driscoll; poca duda le cabe al irlandés, pero se declara incapaz de soportar la ira mucho tiempo y quiere beber como un *lord* la primera noche en tierra. Convida con *whiskey*: *irish whiskey!* Todos burlan a Olson, marinero de infantiles ojos azules que se ha propuesto dar término a su Largo Retorno a Suecia, no bebiendo desde hace dos años ni una copa, de lo contrario a la una sigue la dos, la tres, la cuatro, la veinte y terminado el dinero tiene que embarcarse de nuevo. Salió hace veinte años de casa y aún no ha podido volver. Esta vez, como dirá inocentemente a *Miss Freda*, logrará regresar con la paga acumulada en dos años y ¡cómo pasajero! Driscoll alienta estos propósitos que no pueden ser suyos, como si lo fueran. Han aparecido, muy anunciadas, Freda y Kate, pintarrajeadas e insípidas. Pronto el calor del alcohol las transformará en beldades. Driscoll pasa el brazo por la cintura de Kate; no le gustan las flacas. Un acordeón tienta los pies inseguros de los bebedores. Cae uno dormido, y Driscoll propone llevarlo a la posada, que no está lejos. Freda echa los brazos al cuello de Olson, que juzga de galantería acceder, quedando a la espera de sus amigos. Agradecido a las muestras de afecto, habla con tímido respeto a *Miss Freda*, que encuentra muy bien su plan de volver al hogar; quizá Olson tiene novia, que no lo espera en vano, porque lleva muy bien los cuarenta años... No... Quien sabe Dios no le depare una joven buena que quiera ser su esposa y darle hijos... Quien le espera es la vieja madre; según últimas noticias de una hermana ya cuentan con sus ahorros para agrandar el campo de cultivo que rodea la casa aldeana en las cercanías de Estokolmo. La anciana tiene todo el cabello que parece nimbo de plata... Entra Nick y dos rufianes, cambia un signo con Fat Joe y luego invita a beber a Freda y a Olson... Este dice que tendrá gusto en convidar, pero no bebe... *Miss Freda* insiste en que no puede desairarla si le propone brindar por su buena amistad; un vaso de cerveza nada puede contra las piernas de un hombre. Fat Joe trae ya una bandeja con vasos, y sacude un papelito en el destinado a Olson. Hay que apurarlo hasta el fondo, pide *Miss Freda*... Cuando Olson acaba de hacerlo, uno de los rufianes dice con sorna: ¡*Amindra*, ahoy! Olson se vuelve: ¡*Amindra!* ¡Quién lo nombra! ¡Está en puerto...? ¡Años hace que yo he navegado en ese infierno! ¡Va rumbo a Cabo de Hornos? ¡Pobres camaradas, muchos de vosotros no volveréis a tierra jamás!... No me siento bien... Me da vueltas la cabeza... Buenas noches, *Miss Freda*... Digan a Driscoll que fuí a la posada...

Cae al suelo. Freda le saca un rollo de billetes que entrega a Fat Joe, menos uno que esconde en el seno. Los rufianes llevan afuera a Olson, y Nick excusa la recomendación de Fat Joe de que no abandone

el barco antes de que el Capitán le entregue, conforme a lo establecido, la paga íntegra de un mes... ¡Qué sorpresa tendrá el pobre diablo cuando despierte a bordo del *Amindra* en alta mar! Ya solo, Fat Joe desquijarra de un golpe a Freda y le quita el billete hurtado. Kate llora y se lleva a su amiga. Pronto vuelve Driscoll y otros marineros. Fat Joe hace un guiño picaresco y le informa que Olson se ha ido con Freda. ¡Quién lo pensaría! ¡Menos mal que ni el diablo puede hacerle beber, sino perdería hasta el último penique! Después del comentario, Driscoll convida a *whiskey: irish whiskey!*

En todos sus dramas mantiene O'Neill una atmósfera de poesía que no está difusa en la expresión hablada ni, mucho menos, en sugerencias de ambiente logradas con auxilio de la escenografía. No es que descuide los telones, que ajusta escrupulosamente a la autenticidad de la acción dramática. La emoción poética de su teatro radica en la finura e intención de dibujo en los caracteres; no de otra manera esparce los caminos de la imaginación el retrato de algún buen maestro de la pintura, que miramos un día y otro y está para siempre delante en líneas quietas de silencio que se hacen música y ensueño dentro de nosotros. Lo mismo que Florencio Sánchez, O'Neill dibuja fielmente y con amor de conocimiento las figuras de sus dramas. Dotado de un corazón potente, ve la vida con significado, esto es: en armonía o contrariedad de una especulación noblemente libre; ajeno a esta moral, no hay poeta dramático. Puede Ibsen llevar la concepción del drama a un plano más genérico de humanidad; esto no le ha eximido, artista profundo, de la caracterización de fuerzas ocultas que luchan en la conciencia de todos. En la claridad de estructura y en el sentido poético que nace espontáneamente de una realidad observada con espíritu apasionado, que llamaríamos de participación, coinciden estos dos grandes orientadores del teatro moderno. En uno y en otro, el lenguaje se aproxima o se aleja según las exigencias de modelado que requiera la figura en acción, siendo la primera de todas el dominio de su destino, tal como debe ser comprendido y determinado por el autor: pueden ir los personajes en busca de autor, pero cuando lo encuentran no tienen más remedio

que obedecerle; y, sin embargo, después de este encuentro y sumisión, la figura habla sola o no habla; la expresión poética está asegurada casi automáticamente, y la palabra tampoco necesita ser objeto de un esfuerzo creador aparte; es tan fecundo este principio de situación rigiendo el desarrollo dramático, que aún aquellos autores que tienen concepto errado de lo literario y hacen decir a un personaje bellas frases impropias y aún de pésima retórica, si éste reacciona en su destino, el que le presta la comprensión del autor, se impone y triunfa contra los peligros de disolución o de ridículo en que le ponen sus labios. No me refiero al silencio sugestivo de Maeterlink, que da poco de sí; es recurso de un poeta en una que otra obra, y no admite generalización de medio técnico. Mientras Ibsen sostiene un lenguaje tenso, cuyo colorido gradúa oportunamente, y Cromelink pone en el verbo la impulsividad de expresión que su paisano Van Gogh en el color, O'Neill, conscientemente, y Florencio Sánchez no sabemos cómo, parecen subordinar el lenguaje a la demostración presencial del suceso dramático; la poesía fluye de igual modo que de un cuadro de Rembrand o de Velázquez, cuyas figuras tampoco hablan y dicen tanto. El marinero que se siente morir piensa en el *deck*, adonde lo llevarán para deslizarlo piadosamente al mar; si muriese allí, las estrellas que aseguran una existencia distante y no explorada, darían a su alma, ya que morir es salir del mundo, la esperanza de ir... a alguna parte. De este modo, por situación, habla el marinero que morirá en viaje a Cardiff. No es otra cosa que un eco de balada inglesa que salta del fondo olvidado de su niñez, lo que le hace ver antes de expirar: ¡Una linda señora vestida de negro!; la muerte. En toda obra de O'Neill, con paciencia y agilidad artesanas, un dicho se ata a otro, y un ademán a otro, y concluye el tejido del drama con mucho conocimiento de los destinos y de sus planos de vida, en diálogo que ha de unir la escena con el alma del espectador, como amplía el recinto del alma la visión de un cuadro; y el alma del espectador queda así como suspensa de una realidad poética que siente directamente, y se entretiene con la belleza

de las palabras. Por esto es que no puede leer una obra de O'Neill sino quien sepa leer en previsión; pero, vista, la sienten todos, aunque no sepan leer, que es la condición del teatro.

A estas cuatro obras acompañan otras tres que son también del mar, pero desde tierra, aunque de alguna sea escenario un barco, como en "Ile".

ILE.

Hace dos años que el *Atlantic Queen* está sitiado en una extensión nórdica de hielos. La mujer del Capitán Keeney ha querido acompañarle en este viaje. En seis años de casados no había podido hacerse a las repetidas y largas esperas de su esposo. Ella sentía en tierra el acicate romántico del mar, su vida fuerte y de libertad. En sueños, despierta, se imaginaba a su esposo como un Vikingo, mezclado en azares de leyenda gloriosa que insinuaban en su alma el rumor de oleaje y niebla y los destellos de los mares alzados en rígida blancura. Aprisionados ahora sus ojos en la continuidad de horizonte yerto, dos años vividos día por día, siente la nostalgia del hogar, de las tareas y voces femeninas. No puede más. Justamente se abre la escena en el momento en que la tripulación, exhausta, quiere amotinarse el mismo día que ha terminado su contrata, imponiendo la condición de volver proa al sur, hacia la costa hogareña. El Capitán Keeney, de labios finos y apretados, pecho amplio y denso cabello gris, ha recibido a la delegación de los descontentos, que encabeza un rudo harponero. El diálogo se encrespa y el Capitán hace rodar al delegado en jefe de un puñetazo en la quijada. Relampaguean los cuchillos de los amotinados y encuentran el revólver y los ojos incendiados de Keeney, que los hace recular fuera de la cámara. El Capitán da con el pie al cuerpo del harponero que retiran los vencidos. La mujer se ha tapado la cara con las manos. Poco después gemirá: "¡No puedo más! ¡No puedo más! Toda esta brutalidad de hombres! ¡Este barco, terrible cárcel! ¡Esta soledad de hielo, durísimo silencio!" Keeney alega que nunca vino a puerto sin la carga máxima de aceite de ballena, y tiene apenas cuatrocientos barriles. No le importa el negocio en sí. Ha ganado bastante dinero para retirarse a vivir la vejez frente al mar. Pero, ¡qué dirán los otros capitanes balleneros, Harris, Simms y otros, viéndole llegar por primera vez con unos cientos de barriles de *ile*...! La frágil criatura implora: "¡Llévame a casa! ¡Cómo podría darte a conocer mi angustia! ¡El frío y el silencio empiezan a cristalizar en mi cerebro! ¡Por lo que más quieras, sálvame!" El Capitán siente algo extraño en el fondo de los ojos de Annie. La ternura des-

hiela en su pecho, que de golpe envejece... Promete que ordenará el regreso. En este momento, el piloto alborozado abre la puerta y anuncia que los hielos se abren al Norte. Keeney se rehace y un resplandor devuelve la juventud a su rostro. La mujer ha venido a sentarse al pequeño órgano nuevo que el Capitán había traído abordo para ella, y su alma se aleja en la música de un himno devoto. El Capitán queda sobrecogido por la expresión lejana de su mujer. Abraza su cabeza y dícele tiernamente: "¡Dime que haces burla de mí...! ¡Annie! ¡No me conoces? ¡Imposible que vayas a enloquecer como decías...! ¡Annie!" La mujer permanece impassible y toca sonámbula su himno. La voz del piloto resuena con alegría desde la claraboya de la cámara: "¡Capitán Keeney! ¡Un banco de ballenas a la vista! ¡Son grandes y en gran número!"

Se oyen los pasos y ajeteo de la marinería alegre. Keeney se yergue dueño de sí, en su vida, y sale a dar órdenes: ¡Listos los botes, muchachos! ¡Una vez más cargaremos el barco hasta la obra muerta, de barriles! (Dirigiéndose a su mujer): ¡Un poco más, Annie, y volvemos a puerto! ¡Contesta! (Aterrado): ¡No estás loca, no? ¡Annie!

El piloto dice a la puerta: ¡Todo listo, Capitán! ¡Vamos!

Keeney mira con angustia a su mujer. De pronto, la voluntad profesional endurece su rostro, y sale bruscamente: ¡Vamos!

Annie prosigue su música insensible a todo, y las voces del órgano saltan aceleradas y arbitrarias debajo de sus manos *whereas the curtain falls*.

Un carácter de la misma fuerza está encarnado en el Capitán Bartlett, protagonista de la obra titulada: "Donde Marca la Cruz"; intenso resumen del aspecto legendario que no podía faltar en una *suite* del mar, basado en el sueño de un tesoro escondido en una isla remota (*).

WHERE THE CROSS IS MADE

El Capitán Bartlett ha invertido todos sus recursos, que alcanzan hasta la hipoteca mayor de su propia casa, en armar un velero que lleva el nombre de su esposa: *Mary Allen*, que tripulan tres de los hombres fieles que navegaron a sus órdenes: Silas Horne, piloto; Cates, contra-maestre; Jimmy Kanaka, harponero. Van provistos del mapa que facilitará el rescate del tesoro que se vieron obligados a enterrar en una primera expedición.

La escena finge una cabina de barco, iluminada en círculos lunares

(*) Hay versión castellana inédita, de Ed. Dieste.

por la luz de bitácora que viene de una claraboya al puente del *buque*, en el tejado de la casa, situada en un alto de la costa en California. Se oyen los pasos de ir y venir del Capitán en el *puente*, mientras su hijo Nat comunica a la hermana, Sue, con toda clase de cautelas mezcladas de extravío emocional, su desilusión de la fábula que lo tenía embotado desde niño, y su proyecto de internar al padre en un asilo donde el alejamiento y los cuidados pudiesen curar su locura. Hay motivos más que suficientes para creer en el naufragio del *Mary Allen*. Por otra parte, el acreedor hipotecario, en salvaguardia del inmueble, que puede ser destruido un día imprevisto que se agudice el trastorno del Capitán Bartlett, adelanta una buena suma de dinero que transforma el préstamo en contrato de venta y les permitirá vivir a perpetuidad en la casa eximidos de pago de renta con aquella condición. Parte será la dote de Sue, que tiene derecho a ser feliz... Protesta Sue que no ve peligro ninguno en la ilusión de su padre, que siempre está tranquilo; antes bien, este sueño alimenta su vida, que lejos de la mar se apagaría melancólicamente... A nuevas razones de Nat, contesta Sue con palabras que hacen temblar a su hermano de pies a cabeza: "¡Ya lo has hecho! ¡Has vendido al padre! ¡Precio de sangre ese dinero!" La exaltación de Nat sube de punto y grita que quiere libertar su alma que la fe tenaz del padre había metido en locura; quema el mapa de la isla, en que una cruz marca el lugar donde yace el tesoro, y lanza exclamaciones de alegría al seguir el vuelo de las cenizas en el aire... En este momento se oye una fuerte voz que viene de lo alto, del puente, y algo parecido a la expresión marina de ¡barco a la vista!: *Mary Allen, ahoy!* Sue hace a Nat un signo de súplica, pero éste queda en pasmo. Su padre, en atuendo de mar, capote azul marino subido al cuello, altas botas de aguas, desciende por la escalerilla del puente a la cabina y se dirige a su hijo con el brazo extendido y una mirada terrible: "¡Judas! ¡Ha llegado la hora de tu castigo! ¡Ahora crearás, Judas! ¡Demasiado tarde para traidores!... No va contigo, hija... Tú eres fiel, como tu madre!" Responde Nat, estremecido: "Yo siempre tuve fe, padre... Todavía creo..." "¡Sí, ahora que el *Mary Allen* ha llegado!" "¿El *Mary Allen*...? ¿Cómo pudiste distinguirlo en la noche?" "¿No voy a conocer mi propio barco? Vengan a ver por ustedes mismos desde una portilla... La luz roja y verde en el palo mayor, que era la señal convenida... Allí está clarísimo a la luz de la luna..."

Nat llama a su hermana... En efecto, el *Mary Allen* está allí, clarísimo a la luz de la luna! ¡En el palo mayor una luz roja y verde!... "Bien haces, Nat, en seguir la vena del padre... Haremos por calmarlo..." "¿Calmarlo? ¡Eres tú la que estás loca...! ¡Pero no lo ves! Allí está clarísimo...!" "No hay nada allí, hermano..." dice Sue acongojada. El Capitán Bartlett ha ido a sentarse al centro de la cabina y habla con gran animación: "Siento el quejido de los remos que empujan el bote

de desembarco!" "¿Sientes?", dice Nat a su hermana, que responde: "Es el viento... Está tranquilo". "¡Ya echan pie a tierra!" "¡Ya suben!" "¿Oyes, hermana? ¡Siento los pasos perfectamente!" "Tranquilízate, Nat: son las ratas que corren de un lado a otro en la casa vacía!" "¡Ya suben! ¡Son pesados los cofres! ¡Ánimo, muchachos! ¡Vuestro Capitán espera!" Cesa el sonido del viento y del mar, y la escena es invadida de un vapor verdoso encendido. Nat oprime la mano de su hermana, angustiado: "¡Mira cómo cambia la luz! ¡Verde y oro! ¡Yo estuve ahí debajo de las olas, ahogado años y años! ¡Sálvame!" Sue le da golpecitos en la mano y dice: "Es la luz de la luna... Tranquilízate. No hay nada". Bartlett se precipita a la puerta, que abre de par en par: "¡Adentro, mozos, adentro! ¡Y bien venidos!"

Las formas de Silas Horne, Cates y Jimmy Kanaka surten sin ruido desde las escaleras. El primero es viejo y de faz acotorrada; el segundo, rehecho y fuerte, viste pantalón de mahón y camiseta en trizas; el harponero Jimmy es un bronceado joven kanaka, alto y nervudo; viste un simple pantalón corto de tela. Sirgos de agua caen de sus ropas y del pelo desgrefiado, entretejido de algas, lodoso. Al resbalar adentro de la habitación, sus ojos miran espantosamente a nada abiertos. Sus cuerpos fluctúan blandamente, desnervados, en ritmo y pulso de ancha marejada. Los dos últimos llevan pesados cofres taraceados. Bartlett lleva un dedo a los labios y señala a su hijo: "Aquí no, muchachos, aquí no... El tesoro es nuestro solamente. Venid afuera". Suben al puente. Silas Horne abraza con ademán oscilante la espalda del Capitán y le muestra un papel: "¡Muy bien! ¡Para él! ¡Muy bien!", dice el viejo Bartlett con una risa destemplada.

Quando Nat ha logrado desprenderse de su hermana y se precipita escalera arriba detrás de su padre y de los marineros, la puerta a la cámara se cierra excluyéndolo. Sue pide socorro. Entra aprisa el Dr. Higgins, que según lo convenido venía a llevarse al Capitán Bartlett al asilo.

Nat: La han cerrado. No puedo subir.

Higgins (mira arriba, y dice con voz de asombro): ¡Está completamente abierta!

Sube y entra con Nat, al puente. Se oye forcejeo. Reaparecen trayendo el cuerpo del Capitán Bartlett, que extienden en la litera de la cabina. Después de auscultar su pecho, Higgins declara el corazón fallado, y poco después sale... No hay nada que decir ni hacer... Una vez solos, Nat se acerca despacio al cuerpo de su padre como fascinado, y dice a su hermana, que está sumida en dolor: "¿Es que no viste...? Silas Horne le entregó algo..."

Sue: ¡Nat! ¡Nat! ¡Vete! ¡No lo toques!"

Nat agarra la mano derecha del padre, que cuelga fuera del lecho; consigue abrir los trabados dedos y extrae una bola de papel que alza

con aire de triunfo, y luego extiende a la luz de la linterna: "¡Mira! ¡El mapa de la isla! ¡Todavía hay una posibilidad... la mía! ¡Cuando se venda la casa, iré, y lo encontraré! ¡Mira! Aquí está escrito de su puño y letra: El tesoro está escondido donde marca la cruz!"

Sue se cubre la cara con las manos y gimé quebrantada: "¡Oh, Dios mío! ¡Vete, Nat, vete!"

Se ha querido, al resumir estas obras, poner a prueba su virtud de estructura; y por muy pequeña que sea la porción conservada ha de verse la armadura y riqueza de tejidos plásticos por los cuales consiguen los caracteres un movimiento hermano del aire y el aspecto inequívoco de la vida, aunque vivan por sí, fuera de la vida y por encima de la vida, como toda obra de arte. Son obras de un acto, y en el recuerdo parecen resumen de veinte jornadas. Depende este efecto de la certidumbre de tacto en la ordenación de todos los elementos. La condición económica, en exactas relaciones jurídicas, la social y religiosa, la técnica de los oficios y su ambiente natural, estos motivos, valorados dramáticamente en relación a los impulsos fundamentales del hombre, en abstracto y en linaje o destino, pasan urdidos con esa agilidad de las manos artesanas en el manejo de numerosos ovillos de color que hacen salir de la materia inerte la figuración animada del tapiz. Estas líneas vivas no están más que apuntadas en la síntesis de cada cuento, y aún así vemos bien plantada su figura que, no obstante estar sometida al violento encuentro de las pasiones y rodeada de una atmósfera de significados inenarrables, ostenta un riguroso y claro juego de perfiles. O'Neill caracteriza todo, hasta el lenguaje, que en muchos casos parece del más crudo *slang*; pero esparce sutiles claves por todo el diálogo, siempre circunstanciado y eficiente, de modo que el espectador llega por visión y sentido a la percepción íntegra del suceso hasta en los matices ligados a mayor distancia. El carácter acentuado de las figuras y de la acción no deja incomunicados ni caídos del cielo estos verdaderos poemas teatrales.

"La Cuerda", última obra de la serie, está compuesta, sin duda, a favor de anotaciones recogidas en el terreno de

una realidad bravia y auténtica, que la imaginación no puede prever ni llevar a un plano de poderosa universalidad. Su encanto, como el de muchos cuadros flamencos, radica en lo singular inolvidable de un rostro, de una actitud, de los vestidos y de los objetos tenidos en cuenta uno por uno en muebles de curada madera y complicados de forma y uso. No dependerá de dar categoría a la anécdota, ni mucho menos de ir a la deshumanización del arte, por muy iluminativas que sean estas frases del elegante filósofo español don José Ortega y Gasset, sino de encontrar un medio menos aniquilador que la *espèce intelligible* para compensar la contingencia de los caracteres y hechos individuales. Hagamos desfilar cuatro escenas muy conocidas de la pintura para determinar bien el concepto de lo individual que lleva en sí los puntos de cuya relación nace un ritmo constante que lo equipara en resultado indeleble a lo universal categórico. Primera, ejemplo de potencia abstracta de figuras concretas: Judith y la sierva con la cabeza de Holofernes en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina; segunda: "El Retorno de Ulises", de Pinturricchio, en la Galería Nacional de Londres; tercera: el grupo de mujeres, que parecen grandes palomas, en el fresco de Pietro della Francesca, "La Reina Saba", en una iglesia de Arezzo; y última: "Comerciante Flamenco y su Esposa" (en cinta), también en Londres, de Jean Van Eyck. De la primera a la cuarta, en su orden, el ritmo plástico entra cada vez más en carácter y da en la fealdad emocionante, sagrada, de nuestro padre y de nuestra madre en la media edad. Aunque se quisiera mantener la noción de arquetipo unida a lo venusto y a lo apolíneo, a las palomas de apretado candor y al caballo heroico, ¿de qué logros metafísico habíamos de tomar los seres del mundo? No se puede confundir el poder de abstracción de la mente con iluso poder de innatismo. El triunfo de lo individual en el arte, no vendrá de que se adapte a una forma substancial de origen especulativo, sino de que la percepción de lo individual, estando psíquicamente sometida también a la ley de estabilidad, distintiva de lo categórico, puede ser una estabilización de los

hechos dislocados y de las imágenes irregulares que componen el teatro del mundo. Un camello, con su cabeza de ánade y el doble arzón de las jibas, no es menos categórico que las pirámides que sirven de fondo a su paso meditativo del desierto.

THE ROPE.

Estrafalario, como un camello, resulta el anciano Abraham Bentley en este último cuadro de O'Neill, pero enseguida es rodeado de personajes no menos absurdos vestidos de cordura, y su ley afectiva triunfa de la manzra más graciosa e inesperada. En el granero en desuso que sirve de *leaving-room* a la familia (si así puede llamarse a este infiernillo de seres agrupados más o menos genealógicamente), cerca del mar arremolinado de nubes al fondo, Bentley blande con mano temblona el bastón de su reuma contra la hijastra, mujer corriente, que reacciona en el complejo de las menudas pero agrias preocupaciones diarias con decisión cruel, suavizada por fugaces coloraciones de piedad filial o, mejor, materna. Echa en rostro a su padre que ha puesto los ojos en una mujer indigna, que lo abandona y le deja un hijo de dudoso origen. Abraham Bentley testea siempre con versículos de la Escritura, de una oportunidad sabrosa, pero que realza su locura: "El castigo de tu iniquidad será colmado, oh, hija de Edom!" "¡Como la madre, así la hija!" El hijo de la segunda esposa va para seis años que abandonó la casa ruin; y no volverá más, ¡no volverá!, reitera Annie. "¡Ya se verá!", dice íntimamente convencido Bentley, y mira con amor de loco a la cuerda que pende en el azul de la puerta a la espera del hijo pródigo. Desde que Luke abandonó el hogar, tentado por la alegría de las ventanas al mar, su padre espera que vendrá a darse horca por su propia mano...

El marido de Annie, a quien Bentley envuelve en el mismo odio (si es odio) que a su hija, a lo cual contribuye en parte la diferencia de confesión religiosa, es un hombre oscuro y astuto, y torpe (astuto); con la virtud o vicio del trabajo, ya que sólo apetece sórdidamente sus frutos... No pasa día que no desee con su mujer la muerte del suegro, en el ansia de heredar la granja. Por soborno alcohólico del notario conoce que está legada en testamento a Luke: ¡y él que ha estado hasta la fecha pagando con sudor los intereses de la hipoteca, en la esperanza de ser heredero! ¿Y las monedas de oro del préstamo sobre la granja? Luke había desenterrado cien dollars la víspera de su fuga. Nada dice el testamento de dinero... En estas cavilaciones, un día tienen la sorpresa del regreso de Luke a la casa, cuando ya empezaban a sospechar de su muerte... Ni la hermanastra ni su marido reciben la mano que extiende el mozo con alegría, que pronto sustituye un aire cínico habitual... So-

lamente la pequeña Mary salta alrededor de su tío en recuerdo del fecundo inventor de travesuras. Se lo lleva de la mano a la orilla del mar, y palmorea cuando Luke hace cabrillear como un pez el tejuelo que lanza a ras de la tranquila llanura azul... El matrimonio ha sufrido un golpe terrible en sus aspiraciones con la aparición del heredero fantasma... Cuando éste desnuda su propósito de irse de nuevo después que descubre las onzas de oro que, sin duda, tiene escondidas el viejo, la reconciliación fluye de una botella de *whiskey* que Pat saca de un bolsillo de la zamarra (*It is real stuff! Let's let by-gones be by-gones!*) ¡Al diablo la granja! ¡Qué le importa a Luke la granja! ¡Hay hermosas ciudades en el mundo para gastar el dinero en amable compañía! Les dejará la granja, y algún dinero para ponerla en marcha... El sabrá descubrir el escondite... No se detendrá mucho en la aldea... El mundo le espera con mil brazos abiertos! Después... si llega el caso, la vida de mar, o la holgazanería de los oficios sin nombre en las sonoras urbes... Cualquier cosa es preferible a destripar terrones con los bueyes... Entra el padre traído de la mano por Mary... Sus ojos irradian una alegría extraordinaria... Se va al hijo y lo besa y lo abraza y lo palpa, reconociéndolo como si estuviese ciego, y así debe ser, porque la luz de su rostro proviene de las lágrimas... Entre conmovido y burlón, Luke le asegura que no tenga dudas de su identidad, y que ha vuelto, justamente, para ahorcarse... El viejo no le oye, y repite las palabras con que es acogido el pródigo en la Escritura: "Traed rico vestido y vestidle; poned un anillo en su mano, y zapatos en sus pies; maten lucida ternera, y hagamos festín de alegría: Porque este mi hijo había muerto, y ha resucitado; estaba perdido, y aparece!" Deshecho de emoción es llevado a una silla para que se calme. Con gran sorpresa de todos, en voz tartamudeante, señala, al hijo la cuerda para que se ahorque. Luke imagina que no puede tratarse más que de una broma y hace la parodia de ahorcarse por su mano, con tal maña que parece hecho verídico, y suelta luego la cuerda en que se ha sostenido a pulso, con una gran carcajada... Pero ¡oh, asombro!, el viejo Bentley cabecea y dice que se ahorque de veras. Luke lo mira estupefacto, con las manos en las caderas. Del asombro pasa a la ira y va contra el padre, sobre cuya cabeza esgrime una silla violentamente. Desarmado por Pat, sacude al anciano, que rueda por el suelo con paroxismo de endemoniado. Su hija lo lleva piadosamente a la casa. Luke, encendido de cólera, planea con su cuñado el despojo del padre por cualquier medio... El sabrá hacerle confesar dónde esconde el oro... Un hierro abrasado a la planta de los pies hace hablar a los muertos... El sabe muchas cosas que el mundo le ha enseñado... Si es preciso, nada se pierde con devolver un demonio al infierno. Salen, y recomienda a Mary que no abandone el granero ni llame a nadie. Sola ya, la niña empieza a jugar y tiene la idea de repetir la comedia de su tío... Lleva una silla debajo de la cuerda, mete el cuello en el lazo corredizo, se suelta

en el aire y cae al suelo con ruido sordo y metálico... Se levanta. A su lado hay una bolsa polvorienta de la que saca puñados de oro... Corre al fondo y tira con largueza deportiva los relucientes discos al mar... Va y viene con alborozo, y aún se ven los brazos extendidos que han lanzado las últimas monedas mientras cae el telón.

Aquí termina la serie del "Teatro del Mar", cuya evocación emotiva hemos querido hacer para que su ejemplo persuadiese mejor que nuestra palabra. Son siete modelos de síntesis teatral.

Hay momentos de la obra de O'Neill en que la emoción de lo siniestro y la pesadumbre sólo pudo ser igualada por los maestros de la novela rusa, como Dostoyevsky o Chejov. La gravedad de sugerencias que encierra la última, su riqueza, no se comprende cómo ha podido ser pródigamente dejada en el marco de una obra en un acto. La brillantez de la escena, en que el ambiente rústico tiene confines de nubes en el mar, es digno de un cuadro de Van Gogh. El amor de Abraham Bentley por el hijo del pecado, único amor que ha tenido aunque haya sido colocado indignamente... Quién lo sabe, diría su corazón religioso... Ella no ha vuelto... Su vida gira en torno de aquel gran sueño de que ha nacido un hijo verdadero, que también lo abandona... La seducción del horizonte marino, canto de sirena para el joven aldeano que un día echa a volar cándida y heroicamente hacia lo desconocido... Finalmente: ¡La presencia de un ángel, que arroja el oro al mar, en medio de un gran resplandor! ¡Y nadie lo ve!

EL DRAMA DE FLORENCIO SANCHEZ

El pesimismo de la verdad es mejor que el optimismo de la mentira.

§ 1. Si fuese verdad que el único juez en materia de Arte es el público, según afirma Tolstoy, la consagración del más grande de nuestros dramaturgos sería un hecho repetido cuantas veces se ofrecen sus obras a tal sanción plebiscitaria en los teatros de Sud América. Lo cierto es que el público aplaude obras buenas y obras malas, de ahí que acierte muchas veces. Pero aún cuando acierte ahora, no sabe qué admirar más el extraño, si la audacia del dramaturgo o la naturalidad con que es aceptada por los más la desnuda verdad trágica de sus concepciones. ¿Estará el secreto en que es un cerebro joven el que crea y un pueblo también joven el que aplaude? No obstante, son muchas las personas que combaten o comentan con acritud la obra o algunas obras de Sánchez. La masa del público obsesionada por la viveza de la ficción, tal que no lo parece, deja a un lado preocupaciones egoístas y se entrega con delirio casi religioso. Los espectadores más dueños de sí, hacen esfuerzos para no retirarse con sus familias, a las cuales principalmente se querría proteger contra los efectos quizás dañosos de visiones tan descarnadas y sombrías, y, a veces, revolucionarias. Casi siempre lo último, porque, de una manera general, podría conocerse así la musa de Florencio Sánchez: el perdón de todos los pecados. Resucitó en el teatro la enseñanza muerta de la predicación cristiana. Suelen oírse, a raíz de una representación de "Nuestros Hijos", por ejemplo, tales diálogos de sobre mesa:

El padre, respecto al padre de la obra: — Es inmoral que abra así los brazos a la hija extraviada...

Un hijo mozo: — Cuando se comprenden los móviles de la falta... y las faltas peores de los que acusan...

El viejo: — ¡Es inmoral! ¡Ni todas las mujeres son iguales!

El mozo: — Cristo defendió de los fariseos a una peor pecadora, diciéndoles: El que de vosotros es sin pecado, arroje contra ella la piedra, el primero.

El viejo: — ¡Otro absurdo! Reservar tantos años el delito de la esposa, para lanzárselo ahora en el rostro como base justificativa del perdón otorgado a la hija...

La madre: — Retírate, hija mía... ¿Por qué no dejan ustedes ese feo asunto?

El mozo, que no cede: — ¿Hay algo más oportuno y más dramático que hablar a tiempo?

§ 2. Excusado es decir que siendo en el café la discusión adquiere tonos más agudos, y aún acompañamiento de cristalería en añicos. De igual modo exasperan "En familia" y "Los muertos", cuya entraña corrompida puesta al descubierto en su necesidad y lógica de funciones obliga, cuando menos, a la consideración dispensada por los médicos a la enfermedad que uno de ellos, Claudio Bernard, ha llegado a definir diciendo no ser más que un estado fisiológico acentuado. Sin embargo, un sudor de angustia nos produce ver que nuestro ser moral se halle tan expuesto a contagios mortales como el ser físico; que se confundan en uno, al derrumbarse el muro fronterizo de la voluntad viniendo a dar en el barro originario de nuestra flaqueza. ¡Todo ese mundo espectral de Florencio Sánchez, está poblado de abúlicos! ¡Y lo malo es que podamos ser nosotros, que es facilísimo que seamos nosotros!... Un soplo fortuito ajará la indocta virtud y la regocijada lozanía de los primeros años; un exiguo placer, premio a las fatigas y afanes diarios, tórnase mañana un poderoso vicio destructor; un día la muerte llévase al consejo de las casas o su esperanza en flor; a nuestra vida

mediada en desdichas se entremezcla otra ya desbordando; una vorágine absorbió los caudales; por cada agujero que se tapa, los duendes abren ciento más; el aseo llega a parecer una cosa de lujo y se lo despide; la voluntad cede poco a poco ante las múltiples fuerzas hostiles y al fin se relaja, porque ya nada remediaría... En ese momento, si alguien movido por la piedad o por el deber o por la confianza en sus bríos, acude a socorrer, caerá envuelto en las ruinas también. Este desenlace es el de "En familia". El hijo trae, al volver, un tesoro de bienestar y optimismo a la casa inclinada... Seguro, amoroso, paciente levanta un día y otro día los seres y las cosas que gustan más de estar caídos, tirados... Un agusanado de abulia, el que dió principio a la familia, es quien le da fin... En medio de la expectativa que produce su tardanza en llegar de una comisión importante que se le ha encomendado, y de la cual depende la restauración definitiva del hogar, aparece, cabizbajo, dueño de una resignación espantosa y cuenta que ha perdido al juego los valores recibidos... Se sucede un clamor del hijo, y apenas se oyen los gemidos de la madre dolorosa. El padre dice con voz opaca y segura: Tienes razón... Debes entregarme a la Justicia... No me resisto...

Al mismo eje interno de las obras citadas, pueden aunarse "Los derechos de la salud", "Barranca abajo" y hasta "La gringa", con todo el color y resonancia de su ambiente campero, como episodios de una sinfonía única y basada en el motivo constante de la impotencia humana. El desarrollo de sus variaciones en cada una de las obras, presenta siempre aquel organismo necesario y virtud de generalización que constituyen la ley de la buena tragedia, un dolor esencial que podría compararse al imposible físico: el guijarro lanzado por la honda, que pronto pierde la ilusión azul del vuelo al caer, según ley de su propia voluntad, en el polvo de que ha salido por acaso un instante.

§ 3. No es inútil insistir, si ha de comprenderse bien la clase de mérito de nuestro artista que la fatalidad lógica de

su drama está muy lejos de ser la expresión de combinaciones de ideas, tipos y acciones abstractas, simbólicas, sistema que así ha podido dar origen a obras inmortales, "La vida es sueño", "Fausto", "Intereses creados", para citar una moderna —como a las detestables llamadas de tésis, de las que ni mentar se debe alguna; tampoco pueden traerse a cuento modelos del realismo francés, de Zola, de Mirbeau, mezcla de silogismo y de plasticidad, arte compuesto, y psicológico por lucubración, que suple la experiencia experimentada con teorías sociológicas, y desgarran la vestidura de los instintos para entrar bien por los ojos la prueba de su naturalismo. Realista es el teatro de Sánchez, pero con esta relación tocante a los que han dado nombre a la escuela: el perro levanta la perdiz y el buen cazador la mata. El teatro realista halló en el de Sánchez la posición de equilibrio y la plenitud buscada, el justo medio —entendido que el justo medio del Arte no es el mismo de la gramática parda—, aquel medio propio en que una tendencia casi siempre por la obra del genio, acaba por hallar su forma definitiva. Sólo puede tener similitud con algunos autores del Norte —sin recordar a Ibsen, precisamente—, y del Este de Europa. Tan es un teatro pobre de antecedentes y sin obra maestra alguna digna de representarlo, que Maeterlinck ha escrito ya sobre las invencibles dificultades de realización del drama moderno; con asuntos actuales, de modo a favorecer la inventiva del poeta y el interés de la obra en el grado de las creaciones clásicas. Enlazaba este vacío con el de elementos épicos en los días de ahora: vida casera, pasiones chiquitas, monotonía, pesadumbre filosófica, empequeñecimiento de la humana personalidad y de su campo de acción; un material de suyo tan amorfo e inactivo, que habría de determinar, correlativamente, esas obras sin armazón, tan vagas que no se pueden contar; diálogo de comento y no de acción, y a lo sumo, la conciencia de un drama sin el cuerpo del drama; todo lo contrario de lo que constituye la ley esencial del género: netas líneas de construcción para el suceso, poderoso relieve de las figuras y emoción patética del fondo. Pues con esa pobre vida dia-

ria Florencio Sánchez llenó el programa del drama clásico, en grado tal, que nadie había podido antes, ni aún se ha hecho ni se hará en lo futuro con arte superior al suyo.

§ 4. Tratemos todavía de ver más de cerca algunas de sus obras principales para precisar estas cualidades generales o restringidas, y otras nuevas en el plano de la eficacia o sensibilidad o, si se quiere, de la técnica. Sin dejar nunca el medio realista, de acuerdo con el medio burgués y popular de sus asuntos, aquellos principios del drama superior, por no decir único, pedidos por Hebbel: idea directriz del organismo plástico del drama, idea en vida, no tesis demostrada abstractamente por medio de la simple materialidad teatral o meditación dialogada; necesidad o destino de los caracteres en reacción con el mundo, y objetividad esencial, rigen también el drama de Sánchez, aunque la oposición de fuerzas inertes gira y converge bajo formas tan fluidas y naturales que difícilmente se pueden adivinar la intención filosófica o el plan artístico del autor por el recuerdo esquemático de sus obras. Después de asistir a su representación, el alma queda oprimida y sin saber qué pensar, pero con los ojos abiertos en una luz clarísima: la del misterio en que vivimos, sin darnos cuenta, mientras la visión inspirada del arte no cambia en estupor el optimismo fácil de nuestra inteligencia ordinaria. Vida honda de la obra de arte, nos atrae para confundirnos.

¿Parte nada más del carácter de don Zoilo, puro ejemplar de rancia o castellana honradez criolla, la fuerza del destino que ha de llevarlo barranca abajo? Como en otros dramas de Sánchez, la rotura de un carácter que no se dobla, parece organizarse de un desorden o primitivismo social, sin los escrúpulos o prejuicios sexuales, sin seguridad personal, en el doble sentido civil y económico, y que tiene su raíz casi única en la falta de un trabajo diversificado con sus efectos de bienestar, de posibilidades industriales, de refinamiento moral, de sentimiento solidario y aspiraciones de vida en planos cada vez más elevados de pensamiento, de goces y de

lucha; por lo que hace a la campaña sudamericana, que, bajo diversas formas, y esto es lo que nos equivoca, repite el hecho de las tribus recién acampadas en el desamparo de la barbarie, pese a la cultura del siglo, como la de oro del mundo clásico asistió a la repoblación histórica de Europa en los tiempos ya olvidados de la Edad Media: si no son bárbaros de origen, lo llegan a ser en la soledad de su establecimiento; y, a veces, como en el caso de don Zoilo, la virtud ancestral será una fuerza destinada a perecer, fecundamente, al mezclarse en el caos dramático, aunque somnoliento, de una civilización rudimentaria. Por lo que hace a las pocas ciudades sudamericanas dignas de este nombre, el drama de Sánchez refleja el mal de todas las ciudades modernas: la miseria y el desconcierto moral de la clase media y del suburbio, producido, en mucho, por la emulación epicúrea de las clases pudientes, colorido inconfundible de "En familia" y "Los muertos".

§ 5. ¿Podrá un drama así, articulado en las necesidades de la vida ordinaria, ostentar aquel signo de necesidad ineludible que en el drama clásico nos produce la emoción de las tempestades, por la presencia de un poder superior a la voluntad del hombre? ¿Por qué hacemos tal pregunta, si el drama shakespiriano y el mismo drama griego, si bien se mira, pues sus dioses no están por encima del hombre que los crea con sus mismas formas, pasiones y caprichos, no viven de otro modo? ¿Qué le hace la sombra de Banquo, engendrada por el terror de la culpa en Macbeth, como la niebla auditiva que después de haber asesinado al rey Duncan oprimirá por siempre su alma?: "No dormirás más, Macbeth, asesinaste el sueño, el inocente sueño... El sueño que de la maraña de nuestros males hace un ovillo de seda, el sueño, muerte suave de la vida de cada día?... ¡Macbeth, no dormirás más!" ¿Y qué le hace, para su resonancia en el alma, la maldición de familia que arma la mano de Orestes contra su madre adúltera y acosado por las furias del remordimiento es acogido con esta exclamación del coro, gran-

diosa como un trueno, en la tragedia de Esquilo: "Triunfa animosamente de tu terror"? Que coincide con la profundidad infernal de esta frase de Lady Macbeth, cómplice de su esposo: "Hay actos en los que no se debe pensar una vez cumplidos, porque perderíamos la razón". ¿Qué importa que tengan directo enlace con lo maravilloso personificado, situaciones de una definida e intensa humanidad que nos penetran del todo con su misterio, unidas lo bastante a un: "¡Dios mío!", y cuyo indicio de calma empieza, precisamente, cuando pensamos en el autor del drama? Sin embargo esta cuestión del origen o naturaleza de la tragedia, y su relación con las formas del teatro antiguo y del moderno, se plantea por sí misma. Será por cierta impresión distinta, que, después de meditarlo mucho, podría radicarse en el lenguaje. La dramaturgia antigua, con profundo instinto, utilizaba la palabra como uno de los medios técnicos más nobles y eficaces. No se puede decir que la calidad de sus personajes autorizaba la fuerza interior de sus expresiones, que si no tuviesen el sello evidente del artista, la historia bastaría para enseñarnos que la aristocracia de aquellas edades hacía un lujo de su incultura. Ni menos que la vida hoy y entonces tenga formas tan concretas de dicción que el artista nada necesite hacer en este punto; al contrario, el siempre "verde árbol de oro de la vida", según la expresión de Goethe, mueve multitud de hojas que hay que elegir para llenar de atención el alma; o se desnuda por completo en sus rigores, y su grito inarticulado, y su silencio, responden, no obstante, a un hervor interno de ideas, a una conciencia confusa, pero conciencia, sentimiento de una situación real que el artista está obligado a traducir de alguna manera y, entre otros medios, siempre que no altere las leyes de acción y reacción objetivas esenciales en el drama, puede hacerlo con palabras; y estas proyecciones íntimas, mudas, de la vida precisamente en sus momentos más intensos, no son privilegio de las personas cultas, que tantas veces son cultas y no son personas, hombres auténticos: Los autores modernos, sin darse cuenta de lo que perdían, y muchos porque no podían perder lo que

no tenían, corazón de fuego y, por tanto, palabra encendida, creyeron haber dado con la clave de una revolución formidable dotando de un lenguaje de clase o realista a su teatro. ¡Como si el verdadero arte no hubiera sido siempre realista! Ibsen, Maeterlinck, D'Annunzio, Bjoerson, iniciaron la vuelta al empleo del lenguaje técnico o expresivo, y el teatro empieza a ocupar su lugar prominente que estuvo a punto de perder por las ingeniosidades que aún nos empeñamos en llamar buen sentido. Talentos de tono genial como Hebbel, creyeron necesario refugiarse en el drama histórico para poner a salvo los fueros de su llama animadora, y llega a decir a propósito de uno de sus dramas de asunto contemporáneo: "Como todos los personajes pertenecen a las clases inferiores, yo no podía cargar a ninguno con el fardo de mis pensamientos, y a menudo he tenido que suprimir los mejores pasajes, desde el punto de vista intelectual, porque, reflexionando en ello con calma, advertía que los pobres diablos no podían con el peso". Pues bien, Florencio Sánchez, que por el clima de su cultura y exigencias de un público y actores metidos en las nuevas corrientes, llegadas a estas playas cuando habían perdido su vigor inicial en Europa, hizo profesión del más exacto realismo, como genio que era logra salvarse a pesar de sí mismo: privado del medio de la palabra crea un teatro extraordinario sin palabras. ¡Si hasta parece habérselo propuesto para poner a prueba la fuerza de su alma! O quizá, como dijimos antes, para ajustar a la práctica del arte una tendencia que hasta entonces no había dado más que obras agrisadas o groseras, exentas de emoción perdurable y edificante. No sólo sin palabras; también sin proporciones ampliadas, sin absolutos contrastes morales que desdecirían del aire familiar de miseria, de impotencia trágica de todos sus caracteres, para el bien y para el mal, igualados en la piedad del autor, olas que chocan con fuerza en el mismo océano de necesidad; con efectos que no lo parecen cuando se les ve llegar en medio de la angustia conocida de las situaciones de que son efectos naturalísimos; sin acogerse al beneficio de estas leyes muy bien llamadas de "óptica teatral", que dan

relieve a las figuras en la escena, devoradora, como el aire libre para el pintor, de las formas y del colorido psicológico, Florencio Sánchez obtiene la emoción del gran teatro que levanta con ellas la majestad de su arquitectura. La palabra sustituye al coturno griego en el drama, y nuestro autor hace sufrir a sus personajes en silencio el mayor tiempo posible, que hablan poco antes de su desplome con la profunda lucidez de los moribundos: entonces dicen todo lo que piensan. ¡Y qué cosas dicen en su media voz resignada y firme!

§ 6. Son así Cantalicio y don Zoilo, los caracteres de Florencio Sánchez que mejor resumen las dos modalidades del alma criolla, opuestas y unidas en un punto de altanería española, la prodigalidad señorial y la honradez laboriosa, en dos obras de arte supremo, "La Gringa" y "Barranca abajo", que resumen también las fuentes dramáticas de la vida en el campo: el choque del estado idílico y de la disciplina del colono extranjero, vasco, italiano, inglés, en la primera; y la acción corrosiva del esfuerzo y de la moral, por efecto de un natural primitivismo jurídico y económico, en la segunda; obras con las cuales "En familia" y "Los muertos", paralelas en grado de arte, reflejarían los conflictos de la vida en la ciudad, ofreciendo las cuatro una orientación viva y cardinal para el estudio de la civilización rioplatense en su época primaria en que aún vivimos. De los dos paisanos nombrados, el tipo del locuaz no deja más palabras en el recuerdo del espectador que el tipo del sentencioso; porque el artista se propone, y lo consigue de un modo milagroso, dar la emoción de más lirismo por medio del lenguaje sobreentendido, gris, que acompaña los actos de la vida ordinaria; sólo en extraordinarios, visperas de morir el corazón y su carne, las palabras acentúan su sentido y se abren como una flor de caridad en el polvo sediento de las almas. Toda la luz y el colorido bucólico de "La gringa" está dado por la presencia de la vida misma en sus dimensiones sensibles, con economía de palabras y de hechos, síntesis que no atenta contra una rica sensibilidad de la vida, pero sin exaltación

musical o trascendente, en la amplia escena de la naturaleza con que Florencio Sánchez parece querer disminuir aún más sus dramas de hormigas humanas. Su corazón lastimado quiere poner todo bajo el techo de su mano amorosa; contiene el aliento de su genio para no llevar el dolor de sus hermanos a las proporciones del heroísmo donde no pueda tenderle su caricia y morir con ellos, abandonándolos frente al poder frío de los dioses. La intensidad de la emoción la consigue Sánchez no dejando parar un momento la rueda de la desgracia; en todas sus obras la precipitación dramática es tan caudal y concedora de su destino, que las múltiples notas de colorido y de humorismo, de una gran finura y gracia de observación, más que apartar el espíritu de los severos compases de la sinfonía, contribuyen a su obsesión, como si quisiera decir el contraste: a pesar de tanta alegría y de tanta inocencia, el mal es inevitable. Y solo en una flor de intenso perfume los condenados dan su alma finísima de música, al parar la rueda en la muerte. Tiempo después de haberle don Nicola ejecutado por deudas el campo, movido por la querencia pasa Cantalicio cerca de su linde, y al ver cortar el ombú, en la modernización positiva que se hace de los que fueron sus bienes del alma disipados, le sale a la boca la flor del alma en estas inusitadas palabras: "El ombú?... Eso sí que no... Todo han podido echar abajo porque eran dueños... Pero el ombú no es de ellos... Es del campo. Los ombúes son como los arroyos o como los cerros... Nunca he visto que se tape un río pa ponerle una casa encima... ni que se voltée una montaña pa hacer un potrero... Ase-sinos!... No tienen alma!... Si tuvieran algo adentro les dolería destruir un árbol tan lindo, tan bueno, tan mansito... ¡Cómo se conoce que no lo han visto criar ni lo tienen en la tierra de ellos! ¡Pa qué habré venido! A ver tanta pena!" La emoción de su lenguaje depende más de la situación al final del segundo acto: "Ya no tengo amigos, ni casa, ni hijos... ni patria... Soy un apestao... Nadie me quiere... ¡Salgan! Yo me voy a morir! Estoy muy triste... Salgan... Sin casa... Sin hijos... Sin amigos... Soy un pobre crio-

llo... un pobre criollo..." Y lo mismo, o más, al desechar Cantalicio, herido, los auxilios de don Nicola, en las dos palabras finales del tercer acto, de un gran efecto: "Retirate... ¡Gringo!"

§ 7. Igual don Zoilo. Podría alzarse como Job, como el rey Lear: le han quitado su hacienda —malas artes de escribanos,— su honor, lo abandona su mujer, sus hijas, y se le muere también la única fiel, su Cordelia. Y mantiene las proporciones de un hombre corriente, digno hasta la rigidez, enérgico en sus negativas, pero callado en su estupor comprensivo y cristiano... Este hombrecillo entra sin forzar las puertas en el corazón, donde las tiernas mujeres del alma lo compadecen como a un pobre de Dios, que puede ser su hijo, su hermano, su padre, y no un rey en desgracia... Admiramos el énfasis del heroísmo en el dolor, en el mal o en el bien, pero esto significa lo que deseamos ser y no somos... Uno comparte la angustia sencilla de don Zoilo cuando siente la tos de su hija. Porque tampoco tiene nada de extraordinario esta niña... Se muere, se muere... Lo sabe y se enamora como si no lo supiera, y lo sabe... Al verse que ama y que su amor es correspondido, casi muere de alegría y no de la enfermedad... Nada más simple, y la visión diáfana del artista descubre un aspecto realmente agrio de las ilusiones vitales... En la escena que sigue del tercer acto, la cama vacía de la muerta en ventura, es el reclinatorio de don Zoilo... Ya no le queda nada en el mundo... Su familia huye a su vista y no lo impide, antes contiene a los dos pobres peones en cuyo rancho había encontrado un asilo después de perdida la estancia... Ya solo, en la última escena, prepara con calma su muerte... Al enlazar el mojineté del rancho, para ahorcarse, un nido de hornero dificulta la tarea; en el silencio, lleno de alegría luminosa, se le oye decir, y parece la exclamación de un santo ermitaño: "Las cosas de Dios... Se deshace más pronto el nido de un hombre, que el de un pájaro!" Pocas veces la caída de telón corta de frío

el alma como en ese momento final de la obra, de silencio en el silencio eterno.

§ 8. Todo este análisis, de impresiones sino de verdades, podría ir hacia ésta también: que la gradación de efectos y sus relaciones fuese tan fina que los ojos crean estar viendo en la realidad hechos y figuras que han sido transportados a la expresión simbólica del arte, con sus dimensiones y colores proporcionalmente alterados para llamar la atención del alma, que anda siempre distraída en muchas cosas, para hacer brecha en sus muros e inundarla de una emoción única, de igual modo que los grandes sucesos convierten en una sola persona clamorosa la multitud de personas desencontradas de una ciudad. Como los dramas de Florencio Sánchez producen esta conmoción afectiva unánime, legítimo es creer que lo conseguirá por medios excepcionales, aunque no lo parezca, y esto aumenta su mérito, no haciendo falta ensayar un método distinto del empleado, para demostrar el poder de su genio.

§ 9. Las ideas de un artista, que son como las cuerdas de acero de su alma, no pueden menos de vibrar en sus obras, pero la emoción de los sonidos hace olvidar en Florencio Sánchez el cálculo de la armonía. Aún conservando toda la fuerza propia a los caracteres y sus relaciones dramáticas, pues de otro modo, sometidos a las ideas del autor, reflejarían una vida falsa y pobre, vicio de raíz en la novela y el teatro —como en las artes plásticas,— el concepto o la voluntad lírica, inspiración, o, si se prefiere decir, lo subjetivo, no puede menos de ofrecer como un cauce hecho a los elementos o voluntades reales, de afuera, lo objetivo, para mover con la fuerza de sus aguas el molino cordial de los espectadores, y aún puede acompañar con más o menos frondosidad de comentario por las riberas de su curso; podrán las corrientes de la realidad, que es lo mejor que puede suceder, salirse de madre, y toda la fuerza del espíritu creador acu-

dirá entonces a ensanchar sus cauces para recogerlas y aplicarlas, a través de graduadas represas, al molino de su obra; el concurso ideológico del autor en sus representaciones más reales, parece necesario para construirlas lógicamente; y no hay lógica sin ideas o conceptos; ni siquiera lo ilógico, el contrasentido, elemento dramático por excelencia, podrá darse a conocer o sentir, sino por comparación expresa, aunque parezca tácita, de los conceptos del autor, que nos darán ojos para ver, al menos, la locura o el misterio del mundo. Precisamente, cuanto más grande es la fuerza de simpatía de un artista, según la medida de su genio, más sufrirá la impresión docente de la vida que intenta simbolizar su arte; sus personajes lo dominan, desconciertan sus preconceptos, siempre un poco inactuales o adocenados antes de cada obra, y a favor de un consentimiento inspirado de su primer espectador, el artista, —la inspiración tiene la certeza de un salto mortal!— los personajes saltan del tablado de la imaginación al del teatro como quieren ser, comprendidos o en busca de un autor que los comprenda como en la farsa de Pirandello. Y quizá en el grado inverso que invada lo real el alma del artista, desaparecerán los conceptos previos o que lo real le imponga, de sus medios de expresión hablada. El alma de Florencio Sánchez vendría a ser así la forma constructiva, el medio de hacer convergentes en la imagen nítida del drama las vibraciones de su contacto con la vida, y el concepto del autor parece de los personajes, que lo hacen ver en dichos descuidados, sin exaltación, o en refranes, o con líneas intencionadas aunque sencillas, de síntesis filosófica del desarrollo dramático al iniciarse el desliz de sus fuerzas fatales hacia la angustia del fin, en ocasiones iguales que doctos e indoctos fuera de la escena profundizan su queja y la hacen recaer sobre causas superiores a sus facultades, la necesidad de lo absurdo, que en el drama moderno sustituye a la del destino en el drama griego.

Por la primera vez, la última, dirá don Zoilo a su leal Aniceto: "Todos somos güenos pa consolar y pa dar consejos. Ninguno pa hacer lo que manda. Y no hablo por vos,

hijo. Agarran a un hombre sano, güeno... honrao, trabajador, servicial... Lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonaos a juerza e sudor, del cariño de su familia, que es su mejor orgullo, de su honra... que es su reliquia, lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido... y cuando ese disgraciao, venido a ser viejo Zoilo, cansao, deshecho, inútil pa todo, loco de vergüenza y de sufrimientos, resuelve acabar de una vez tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo: ¡No se mate que la vida es güena! ¿Güena pa qué?" "¡Toy vivo! Y aura, ¿qué me dan? ¿Me degüelven lo perdido? ¿Mi fortuna, mis hijos, mi honra, mi tranquilidad? ¡Ah, no! ¡Demasiado hemos hecho con no dejarte morir! ¡Aura arreglate como podás, viejo Zoilo!"

§ 10. El círculo de fatalidad positiva, peculiar del drama moderno, es tan absoluto como el del drama religioso; porque se ajusta a las medidas materiales y morales de las vidas que estrangula, y ya sea de alcance individual o específico, no permite resuello más que breves momentos que, para colmo de los desgraciados, parecen siglos. Don Olegario, en "M'hijo el dotor", obra en tres actos, pese a ciertas ediciones críticas, y Cantalicio, hasta el cuarto de "La gringa", que tampoco estorba, gauchos viejos, no podrán adaptarse a concepciones distintas de las suyas, como quien dice a ser hijos de sus hijos.

Por mucha profilaxis que llegue a haber en el mundo, siempre habrá derechos de la salud contrarios a los derechos de los enfermos a la salud y a la dicha. "Nadie tiene derecho a exigirle a la vida más de lo que está en aptitud de darle", escribe y rompe el marido de la enferma en la obra de más apasionado lenguaje de Florencio Sánchez, con este asunto, cuando empieza a sentir excesiva la carga de su sacrificio y los albores de una nueva dicha en la belleza de su cuñada. Y la enferma dirá, cuando el mal se acentúe: "Ya la tos no me acosa como antes, respiro más a gusto y estoy más gruesa y de mejor semblante... ¡Ah, qué emoción poder

pronto, muy pronto, ocupar mi puesto de madre y de esposa, besar a mis hijos como antes!..." Y esta oposición de derechos cabales, aguzada por sutiles y no menos injustos remordimientos, eleva la obra a un límite de verdadero dolor trágico, sin salida, en que la voz de Luisa, por la piedad del autor, se alza hasta hacer temblar ante nuestros ojos la injusticia del eterno misterio. Si no fuese la salud, sería la tentación de nueva hermosura, los años desiguales, error de amor, desencuentro de amor, cansancio de amor, y tantas cosas que desequilibran las voluntades conyugales. Tampoco legislación liberal alguna podrá resolver jamás conflictos de la clase que plantea "Nuestros hijos". Dado que los prejuicios sexuales no tengan hondas raíces en la razón o voluntad oculta del gran misterio del ser, si en alguna forma subsiste, como es prudente desear, la honestidad amorosa, ¿qué ley igualaría las inteligencias, propensas a ver la paja en el ojo ajeno y a no ver la viga en el propio?

Descontado también el absurdo e inútil consuelo de ofrecer el dolor de milenarias generaciones en aras de una evolución sin límites hacia felices generaciones que, para estar en igual pie de virtud, deberán rehacer la historia de la especie humana o, lo que es lo mismo, del punto de vista de una Providencia o plan científico de la naturaleza, borrar con el codo lo que se ha escrito con la mano. No se puede regatear al hombre actual, conocida la experiencia de la especie en miles y miles de años, el derecho a creerse irremisiblemente infortunado.

§ 11. En "Los muertos", obra digna del aguafuerte de Goya o Daumier, de una destreza brutal y enloquecedora, no se trata de pintar un cuadro lívido de los efectos del alcoholismo, ya que a través de la incoherencia del protagonista destila el verdadero veneno mortal de su espíritu: "Claro que estoy muerto... como tanta gente que anda por ahí... Hombre sin carácter es un muerto que camina... Yo soy muy bueno, pero no tengo carácter y me emborracho y muero. ¡Vos sos un pillo, y como tenés carácter vivís... Los

bellacos no se emborrachan. ¿Vos sin carácter, vicioso, borracho consuetudinario, a quién reventás?... A vos mismo, a tu mujer, a tus hijos, a tu madre... Te matás y los matás". "Pienso que los que no saben vivir, que los inadaptables están muertos... Los buenos no saben vivir... Cristo murió...; su religión persiste porque es mala!..."

Esto es tremendo, y un hecho mil veces averiguado en la vida y en la historia y nunca creído! Florencio Sánchez no se deja endulzar por la incredulidad común, ya que es ceguera involuntaria y quizá una de las causas que facilitan el crecimiento del mal, y hoscamente destripa el equívoco del vicio y establece su verdadero sentido, la impotencia del hombre para la virtud. Con toda osadía pone una cualidad cerca de la otra, la perturbación del alcohol y la perturbación de la verdad, exagera la primera, el vicio, para llevar al límite su pensamiento, y deja paso a la verdad de nuestro natural incapaz para llevar a cabo lo mejor de sus propósitos. No lo dice por boca de un borracho para producir confusiones que atenúen la amargura de la verdad, sino excusaba de hacerla tan poderosa y un drama en relación para sostenerla; es que la verdad tiene su carne propia en nuestras miserias, y habla y debe hacerse hablar por sus llagas crueles; y los borrachos son así, pensadores monótonos, obstinados, verdaderos. La religión de Cristo, crucificado, persiste porque es mala... Nació y tuvo que morir adaptándose, como todo organismo, a las necesidades de la corrupción evolutiva, viviendo como se puede, que es vivir muriendo; pero el Edicto de Milán que amparó su existencia material, no aniquiló por completo su espíritu; no hizo más que multiplicar el número de sus enemigos: el demonio, el mundo y la carne, el contraste de su acción; dramatiza la Edad Media y promueve desde la Reforma el incendio de las revoluciones modernas; no termina de encarnar, sabe que no puede encarnar, como saben el agua y el fuego que no pueden unirse; y como en el teatro de la vida, en el de las letras, Tolstoy, Ibsen, Hauptmann, Florencio Sánchez, aparece y estalla su dualismo irreductible con la fuerza de la más alta expresión

trágica. No se comprende cómo Nietzsche pudo creer en la incapacidad trágica del cristianismo, cuya visión directa y descarnada de la realidad, con que pondera el ideal moral, alcanza un círculo de necesidad y de accidentación funesta dentro del cual cabrían holgados los decretos olímpicos, y su rigor tampoco sería más arbitrario.

La creencia en el paraíso celeste, aunque no fuese a suerte de la voluntad de Dios, de su gracia, no ha servido jamás para evitar los dolores de la carne y de la conciencia. La mejor prueba está en los cilicios de la santidad. Aunque no fuese un dogma inexcrutable y una vedada esperanza, no altera las leyes de la vida humana en la tierra. Es un elemento aditivo de la doctrina, que hizo su fortuna en la imaginación del hombre, hedónica por naturaleza, y ahí empieza el drama... El que no se adapta, muere; o también: el que no muere, no vive; o así: el hombre lleva en sí un elemento divino que lo hace inferior en belleza y en dominio a las bestias y a las nubes en libertad, a los árboles en paz, y a las estrellas asombradas.

§ 12. ¿Puede juzgarse nociva la desolación ascética del teatro de Sánchez? La respuesta será contradictoria, aún procediendo del mismo sujeto, y a tono con las circunstancias en que se produzca. Esta ilógica es muy común, casi es el mecanismo de la vida común. Ives Guyot se encontró un día con Nelson Aldrich, leader "proteccionista" del senado norteamericano, en una exposición de alfombras de Oriente. Nelson regateaba. "¡Ah señor senador, —interrumpe Ives Guyot— hace usted en este momento libre cambio!" Contesta Nelson: "Todo comprador es "librecambista". Así también, los mozos, ávidos de conocimiento, consumidores insaciables de experiencia, desean que el comercio por el Arte de sus artículos de primera necesidad se halle exento de toda clase de trabas aduaneras, son librecambistas; mientras que los viejos, senadores en el estado minúsculo de la familia —a veces con perjuicio del Estado mayúsculo,— convencidos de la poquedad del conocimiento, quebrantados por la

experiencia y responsables de la suerte de sus deudos, quieren aduanas para el exceso de verdad y de cultura; bástales con la modesta dicha de un vivir tranquilo y sobrio, son "proteccionistas" ¿Quién piensa bien, el joven o el anciano? Ambos piensan y hacen lo que humanamente pueden pensar y hacer en sus años. Trátase de una contradicción viva, y, por lo tanto, necesaria. El resultado —en el orden económico también, dicho sea de paso,— es idéntico: la tragedia.

§ 13. La ilusión es una de las ruedas más rápidas del destino, y sus efectos, como dice Lisandro, imponen una abnegación igual que los actos del más puro sacrificio, puesto que a nadie perjudican sino a uno mismo y familia, los hábitos viciosos. Y la ilusión arrastra a todos. La renovación de la vida exige que su plenitud sonora dance de la mano del Otoño y del Invierno. Los dramas de Sánchez dicen la verdad: no hay salvación. ¿Está en el mal? La respuesta afirmativa de la ilusión es una mentira. ¿Está en el bien? Tampoco. No hay salvación. ¿Qué se debe escoger, el bien o el mal? El bien, por definición, y por nada más; porque es el bien. ¿Sería legítimo suponer que el bien por fuerza engendra el bien, porque un efecto debe estar contenido en su causa, y el mal no lo está en el bien y le es contrario? Escolástica pura. La verdad de la vida es otra: no hay optimismo posible. ¿Qué la visión de caminos tan áridos cansaría la voluntad antes de empezar la jornada del bien? No hay duda. Quizá no es malo hacerse al camino del bien, después de saber que los caminos del mal son igualmente áridos. ¿De viejos? Como se pueda. La voluntad crece o se encona por la experiencia y sucumbe lo mismo en el bien y en el mal.

Sería extraño que la naturaleza no permitiese engaños acerca de la verdad de sus leyes físicas, que rigen el movimiento de los mundos, y sí, en cuanto a la verdad de sus leyes morales, que rigen el movimiento de la historia humana. Demostrado por la obra viva de la tradición y del Arte el pesimismo de la verdad moral y sus oposiciones necesarias, trágicas: el individuo y el Estado, personas contrarias, por

fortuna y por desgracia, y sus efectos o cualidades: el orden y la libertad; el viejo y el joven, de ideales contrarios, por fortuna y por desgracia; el amor y la fealdad, qué triste!; el conocimiento imposible y la ignorancia posible, por fortuna y por desgracia; la inestabilidad de los siglos de oro, por fortuna y por desgracia; por no decir de una vez que todo es contradanza de la Vida y de la Muerte, por fortuna y por desgracia; ¿qué interés podría haber en ocultar con flores tan rudas verdades naturales? La persona que las desconozca, será una persona sin juicio: hay que vigilarla. Por la confianza en sí mismo, será temible y desgraciado; porque no hay manera de crearse por la imaginación una naturaleza distinta de la que se tiene realmente, poco más o menos igual en todos los hombres; buscará el placer por todos los medios, y la lujuria lo volverá loco; satisfecho de sí mismo, no lo estará nunca de sus semejantes; confiado en el poder de su fortuna, será fatuo, despiadado, y en el mejor de los casos, un mecanismo útil pero absurdo; el exceso de su inteligencia imaginaria, lo pondrá inculto en medio del camino de la vida, y en vez de irse al infierno, a una aventura peligrosa y ardiente que rectifique algo su vida en el azar brillante, a una guerra, al polo norte, puede ser que se dedique a engañar a la buena gente y a ser un obstáculo del esfuerzo tenaz de las personas verdaderamente apasionadas; en suma, es el camino más derecho a la soltería y a la tragedia.

¿Y quién no se confiará un poco más de la cuenta en sus fuerzas? Claro está: la mitad de la conciencia no puede menos de quedar en la oscuridad de la fe y de la audacia, y el pesimista y el optimista caen a menudo abrazados en la misma trampa. La diferencia única es de actitud: uno en la verdad y el otro en la mentira. Y las tendencias nobles del hombre: la meditación; la prudencia y la imprudencia generosa; el amor al prójimo, en quien ve algo más, un igual, que lo sigue o adelanta, o un superior natural que ama y admira; y una desgracia digna, aunque lo exterior de la conducta y del traje no lo sean, tienen su fuente en la noción trágica de la vida; y el sentimiento profundo, sin saber nada en cla-

ro, que somos los frutos de un árbol misterioso que extiende sus ramas por la verdad también trágica del Universo.

Conclusión: El pesimismo de la verdad es mejor que el optimismo de la mentira. En su grado, los muertos de Florencio Sánchez, son más nobles que los vivos que los desprecian.

Teseo, 1925.

CRONICA DE UN CRIMEN

DE JUSTINO ZAVALA MUNIZ.

Aspecto social de la obra, identificado con su técnica, y reversión heroica del protagonista.

§. Esta obra y la anterior del mismo autor, están destinadas a perpetuar su relieve en el panorama literario, por lo que tienen de esencial en la expresión de las pasiones humanas en sí consideradas y en relación con un medio social determinado, novelas de hombres que son novelas de pueblos. Sentido épico, de palpitations profundas y vastas que agitan el cuerpo del mar, y no de simple costumbrismo, adorno de la superficie y de las orillas, informa las creaciones de este verdadero artista, siempre tituladas por él mismo de Crónicas, no como límite de plan literario, sino para sugerir con acento su alcance objetivo y una garantía de la veracidad de sus temas. Merced a este sistema de novelar, Justino Zavala Muniz siempre se mantuvo a recaudo del exceso de especulación psicológica en que ha degenerado gran parte de la novela contemporánea con mengua de la importancia, de la riqueza de la vida reflejada y de la misma pureza científica en que intenta cimentarse. Nuestro artista prefiere que sus personajes se expliquen por sí mismos, por sus luchas, prestándoles tan sólo el fondo emocional de su alma superior y los recursos imaginativos con que el artista necesita manipular la materia rebelde, oscura y de apariencia absurda que constituye los hechos de la vida moral, para

interpretarla, pero sin menoscabo de su sentido original, propio, y de su poderosa fuerza plástica.

§ 2. Novela social: no en el sentido de determinados problemas políticos, sino porque sin tenerlos delante como un plan, de la mejor manera, precisamente, si ha de ofrecer la condición de un fenómeno vivo, producirá en los lectores un acto de conciencia que pasa de sus límites personales y se ensancha en la genérica de su raza o pueblo, haciéndolos partícipes de una satisfacción heroica en "Crónica de Muniz", o de un disgusto más que cristiano en "Crónica de un Crimen", algo que en un caso desearíamos mostrar como cosa propia, el valor, simiente bárbara de la virtud, y desterrar en otro, el desamparo, simiente bárbara del crimen, con los remedios de la cultura moral y los alegres entretenimientos del trabajo. Claro que no se puede hablar más que de caracteres predominantes, como los que distinguen las divisiones de una misma especie en todos los reinos. Y aun a veces los límites de la conciencia individual del lector están obligados a replegarse más lejos, y entonces la novela o el drama deja de ser social para convertirse en simbólico, quiera o no el autor, como en la obra eterna de Cervantes. Ya veremos también lo que tiene de trascendental en este sentido la obra de Justino Zavala Muniz, que sentimos el orgullo de llamarle aquí amigo extraordinario.

Todo esto parece más claro de lo que es, y quizá uno de los casos — ¡cuántos son! — en que las cualidades empiezan a moverse y adherirse en las cosas y aun la sustantiva no ha cuajado; y con lo social pasa que todavía los sociólogos no están de acuerdo en qué es, y todos, ellos también, ya hemos puesto en marcha desenfundada su adjetivo. Quién sabe si no hacemos bien. Pero a veces el caso endémico en una familia, en una localidad, y hasta el caso de excepción o reducción máxima, de un individuo o de sus ficciones o alucinaciones, y esto es el colmo, podrán generalizarse, socializarse, no sólo por ejemplaridad, sino también porque siendo termómetros más sensibles acusen de mane-

ra más neta — evito decir que mejor, — los grados de evolución por donde puede pasar, aunque no pase, la del grupo a que pertenecen. Algunos biólogos han suscripto la fábula platónica del hermafroditismo original de la especie humana, hoy en atrofía; y si a Poe le ocurre pensar, y esto es muy grave, el hombre futuro será esencialmente jorobado. Entre el concepto sociológico de Comte, que hace los héroes hijos de la historia, y el de Nietzsche, Carlyle o Emerson, igual, más o menos al revés, que los héroes son los padres de la historia, y quien dice los héroes dice también los hechos capitales; y el concepto evolucionista, que hace de la persona social espontánea, — no de las corporaciones gubernamentales, dice Spencer — una imagen ampliada de la persona individual; y el concepto de un Durkheim, para quien los hechos individuales asociados se combinan como químicamente, dando lugar a hechos de propiedades distintas, concepto emparentado con ese otro tan desconcertante de la discontinuidad histórica, inventado ahora por Spengler...; hay tales abismos y contrariedades que solamente el instinto del lenguaje autoriza a distinguir una cosa de otra, de modo que si bien es cierto que ningún hecho individual lo es en absoluto, efecto y causa de solos efectos individuales, no es menos cierto, en la hipótesis más modesta, a ojo, que la proporción de un hecho puede ser más notable que la de otro y, por lo mismo, conmover más el alma social, produzca o no en ella inquietudes de conciencia o de responsabilidad.

§ 3. Por lo de pronto, hay derecho a establecer una diferencia de posición entre el novelista que circunscribe su cuidado al mundo de sus personajes y sólo por accidente o en compases de entretenimiento decora algunos capítulos con la escena judicial y sus rasgos patéticos, con los revuelos de la chismografía mundana o abundantes notas de carácter, vale decir, populares, aunque todo esto sea de la mejor calidad y tratarse de la mejor de las obras en su género; y otro novelista que ve siempre el mundo de sus personajes con el mundo mayor de por medio, y no accidentalmente, sino atra-

vesados los dos en una misma barra, penetrándose hasta parecer por momentos una misma esfera y, desde luego, girando en el mismo eje de su atención constante y simpática. Con esto, que distingue a primera vista las novelas de Justino Zavala Muniz, que, en efecto, parecen crónicas, bastaría para llamarles sociales, sin entrar en la índole tan obscura de lo que se entienda por substancia social; pero no es probable que un escritor que tome esa posición, al rasar o enfilar su mirada con estos dos puntos, deje de dar en el blanco; y entre muchos tiros certeros o aproximados, tanto da, pues en el blanco están, por amenidad nos limitaremos a señalar tres o cuatro principales ahora, donde se verá también con qué sobrio y profundo modelado relaciona en un solo cuerpo la miseria compartida por todas las figuras infernales de su obra. El primer plano, bien cerca del protagonista, es quizá una emanación suya, de su ejemplaridad en el alma de adulto perpetuo de Franco. Pobrecillo fatuo! No ve trasvarse del monstruo de energía con quien vive, una marea que sólo deja con lozanía propia en su alma el cinismo ingenuo de los treinta años, y llena de tal modo su pecho que se cree capaz de hacer lo que hace el otro, y así es mientras no es más que uno de sus brazos en el crimen. Atenuante de culpabilidad que luego no discernirán los jueces. Cuando su alma, Carancho, cae en prisiones, le queda todo el cuerpo flojo como una bolsa vacía, desatadas las coyunturas, erizada de temores la piel, perdido en los campos ahora terribles que antes eran como siempre, verdes y chillones, insensibles o hasta benévulos con su crimen; devuelto a su ser, llora como un niño de cuento, extraviado en las combas gramillas que conoce como la palma de sus manos y viene a caer casi desnudo, macilento y trémulo en garras de policías rurales, que ya no lo persiguen, al parecer, sino que lo esperan. Qué grave es todo esto. Quizá un crimen más de Carancho. Sólo en este efecto de emulación trazado tan a fondo, hay materia para una gran obra de arte en que Franco pesaría tanto, por lo menos, como el Mellao en ésta. Señalamos de paso el valor artístico, la emoción de la entrada de

Franco en la cárcel: al pasar en la amarillenta tiniebla cerca de una celda, siente que se le van todos los cabellos hacia atrás violentamente; acaba de sentir la avidez, simultánea con el desprecio, con que su alma prestada, en esa celda, lo fulmina al adivinar que ha confesado todo en su quebrantamiento; y deshecho cae en el calabozo donde lo arrojan, para dormir y despertar como si fuese otro, en fresco equívoco de su real y miserable situación.

§ 4. Otro plano más al centro en esta configuración social única, formada por el medio activo y el pasivo, por espectadores y actores en todas las páginas de la obra, define con toda la claridad y persuasión de vida de un modelado magistral, el contraste que los tajantes hechos, morales o inmorales, de caracteres robustos produce con nuestra virtud diaria, — guión entre dos vicios — voluptuosa y ruín, que suele servir de horno al clamor público ofendido en su entraña vergonzosa, y que el autor expresa enérgicamente: "...aun las almas mezquinas, que ni se condolieron de verdad por la muerte infeliz de las mujeres del camino de Bañado de Medina, ni por las torturas terribles que el preso padecía en la cárcel bajo el asombro que en sus espíritus vulgares provocaba la presencia de aquel hombre, tan trágicamente seguro en el mal, que llegó hasta turbar sus fórmulas de conciencia, vueltas rígidas en la mediocridad de sus vidas..." Todos los capítulos dedicados a la acción judicial, los mejores de los mejores, en que el público interviene como uno de los actores principales, están profundamente marcados por este contraste del todo con su parte.

§ 5. Y un plano más general, que envuelve grandes líneas e inúmeros matices expresivos, el más visible, por tanto, que da en seguida el tono social de una obra y, esto es lo grave, que puede tomar toda la extensión que se quiere, y no dar de sí una novela o drama sociales, de no estar organizado en una estructura, o procedimiento, o técnica de la clase que tratamos de ver en las de Justino Zavala Mu-

niz, es aquel o aquellos en que la acción aparece determinada por condiciones morales o materiales del medio social en que se desenvuelve, y, repetimos, que podría faltar, que podría ser falso, un producto de nobles ideologías, cosa pedagógica; y la obra, al parecer, menos social, serlo, y la que lo intentase en aquella forma, no serlo, aunque el espíritu del autor tenga un grado de esta calidad en apreciaciones posteriores, y aun su obra efectos sociales inmediatos... Por suerte, o por desgracia, las novelas de Zavala Muniz, quizá por la misma razón de su estructura, que le hace ir a su objeto a través de la gente, conviviendo en el camino, a la ida y a la vuelta, y luego nos da superpuestas las etapas de su viaje, buen testigo, hace buen testimonio, y, sin duda, las miserias que anota son ciertas y podrán ser atribuidas a la economía rudimentaria y al casi polar aislamiento moral de las poblaciones departamentales. Y así lo cree, y tiene derecho a creerlo con la prueba que aporta en la manera de componer sus libros, a caballo, y lo expresa claramente al contar la sordidez de aquel canario que opera él mismo valiéndose de un serrucho, la pierna de su hijo, y ya en el cajón — no recuerdo bien si hay este lujo — le quita los botines como innecesarios para estar tendido bajo tierra; y al comentar un hábil discurso de Carancho frente al juez, en que abona su oficio de asesino mercenario en la estrechez de la vida y la fosca soledad de las almas: "... los pobres del campo, sin hogar, sin familia, y sin esperanza, dijeron su dolor en los labios de Carancho".

Valor se necesita para decir estas verdades, necesarias para dar diagnóstico y remedio. No faltan deslenguados o imbéciles que siempre juzgan contrario al decoro social la revelación de la verdad — como si pudiese haber decoro basado en la mentira — y a los pillos y a los señoritos tampoco les gusta, porque no les interesa otra cosa que el embrollo sensual de sus vidas.

§ 6. Y ya se habrá advertido ahí el más característico de los medios de composición de Justino Zavala Muniz, y

como la técnica no es una cosa formal, separable en una obra, sino a condición de matarla, como a un animal si le matan los huesos; es la misma obra viva en su desarrollo; y tan es cierto que alma y cuerpo están compenetrados en esta vida de una obra de arte, que la manera de hacer de nuestro autor puede convertirse en esta manera de pensar: hasta fuera de la ley, el hombre es un animal sociable. Recordemos como en la novela o poema épico más grande que se ha escrito en el mundo, de cuyo nombre no hace falta acordarse, también alma y cuerpo son inseparables, marcan los pasos o andanzas de la acción: uno, dos, uno, y así siempre, y la esencia de la obra, no es más que esa manera de andar, solo en pensamientos y acompañado en la carne reacia, fórmula dramática de la existencia. Un motivo bien sencillo. Nótese de paso que la acumulación de gentes de todas clases en la obra cervantina, da una estructura social distinta de la que estudiamos. Tiene una línea melódica continua, y la animación social pasa alrededor como un panorama, y asombra ver confundido este procedimiento con el plan esencial de la obra, de tal modo que no se le puede concebir otro más apropiado. Dickens lo hizo suyo en Mr. Pickwick, y es, por lo demás, el plan clásico de la novela de aventuras, de Lazarillo de Tormes a Gil Blas, y de Colin a Sherlock Holmes, sartal de episodios en relación, más o menos propia, con uno o dos personajes constantes. "Crónica de Muniz" tiene algo de este sabor, y "Crónica de la Reja" presumo que tendrá mucho más al hacer cuenta que un pulpero, por lo que está obligado a ver y oír, es una especie de aventurero parado. En "Crónica de un Crimen", como en "Ana Karenine", de Tolstoy, o en "Shaka Yegulef", de Andreiev, la asociación de los motivos parece orquestada, y cada uno, sin confundirse con el otro, lo acompaña, lo contrasta, y esta acción de reflejos se repite en distintas masas opuestas de motivos, para rugir de pronto en una ola más alta, el alma de Carancho, o abatirse con los mismos grados de hondura en el pavor de sus víctimas, o extenderse en las ondas anchas y densas de un betún infecto, el alma de Me-

llo, y entre medio acordes de violencias y desmayos, compases de espanto y de serenidad celeste, risas también, como en el infierno del Dante, en episodios centrales y apartados, pero unidos al centro, porque sin unidad, reunión, sintaxis, no hay choque dramático, y, por tanto, acción posible; y este concepto y no el que burla de los académicos, que no son los clásicos, debió de tener en cuenta Pío Baroja que, a pesar de su gran talento, a veces, y lo dice, resuelve las cuestiones porque sí o a capricho. Entre estos cuentos adyacentes en "Crónica de un Crimen", el del diablo, la página de más sabroso estilo en toda la obra, parecería el menos traído a cuento, y sin embargo sirve para hundirnos más en el enigma interior de Carancho, quien acaba de dejar tras de sí las tres mujeres abiertas en canal por su cuchillo, y no hace mucho, en el camino de la fuga o retirada tranquila, se compadeció del hijo del canario, y ahora, en un fresco descanso de la misma jornada oye con tanta prudencia como deleite el vivo relato de Franco, pues toma en serio que las diabluras puedan ser ciertas. Todas las demás cuestiones de composición que suelen suscitarse, pierden importancia si se estudian así, de adentro a fuera, o se resuelven solas o se resuelven a medias y aún sin resolver, la obra no se muere por esto. Que Edgard Poe empiece por el fin, o Balzac por el medio, o Baroja — de quien son los ejemplos y la ocurrencia —, empiece sin rumbo fijo, nada dice en contra de la necesidad de la composición verdadera o intrínseca de todo buen libro, aunque pueda admitirse que un buen capítulo salva un mal libro, y sería por lo mismo de contenerse allí toda su vida nerviosa y estar de sobra la gordura o inflación de los demás; y el que va del fin al medio y al principio, o del medio a los extremos, o se deja llevar por los caballos de un punto a los otros, si no cae en un pozo, es evidente que hará el mismo viaje muy contento; como para pesar no hay inconveniente que se cambien los platillos de la balanza, y es bueno hacerlo, pero hay que equilibrar los pesos; si después de grandes ruidos la montaña pare un ratoncillo, no habrá cosa más ridícula; y ya no nos tomará muer-

tos, ni siquiera desprevenidos, en la monótona arena de diversos capítulos que al final salga un monstruo echando fuego por los ojos desde el mar y nos retuerza en sus anillos; lo que hay es que con más o menos plan se empieza, insiste o cambia y, a veces, como dicen los artistas plásticos, hay que tener el valor de "sacrificar" partes muy bien logradas, al medio y aun al fin, en vista de un plan superior entrevisto o de aquel que desde el primer momento se quería llevar a cabo, pero no hay otra manera de trabajar con la cabeza, sino es cayendo de punta como en el cuento de Tolstoy; y así es cómo el pensamiento expande sus tejidos y órganos en la celda oscura del instinto y termina, igual que después de la múltiple segmentación del óvulo fecundado y por la evolución de la membrana blastodérmica, en la plasticidad heterogénea de un cuerpo vivo. Cuando la composición se organiza de este modo vital, y para esto no se necesita — quizá estorbe — ser un pensador abstracto, sino un espíritu viviente, las partes descuidadas o abusivas no constituyen defectos fundamentales, pueden cortarse como el pelo y el traje, y la persona por eso no se muere. Contra la unidad, Baroja dice que todas las obras pueden aumentarse o disminuirse; es cierto, en valores equivalentes, de modo que subsista la fórmula de su organismo, y en los elementos cuantitativos, el paisaje, por ejemplo, que a Baroja le gusta porque sí.

§ 7. Los académicos ya plantearon bastante bien, pero hasta la mitad, la cuestión de la pintura literaria. No es cierto, como ellos afirman, que unas artes no puedan hacer lo que hacen otras. Pueden sugerir. Más bien es una cuestión de oportunidad y de medida la que corresponde entablar. Nada más adecuado a la emoción lírica en que siempre buscan las almas acrecentarse a sí mismas en la comunión de las multiplicadas almas, que saltar de júbilo o languidecer de afán desconocido ante el espectáculo de una Naturaleza que parece contenerlas a todas o dar en música sus manifestaciones más expresivas; pero puede perderse toda la

emoción sagrada en el cansancio, por no atribuir con la malicia de Horacio, a un agotamiento del poeta, que no se salga de la pintura de prados, cielos y arroyos; de ahí que la buena poesía lírica trata también de entretener su espíritu puro en alguna acción, como en "La nube mensajera", de Kalidassa, en el Cántico de San Juan de la Cruz, en "La nube" y en "La alondra" de Shelley, en "Cilex alucinada", de Reissig, en los Himnos y Polirritmos de Juan Parra del Riego, y como lo entienden nuestros mejores poetas actuales. ¿Cuánto más no ha de exigirse esta condición a los géneros activos, el poema épico, la novela, y el teatro, cuya substancia propia nada tiene de mística o, por lo menos, reclama que se le tenga en cuenta primero en lo que dice, las luchas de los hombres entre sí, consigo mismos y con los demonios? Ya Lessing, autoridad de la escuela citada, en el libro que dedica a esta materia y en la parte que tiene razón, dice, en resumen, al tratar la famosa comparación del escudo de Eneas y del escudo de Aquiles: "Virgilio describe el escudo una vez terminado, y Homero, conforme Vulcano lo va construyendo. El poeta griego usa una vez más su artificio admirable que consiste en hacer consecutivo lo que hay de coexistente en su objeto, transformando así la enojosa descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción".

Casi siempre las pinturas de Justino Zavala Muniz se convierten de igual manera a las necesidades narrativas, y podría constituir un modelo en este punto el capítulo publicado, de una perdida en el campo, de su próximo libro "Crónica de la Reja"; pero es indudable que movido por una complacencia innata o cediendo a la moda, interrumpe la acción con descripciones, sino extensas, numerosas, más veces de lo que permite el creciente interés de aquélla. Disipación doble, por tanto, porque son de oro y sobran como el oro a los pródigos; algunas, como la que sirve de fondo móvil a la fuga de los criminales al Brasil, son de un lirismo extraordinario, y viene entre los capítulos más punzantes del libro; cierto es que siempre molesta al lector y al autor el cambio forzoso de los hechos, para dar cuenta de to-

dos y con la mayor riqueza; pero si se tropieza con hechos, el espíritu se interesa pronto en los nuevos y pronto olvida también el disgusto por la suspensión de los que le interesaban anteriormente, debido a la continuidad de simpatía con el panorama moral que es el que subyuga en una novela. Después de las sucintas indicaciones necesarias para sugerir el medio físico y sus correspondencias anímicas, función que un lenguaje de imágenes rápidas como el del autor de las Crónicas puede desempeñar a maravilla, todo el espacio pertenece por derecho propio a ese paisanaje defraudado en su esperanza de salir en romance después de haber hecho cola frente a la ventanilla de la casa del autor en Bañado de Medina, que ahora sale diciendo que ya le parecen muchos haraganes en sus libros y no poder contentar a todos cuando no hay tero paseante, ni colina acostada, ni nubes de engaño que no lo entretengan; paso a esa caterva de los caminos y de los pagos miserables que bulle siempre bajo la pluma de Zavala Muniz, quien, si es tan generoso como sus ideas, está obligado a darles todo el campo que quieran en sus libros, ya que los desaloja el latifundio, y lo buscan y aclaman por cronista de su pobreza. Lo que tenga el paisaje de modificador moral, si es cierto, pasará a través de las realidades morales. Un poco, en algún paseo de enamorados, o al dar los accidentes de una correntada, o de una sequía, y ya está bien. El más bello paisaje no lo es más que la más triste de las almas. Por otra parte, nada impide que Justino Zavala Muniz ejercite su fina sensibilidad para el color en un libro adecuado, que siguiendo su plan podría titularse: "Crónica de paisajes". Y bien se ve que la queja es de avaricia: tan rica es la trama episódica y tan apasionantes los caracteres y hechos centrales, en su libro, que puede temerse que la belleza del cielo haya robado algo en el tesoro de vidas que corresponde del modo más legítimo a este género literario.

§ 8. Sea o no una comparación viciosa, todos la hacen: si este libro de Justino Zavala Muniz supera el suyo ante-

rior. En el libro mismo se contesta por boca de unos milicos: "¿Qué me dice, sargento, si este hombre estuviera dedicado a una cosa güena?" "La verdad; pa sufrir es duro como los caudillos". Es decir, que el héroe de "Crónica de un crimen" es el mismo de "Crónica de Muniz" con signo contrario; por lo tanto, y matemáticamente, el valor absoluto de las dos obras es el mismo. ¡Y esto no es broma! ¡Un héroe invertido! No hay otro indicio, y éste no lo es, para entrar a conocer del alma de Carancho, que asume así la expresión trascendental o misteriosa de la vida o de la muerte consideradas en sí mismas. Cosa neta y fuerte, sí, como un rayo, y tan incomprensible, pues no elige sus víctimas. Nada parecido se encuentra en los anales del crimen; en la serie que constituye los "Relatos merovingios", de Thierry — y no se puede hallar nada más colmado — esa Fredegunda, como Lady Macbeth, mata o manda matar por ambición; el mismo resorte, y la relajación de los resortes medulares, también explica los crímenes de Calígula, Nerón, Cómodo — ¡hijo de Marco Aurelio! — y otros muchos emperadores romanos; la Inquisición, por la Fé, y esta excusa, que por lo menos lo es, da el jesuita español Ruíz Salcedo, al condenarla; Rosas, Latorre y otros criminales ilustres de América, tienen igualmente una historia que los explica; Landrú — si no se trata de uno de esos errores tremendos que han hecho famosa a la justicia de este mundo — sería un caso más de la decadencia del Imperio, un enfermo; los criminales de Dostoyeswsky están explicados, por él mismo: las más veces son epilépticos o pasionales morbosos, místicos, — lo llamado asiático del alma rusa — y en el más normal u occidental, el estudiante de "Crimen y Castigo" — y esto es gravísimo — se trata de la crisis de amoralidad, de racionalismo simple y desembarazado que produce la culminación del primer ciclo de una cultura intelectual a los treinta años más o menos; todos los mejores libros de literatura cínica deben estar escritos a esa edad, y hay autores, O. Wilde, por ejemplo, que parecen estacionados en ella; obsérvese además, que el castigo por medio del remordimiento acusa una directriz

moral latente que relega también el crimen al plano de los hechos accidentales; nada de todo esto, ni el odio, ni la ambición, ni el frío cerebral, ni el morbo arman el brazo del gorila de "Crónica de un Crimen". Se dirá que hay psicosis disfrazadas con todos los caracteres de la salud; he ahí una hipótesis que con la del criminal nato de Lombroso, daría todo el trabajo de investigación moral a los médicos, pero no disminuiría en nosotros la responsabilidad de la vida psíquica a la luz de las teorías de la herencia, fuente de una corriente literaria abusiva después de Ibsen y Zola, y que ya tiene su cauce hecho en las preocupaciones de los moralistas, de los legisladores, y de los más modestos ciudadanos; pero, sin salir de los datos que suministra la Crónica, ya hemos apuntado una hipótesis tan respetable por su naturalidad como la médica. ¿Y si Carancho fuese una bestia disfrazada de hombre o un hombre atrasado en su evolución, con el alma en otra especie y el cuerpo en la nuestra? Había dicho un gorila. Ya Strimberg quiso ver algo más que diferencia sexual entre el hombre y la mujer... Este discurso empieza a parecer funambulesco... ¿Y qué otro discurso cabe en medio de una pesadilla? Y no le falta método. ¿Podrían ser los hábitos criminales de Carancho un simple medio de vida? Esto bastaría para explicar los móviles de un sicario o de un capanga vulgares, pero no la conciencia de Carancho que es la misma, en su tono muscular, de los grandes estoicos.

§ 9. Cuando uno avanzó en la lectura de esta obra hasta adueñarse de la cifra moral del Mellao, una clara cifra de criminal perfecto, enfocado con una luz tan fuerte que se nos viene encima su pesada bestialidad y el vaho hipócrita de sus pensamientos, en formidables capítulos de la primera mitad del libro, dos ideas corren a esperar la vuelta del héroe en toda su fuerza, que no habíamos conocido en los momentos del crimen, con ser tan bárbaro: el Mellao tiene más relieve y debió dar nombre al libro. Ya el valor de la obra está asegurado, y no se espera que los capítulos siguientes

puedan aumentarlo. No se olvide que con la medida máxima y comprensible del Mellao podríamos medir muy bien al Carancho si éste no fuese, como es, un tipo nuevo de criminalidad en la literatura y en las crónicas. Pero antes anotemos la audacia del artista — y ésta es la técnica que no se puede aprender, — al poner una al lado de la otra dos figuras en rivalidad de peso y dar el salto mortal con la más graciosa frescura. Leonardo no pudo imaginar belleza para Jesús, después de haber extremado la de su discípulo predilecto; la pintura de Judas en el libro de Andreiew, destierra la de Jesús; Mefistófeles en el libro de Job, tiene las proporciones risueñas de un duende; y en el poema de Goethe interesa muchas veces tanto como Fausto, aunque, al fin, — antes del fin, — Fausto, se salva. Y en efecto, la vuelta del Carancho desbarata la permanencia — y las coartadas — del Mellao. Supera su medida y la nuestra, y abre un enigma que no estaba en la noche terrible que parecido a un derrumbe de sombras, en su talla de troglodita, cubre la puerta del rancho y las mujeres vienen casi a ofrecerse a la punta de su cuchillo, despavoridas; menos la chicuela, que logra deslizarse entre las piernas de los asesinos, que tarde la persiguen cuando ya se ha desvanecido como la mancha blanca y tornadiza de un alma en pena en las malezas y hondonadas; en este capítulo de una sencillez cuyo mérito es difícil de calcular, la presión del espíritu del mal es digna de un círculo del infierno, y aun entonces, testigos falsos, juramos que es la obra del Mellao. Preciso es que vuelva el Carancho para apoderarse de todo, del Mellao, del crimen, del desconcierto de la justicia, de las iras populares que, al pasar maniatado entre guardias, con la torsión heroica de una figura de Miguel Angel, mide y desprecia. ¿Desde qué plano? ¿Será él capaz de ver que igual habían de acosarlo si fuese un Cristo verdadero en vez de ser un "Cristo absurdo", según la expresión del autor? Después de la traición de sus cómplices, queda él solo a la vista en toda la desnudez de su fuerza abstracta; porque de sus declaraciones se desprende o se filtra el significado incoercible de los fenóme-

nos de la Naturaleza para invalidar el que muestran a luz los móviles ordinarios de sus crímenes; se le ve andar en el terreno propio de su alma accidentada con una baquía de la cual no puede darnos la razón, porque jamás habló con Dios, y si habló, al principio del mundo, no recuerda el trato, sino que tiene que cumplirlo; ni decirnos los secretos de experiencia, porque no son tolerables para la moral de la hora en que vive, que no juzga, íntimamente, sino que se defiende; no teme derrumbes dentro de sí, ni del cielo — siempre en diversiones de nubes o de tormentas que sólo por acaso lastiman a los hombres y a los árboles, como otros juegos, — y a lo sumo, no su propia fuerza, sino alguna más fuerte o más astuta de afuera podrá matarlo o tenderlo en las estacas, pero no anonadarlo más allá de la muerte; siendo él tan tosco, sabe sus caminos y los nuestros, y lleva esta ventaja, como algunos animales, para enredarnos; si no pudiéramos pensar lo mismo ante la testa obstinada y certera de un bruto, ¿no parecería que abordamos a la definición emersoniana del héroe? Su temple para resistir las torturas policiales — una vergüenza que no autorizan los códigos del país, y esto no basta para su decoro — y del tiempo en soledad, tampoco es ordinario; su porte altanero podría parecerse al de muchos criminales en la hora de la muerte, si la trabazón de sus facultades, lúcidas en todo momento, y el vigor de sus impulsos no alejase de la imaginación del lector, apenas aparecida, la idea de estas actitudes circunstanciales, aunque sean sinceras, en seres constituídos por la Naturaleza conforme a un tipo invariable: toro, águila, demonio. El autor lo visitó en la cárcel varias veces cuando hacía la crónica de sus crímenes, y escrudiñando por todos los rincones y escapes de su conversación y fisonomía este mismo cuestionario moral que acabo de establecer ante vosotros, obtuvo siempre la más nítida reacción negativa y la seguridad de que el Carancho moriría como ha vivido: en su ley, fuera de la ley. Lo más aceptable que puede pensarse es lo que han dicho los milicos, en otra forma, si se quiere: no sabemos por qué de la pasta de un héroe de las ar-

mas o de la virtud no ha salido ninguno de estos hombres el Carancho; sino es por la razón que con la misma pasta, grandes guerreros no son hombres de ciencia o de amor a los demás hombres: razones de civilización o de ambiente o misterios de la Naturaleza.

§ 10. Noto que es necesario precisar más en este punto. ¡Qué extraño es el espíritu! Cómo está en una cosa, y la piensa, y la dice, y esta cosa puede ser hasta un crimen, y no se dará plena cuenta mientras una idea rápida no vuela por su bóveda como si fuera el alma que se desprende del pensamiento, y entonces, en el tránsito, resplandece, y siendo un punto fugaz nos quedamos con ella para siempre. Notad como hemos llegado todos a una misma conclusión y al mismo tiempo, sin darnos cuenta, y no por efecto de mis palabras, que no hacen otra cosa que atreverse a formular la oculta simpatía, más honda de lo que todos manifiestan, por el héroe siniestro de este libro. Y ésta es la conclusión: no es un criminal sino por accidente. Digno de ser nuestro hermano, y quizás superior a nosotros. El no tuvo la culpa, como las corrientes violentas del Río Negro, ni nosotros la suerte de haber podido aprovechar su extraordinaria energía en bien de todos. Quédenos el consuelo de saber que la raza cuenta con esas y otras energías en bruto. Y yo no sé más que vosotros.

Espero que no os creáis defraudados en alguna gentil esperanza conmigo, ahora que declaro mi ignorancia de los puntos capitales del libro que, al parecer, he querido desentrañar, pero en realidad sólo he buscado en el comentario una forma como cualquier otra de expresar la confusión de emociones que me ha producido su lectura. Notad, por último, cómo sin eso que algunos llaman imaginación, dejados aparte los recursos de ocultismo policíaco a que el asunto era propicio, Justino Zavala Muniz escogió la línea directa de una verdadera crónica para su novela y supo interesar y conmover a todos profundamente. "Crónica de un

Crimen" se agita así del principio al fin en una animación de vida que invade como en escenario el espíritu del lector, en que libro y quien lo hizo desaparecen para dar lugar a la existencia real de sus imágenes. No parece ilusión, y no la es, piensa uno al cerrarlo mientras en la ansiada luz del despertar se alejan los pasos y las muecas de la siniestra pesadilla. Si no fuese una crónica — se piensa aún — no se creería; sensación de desconfianza que dejan los libros que no tienen ese carácter. En una palabra, nos entretiene como una novela, nos enseña como la historia, y nos preocupa como no puede menos de preocuparnos la realidad de la vida. Despliega este autor un poder de sugestión tal en los desarrollos dramáticos, llenos de esa violencia fatídica de las pasiones o fuerzas inertes de la Naturaleza en planos de angustia casi infernal, una luminosidad de ambiente, una vibración comunicativa tan grandes, que siente uno el desfreno de las carreras arriesgadas, una paradoja de sentimiento que quiere y que no quiere llegar al término del espanto contenido en sus páginas. Oportunas las notas frescas de paisaje en el capítulo final, cuando los actores trabados por el Destino ya no pueden hacer más que recorrer con las miradas, quizás por última vez, el campo de sus hazañas, y nuestras sienas, angustiadas por el misterio inagotable y cruel de la historia, necesitan la luz y el rocío de la mañana.

De las ilustraciones tan expresivas de nuestros amigos, Bernabé Michelena, José Cúneo, Carmelo de Arzadum y Adolfo Pastor, que acompañan el texto de la extraordinaria obra, no debo hablar aquí, en el cansado final, después de haber dedicado un libro al estudio de sus obras, sino bueno, voluminoso.

Y como las conferencias, aunque sean amigos los oyentes, más que cualquier otro abuso, deben tener su límite, las muchas cosas que me han quedado sin decir, me las diré a mí mismo, y, reconocido a vuestra atención, os dejo en paz.

LA FORMA TEATRAL

VIAJE Y FIN DE DON FRONTAN,

Tragedia de *Rafael Dieste*.

Londres 21 (domingo), 1930.

Al otro día de recibir tu libro, Don Frontán, te puse un telegrama diciendo: Bueno de raíz! (un dicho de la obra). Y esto, dicho con intención, dice mucho; si una obra de arte no tiene raíz de carácter y raíz de espíritu, es nada o muy poco. Ten seguro, en la hora de la duda de los demás, que yo, que no me equivoco en juzgar una obra literaria (no creo que sea presunción saberse con la vista sana), te digo que la tuya es buena de raíz, extraordinariamente buena. Sí... , peor que la duda... , pienso que el auditorio se quedaría con la calabaza entre las manos también, como en un momento de estupefacción de tus personajes... Sin embargo, la obra tiene la visualidad que intenta... Se ve al autor cómo nunca descuida la materialidad rítmica de la escena, cómo "siente (con deleite de artista) la materia", cómo en forma de *leit motif* se insiste en el significado del hecho y cómo se abre entre el diálogo, de sentencias admirables, la luz del panorama y los silencios dulces en la eternidad... Entonces creo que llegará en la forma de una música, que es la mejor "inteligencia" de una obra de arte... (Como ya dije, tu obra es plástica, de teatro... Esto no impide que su trascendencia sea de música... Las artes tienen medios distintos y efectos últimos iguales... Perdido el artista que no

ame su medio propio. Tú no lo olvidas ni un momento.). Tu obra es recia, construída, clásica (no hay que hacer caso de los que — aunque espíritus superiores, que yo amo en su valor — aseguran que el espíritu ardiendo, sin más, constituye una obra de arte. Hay que “sentir la materia”, que vale tanto — y más — que el espíritu... humano. Y con ser clásica, tu obra está erizada de “extravíos” modernos, deformaciones expresivas que hacen olvidar la sequedad de la cuadratura. Las obras de Esquilo, también. Shakespeare, que no es un romántico como dicen las preceptivas, gran arquitecto del misterio, con divina lucidez modificó (a mi ver) el plan griego en el sentido de la intensidad (no encuentro otra manera de expresar “la cantidad de la cualidad”), y siendo sobrio es abundante... Tu defecto y el mío (El Viejo) creo que es la brevedad... Sí, yo comprendo... Es tan pura y tan noble la línea de las agrupaciones sencillas... A mi vista está, mientras escribo (lo que va saliendo), este Cristo desnudo y tendido de espalda en las rodillas de su madre orante, entre dos mujeres y un cándido monje, inclinados con la “cortesía” de la piedad, de la famosa tabla del Museo del Louvre... Comprendo que no he resuelto el problema todavía: lo hará mi próxima obra... para sí... Quizá en las obras buenas no hay que pensar cómo serían de otra manera... Sin embargo, no es absurdo..., y sin perder calidad puede una obra ganar cantidad e imponerse al público... No me decido: es el caso que no añadiría nada en una obra de Esquilo y quitaría algo en alguna de SHP. Dejemos esto así, y creo que tengo que cerrar un paréntesis...) Con las sentencias de tu obra, todas tan buenas que no puedo citar ninguna como muestra, se plantea de nuevo el problema. Corren con el diálogo de la acción como viento entre las ramas, pasan; el que no vuela con cada una, pierde todas... “Palabras tercas, fin de la justicia”, podría dar lugar a un bello discurso. Yo prefiero la frase rápida. Pero quizá es un momento de calabaza en el público.

22 de diciembre.

Insistiendo...: Después de todo, no sería difícil (cuento con la inspiración del artista) dar más extensión (cualitativa, no barroca) al personaje central si se hace “presente” más de su peregrinaje o el del padre. (Lo mismo yo había pensado como remedio de la escuetez de *El Viejo*, si debió hacerse “presente” el camino del “primer” hijo pródigo, como en el relato hebreo...). Pienso, en contrario, que hay dos posiciones temáticas: la curva seguida en sus puntos o vista desde su punto causa o consecuencia... Dos obras, o, quizá, dos géneros: la novela (el cinematógrafo puede ser intermedio) da mejor la “sucesión” de un personaje (Don Quijote), es el “tema en longitud”; en cambio, “la boca” del escenario representa una “sección transversal del tema”, impone una estructura de hechos resolutorios casi coexistentes... Recuerdo, sin embargo, una obra de teatro “longitudinal”, llena de encanto, de sabor y de experiencia: *Viaje de Pedro el Afortunado*, de Strimberg...; pero le falta el “poder de la forma seccional”, que da “figura inmediata”, relaciones constantes y rápidas a los momentos del tema, concentra su efecto de visión extraordinaria o religiosa. No se trata de saber si hay jerarquía en los géneros del Arte (yo creo que no), sino sus propiedades. La extensión de Shakespeare no es longitudinal, sino el resultado de entrecruzar varios temas con el dominante; en cada una de sus obras hay tres o cuatro conjugadas que pueden desglosarse como los músculos que bajo una misma cubierta dan apoyo a cada palanca en nuestro cuerpo. (Yo no sé si todo esto importa mucho; sé que nos preocupa a todos, aunque luego nos dé por decir que es lo de menos en una obra de arte, etc.; voy a dejar para releer tu obra con esta discusión latente en mi espíritu...)

Leída otra vez. Está bien como está. El que no la sienta, que espere. De todos modos ya es “participar” quedarse con la calabaza entre las manos.

23 de diciembre.

Al hablar de la objetividad en tu obra me refiero a la psicológica primero y a la teatral, que se expresa por hechos al alcance de "un" público, después. Es decir, que un hecho puede ser psicológicamente objetivo (por ejemplo, el análisis de un sueño o de un monólogo hecho por Freud) y no ser teatral. Se exigió hasta hoy la comprensión mayoritaria. Yo creo que la objetividad en el arte (como en la ciencia... y en política) nunca tuvo relación sino con los capaces de reaccionar en su plano. Pero ¿se necesitará hacer un curso de observación paralelo con el de Hokusay para sentir sus cien estampas del Fusiyama, en cada estación, a varias horas y circunstancias, entre otras, a través de la red de un pescador? Desde luego, para el que no se ha detenido —aun sin delectar el transporte de la contemplación— a sentir el espectáculo de la naturaleza en todas sus fases, directamente y ayudado por el arte, las cien estampas están de más; se maneja con muy pocos lugares comunes o refranes visuales, las puestas de sol y las auroras y las noches de luna en verano, siempre iguales, y en invierno en casita. Y en el teatro, estas personas, que viven por gracia de Dios, siempre ven lo mismo: el galán joven que hace el amor de siempre, la característica que hace reír con los chistes de siempre y el barba que repite los mandamientos de la ley de Dios. (El Galán, la Característica y el Barba. ¡Yo me las compondría mejor con Punch and Judy solamente). El ojo atento y el espíritu reflexivo acaba por adueñarse, por hacer instintivo en su percepción el sentido de la vida, y en presencia de un aspecto nuevo reacciona como por influjo súbito de una reminiscencia o espera seguro, en estupor sabio; se abre a la revelación, que lo traspasa instantáneamente; y este desgranamiento rápido de intuiciones aún parece que subraya la percepción estética. (Ese gradual: comprendo. ¡Comprendo...!, que dicen para sí los que mueren en paz!)

En tu obra: El efecto que no perciben en su significado los romeros cuando el rostro livido de Don Frontán aparece,

como en un paño de Verónica, en la boca del guignol después que las marionetas han reproducido la acción del hijo que echa a su padre de casa en una noche de lobos —acto penitencial novísimo—, tiene que llegar al otro público fuera del escenario; igualmente el contraste, abierto con fuerza calculada, entre la desilusión mística, de sabor de muerte, del peregrino y el calor que le va reanimando el cuerpo al considerar la dádiva de Don Frontán, quien, a su vez, empieza a morir: "...hartura de bosques y de labradío. Tierra negra, de fondo. Fincas que rinden piernas mozas de marco a marco extremos. Y viñas y frutales". Pero ¿podrá compadecer el público la extravagancia de humildad que precede a la muerte del justo, causada por mandato interior, con algo de la gesticulación idiótica, pero consciente, de un afiebrado? Después de cercenarse las barbas, pasa furtivamente, con cierto aire infantil de travesura, a meterse en la hucha para morir; hay un silencio en que predomina la paz agreste de la casona hidalga; parece un juego de burlas; una faja de sol bullente cae al medio de los sonoros tablones del piso; al entrar la Salerosa, la tapa del arcón se alza, porque Don Frontán quiere llevarse en los ojos la última visión feliz de su vida; y "aparece su cara extraviada, perdida en laberintos de muerte. Grito de Salerosa, Flaquea don Frontán y deja caer la tapa con estrépito". Lo que dice o reza Salerosa levantando el cuerpo descoyuntado de Don Frontán, es de una pasión suprema. Quiere darle las espinas de penitencia que buscaba, en vano, para lavar su mancilla, y lo insulta maravillosamente: "Yo te maldeciré, mal hijo", "Madriguera de embustes", "¡Cobijo de la soberbia!", "¡Inventor de extravíos!", "¡Mal hijo, yo te maldigo!". Son las condenaciones del retablo, en la frustrada penitencia pública de Don Frontán. Cambia el remedio, y dice con una ternura de madre o de enamorada: "El mundo es grande. Son pequeñitas y presumidas tus tinieblas. ¡Despierta, vive, humíllate, empieza de nuevo la plana, mi niño torpe! ¡No me desaires! ¡Resucita! Pronto vendrá la mañana y abrirá su escuela. Te lavarán

mis lágrimas para ir a ella... ¡Don Frontán! ¡Don Frontán!..."

Toda esta descomposición psicológica de una tránsito, de líneas seguras, pero insólitas para la actitud de la experiencia común, ¿tendrá la clase de objetividad sensible en el teatro? El gran arte de la obra puede hacer este milagro. Lo mismo puede preguntarse de su lenguaje, de una precisión y dignidad tan sostenidas que puede ser tachado de hermetismo. El autor usa el lenguaje como un medio técnico; es decir, no lo adapta a la clase social de los personajes, como "pedía" el realismo, sino a los "valores" morales que son los reales y de acción dramática de los mismos, a la manera que un pintor no disminuye los recursos de su paleta según pinte aldeanas o damas de corte, rostros inteligentes o de oscura bajeza. También aquí puede esperarse que suceda el milagro comunicativo del arte...

Felicitaciones a Maside por la ilustración del libro en la portada.

Ed. D.

LA FORMA TEATRAL, II.

Madrid, 3 enero 1931.

A Eduardo Dieste.

"La obra es plástica, de teatro; esto no impide que su trascendencia sea de música". ¿No vino, en fin de cuentas, a decir eso mismo Federico Nietzsche de la tragedia griega? Ciertamente que su lenguaje, del cual se burló más tarde (burlándose, a la vez, de las brumas orientales de su mocedad), anda, en ese libro suyo sobre los orígenes de la tragedia, bordeando el nihilismo, lo que él llamó luego nihilismo. Pero en líneas generales, y despejando el cielo de su libro —nublado por la metafísica de Schopenhauer—, creo que acierta muy profundamente, como artista que investiga. ¿Será, pues,

el destino de la tragedia ser vigorosamente plástica en su presencia y musical en su trascendencia?

Más adelante dices: "Tu defecto y el mío (*El Viejo*) creo que es la brevedad... Sí, yo comprendo... Es tan pura y tan noble la línea de las agrupaciones sencillas!" Y a mí me saltan unas palabras que luego necesito explicarme: Es tan pura y tan noble esa línea... y tan trágica! ¿No será más fuerte y honda la trascendencia musical de una tragedia cuando su plástica se ciñe a la ley de las agrupaciones sencillas? Y en el gran teatro del júbilo ¿no habrá de cumplirse la misma ley, para hacer del júbilo —sin dejar de ser fiesta— danza pitagórica?

Algo muy luminoso viene después, que parece confirmar mi sospecha, cuando dices que "nada se puede añadir a las (obras) de Esquilo, y puede quitarse algo en las de Shakespeare". Si dijeras que las obras de Esquilo *están bien sin añadirles nada*, la cosa no tendría importancia; pero dices que *nada se les puede añadir*, y esto es grave... y me da (nos da) la razón.

Pero luego acecha de nuevo el problema: "La extensión de Shakespeare no es longitudinal, sino el resultado de entrecruzar varios temas con el dominante". Esto es verdad; ¿pero es siempre plausible? Como simple artificio para lograr la extensión, no me merece gran respeto el ardid (aun cuando comprendo los valores de la extensión; pero ésta —creo— debe ser consecuencia de alguna ley más entrañable). ¿No serán preferibles (como en *Castidad*) las *variaciones sobre el tema*? De cualquier modo creo que entre el tema dominante y los episódicos deben mediar vínculos más esenciales que los de mera intriga que brinda el ingenio. (De cómo dos temas pueden casarse y tener hijos, o de cómo un tema solitario, nutriéndose del aire y de la tierra —por su fronda y su raíz, como un árbol— puede crecer y hacerse visible a distancia, tendríamos mucho que hablar — si no estuviéramos ya tácitamente de acuerdo).

Verdad es que el artificio da muchas veces la ilusión del proceso natural — o coincide con él... Y entonces se alcanzan esas cimas del gran juego que es gran arte, donde Shakespeare, tantas veces, planta jovialmente su bandera.

Pero hay algo más... algo más y algo menos: la fragancia *histórica*. Y para lograr ésta —Shakespeare la consigue maravillosamente— sí que son esencialmente necesarios los episodios. (Pero no tantos que la historia destruya el mito).

Sobre mi libro: Quizá escriba —más adelante— otra farsa con los últimos días de doña Luparia (donde aparecerá Don Frontán algo más mozo — antes de su viaje y fin). También me intriga mucho saber qué fué de Salerosa y Pinturillas... Quizá otra farsa me lo diga. Con la escrita, serían tres: número clásico en el teatro.

Veremos. Ahora me preocupa un drama histórico. Ya te diré, pues aún no tengo bien estudiado el tema y no estoy bien seguro de su fecundidad.

De publicar algo, publicaría mejor la carta —con tu nombre al pie— que el artículo. Pero quizá no pueda ser... Falta inocencia en el patizuelo periodístico. Haría falta el recato de alguna revista de un tipo que no hay por aquí. O la libertad de horizontes de un gran libro.

Esta carta mía es, como habrás visto, de polémica. Polemizo conmigo mismo —ésta es la verdad— en el mismo plano en que tú —con ocasión de mi farsa y recordando *El Viejo*— polemizas contigo. No creas que he llegado a decidirme...

Me parece que mi carta (y la tuya) quedarían completas con lo que voy a decir: y es que así como el espíritu logra poner en cifra poemática el aparente desorden de la

realidad histórica o vulgar, así podrá también convertir los caprichos, juegos, combinaciones y artificios del ingenio en arte verdadero y sustantivo. Y así un cuentecillo italiano de pura intriga, cualquier trivial urdimbre de sorpresa y equivocaciones, puede ser: primero, *humanizado*, y luego, sometido al rigor de una línea poemática. Y no importará luego el punto de partida, ya que en el fruto están presentes juego, experiencia y *sentido* — como debe ser, aunque (como sucede en otros casos) el impulso inicial resida en la experiencia o en el sentido.

Lo que ocurre... ¡Ah, sí! Creo ver claro. Lo que ocurre es que el verdadero artista valora el impulso por su íntima necesidad. De ahí que en el dominio de la pura intriga —de la combinatoria cuyos juegos no tienen principio ni fin— se sienta como azorado... De ahí que Shakespeare — no por falta de ingenio: hay que decirlo alguna vez — haya buscado pretexto en cuentos y aun cuentecillos de la cosecha popular o del capricho ajeno. El gran artista no quiere ser *caprichoso* — aunque puede serlo en gran escala si se le antoja. Bien. ¿Y si un día se le antojase?... En fin, en fin, lo juzgaremos por el fruto.

Vista la cosa por todos lados, estamos de acuerdo.

R. D.

A Rafael Dieste.

Releída tu carta en contestación a la mía sobre Forma Teatral para dar cabida a las dos en el volumen de Cuestiones Literarias, veo con alegría de púgil que no es más que una paráfrasis del problema. No es completa, lo reconozco, mi teoría; es más bien hecho de conciencia notado en ocasión de escribir. Porque no se trata de extensión así como así; de un artificio que sostenga la virtud del drama el tiempo necesario para que se figure en el aire y en la imaginación del espectador. La extensión, dices bien, debe ser cualitativa: el poema, el cuento, el drama es vara florida en que la vara y la flor valen lo mismo. Por eso hay problema. Nace de la dificultad de espaciar las flores y las hojas alrededor del tallo que el impulso de florecimiento escala casi en el aire, impulso ajeno a la idea de sostén y de enlace necesario, y este sin duda es el designio y la gracia de los ojos descuidados que ven la flor y olvidan la vara en que se abre. Puestos a considerar la relación secundaria del tallo, vémosle tan ufano de florecer que ya nos parece primero que la flor, como una persona es antes que su palabra gentilísima.

Si, es verdad, el defecto de extensión es más tolerable que su abundancia inerte. Por aquí se ve mejor la importancia del problema si ayudamos con ejemplos. La trilogía de Schiller, *Wallenstein*, no habría pasado de cinco actos arrebatada esta figura en la mirada de Shakespeare. Con todo, en *Hamlet* ha percibido el público un efecto en desacuerdo con

la dignidad de la tragedia, y es la demasia de muertes con que termina. El poeta engrosó de tal manera las aguas desde la fuente, a tantas vidas hubo de extender la turbonada que sólo podían caer en tumulto al mar del fin, como en esos compases finales de una sinfonía que reiteran la gravedad de lo abarcado con acentos de clamor gesticulante; es un desenlace orquestal que no molestaría si un drama pudiese verse con los ojos cerrados. A veces, la extensión dramática, sin llegar a ser de artificio inferior tampoco, relaja la tensión propia del género en cuanto a tiempo musical y síntesis figurativa. De este modo entran algunas obras de Bernard Shaw (*Back to Methuselah*), no en la novela, sino en lo novelesco. La manera de Kaiser, de un efectista desarrollo cinético, escoge como escenario el imponderable de la imaginación íntima que proyecta fuera de la órbita de la dificultad o de la ley: flor sin vara, flor del aire. No se hagan ilusiones los que buscan libertad por la innovación, pues, con vara o sin ella, no es fácil dar flor sino después de crecer en espíritu y sentir alguna urgencia de manifestarlo sea o no en teatro de ley. Por no reparar en medios, don Miguel de Unamuno convertía el teatro en la simple explosión dialogal de un monólogo. Estos ilustres malos ejemplos ni anulan ni cumplen la función específica del teatro.

Naturalmente, la necesidad de extensión crea un problema en cada género que quiera cumplir su ley por el camino del menor esfuerzo en la forma que lo hace la naturaleza: pájaros que andan en el aire, peces que andan en el mar, y criaturas que andan en tierra firme. En una palabra, ley de menor esfuerzo es realizar de la manera más fácil los designios más difíciles; así resulta un prodigio de estilo un aeroplano (más pesado que el aire) o un aerostato (más ligero o más pesado que el aire); y un barco (lo contrario del agua); y una rueda (material e inmaterial a un tiempo), que por contacto de un punto sucesivo corre la extensión muerta del camino.

Hay un género que suele invadir el dominio de los demás, y esto indica a las claras que ha perdido el propio.

Es la novela. Las cosas no se pueden resolver a gusto de uno por medio de holgadas definiciones, como se dice de la novela si todo le es permitido. Al burlar la ley de menor esfuerzo, un género pierde en poder cuanto más invade la jurisdicción de los demás géneros.

La proporción espacial de un tema tiene mucho que ver con la actitud del autor en dos sentidos: en el de dominio y en el de posición. Tomemos tres novelistas bien colocados en la propiedad del género, y observemos sus diferencias o cisuras por donde se ha desprendido la justeza liberal de su organismo: Balzac, Dickens y Dostoyevsky. Todos parten de este viejo principio, más que de filosofía, de novela: el hombre es la medida de todas las cosas. Distinguen de sí las cosas de la vida y las miden o no las miden al narrarlas, logrando una calidad y alcance que está de acuerdo con su medida, o una ordenación de materia prima que aprovecha una posterior formación literaria. En Balzac la figuración tiene una calidad de distancia, que impresiona como la turbulencia del flujo histórico. La medida sentimental une el suceder histórico, en Dickens. Dostoyevsky sustituye la mirada del informador por la del psicólogo, y sin dejar la ficción histórica imprime a las figuras un movimiento de intimidad tan poderoso que los lectores quedan presionados en los resortes de su propia conducta o fuero interno. Mientras Balzac y Dickens proporcionaban fuertes o dulces emociones al lector, que permanece ajeno a la acción de la historia, Dostoyevsky les hace participar en ella por comunidad de principios constitutivos que marcan a la acción de todos los hombres una trayectoria inevitable, casi siempre funesta en este mundo. Cabe mejorar en sensibilidad y dureza plástica el plan de los dos primeros novelistas, y así lo hizo Tomás Hardy. Su obra maestra, *The Mayor of Casterbridge*, es de una riqueza equivalente a varias juntas de Balzac y Dickens; podría alimentar la pantalla varias noches, con sostenido interés de humanidad y de arte; y ¡cosa curiosa! cualquier novela de Balzac o de Dickens, en su fogoso desorden o exceso de ternura se sobreponen al recuerdo. Esto parece

depender de la demasiada objetividad moral, que produce más curiosidad que simpatía: con obras de Pío Baroja, pasa lo mismo. La soltura de desarrollo en Balzac, favorece la persistencia visual de las figuras, trazadas, como las de Hardy, con un gran dominio del corazón humano que estrujan impasiblemente. Pero las figuras de Hardy y su acción quedan como encerradas en compartimientos cuyos vínculos de familia y de comarca y otros centros distributivos de la atención, muy pertinaces, no logran su reintegración emocional, y convierten los ojos a estudio de topografía moral o, si se prefiere, de historia; parece haberse propuesto corregir la superficialidad de la figuración de Dickens, serie de dibujos animados de carácter (*lively sketches*) conservando el mismo plan verosímil de historia, o sea, el folletín; condensó la novela de Dickens y dió en historia, que no es novela. La historia no es novela porque deja sin rehacer las figuras y el ritmo retardado de las narraciones parciales. La novela histórica tampoco podría entenderse de una manera que no fuese novela. La atmósfera suelta, una especie de fondo elocuente que llena el espacio general de una y del conjunto de novelas formado en la *Comedia Humana* favorece el tráfago distinto de las figuras, valoradas en compases y armonizaciones de espacio musical instantáneo, no descriptivo. Las novelas de Conrad (léase *The Typhoon*) son modelos de figuración plural, que ni requiere la memoria del lector para mantener las presencias unidas a la acción, de una gran intensidad dramática y en la que no se descuidan pormenores de significado estratégico. Con el mismo dominio de dibujo en profundidad o entereza y por tanto, con riqueza (que no se opone a la síntesis, ni esta significa reducción) ha poblado Gogol sus narraciones magistrales, de las que alguna, por fuerza de aquella virtud, alcanza el plano épico. La preocupación psicológica de Stendhal, o la moral de Tolstoy, o la afectiva de Chejov ni congeló ni evaporó el cuerpo de las apariciones personales, que hacen de la novela y del drama un medio efusivo de comunicación humana, y

no de abstracta especulación estética o moral revestida de artístico lenguaje.

Flaubert, D'Annunzio, Ruyard Kypling, aunque enamorados concedores de la divina gracia de las figuras, y quizá por esto mismo, las paralizaron, convirtiendo la narración en encendido mosaico de palabras, de una riqueza prodigiosa, que si no la necesitó Dante para la suya poemática menos conviene al narrador de vida profana. El lenguaje llano que depura la tradición popular e imita la astucia de los grandes poetas no es tan llano como parece; de una vez puede revelarse, diciendo que es lenguaje *táctico*. Una palabra bien elegida concilia tantas intenciones de la figura que no necesita más para venirse encima con la elasticidad de lo presente a la voz de un conjuro; y muchas palabras o sugerencias elegidas detienen su libertad en el muro de un alto relieve que, asimismo, es de mal concepto plástico. En efecto, asusta la aparición instantánea y total de las fieras que le salen a Dante al camino en menos tiempo del que se necesita para contarlo:

Al principio de la cuesta, aparecióseme
una pantera ágil, de rápidos movimientos
y cubierta de manchada piel.

A poco de andar salió un león, y me
figuré que venía contra mí, alta la cabeza
y rabioso de hambre que hasta el aire
parecía temerle.

Siguió a éste una loba, demacrada, pero
cargada de deseos; loba que ha obligado
a vivir miserable a mucha gente.

Con lenguaje *táctico* llanísimo consigue Dostoyevsky el efecto figural de un modo más intenso que Balzac, haciendo salir los personajes de la conciencia del lector; como si dijéramos que ha elegido los personajes de sus novelas entre los mismos lectores. Asegurada por este procedimiento audaz la determinación psicológica de las figuras toman éstas un espacio tan natural que se expande con el mismo flujo de la

conciencia lectora. ¿Puede alterarse un plan tan admirable? Lo alteran artistas de primer orden en nuestro tiempo invadiendo con su medida el campo natural de las apariciones exteriores en forma que no hacen más que medirse a sí mismos. Todavía es un resultado legítimo quedar con la medida en el aire en un trágico abandono de las criaturas inconmensurables; gran calidad de teatro en las novelas de Unamuno (léase *Abel Sanchez*) de las que Pirandello tomó su técnica; y es la clave del *Quijote*. Lo ilegítimo es la sustitución de las cosas por dialéctica imaginativa del poeta, del novelista o del dramaturgo. Si el pájaro se hace de aire, ya no es prodigio que vuele; si la rueda se desata en la razón de la circunferencia al diámetro, pierde figura y deja de cumplir su función, cuya unidad era un milagro; ahora corre aplastada en la soledad del camino. Tal sistema de novelar ni siquiera es aplicable al proceso interior del poeta, cuanto más en función general debe desembarazarse de sí mismo, excepto de la medida, y traer al plano de la atención la figura auténtica y desconcertante de la realidad histórica. En este sentido, el *Retrato de un Adolescente* de James Joyce, que si es autobiografía no lo parece, es más novela que su *Ulises*, que quiere ser una historia universal del hombre figurada a favor de esencias finísimas de madurez y de la propia entraña, con el movimiento musical de un sueño lúcido.

Recuérdese la calidad de emoción distinta que se obtiene de la lectura de *El Doble* de Dostoyevsky. En esta corta novela, de amplia resonancia, se penetra en mundo tan irreal como el de la locura, propicio al juego de interferencias plásticas y metamorfosis que más podrían seducir a una imaginación cubista, y queda uno sorprendido de la nitidez de dibujo con que se ramifican y contraponen los hechos y las formas duplicados en la conciencia especular del protagonista. El escritor desaparece. Ni un comentario, ni una referencia que aclare los laberintos de refracción del obseso. Este habla inmediatamente, y nos introduce en el poliedro de su extravío en el que pronto acabamos por seguir los ejes y relaciones de una perfecta y noble geometría en desacuerdo

alucinante y doloroso con la vida exterior, la cual parece una pesadilla. Ahora bien, esta novela modelo pudo haber sido engendrada por introspección; esto no le hace para que su emoción radique en el sentimiento de realidad exterior, dura, repetida, que rodea la conciencia de suyo ensimismada, fantasmal, de cada hombre. Dígase de paso que abierta desde adentro, como una semilla, la figura se hace sola; algo más decisivo, el autor no cierra sus planos, ni el lector tampoco; y la figura es personalísima e indeleble. De igual modo, y sin apelar al desdoblamiento cubista, se abre con toda libertad y misterio superior al de la indeterminación, el juego rítmico de la forma en una figura plástica y recibe del aire y de las miradas una piel luminosa y viva en cada momento. La figura poética o escultórica crea un espacio de la misma calidad en el espíritu en que mora o es acogida.

Por sacudimiento de la unidad interior del alma, y creando un suceso real de arte muestra Calderón de la Barca el misterio de la existencia o auto sacramental llamado *La Vida es Sueño*. El gran poeta no se propuso enseñar que la vida era un sueño humano, sino el misterio de que lo pareciese; y deja claro este misterio, es decir, lo hace visible por contraste de realidades. Nunca se abrió en el espacio físico una rosa espiritual de hojas más encendidas, que se pueden contar como las estrellas: que no se pueden contar. Porque una flor se tiene en la mano y no se deja ver hoja por hoja, como si estuviese a rodar velozmente. ¡Qué grandeza ritual tiene alta la jerarquía del hombre, ya viva en palacio de príncipe o despierte llevado entre peñas donde ha de recibir lección nueva en águila y en espíritu de león! ¡Suma gracia del poeta, une el estado miserable de naturaleza en que despierta el príncipe y el previo de boato que le hizo perder la pujanza de su alma, por medio de un hilo de oro luciendo en la confusión de la memoria: un rostro lejano de mujer, criatura tan gentil que no pudo haber nacido del vaivén irreal del sueño, certifica la continuidad de la existencia fuera y dentro de su corazón!

Son dos direcciones contrarias de la imaginación: la que

tiende a despertar y la que tiende a soñar. No emprende una u otra el espíritu voluntariamente, sino por contagio interior de los modos especulativos o por contagio exterior de una realidad a que hayan descendido en bastante grado esos modos racionales de imaginación; la realidad de ciudades modernas, de un tráfigo denso y, por fuerza, musicalmente ordenado; de una organización policial, numerosa y eficaz, que sugiere aventuras de pícaros pero que, de hecho, las impide; parques hermosos, en que los enamorados no pueden arrancar una flor o descansar a la sombra de un árbol sin el permiso de un cartelillo; en que para sentir la emoción de la naturaleza y las confortables novelas de familia, basta con matar la última hora de la tarde en la mística oscuridad de una sala de cine; digo así, porque antes iba uno al templo en busca de una hora solitaria y de hacerse callado las grandes preguntas.

*
* * *

Cualquiera que conozca de llegada el paisaje portuario londinense que da impulso a la sinfonía urbana, aún limitándolo al trecho que se agita entre la torre simbólica del absolutismo antiguo y la del Parlamento en Westminster; puentes que se abren con lentitud vegetal en la niebla para dar paso a orgullosos buques de alto bordo, castillos de carga en barcazas remolcadas por vaporcillos jadeantes, bosque de grúas y de mástiles que levanta el río trabajador bramando por la garganta herrumbrosa de las sirenas, y esta humildad evidencia el grito voraz de los trenes; porque ya estamos en tren o en autobús indistintamente, y desde la ventanilla y a la altura de los tejados la red de la circulación ferroviaria es tan veloz y dispersa como la de una gota de sangre vista en el microscopio; y el rumor del Támesis, envuelto en niebla de nobles pliegues negros, crece en oleadas de una multitud desbordada y silenciosa; cualquier forastero, digo, hará conversación de las novelas de Conan Doyle al pasar encima del

Támesis por *London Bridge*, y le dirán: "No sabemos que aquí hayan pasado crímenes, pero no se arriesgue a venir después de las doce de la noche". Puede uno argüir con el diario que lleva en la mano: "Todos los días hay un crimen; una mujer cortada en trozos que son remitidos por encomienda postal; un hijo que prende fuego a la madre para cobrar un seguro; las mujeres que prefieren arsénico para deshacerse de un marido endemoniado y, en buena ley, son absueltas y encuentran una fortuna en la publicación de sus memorias en algún gran diario". Vuestro acompañante os responderá, imperturbable: "No está usted en el juego estadístico de nuestra vida social; no olvide que sólo en la capital de Inglaterra viven ocho millones y medio de personas. La mayor parte de esos crímenes suceden, a favor de la soledad, en la periferia del Condado". Dice uno, rendido: "La justicia inglesa es majestuoso resumen de la conciencia legal de este pueblo que admira el mundo". Y oiréis, con asombro, nueva clave: "Su presencia y extensión orgánica determina una especie de criminalidad deportiva que la pone a prueba y de la cual triunfa inexorablemente; la justicia, concentra en este páramo de optimismo los últimos reflejos de la hoguera shakespeariana".

Este aire de antifona declina siempre un noble diálogo inglés, y doradas nieblas de silencio lo llevan al cielo enseguida que muere. Apoyados en uno de los barandales del llamado *Pool of London* fumamos nuestra pipa embebidos en el movimiento portuario que los ritmos del trabajo de carga y descarga de los buques mantienen equilibrado en unidad de visión extática; bajo el imperio geométrico de las grúas, el desliz y ajuste de los cubos y cilindros de mercancía enlazan los ángulos y arcos musculares en esfuerzo de centenares de obreros; por la curvatura de la niebla, sabiamente manchada de humos, minio y herrumbre, mahones azules, palomar de los barcos de línea y temblor de banderas, los corazones descienden a la dulzura del nirvana. Mi extraño interlocutor reacciona con una sacudida, y me invita a seguirle: "Vamos a comprobar si existimos".

Yo acepto, pues, en trance de disolución, tanto me da una cosa como otra. En días posteriores, la fórmula de reacción era la misma usada por todos los aficionados a la música del puerto: *T' is enough loitering for to day*. Al dejar el puente, una gran columna rematada en llamas de bronce alza mi atención: "Hace muchos años hubo una peste, y un incendio providencial que prendió en estas cercanías de los vastos almacenes cundió por los barrios infestados y nos libró del azote... Entonces elevamos la columna en homenaje al fuego, y se le llama el *Monumento*. Si quiere usted subir por dentro a la plataforma cimera, probablemente divisará todo el panorama de la ciudad... Son trescientas escaleras que puede usted ascender por la modesta suma de seis peniques". "¿Ha subido usted?". "Cruzar el Canal de la Mancha a nado, es una empresa razonable; pero escalar el Monumento y visitar la Torre de Londres constituyen proezas de que sólo son capaces los forasteros de nuestras provincias nacionales y extranjeras... Vaya usted viendo lo que sale al paso, y lea el *Diario de Pepys*..."

Habíamos dejado atrás el Monumento y mi amigo adquiere entradas para una sala de boxeo que sale al camino dando voces de megáfono y altos brincos de los porteros. Fué de ver como tomó partido a favor de uno de los púgiles, juncal senegalés de inocencia animal incontrastable; a cada golpe logrado contra el teutón, de forma y juego académicos, mi amigo blande el puño en el aire y pronto la sala tiene la ilusión de que su voz recoge y lanza miles de cabezas tentaculares rompiendo en rumores de opuesta cólera que ilumina friamente la constelación remota del *ring*; cuando el coloso alemán oscila en las cuerdas, mi amigo se frota los ojos para evitar contagio de desvanecimiento, y respira como un nadador; temía ya por su entereza, en el momento que un golpe invisible del senegalés deja tendido a su adversario en el centro del tabladillo. Mi compañero recobra su flema y me invita a cenar en una taberna byroniana cerca de *Fleet-Street*: "No necesitamos saber más; existimos, y estamos ilesos. Todavía siento los golpes del africano en mi corazón. Es confortable".

Después de entrar en varios trenes subterráneos pasando de un túnel a otro por medio de escaleras automóviles, al salir de nuevo a la calle había caído la niebla y dilatado los faroles como lunas. Mi amigo, en silencio, parecía de piedra. Antes de subir a la taberna, me dijo con aire risueño: "Encontraremos a Bernard Shaw hablando mal de mi última novela. Nos queremos entrañablemente, pero voy a darle unos golpes rudísimos. Como haga falta, usted lo sostiene, porque yo no quiero hacerle daño".

Shaw. — ¡Chirrió, Mr. Chesterton! Precisamente hablabamos de su *Regreso de don Quijote*. . . Es decir, de Ricardo Corazón de León. . .

Chesterton. — Da lo mismo.

Shaw. — Bien, da lo mismo, pero, ¿puede usted creer que ese engendro caballeresco puede parar la marcha triunfal de la injusticia en el mundo, por más corazón de león que tenga? ¿Por qué no sale usted de la Edad Media de una vez?

Chesterton. — ¿Tan entendido es usted en cuestiones económicas, y me hace esa pregunta? ¿Por qué vamos a utilizar historia moderna si aún no hemos consumido la historia antigua?

Buscón. — Por otra parte, y según mis informes, hace tiempo que ha terminado la historia de Inglaterra en una perfecta democracia.

Shaw. — ¡Justamente! Razón de sobra para mirar hacia el porvenir transformando en socialismo la evolución democrática.

Chesterton. — Esa es la razón de su prodigiosa comedia o tragedia desarrollada en una parte del mundo o del universo, donde se nace adultos de un gran huevo, listos para enamorar sin consecuencias, y donde el término medio de vida es matusalénico. . .

Shaw. — Eso es positivo. ¿No acaba usted de comprender, cabeza dura, que no podemos permanecer embobados como chiquillos a la vista de los estandartes de las Corporaciones, o pendientes de la lucha de la Iglesia y de los Reyes por cuestiones de predominio fiscal. . . ?

Churchill. — Como ha dicho muy bien el forastero, nuestra historia se ha ordenado en democracia. Lo malo es que al no suceder lo mismo en todo el mundo, el embate de revoluciones nutridas de error o de villanía científica amenazan abatir la cumbre de nuestra hegemonía política. . .

Buscón. — Porque Inglaterra vive en el área de una isla, por gala partida en dos, para despistar. . .

Churchill. — No lo crea usted; la misión providencial de nuestro pueblo le ha impuesto el sacrificio de montar la superestructura política de un Imperio. . .

Balfour. — ¡Hear! ¡Hear!

Bagehot. — No tiene porque dirigirse a mí el Honorable miembro. . . ¡Yo no me opongo a lo que dice Mr. Winston Churchill! Lo explico todo en mi *Constitución Inglesa*, que ustedes no han leído bien; pero no hace falta, porque allí no hago más que reproducir la realidad de nuestra conciencia nacional.

Shaw. — ¡Macquiavelismo! ¡Abajo las antigüedades!

Churchill. — Y yo me pregunto: ¿no es tiempo que las naciones libres, las democracias liberales y parlamentarias, grandes y pequeñas, de un lado y otro del océano Atlántico donde residan, tomen todas las medidas necesarias para colocarse en un estado de seguridad? ¿Debe la buena causa carecer siempre de corazones resueltos, espadas afiladas como poseen los campeones del despotismo?

Byron. — ¡Yo soy miliciano en España!

Marlowe. — ¡Y yo! ¡Acabo de saltar por una ventana dejando muerta en el lecho por la metralla del aire una bella esposa! ¡En mi rostro aún podéis ver mezcladas la palidez del amor y la del espanto!

Chesterton. — ¡Sombras de carne y hueso, esperadme! ¡Voy con vosotros!

Churchill. — Creo, estoy seguro, es probable que no seáis únicos en la cruzada. . . A la Democracia. . .

Buscón. — Se le han hinchado las narices, como al Amarquillo!

Shaw. — ¿Otro mito?

Buscón. — El Amarguillo era un riachuelo de Consuegra en la provincia de Toledo, que apenas derramaba una orza de llanto desde la primera invasión sarracena, y aún algunos dicen que ya en tiempos visigóticos era conocida su miseria de agua... Pero va para cincuenta años que se le hincharon las narices de una cólera desconocida, trajo aguas no se sabe de dónde y arrasó los caseríos de adobe por la parte de la Mancha que cruza y causó muerte de hombres y de ganado y gran desastre de riqueza. Cuando hubo terminado la devastación volvió a su lagrimeo de doncella gótica o de cocodrilo, pero las autoridades y campesinos aunaron esfuerzos y ahorros y se le hizo ancho cauce y márgenes de costosa ingeniería que el río, asustado, vuelve a socavar gota a gota, según la frase horaciana... Ahora estará convertido en trincheras.

Shaw. — España es un país de leyendas, en que hace río el llanto de una cautiva cristiana, y son molinos de viento los gigantes... ¡Por eso le gusta a Mr. Chesterton!

Chesterton. — *Sometimes, the thing hapens...*

Bagehot. — El Amarguillo, que es un río británico, ha entendido mi obra...

Shaw. — Yo creo que este hombre es más bien idiota! Voy a cortarme las barbas, aunque las tuyas son renegridas, para que no pueda parecerse a mí...

Churchill. — Mi querido Bernard Shaw, aún en vísperas de seguir nuestro curso de porvenir, no se puede negar a Mr. Bagehot la agudeza de exégesis conque ha dado tanto relieve y fuerza constitutiva al carácter moderado peculiar de nuestras gloriosas instituciones... Porque, si bien está próxima a sonar la hora de una resolución de Gran Bretaña en salvaguarda del orden democrático establecido por su genio en todo el mundo, tendremos que medir nuestra intervención de modo que no quede mediatizada por el absolutismo de Moscow, de Roma y de Berlín, cuya acción triangular ha roto el equilibrio de Europa...

Unamuno. — Fajismo y comunismo es la misma cosa... Exuberancia de cosa pública, de *res pública*.

Russell. — Por eso yo soy anarquista. De un juego es-

pontáneo de acciones y reacciones individuales nacerá en la sociedad el perfecto orden liberal, aunque relativo, de un agregado molecular.

Bagehot. — El Comité de No Ingerencia es una perfecta institución inglesa. Nosotros actuamos con el tiempo. Sólo disuelta en tiempo la substancia real de la historia crea, constituye un orden posible, seguro y dominante como el de la red nerviosa.

Russell. — De acuerdo, y añadido el voto de Einstein... Puede suceder una catástrofe en nuestra línea de universo...

Bagehot. — Puede. Cualquiera que sea la magnitud de reacción que nos imponga la historia, la tela de araña del tiempo constituye el piso firme de nuestra política. Acabo de volar por encima de Chatham... Cerca del buque insignia de Nelson, la proa del Belerofonte cabecea con nostalgia de su viaje a Santa Elena...

Shaw. — ¡Siempre la manía inglesa de las antigüedades! ¡No veo porque no han de hacer su viaje al infierno en Zeppelin o en aeroplano los perturbadores de Europa! Yo prefiero, para mí, el autogiro...

Con la suavidad de un témpano de hielo abrió el tejido de la soledad la primera campanada de medianoche que sonaba en la torre absorta de Westminster, y un calofrío shakespeareano cortó el corazón de los ilustres fantasmas voladores. En la esfera no difundida del primer son percutió el segundo más grave, y la esfera de hielo se hizo de bronce, de hierro... Ya era un astro de fuego que incendiaba el planeta, y desperté creyendo haber soñado loca fantasmagoría.

*

* *

Hay una especie de cobertura fantasmal tendida sobre la tierra laborable de la imaginación que es de donde han de salir los frutos necesarios para el crecimiento de la vida espiritual. Colocar la novela o el drama en la atmósfera dialéctica es lo mismo que poner la agricultura en las nubes apar-

tadas de su relación telúrica. No faltaba esta red de previsiones nerviosas, flexible y continua envolviendo el suelo de la imaginación fértil de Goethe o de Calderón, pero su fuerte sentido labrador les hacía trabajar confiados en la rotura milagrosa de lo real. ¡Qué gracia trascendental adquiere el idilio de *Germán y Dorotea* brotando con modesta importunidad de los campos hollados por la invasión napoleónica y en momentos, como los actuales, de gran desorden biológico en las ideas de justicia!

Esto da a entender que hay dificultad posible en el discernimiento y dominio de los medios subjetivos de la creación estética; dificultad que es tan natural como la de un artesano en el uso de la herramienta y que facilitaba una tradición de familia en la época de dignidad de los oficios; o el amor, en la bellísima novela de los *Toneleros de Nuremberg*.

En su *Evolución Creadora* señala Bergson la distinción de jerarquía explícita en el hecho de que la herramienta del animal forme parte de su cuerpo, mientras que la mano del hombre utiliza la creada por su inteligencia y desasida de su carnal substancia. Pero integran todavía el alma del hombre medios instrumentales de los que tiene que separarse y manejarlos en el ejercicio de adoración que le incumbe, y esta libertad marca la jerarquía natural del artista. Cuando no tiene este dominio de los medios internos desprendidos en el espacio, el ave del espíritu se hace abeja y anda a vueltas bajo la cobertura del continuo dialéctico y se engaña con salidas a la bóveda celeste de la colmena mental para reducirse a la elaboración de mieles y de ceras de lenguaje y a la embriaguez de los vuelos fulgurantes de que habló Maeterlink divinamente para libertar al hombre, aunque no se lo hubiese propuesto, de la esclavitud de la inteligencia; entendido que ésta, es medio nobilísimo y necesario, como el ojo.

La unidad aquilatada en esta forma del alma, la sutileza de las operaciones íntimas a que da lugar el intercambio más pesado de imágenes y de sensaciones, el misterio que las rodea, y el tejido inconsútil de la esfera geoméricamente ab-

soluta y diáfana del organismo mental, contribuyen al engaño de substanciar el espíritu por diferencia y bajo la melódica sucesión de las analogías en los modos más sutiles o inobservables de la materia; puede así entrar hasta en el dominio de la brujería y de las fuerzas políticas, pero es a costa de haber cambiado su destino de adoración, claramente preestablecido, en el de un centro de energía cósmica despersonalizada. Esto es terrible: si no es cierto, me perdone Dios la naturalidad de este discurso.

De esta suplantación del objeto por el medio procede que imponga éste un gran temor a las leyes de su estructura abstracta, entre las que sobresale por su prestigio de origen y de constancia la simplicidad estrellada de las unidades. Pero si el artista domina sus medios pronto será impulsado a darles aplicación sobre realidad de experiencia, y tendrá una gran alegría de artesano y su buen apetito al ver que la abundancia y accidentación histórica de las figuras busca dócilmente el decoro y el orden de la unidad por donde puedan llegar a los puertos de conciencia a que están predestinadas. Reducido el medio a lo que es, nace el alegre deber para el artista de figurar la vida real de la tierra o del mar, y para el santo el júbilo supremo de dar gracias a Dios continuamente por la gloria tan grande de la existencia que ha creado y la gracia de adoración que ha recibido y a todos predica en ejemplo sencillo de éxtasis: porque la menor criatura que ve le deja paralizado de amor.

Queda también una triste ley de mayor esfuerzo que rige el trabajo estéril de los que por falta de dominio de los medios, internos y de experiencia, ya sea debido a confusión o aprendizaje o mal consejo del diablo (¡también!) se obstinan en hacer productiva la negatividad de los medios apartados de su predisposición relativa; trabajo más penoso que intervenir apasionadamente en el destino real del mundo. Horro de experiencia de mar o de tierra o de santidad, sino quiere dedicarse al noble trabajo de lector y quiere escribir, no tendrá más remedio que tomar el medio por objeto y hacer poemas, novelas y dramas sin objeto.

*
* * *

Toda tu obra y la mía, lograda o no, busca de figurarse y de andar en ese plano de seguridad estética regido por la ley de menor esfuerzo y de la formación folklórica. Como ejemplo a la mano se imprime al final de este libro de crítica, tu adaptación al cine de un cuento dramático y capítulo de mi archivo de experiencias de cuyo título ("Buscón Poeta y su Teatro"), eres también responsable.

El cuento criollo: *Promesa del Viejo y de la Doncella*, que has transformado en comedia, a mi juicio muy bien (te advierto que he disminuido el elogio) es de origen rigurosamente histórico y de que hay registrada noticia en la memoria de mis compatriotas. Pero la dirección moral del acontecimiento ha sido invertida por completo. Constituye así un ejemplo gravísimo de invención literaria, a la luz de la ética y de la crítica, sobre cuya legitimidad podrán pronunciarse quienes hayan leído este Cuestionario con simpatía.

Por mi parte, despido con mucha emoción de fe y de padre a la *Varona* en este día que la echamos a andar, aunque va a caballo, por los caminos duros del mundo... ¡Animo, Varona! ¡Por la salud y gracia del mundo, que Dios te salve!

VIRTUD Y DIFICULTAD DE LO ESPAÑOL

A Antonio Sánchez Barbudo.

La misma razón que sabios alemanes han dado de la falta de una filosofía en España — aun reconocido el valor de pensamiento original en Lulio, en Vives, en Molina —, de hallarse implícita en las creaciones literarias de este pueblo, explicaría en qué consiste la virtud y dificultad de su genio y su "incapacidad" para la novela. Si a una constitución psíquica perfecta le resulta difícil confiarse a la inercia

del discurso abstracto — y sin esta confianza se adelanta poco en la seguridad matemática y filosófica —, mayor dificultad tendrá si necesita convertir siempre a términos reales cada uno de los términos enlazados en la esfera especulativa, y ésta es la virtud, verdaderamente demiúrgica, del genio español, que con una sola novela ha vencido a todas las del mundo.

En estilo kantiano: podría decirse que el espíritu de esta raza libra las más arduas contiendas en el puente de la "estética trascendental", obstinado en "categorizar" la profusión del mundo sensible. Veamos cómo se puede aminorar la dificultad — con mengua de la virtud — en el ejemplo de otras literaturas. En la inglesa — que en tiempo de Shakespeare sería la más afín a la española —, de dos maneras: cediendo a la seducción panorámica del mundo, y esto es Dickens, o a la del vuelo especulativo personificado en terribles o graciosos muñecos, y esto es Chesterton. La tendencia del primero adquiere su máxima robustez con Tomás Hardy, y, con todo y ser reales, a sus personas fátales don de inmanencia. La del segundo — que también comparte Bernard Shaw — es todavía la expresión culminante de ese humor intelectual tan característico de lo inglés (que no es el humor cervantino o shakesperiano, aunque lo recuerde), cuyo mecanismo consiste en hacer lógico el absurdo, clave asimismo de la gloriosa risa del "clown". Claro está que Chesterton, de alma profundamente racial, compensa la "facilidad" del género con la "dificultad" de un estilo extraordinario que mana — como todo estilo — de alquitaras trascendentales, y desbordando su arrebatada emoción religiosa en las formas últimas del verso. Chesterton era el vástago directo de Shakespeare, y su destino, claramente dramático, abortó, quizá, oprimido en una mayor complejidad de conocimiento, la de su época. El teatro de Bernard Shaw, no siendo ni por la hondura ni por la belleza formal comparable al de Molière ni al de Aristófanes, unas veces, las más, da en polémica, y otras queda en novela chestertoniana escenificada. En resumen: si le fuese encomendada al espíritu denso de James

Joyce, a Chesterton poeta y al dramaturgo que Tomás Hardy llevaba dentro el sostenimiento de la producción novelesca inglesa, daría de sí — en calidad — el promedio de la española. El mismo resultado daría este análisis en Francia, en Rusia y en los países escandinavos.

Llevada la cuestión al terreno de la morfología literaria, se puede atisbar la relación de cada género con las leyes psíquicas definidoras del carácter intelectual de un pueblo. Dijo ya Novalis: "La obra perfecta es una libre reunión de los más diversos elementos poéticos: etapa suprema del arte dramático. La epopeya es — sin duda — un drama en formación, contado poéticamente". De otra manera: la epopeya reduce y ordena la masa de la historia para que pueda pasar a la esfera del espíritu en movimiento, no sólo en busca de su forma, sino para girar en plenitud de existencia intensamente. Lejos aún del ritmo interior del alma, tan veloz que se funde en el éxtasis, la epopeya encuentra el límite de reducción posible — sin dejar el medio plástico — en la forma dramática. ¿De qué medio se valdría el poeta para transformar la materia histórica en figuración épica, de contornos lucientes y arrebatos sonoro, sino es dado por la facultad del espíritu que aquilata el significado trascendente de los hechos? Si el sueño de la vida sugiere un plan semejante al de la "Comedia Humana", de Balzac, un proceso superior acelera este mismo efecto de asimilación estética de la historia por el medio simbólico que utilizó Cervantes en la creación de Don Quijote. En el estudio de su génesis, llevada tan agudamente a términos de naturalidad por Menéndez y Pidal, en que se ve la maduración progresiva de la concepción extraordinaria, desde la ignorancia de objeto en la primera salida del héroe hasta el momento de la intuición radiante de su total destino, podría considerarse la gravitación de esta virtud y dificultad de la mente española bajo un nuevo aspecto crítico: el simbolismo como medio técnico.

El genio, poderosamente representativo, de Calderón de la Barca dará ejemplo de la misma virtud y dificultad en casi toda su obra: bien claramente para todos, en "La vida es

sueño". La subida trascendente se convierte en cuesta abajo en Lope de Vega: ninguna de sus personificaciones o "conceptos" eterniza la historia: es tapiz legendario, fondo y sueño ligero. No obstante, la aptitud orgánica de su genio da en lo difícil de la suprema forma literaria, que es el teatro; quizá nadie en el mundo ha logrado una rapidez y gracia de estructuración plástica tan grande como Lope. La debilidad de su tensión trascendental se debe a un decidido propósito folklórico, en cuyo trenzado musical y colorista es inimitable: se dejó de sí para expresar a los demás, y la tensión interna quedó esparcida en panorama. Ved, en cambio, las figuras de Cervantes o de Calderón cómo someten el mundo circundante y el del misterio al "imperativo categórico" de su alma, que es la de España.

Demostrada la progresión morfológica — de la historia a la epopeya y de ésta al drama — a favor de un arduo proceso de "estética trascendental" ¿hace falta decir que un genio de raza dominado por esas leyes cumple una función necesaria de clave en la "esfera espiritual" de la vida?

La novela moderna nace "en previsión" de su forma inmediata superior, que es la epopeya o el drama. Podría creerse que la multiplicación de la materia histórica, una complejidad creciente de la vida humana — en lo psíquico y en lo social — han determinado la aparición de esta especie literaria provisional y analítica, para examen parcial de conciencias individuales — nuevo "casuismo" — en espera del momento plenario de reintegración épica o teatral. Los pueblos que aman la facilidad de la vida creen haber encontrado en ella una forma definitiva, o de uso diario y fungible, como los alimentos y los vestidos. En pueblos de alma de fuego, la virtud española de la dramaticidad dota a sus novelistas de un vigor esencial que suspende la atención del mundo como en teatro. Pensamos en Tolstoy y en Dostoyewsky. De aquí otro apotegma crítico: la novela será tanto mejor cuando más anuncie su dramatización futura. Ejemplo: En uno de sus antiguos ensayos había dicho Gabriel Alomar que "El Curioso Impertinente" esperaba el genio

dramático que lo llevase a la escena: Cromelinck lo ha hecho después en "Le Cocu Magnifique".

Dado específicamente, de natura, ese temple a la mente española, su contribución a la novela de uso diario, fungible, será desviada e incrédula, y la virtud de su destino psíquico —la "sintaxis teatral"— dará organismo a la producción, necesariamente escasa —de dificultad— de sus mejores autores en el género. La novela de Unamuno —y su especulación cotidiana— es drama que aún no ha podido tomar espacio, corporeidad escénica. Esta calidad es dominante en la obra de Valle Inclán, y su teatro y su novela, en idéntico escenario giratorio, han reconstituido en tensión el plan de Lope de Vega: el drama de España. La misma perplejidad de "Azorín" (azorado), cuyos relatos no pasan de la escena "pintada" y personajes en "forma" de interrogaciones, muestran esa ambición de "realidad total" (la historia no es la realidad total, ni tampoco lo es la mejor síntesis filosófica o lírica) que da relieve único a las "creaciones" de su pueblo en la historia de la literatura universal. España fué, es —o será— (contando sus líricos) una raza de dramaturgos.

Esta fatalidad del espíritu que se obstina en substanciarse, uniendo el espacio físico y del entendimiento a la celeridad del impulso afectivo e intuicional, debe reflejarse en todas las artes. La quietud de la figuración velazqueña no es de "facilidad" sino en los invitados a contemplar la obra resuelta; de igual manera, el firmamento es de presumir que sólo plantee problemas a la causa creadora y a los astrónomos. Como ha registrado muy bien Fernández Mazas, las obras ejemplares del gran artista son el fruto de una paciencia tenaz, de un rigor cruel de "pensamiento empírico y metafísico". ¡Voluntad estoica de Velázquez resistiendo a la tentación del triunfo que la "sensualidad novelesca" ofrece a Rubens, frente a sus ojos de sabio desconcertado! (Conflicto análogo de emulación pudo también haber existido entre Cervantes y Lope: he aquí un ensayo inquietante). La quietud, el andante majestuoso de la forma en Velázquez integran el espacio (que no es de perspectiva, sino de tiempo y de silen-

cio musical) serenamente, "eternizan su presencia", como los héroes o caracteres arquetipos de la epopeya y del teatro. Lo mismo cabe decir del Greco... ¿Por qué llamarle aún así...? ¿Dónde ha quedado la más leve huella de gracia helénica en sus "alucinaciones táctiles" de visionario? Padre de sí mismo, nació por primera vez, la única de su genio, en España. Novelesco, sí, es Goya, pero su dramaticidad es patente, como en la buena novela española, en la picaresca también, claro está.

Finalmente: ¿nace de este rigor del genio de la raza su trágica aventura de perder en la historia y no allanarse a vivir la vida en novela, esto es, confortablemente? Predestinación natural, sea o no de áspero gusto, ha de ser lo que Dios quiera.

En tanto, pecador empedernido y trotero, huye de la España eterna,

Dr. Syntax.

PROMESA DEL VIEJO
Y DE LA DONCELLA

*Reservados todos
los derechos.*

PROMESA DEL VIEJO Y DE LA DONCELLA

Comedia para el cine en tres actos

ACTO PRIMERO

Pueblo campero. Avanza su masa hacia nosotros —o nosotros hacia su interior tentando su transparencia, en una serie de vistas que se desvanecen sucesivamente para dejar paso a las que vienen detrás—; y haciendo algunas pausas en ese avance, veremos a los personajes principales en su ambiente.

1: Vista del pueblo desde el aire según la descubriría un ave al descender.

2: Siguiendo la línea de vuelo en leve ondulación horizontal, comenzamos a adentrarnos en la masa del caserío.

3: Primera pausa: Don Máximo en su despacho. Se levanta de la silla y toma el sombrero para salir.

4: Esquinas giratorias, interiores entrevistados por las ventanas, ritmo de calles medido por el paso de las carretas...

5: Segunda pausa: Un patio. La doncella persiguiendo con risas al gozquecillo que quiso afrentar a los geranios.

6: Plazoleta con estatua municipal, raquítica y grandiosa..., jardín público y paseante solitario...

7: Tercera pausa: Despacho de Escancia. Llega don Máximo, despliega un plano... Juntan las cabezas en actitud de especulación financiera.

8: Últimas azoteas, gallineros, vallas, el campo. Gran esplendor de nubes blancas.

9: Don Juan en medio del campo. (*La cámara sorprenderá al personaje de espalda, desde un punto de vista muy cercano al suelo, e irá trasladándose en arco de espiral ascendente para descubrir su rostro y el movimiento íntimo de sus ojos... — "It's a long way to Tipperary..."*)

10: Desfila el horizonte. (*Al cerrar el círculo de su inspección en torno, la cámara sorprende ya la carrerilla de don Máximo acercándose a don Juan*).

ESCENA 1.^a

DON JUAN Y DON MÁXIMO

DON MÁXIMO

No hay deseo vedado para usted, don Juan. De hoy, el río que limita la patria queda dentro de su propiedad... A ese paso llegará usted a Irlanda sin pisar tierra extranjera...

DON JUAN

No esperaba otra cosa de su competencia, don Máximo. ¿Fué bueno el precio?

DON MÁXIMO

Tan bueno que obtuve rebaja, rectificando la mensura, justa de diez y siete mil hectáreas... Pronto la invasión de mejoras empujada por la estancia "Capital", digámoslo así, donde usted mora, que hace honor a su nombre de "El Edén" por los cuatro ríos que la enverdecen, aunque falte aquí una Eva...

DON JUAN

Con Eva dejaría de ser Edén...

DON MÁXIMO

Macanudo. Se va a reir el médico esta noche que cenaremos en el hotel del amigo Escancia... ¿Por qué no viene usted y festejamos el buen negocio terminado?

(En este punto del diálogo, y mientras continúa, deriva el ángulo visual de la cámara hacia la ladera por donde asoma la punta de una tropa).

VOZ DE DON JUAN

No me niego, pero siga su relato.

VOZ DE DON MÁXIMO

Digo que desaparecerán de allí los cuernos largos que aun hay, y aquellos pastos pueden dar pulpa tan densa como los rodeos de alta mestización que pueblan estas cuchillas.

(Imágenes lejanas que, simultáneamente, recoge la cámara inmóvil en su centro, con solo las variaciones de ángulo indispensables):

"Los troperos evolucionaban a los flancos, allá para evitar que los novillos, atolondrados, cayesen a los peligros de la cañada; más lejos para cortar las disparadas del pánico, en círculo veloz que inclinaba sus fletes como barquillos en bolina; y las voces que traducían su ímpetu daban son de combate a la escena, de majestad pastoril: "¡Hopala, ¡hopala, ¡hopala!"

DON MÁXIMO

(Cuyo susto se verá ya en la pantalla). ¡Vea que se viene aquel toro como flecha!

Fuga de don Máximo.
Avance del torillo.

DON JUAN

(Inmóvil). Mil cabezas pa la tablada, a cincuenta pesos... Bien... La próxima parición me aumenta las tres mil cabezas habidas... Carece poblar más.

(A mitad de este parlamento gira el ángulo de visión para traer a la pantalla la fuga de don Máximo, ceñida la línea de su espanto por el toro. Simultáneamente):

VOZ DE DON JUAN

(Calmoso). ¡Diablo de hombre, le han fallao los libros!

(Insinúa la cámara un avance atraída por la peripecia. Y en seguida, de un salto, recoge en cercanía las siguientes imágenes):

Galope, lazo en vuelo, desde un punto de vista inferior que ponga en las nubes la cabeza del jinete.

Acometida del torillo al campo de visión. Cae la imagen de su ímpetu desde el cielo de una colina y, trasponiendo en diagonal el primer plano, entra —desaparece— en el espacio del espectador.

Variaciones de esas imágenes, modulada la doble carrera por la ondulación del llano.

Jinete dando alcance al toro. Se dispara en recta el molinete de la soga.

"El relámpago invisible del pial de volcao sólo dejó en el aire una línea tensa hasta el arzón, y una oblicua dura de caballo y jinete se ahincaba un buen trecho de lado".

(La cámara recoge la tensión del grupo haciéndolo eje de un arco de traslación que patentice su relieve inmóvil sobre el campo en giro. Se detiene para ofrecer quietud de marco a lo que sigue):

Descabalgaba el tropero y cogiendo lazo vase cerca del novillo.

Llegan el patrón, puestero y peones; y también, luego, don Máximo, haciendo al susto gran rodeo.

Desenlazan al torillo y ven don Juan y don Máximo como se aleja guiado por la gente del patrón.

DON JUAN

¡Hermosa bestia!

DON MÁXIMO

¡Malo como un rayo el bicho y más torcido de intención! Es milagroso como ha respetado al amo... Pero, ¿a qué viene contra mí?...

DON JUAN

Simple afán de ensayarse... Novillo casi, era jugando al toro, que no hallaría seriedad al juego si no ve pavor ante el retozo de sus manos...

DON MÁXIMO

¿Manos dice? ¡Mil cuernos criminales!... Pero, en fin, no hay mal que por bien no venga y bien está la carrera como aperitivo... Viene esto a cuento de recordarle la cena de esta noche en el hotel de Escancia, para celebrar la venta... y la ventaja. (*Ríe su propio calambur*).

DON JUAN

Seré puntual...

ESCENA 2.^a

(*De espaldas a la casa de don Juan gira la cámara con suave lentitud y estremecen su campo miradas de la luz de atardecer de vuelta de las cosas, y las leves acciones del aire en cuanto cede a su manso impulso... Piedras, árboles, pájaros... Rumores de la hora en la comarca.*)

(*Asoma y entra en el arco la faz de la vivienda y en este punto se detiene la cámara cristalizando en su quietud la espera...*)

Llega don Juan medio vencido, pero se yergue a cada paso... Entra...

Habitación de don Juan. Se abre la puerta... Entra don

Juan y cierra tras de sí. Da algunos pasos y sin desconcertar su hidalguía cae pesadamente de espalda sobre el lecho: blanco indiscutible, entre los dos testers muy bajos, de nogal.

Clama, tranquilo —más que pidiendo auxilio, tutelar— el nombre de la sierva.

Entra asustada, muy a lo murciélago, Camila. Aspavientos inútiles. Carreras más inútiles. Tienta al fin, con desmayo, mover y acomodar el cuerpo de don Juan.

CAMILA

¡Amparaime, cielos! ¿Qué le pasa al patroncito? ¡Hable! ¡Desamparada me veo! ¡Dígame que llame al doctor y voy volando! ¡San Antonio!

Enderézase súbito don Juan y, como si arrojase un guante al descuido — tal parece la vieja despedida por el susto— alza un poco la mano y dice, para tranquilizarla, con amistosa voz: —Traiga la pava con el mate.

Déjase caer de nuevo sobre el lecho...

Revolvando la vieja va a salir, pero de pronto se subleva, mínima, escuálida, maternal en su empavorecida reprimenda.

CAMILA

¡Traeré la pava, pero iré a llamar al doctor! Aunque me ponga en cuartos luego. ¡No se enrieda con los años! (*Desaparece*).

Avenida de árboles. Corre la vieja en brega con su falda.

ESCENA 3.^a

El rostro de don Juan demudado y quieto. (*Se aleja la cámara para mostrar la escena íntegra*).

Se ve a don Juan tendido en cama. Le han desnudado el torso. Conserva el calzón de campo ceñido con correa y los zapatos. A su alcance el haldudo y está deseando ponerse. El doctor a su lado hace lo propio de un doctor: ausculta, toma el pulso, reflexión, termómetro, miradas a lo alto o mentón hincado al pecho. La sierva se ha dejado caer en cualquier parte y es un montoncito de sombra esperando.

Recién llega don Máximo en puntillas e inquiera carilargo:

DON MÁXIMO

¿Es cosa grave?

Sume el doctor en doctoral ambigüedad el gesto; si bien sonríe y responde:

DOCTOR

¡Fueran todos los males como este!

Yérguese por fin el doctor y don Juan, dando por terminado el reconocimiento, se incorpora. Ya en pie y antes de comenzar a vestir el torso, cálese el sombrero y dice:

DON JUAN

En fin, nada... ¿Verdad, doctor?

DOCTOR

Nada, pero ha de obedecerme.

DON JUAN

A sus órdenes en todo... ¿Quieren quedarse a cenar conmigo? Otra noche será en lo de Escancia.

DON MÁXIMO

¡Cenar! ¿Convendrá que cene, doctor?

DOCTOR

(*Sonriendo*). Si nos ceñimos al régimen que yo prescriba, no habrá peligro...

DON JUAN

Quédese, pues, para vigilarme... ¿Y usted, don Máximo?

DON MÁXIMO

(*Excusándose*). Tengo que ir a notificar el aplazamiento del festejo a Escancia, y luego me espera borrasca de papelotes... ¡Qué no sea nada eso, don Juan! (*Inclínase con sonrisa abrumada de trabajo y sale*).

ESCENA 4.^a

Amplio comedor de la estancia. Bajo el resplandor de las luces destellan alegremente frutas y cristalería. Risas tolerantes del doctor, y súbitas alarmas para reprender a don Juan de exceso de apetito.

ESCENA 5.^a

Sombra nocturna del doctor hacia la venta.

Avenida de árboles, crujidos de la arena. Cristalones de luna en el follaje.

Llega la erguida sombra a los umbrales de la Venta. Letrero y farolón.

Interior. Últimas cenas. Uno limpia los labios y pide perdón, con sus ojillos, de ser feliz. Otro enciende un cigarro y lanza, con el fósforo, su desdén al espacio. Otro está alucinado por el tapón de una botella.

Pinchado en un tenedor se desmaya un pastel a la altura del éxtasis de la señorita lánguida. Una vieja de cara remota, muy enterrada en sí, curtida el alma en pleitos heredados, espera, o duerme esperando, la hora de despertar en la muerte. La figura del doctor pasa derecha por entre las mustias lianas de tal silencio.

En la salita pretenciosa, con puerta al comedor, donde Escancia y don Máximo conversan, mueren de tedio estampas en los muros, el busto de escayola, el reloj de cuco, búcaro con flores de papel sobre el piano..., que se divertirán interviniendo en la comedia cuando les llegue el turno.

DON MÁXIMO

Yo no quiero decir que no hubiese acertado a escapar, debido a la mole de su cuerpo... Pero no me explico unidos el valor demostrado entonces y la depresión que le sobrevino después... ¿Se deberá lo primero a un hábito de tales episodios y lo segundo al efecto de la emoción en un organismo cansado? (*Se vé llegar al doctor Mentas por la puerta que da al comedor*).

ESCANCIA

Aquí viene el doctor que nos sacará de dudas. ¿Cosa grave, doctor?

DOCTOR

(*Quitándose el abrigo y el sombrero*). A la edad del viejo cualquier mal es de cuidado..., pero no le restó am-

bición campera el accidente, y de no zafarme a tiempo recomendándole reposo, — después de una cena que no logré mantener en los límites de mis prescripciones — aun me tendría a la vera sumándole cabezas de vacuno, de ovino y de yeguarizo en otras tantas cuadras de campo.

Se apagan las últimas luces del comedor al fondo. Cierra don Máximo la puerta.

ESCANCIA

Bien le dicen Juan sin tierra, pues toda le parece poca. ¿Sabrá ni la que tiene el viejo?

En tres tiempos se divide el diálogo. En el primero los personajes pasean, en el segundo se sientan en torno a la mesa, y, finalmente, estrechan, inclinándose, el círculo de la confidencia.

DON MÁXIMO

Con lo que hoy compró van para las veinticinco suertes. La central de *El Edén* son más de seis suertes; los campos de Soto, dos; la Blanqueada, buena estancia con poblaciones, montes y aguadas, dos suertes; no muy lejos, los campos de San Juan, que fueron de Echevest, de unas tres mil quinientas cuadras; cerca de Piedras Coloradas, la estancia que fué de don Antonio Lasarga, Los Olivos, aumentada en tres suertes; cerca de treinta mil reses de ganado mayor, veinte mil cabezas de lanares y unos millares de yeguarizo pueblan esta inmensa extensión de campiña.

ESCANCIA

(*Con ruín melancolía*). ¡Y el oro que tiene en los Bancos!

DON MÁXIMO

En el Banco de Londres de Paysandú hay un depósito de unos quinientos mil pesos oro, y más del millón colocado en Bancos e instituciones financieras de Buenos Aires; aparte de varias hipotecas por cientos de miles en Entre Ríos y otras provincias.

ESCANCIA

¿Cuándo reventará el viejo de comer tierra, doctor?

DOCTOR

Mucho más pronto que nosotros y de nada le servirá su riqueza.

ESCANCIA

¿Qué mal padece?

DOCTOR

Arterioesclerosis.

ESCANCIA

¿Y eso qué es, doctor, pa prevenirse?

DOCTOR

No hay prevención posible, amigo Escancia. Es un endurecimiento de las arterias que dificulta el riego de la sangre impulsada por el corazón y éste flaquea al cabo de un tiempo más o menos largo de lucha...

ESCANCIA

¿Y a dónde irá a parar la riqueza de este viejo sin familia?

DON MÁXIMO

La tiene, el solitario. Tiene otro hermano solterón y muchos parientes en Buenos Aires. En una palabra, la tierra se irá de la tierra.

Pausa. En contrarias oblicuas de silencio — tieso y ladeado el doctor Mentas; hacia atrás, desmayada la cabeza, el hotelero; de bruces en el brocal de su malicia, don Máximo — meditan y dialogan sin palabras.

(*Desciende la cámara lentamente y ve los ojos del gato; y luego el susto gigantón del negro Trulla que entra con la pava y el mate. Chistó una lechuza en el patio. — "Cruz Diablo!" — exclamó el negro con una voz infantil inesperada que crispó el silencio.*)

Comienza el vuelo de la cámara encendiendo y apagando llamas embrujadas con solo fijarse en los objetos de la sala y, como si fuesen tales, en las cabezas de la intriga:)

El cuco del reloj dice: ¡Cu-cú!

Friso de meditaciones en tres tiempos o rostros que hacen anzuelo de picardía en punta de miradas.

De soslayo estampa épica de escolar patriotismo, con
sables por lo alto y mártires en tierra.

Dice el cuco del reloj: ¡Cu-cú!

Agitación lenta y difícil de la intriga tricéfala.

Pico y ojuelos de la lechuza disecada.

Busto en mármol ficticio de algún prócer calvo. De
la oreja al rincón tela de araña.

(Sale la cámara, por el techo, al campo y ve en apólogo
nocturno los arabescos de la astucia:)

Despliega su rosca desde el suelo hasta la noche la
serpiente, con elegancia de cisne.

Desde la cima de ese impulso cae el zorro.

Huye con patas largas la gallina.

(Y ya por transparencia se está viendo la sala que
cruzan pasos agitados, y se oirán las voces y sentencias de la
noche barajadas con la meditación gesticulada de los perso-
najes. Voces y apariciones se deslizarán como naipes, anun-
ciándose una cuando ya la otra se desvanece:)

Avanza como locomotora en maniobras la cara del hote-
lero: —Treinta mil cabezas de vacuno, otras tantas de la-
narses en la cabeza de un solo hombre. ¡Mal rayo la parta!

Torre en cielo estrellado. Campanadas: ¡Tan, tan, tan!...
Y voz resquebrajada de don Máximo: —El tiempo suena de
prisa o con calma como el hombre quiera.

Cejijunto doctor, disparado hacia atrás por súbito re-
troceso de la cámara: —Leguas y leguas de verde hermo-
sura se dan al paso corto de un viejo maduro para el hoyo
de tres varas.

Viene oscilando desmayada la cabeza de Escancia: —Oro
redondo, lluvia de oro, prodigarán manos que no lo juntaron!

Campana y percusión nerviosa del martillo: ¡Tan, tan!...
Y voz de don Máximo: —...alegre o con pena como el hom-
bre quiera.

Voz de cotorra que oyen bajo la bóveda del cráneo, es-
cuchando hacia adentro, los compinches inmóviles: —¡En una
mano la ley, en otra la salud, no hay más poder! ¡Cobardes
corazones, vestidos de razones!

Voz de bronce: —¡Tan...! — que se prolonga en larga
resonancia.

Una carcajada de real sonido cortó la hora. Cara y pi-
rueta del mismo diablo en figura de don Máximo. Dice: —¡Ya
está!—, y ordena al negro: —Trae yerba nueva y unos
vasos de caña... (Vase el negro).

DOCTOR

(Adivinando el primero el acertijo). Entendido... ¡Hay
que casar al viejo!

ESCANCIA

...Con la sobrina del abogado. (Pícaro y modesta son-
risa de don Máximo). (Silencio insostenible. Hipo del rego-
cijo).

ESCENA 6.^a

Afanes pastoriles, nubes blancas, luz recién nacida...
Campos vecinos a la estancia. Llega don Máximo, muy ma-
tinal, con aspavientos de milagro a la vera del viejo. Los
envuelve lejano rumor de peonada en faena...

Cúpula temblorosa de relinchos, humilde procesión de
esquilas a ras de los alcores, bramidos de buey profeta,
misa del sol y libertad inverosímil de los pájaros.

DON MÁXIMO

¡El achaque era de salud! ¡Bien se ve por lo presto que
ha sanado! ¡Demasia de fuerza, don Juan, demasia de fuerza!

DON JUAN

(Con su risa refresca la del abogado y dice:) ¡Quiere
acompañarme a ver el nuevo semental? De la tierra de mis
abuelos... ¡Buena raza! Veré si cunden por estos pagos...
(Sorprendido sin saber por qué... — o sabiéndolo —, mírale
de soslayo don Máximo, y acepta.)

DON MÁXIMO

¡Vamos, pues!

Vanse a lo largo de las alambradas.

ESCENA 7.^a

De vuelta del establo vieron venir al doctor Mentas.
Llega, ya, jinete en yegua mansurrona y tira de la brida.

DOCTOR

¡El susto fué de sudario en punta de escoba! ¡Veanlé ya
qué garboso, como siempre! ¡Qué tal se ha pasado la noche?

DON JUAN

Sin novedad.

Apéase el doctor.

DON MÁXIMO

Seguro que mejor que yo, que me la paso en cábalas para conciliar contrarias terquedades.

DOCTOR

¿Excusa para irse porque yo he venido? (*Hace guiño y señal de cabeza al abogado, que entiende el signo y consejo de irse realmente y prepara la evasión*).

DON MÁXIMO

Ni respiro me dejan... No es excusa, doctor.

DOCTOR

(*Bromeando*). Del hambre de venganza engorda la justicia.

DON MÁXIMO

(*Lo mismo*). Más la medicina de pleitos con la muerte. Pero este litigante se defiende sólo... (*Breve risita para atenuar el chiste y reforzar la lisonja en que envuelve a don Juan. Mira el reloj súbitamente:*) Perdónenme. (*En retirada y saludando:*) ¡Continuaremos el torneo, doctor!... ¡Abur, don Juan! (*Risa de todos. Vase*).

DOCTOR

(*Celebrando aun el chiste de don Máximo*). Es verdad, más verdad que imagina el letrado. Este litigante se defiende sólo de la muerte... (*reflexivo:*) Pero hay que defenderse también de la vida, don Juan... Excesos de salud traen el cuerpo en danza si no se les da cauce. Mala es el agua remansada y mal negocio ahorrar la vida para los gusanos...

DON JUAN

De acuerdo.

DOCTOR

¿Qué ganancia nos viene de ese ahorro? Alifafes y malos vapores de sangre estancada.

DON JUAN

¡De acuerdo, doctor! Me levanto a las cinco y no paro hasta el sueño. El mío es breve y sin fantasmas, sino fué ayer que me dió por soñarme como un toro viejo huyendo al lazo de la muerte... o lo que fuese, pues tan pronto figuraba calavera como cara de niño la del jinete...

DOCTOR

¡Calavera!... ¡Cara de niño!... ¡Gran símbolo, don Juan, y gran aviso que me da la razón!

DON JUAN

¿Símbolo dice?...

DOCTOR

(*Como para sí.*) En el fondo de su alma este hombre siente que le persigue la muerte al no dejarse alcanzar por la ley de la vida. ... (*Súbito y confidencial, volviendo del fingido soliloquio:*) —Escuche, don Juan, lo que dice el amigo y el médico: ¡Hay que casarse! Déjese alcanzar por el niño y no le inquietará la calavera. ¡Anchos dominios tendría su prole, amigo! Y sin ella, ¿para quién serían gozo estos inmensos pastizales?... ¡Pero, cuidado!... Un hombre firme en cumbre de años no ha de estar a los juegos de cualquier casquivana. (*Muy meditativo:*) ¡Pienso y no hallo!...

DON JUAN

¡Pero qué busca, doctor? (*La ingenuidad o zumba — no se sabe — del viejo, casi ha tambaleado al doctor Mentas, pero se recobra y responde con denuedo:*)

DOCTOR

¡El nombre de la medicina!... El nombre propio, pues el genérico es mujer. ¡Hay que casarse, amigo!

Asombro extraordinario en los ojos de don Juan. El doctor pone ya pie en el estribo, cabalga, y de lo alto, reitera con gesto casi compungido de puro doctoral:

DOCTOR

¡Hay que casarse!

Para hacer sibilino el consejo vuelve grupas y se des-
pide en la evasión de un trote lento.

(Se verá a don Juan de espalda y al jinete cada vez más
lejos hacia el fondo. Hará entonces la cámara el giro conve-
niente para rodear el aire en torno a la figura del viejo y
ofrecer al fin, con pausa, el primer plano de su ROSTRO
ATÓNITO...)

SEGUNDO ACTO

ESCENA 1ª

Lejana voz de pregonero fundida con el sol. Una calle
del pueblo; soledad tendida hacia los cielos que corren so-
bre el llano. Se apea, lejos, de un tilburi don Juan y viene
a pie.

Ya cerca, se descubre su aire pensativo. Hace elegancia
y parsimonia hidalga de la vejez inevitable de sus pasos.

Se disponía a entrar en el casino, pero vé llegar a Car-
men y se queda inmóvil, sin otra compostura que la natural
de su peso y su candor.

Es de filial humildad la actitud de Carmen cuando pasa,
si bien le lisonjea la simple y señoril galantería del viejo.

DON JUAN

Adios, Carmen.

CARMEN

Adios, don Juan.

Sigue don Juan con la mirada los pasos de la doncella,
que vive muy cerca... Tal vez por curiosidad, antes de
entrar ha vuelto la cabeza...

ESCENA 2ª

La sala del casino. Cerca de una ventana juegan a los
dados don Juan y el hotelero. Olvida el viejo la partida
y hace castillos distraidamente con los dados.

DON JUAN

Hace dos meses, creo, fué la broma del doctor... ¿No le parece a usted, Escancia, que fué broma?

ESCANCIA

Sostiene su dictamen con toda seriedad, se lo garanto. ¡Claro que cada maestrillo tiene su librillo!...

DON JUAN

Y el de usted, ¿qué dice al respecto?

ESCANCIA

(Con modesta sonrisa). Yo no soy, maestrillo, don Juan.

DON JUAN

Tendrá su parecer.

ESCANCIA

Pues sí, le tengo... y es que de estas cosas, más que la medicina sabe el corazón... ¿Mujer?... ¡Psch! Poco dice esa palabra a quien pasó la edad del devaneo... ¡Un nombre de mujer: esto sí es algo! (Llevando la mano al pecho.) Y en verdad me honra haber sido el primero que dijo a usted el nombre mágico, el más digno de hacer pareja con el suyo.

DON JUAN

Pareja muy desigual, si van en cédulas que digan el monto de los años...

ESCANCIA

No es la suma de años la que hace la vejez, sino el desgaste... Y la salud de usted es envidiable... Y, en fin, si la mocita es gustosa... En esto el fallo incumbe a juicio femenino. (Confidencial:) Yo sé que está contenta de sus homenajes...

DON JUAN

¿Cree usted? ¿Los ha notado?

ESCANCIA

¿No ha de notar? ¡Son bien visibles! (Socarrón:) ¿Desde cuándo viene usted al casino y justamente a esta ventana? ¿Quién le sacaba a usted de casa o de sus campos? ¿Es ella ciega?. (Don Juan mete los dados en el cubilete como para seguir la partida).

ESCANCIA

(Insiste, misterioso:) ¿Por qué cree usted que ha pasado antes?

DON JUAN

¡Bah! Vendría de casa de alguna amiga, de pedir perejil o cosa así... (Escancia, como si ya no pudiera contener la risa ante la picardía que finge atribuir al viejo, le da una palmada y ríe a carcajadas.)

ESCANCIA

(Levantando el cubilete que había volcado don Juan y descubriendo los puntos:) ¡Escalera! (Con un guiño). ¡Buen signo, presagio favorable!...

Mira don Juan hacia la calle. Parece lisonjeado, pero su cabeza declina... Gesto inquisitivo del hotelero entre humaredas del cigarro.

ESCENA 3.^a

Despacho de don Máximo. Conciliábulo con su hermana.

DON MÁXIMO

Mi carta ha surtido efecto...

MISIA EULALIA

Eres un gran diplomático, y Jorge un chico excelente.

DON MÁXIMO

Sí... Su buen sentido allana dificultades. No es un chiquillo, conoce el mundo.

MISIA EULALIA

Lo importante es que no alborote. ¡Odio el escándal!

DON MÁXIMO

¡Si él es el primer interesado en que todo suceda con decoro!... Prolongará cuanto haga falta el sacrificio de la ausencia.

MISIA EULALIA

¡Pobrecillo!

DON MÁXIMO

¡Silencio! Creo que está Carmen de vuelta.

Vase Misia Eulalia y queda don Máximo consultando infolios.

ESCENA 4.^a

Misia Eulalia y Carmen cerca de las vidrieras, cerradas, del balcón. Jaula con jilguero, largos tapices japoneses con afilado vuelo de pájaros quiméricos. En profusión ornamental llenan los muros retratos y abanicos. Consola con fanales, cofres, candelabros. Estatuillas queriendo ser veloces, o, en salomónica torsión, fingir felicidad suprema. Carmen hace encaje. Repican los bolillos entre los dedos ágiles. Misia Eulalia lee con lupa un novelón.

MISIA EULALIA

(Suspendiendo un instante la lectura y como si hubiese estado esperando alguna decisión de Carmen:) ¿Qué? ¿No te alegras? ¡Pobre viejo! Pocos días le quedarán de vida, y bien merece el amor de manos delicadas que cierren sus ojos...

CARMEN

Podría igual, sin casarme, prodigar al viejo esos cuidados.

MISIA EULALIA

¿Y por qué renunciar a ese trámite? ¿Para que vaya a dar a manos codiciosas el premio justo que tú merecerías?...

Más razón de escrúpulos tendría Jorge, y sin embargo... como es hombre de juicio...

Carmen.- (Afrentada). ¡Es un cínico!

Suspiro y gesto paciente de Misia Eulalia, refugiándose de nuevo en la lectura. Repique de palillos y jilguero.

ESCENA 5.^a

En la estancia. Don Juan ante el espejo, muy grave, casi feliz. Será de plena inocencia y descuido su actitud, señalándose el peso del cuerpo y de los años sin tacha. Su faz estará inmóvil. Parecerá, más bien, que es el espejo quien se mira en don Juan.

Viene hacia el centro de la habitación, medita sin gesto... Luego, a lo largo de un pasillo, va despacio hasta la sala del comedor. Acércase a la mesa, toma en su mano frutas de un cestillo y las acaricia. Sale al balcón y toca los claveles muy suavemente, como con miedo de marchitarlos. Alza la vista y ve corretear un ternero de la última parición.

Salto y graciosa torpeza de las ancas del ternero.

DON JUAN

(Llama). ¡Camila!

(La vieja que está en el atrio de la casa mira hacia el balcón que será el punto de vista de la cámara.)

DON JUAN

¡Llévale aquel ternero!

CAMILA

(Después de mirar hacia donde retoza el animalito). ¿A quién, patrón?...

DON JUAN

... ¡¡Sonsa!!... (Retírase de la solana).

ESCENA 6.^a

Figoneo desde las ventanas. A lo largo de la calle, y en zig-zag, Camila tira de la sogá, y detrás, o alguna vez delante, se asusta o se divierte el ternero.

Lleva también la vieja un canasto de frutas al brazo.

Lectura y bolillos, misia Eulalia y Carmen. Oyese jolgorio de niños en la calle y espía misia Eulalia.

Pelea la murciélaga con la inocente rebeldía del chotillo. Bulla de muchachos. Algunas manzanas caídas del canasto han promovido pugna y son botín en manos de los victoriosos.

En su afán de escrudiñar el sentido de la escena está misia Eulalia a punto de mirarla con lupa. Mira también Carmen y sonríe vagamente.

MISIA EULALIA

¿Qué quiere decir esa algarabía y ese afán de la vieja de meter un ternero en nuestra casa? ¡Vaya un escándalo! Apuesto a que es un envío de don Juan. Al fin campero, hombre de bien, pero sin modales...

CARMEN

¡Diablo de muchachos! ¡Aturden a la vieja y hacen ju-diadas al animalito! (Con juvenil indignación): ¡Granujas!

En la calle el arrapiezo de cara más osada tira de la cola al ternero.

CARMEN

(Perdiendo la paciencia): ¡Eso sí que no! (Deja el mundo y sale corriendo).

MISIA EULALIA

¿Adónde vas? ¡Carmen! ¡Carmen! ¡Qué compromiso! (Deja la lupa y el novelón. Por un instante no sabe qué hacer. Va a salir, pero retrocede y vuelve a mirar por la ventana. Gesto de consternación).

Salió Carmen e increpa a los niños que se alejan un buen trecho.

CARMEN

¡Mala crianza os dan! ¡Pillos! ¡Malsines!

CAMILA

(Envalentonándose y queriendo alzar el puño, lo cual no le es posible del todo por los tirones que a la soga da el pavor del choto). ¡Ya les daré yo la crianza que les falta, bandidos! ¡Ya los pescaré con las manos libres! (Suspira para

recobrar la paciencia y dice a Carmen sonriendo de la manera más gentil posible):

— ¡Esta pequeñez traigo para vos, niña, de parte del patrón!

Carmen habíase puesto a festejar al ternero y rodeaba el cuello de la bestia con su brazo cuando Camila dice las últimas palabras. Quédase inmóvil en esa actitud, y la sierva, perpleja y no teniendo labia para más, tuerce el cuello, agita las manos y sonríe. Por fin, dando por cumplido el mandado, entrega el ramal a la doncella y el cesto de frutas a misia Eulalia que salía en ese instante.

MISIA EULALIA

¿Qué es esto?

CAMILA

Un regalito del patrón para la prenda. (Queriendo componer la situación, que adivina difícil, y agravándola): ¡Loquito está el señor, pero lo vale este lucero!

MISIA EULALIA

(Con sonrisa difícil). Dele usted las gracias... (Mira hacia las ventanas por si alguien fisgonea): ¡Jesús, Jesús!

Sin saber qué hacer sonríe Camila una vez más, se inclina y, procurando no dar la espalda, se retira.

MISIA EULALIA

¡Qué irrisión para el vecindario! ¡Carmen! (Súbitamente se decide a entrar con el canasto).

(Carmen no ha abandonado su actitud y la cámara se acerca para mostrar en primer plano la inocencia, ya dócil, del animalito y la cara de la doncella, al borde de las lágrimas).

INTERMEDIO

1. Mano agitando nerviosamente un cubilete de dados.
2. Rostro de don Juan mirando el horizonte.
3. Galope de tropero sobre la ondulación de las colinas.
4. Talla en madera, bruñida como porcelana, de una cara de niño.
5. Calavera.
6. Mugido lastimero de buey viejo.
7. Súbito vuelo de palomas.
8. La mano que agitaba el cubilete pone fin al intermedio soltando los dados, y se transparenta ya la escena siguiente.

ESCENA 7.^a

Aquella noche en casa de don Juan...
Con él conversan, y entre sí se entienden, abogado y doctor...

DON MÁXIMO

Me ha conmovido en lo más hondo la decisión de don Juan.

DON JUAN

Poco durará este peso de años... Ya que se derrumba, sea a los pies de una doncella...

DON MÁXIMO

Año sobre año, cuando van bien asentados los sillares, se levanta una torre de nobleza firme.

DON JUAN

...Que ahora, no más, se agrieta y se desploma... Déjeme en paz y sin lisonjas con el polvo de mis huesos y este amor de padre... (*Parece a punto de un desmayo y el doctor se apresura a ponerle una inyección*).

DOCTOR

No es nada, no hay que apurarse. (*Terminando su tarea*): Ya está.

DON JUAN

(*Entre vigilia y delirio*): Soñar hijos en la fosa... ¡No sea nutrir cuervos! ¡Cómo es la linda? ¡Hay que remirlarla como buen campero a la res en el rodeo!

DON MÁXIMO

Bien que la mire y la remire. Solo verá inocencia y resplandor de ángel.

DON JUAN

(*Inesperado, no se sabe si en delirio o en superior vigilancia haciendo un tiento*). ¡Lo que es yo no me caso con esa flaca!

Susto del abogado y el doctor que se consultan aterrados con los ojos.

DON MÁXIMO

(*Bromeando lisonjero*). Si no fuese mi sobrina yo sabría convencer a usted de los méritos de una mujer delgada.

DOCTOR

Por otra parte después de la pubertad vienen las carnes.

DON JUAN

(*Animándose*). Pa carnes las reses de mis potreros. No se habrá usted olvidado, amigo don Máximo, de aquella vacuita Durham que le dió una corrida... ¡Qué hermosura de animal, eh?

DON MÁXIMO

(*Afectando interesarse en el tema ganadero*). ¡No habría más ventaja económica en cultivar la raza de los Hereford? Su triunfo en el concurso de sangres adaptables a las variedades conseguidas en el país creo que ha sido rotundo, verdaderamente rotundo...

DON JUAN

(*Medio de retorno del delirio*). ¡Qué dice este lorito? (*Despierto ya del todo*): Pienso que deben abreviarse trámites...

DON MÁXIMO

(*Respira y dice*): En la provincia argentina de Entre Ríos tengo ya todo dispuesto, cura y juez sin remilgos de toga ni bonete que harán las cosas bien y muy ligero.

DOCTOR

No se hable más. Désele todo hecho, que no es para atinar en lios de papel timbrado la emoción de bodas. ¡Cómo complican ustedes el mundo, señores letrados!

DON MÁXIMO

Pues no se apuren que voy a simplificarlo. (*Sonríe y sale*).

(*Transición de la pantalla hacia la sombra.*)

ESCENA 8.^aRótulo (*único en la película*)

...PROMESA DEL VIEJO Y DE LA DONCELLA.

Corren las manos de Carmen sobre el teclado de un piano. Siguiendo este movimiento más allá de su límite: perfil del hotelero, en fuga, y, finalmente, la faz de misia Eulalia.

MISIA EULALIA

¡Cuántas zozobras pasa una madre por el bien de sus hijos! (*En voz baja*): ¡Y el escándalo que se nos viene encima!...

(*Se aleja la cámara y muestra la escena íntegra: salita en la Venta de los Cuatro Caminos*):

"Misia Eulalia sostenía un diálogo lleno de fugas a la cavilación y al discreto con Escancia, el ceremonioso hotelero de cara de liebre, mientras que Carmen, la víctima propiciatoria — que no lo parecía — lanzaba una tras otra escalas de tono variado".

ESCANCIA

Lo principal en una boda es la voluntad de los contrayentes.

MISIA EULALIA

Lo que es por mi hija puedo responder. ¡Verdad, Carmen?

CARMEN

(*Sin dejar de tocar el piano*): —do, do sostenido, mi natural, fa natural, fa sostenido.

MISIA EULALIA

(*Aparte*): —Está en la luna, pero es de buen agüero todo lo que ha dicho, todo natural y sostenido...

ESCANCIA

Yo soy algo músico y creo que aún quedan bemoles en esa escala. ¡Ji, ji, ji!

MISIA EULALIA

Dígame, amigo Escancia. ¿Cómo sigue don Juan?

ESCANCIA

Muy bien, muy bien; digo, muy mal, muy mal. (*En voz baja*). Es una ruina... Vive a fuerza de jeringazos... Pero aquí viene don Máximo apurado. (*Entra don Máximo*).

DON MÁXIMO

Nos ha dado un susto... ¡Creí que se nos iba! No hay que perder tiempo.

MISIA EULALIA

¡Ay, Dios mío! Debemos evitar murmuraciones de la gente envidiosa, Máximo.

DON MÁXIMO

Todo está previsto, hermana. El casamiento civil se hará en la provincia argentina de Entre Ríos. Embarcamos esta noche. (*Mientras habla recorre la sala, y la cámara, siguiendo sus pasos, ofrece distintas perspectivas del ámbito. Se ha detenido, y con él el movimiento de la cámara, frente al rostro de misia Eulalia*).

MISIA EULALIA

¡Y el religioso!... ¡Ya sabes que en eso no transijo! El matrimonio civil es un concubinato.

Sonrisa de perfil, muy de melón, de Escancia.

DON MÁXIMO

(Acercándose a Carmen). Sí, hermana, sí...
(Escena íntegra. Se vé a Escancia ir hacia la ventana.)

DON MÁXIMO

¡Qué guapa estás, Carmen! ¿Y tu novio?

MISIA EULALIA

(En voz baja). No seas indiscreto. (Alto). Te pregunta por don Juan.

CARMEN

No, me pregunta por Jorge... Pero pueden estar tranquilos porque es un sinvergüenza.

DON MÁXIMO

El consiente por tu bien y el nuestro, seguro de tu próxima viudez virginal.

Se oye una bocina de automóvil.
Visión cenital de un automóvil en la calle. Salen de él don Juan y el doctor Mentas.
Nerviosidad en la salita de la Venta.
Escancia sale apresuradamente del hueco de la ventana y pide con gran apremio:

ESCANCIA

¡El vals! ¡Aquel vals tan lánguido que tocó usted ayer noche después de cenar!

Carmen teclea e interroga con el gesto.
Misia Eulalia está a punto de desmayarse.

ESCANCIA

Sí, ese... ¡Ya! Tranquilícese, misia Eulalia. (Comienza a sonar un vals efectivamente lánguido).

MISIA EULALIA

¡Me gusta tanto la música!

ESCANCIA

¡Es una artista!

Aparición de don Juan. Siguenle el doctor Mentas, con su estuche de urgencia en la mano, y don Máximo que ha salido a recibirlos.

DON JUAN

¿Podemos asistir al concierto? ¿Cómo está usted, misia Eulalia? ¿Y usted, señorita?

MISIA EULALIA

Siéntese a mi lado, don Juan. ¡Cómo vende usted salud, amigo mío!

DON JUAN

¿Lo cree usted?

ESCANCIA

Trae consigo toda la lozanía del campo.

DON MÁXIMO

No hay mejor vida que ver salir el sol y respirar el aire de las colinas y de los bosques...

MISIA EULALIA

(En voz baja a Carmen): —Dí tú algo, muchacha.

DON JUAN

No la fuercen a hablar. En silencio maduran las palabras dignas.

Pausa que desbarata el

DOCTOR MENTAS

Señores, hagamos nosotros la algazara. Es natural que los novios callen. Es el uso de siempre: bulla de bodas para

los invitados; que los prometidos más desean abreviar para estar solos.

CARMEN

(*Parece inmutarse y dice a su madre, entre áspera y suave*): —Sí, debemos abreviar. ¿Vamos a arreglarnos un poco antes de la cena?

MISIA EULALIA

(*Un tanto alarmada, pide excusa a don Juan con la sonrisa y dice, tolerante y pícara*): —¡Ya saben ustedes el tiempo que las mujeres debemos al espejo! (*Sale seguida de Carmen*).

ESCANCIA

¡Vaya un pimpollo!

DOCTOR

¡Sufra, amigo!

DON MÁXIMO

No sea usted cruel, doctor. ¡Je, je, je, je! (*Suspende de pronto su risa y señala con los ojos a don Juan que ha ido a sentarse lejos de esta ficción de regocijo y medita con los ojos cerrados. Su rostro parece de piedra*).

TRANSICION

Reaparece la sala, servida ya la cena, y los personajes, a los que se ha añadido la mujer de Escancia, en torno a la mesa. Carmen al lado de don Juan.

"Noble y graciosa en sus palabras atraía de continuo los ojos confiados y la risa fresca del viejo. La cucamona Eulalia y el leporino Escancia chocaban sus copas".

(*La escena íntegra se verá oblicuamente desde un punto de vista cercano al techo. La charla es un murmullo que se deja a la improvisación de los actores*).

Algo narra don Máximo que hace reír a todos. De sus ademanes y visajes pintorescos — manos que aluden fuga, dedos en la frente que fingen cuernos y amenazan embes-

tida, busto erguido y cara impávida señalando a don Juan, como si lo remedase en algún trance — se infiere que relata la persecución de la vaquita. Comentarios y risas. (*Se acerca la cámara a los personajes, sin variación de ángulo, y se destaca entonces la frase del doctor Mentas alabando la voz de Carmen y rogándole que cante*).

MISIA EULALIA

Un poco nada más... Mejor será embarcar de noche que de madrugada...

CARMEN

No es verdad que sea tan buena mi voz... Pero si don Juan quiere conocerla, cantaré.

DON JUAN

Con solo hablar es ya la música más buena... (*Con ruego amable*): —Cante usted, señorita...

Sonríe Carmen, buscando ya la canción... Pero en este punto don Juan llevó la mano al pecho y se le dobló adelante la cabeza.

LAS MUJERES

¡Jesús! ¿Qué le pasa? ¡Dios mío!

LOS HOMBRES

No hay que alarmarse. ¡Calma!

El médico buscó su estuche y puso una inyección al viejo que se repone y balbucea excusas.

DON JUAN

Un pequeño mareo..., nada. Perdonen ustedes el mal rato.

TODOS

¡Oh! ¡No se preocupe, don Juan...!
¡Presto le vuelven los colores!...

DON JUAN

(*Con suave gravedad*): —Déjenme un momento a solas con la señorita mientras salen a preparar las cosas para el viaje.

Nueva zozobra en las caras, que atisbaban por encima del hombro hasta desaparecer en la sombra del pasillo.

DON JUAN

Le ruego que cierre la puerta... Bien... Acérquese y míreme a los ojos. ¿Qué ve usted en ellos?

CARMEN

¿Qué quiere usted decir, señor?

DON JUAN

Usted verá en ellos la muerte... No tenga miedo... Yo conozco los animales, las plantas y las lecciones de las estrellas... Yo leo bien en los ojos, y en los suyos la nobleza de su índole... No me diga nada... Debo aprovechar la poca luz de mi juicio... Empiezo a moverme en la oscuridad... Voy solo a la muerte... Déme usted una mano... Siento que ya no soy dueño de mi vida... Mi cuerpo es movido desde afuera... Que sea su mano que me lleve a morir... ya que la han puesto en mi camino... Tampoco estoy seguro que mis palabras sean mías... Cada vez más débil... La vida está en sus ojos... No me moriré aún, lo sé, lo siento... No tema... Quede secreto lo nuestro.

"La joven se arrodilló y besó la mano del viejo con ternura. Sonaron unos golpecitos discretos y se oyó la voz de misia Eulalia que urgía la hora de partir".

DON JUAN

(*Alegremente*): —Pasen todos no más. Estamos ya dispuestos para la partida.

Abrese la puerta y entran todos, con alborozo al oír la decisión de don Juan para emprender el viaje.

"Lo abrigaron bien y lo sostenían por los brazos al bajar la escalera. El doctor Mentas precedía con su estuche".

Ya en la calle, y cuando Carmen, don Juan, el doctor y Misia Eulalia se han acomodado en el auto, don Máximo antes de montar se aparta un trecho para dar las últimas instrucciones a Escancia.

DON MÁXIMO

En la lancha a nafta llegaremos pronto a Concepción. Mañana se atará el nudo fuerte del matrimonio. Le pondremos un telegrama para que tenga el coche a la espera en el muelle. Será mejor que solicite permiso de la Receptoría o de la Comandancia de Marina para acercar el auto a la punta, pues de soponcio en soponcio tenemos que cargar el fardo y además hay que evitar a los curiosos. (*Entra en el auto. Cierra Escancia la portezuela. Despedidas*).

"Los ruidos del motor y la ronquera de la bocina del "auto" dejaron, al alejarse, en mayor silencio la media noche solitaria del pueblo".

ESCENA 9.^a

De madrugada. Puertecillo ^{oriental} ~~usuguayo~~ del río ^{Uruguay} ~~de la Plata~~. En el relíano, cerca del malecón, se detiene el auto. Descienden los viajeros; avanzan hacia el muelle... Entran en la gasolinera. Primeros planos de la nave cuando esté en marcha, y siluetas de don Juan y Carmen.

ESCENA 10.^a

Llegada a Concepción. Los personajes aparecen ya subiendo las escaleras del atracadero.

ESCENA 11.^a

Habitación de un hotelillo. El doctor asiste a don Juan en ausencia de las mujeres...

ESCENA 12.^a

Una Iglesia desierta. Ante el altar, responden Carmen y don Juan. Los dos dicen *sí* con grave sencillez.

ESCENA 13.^a

En el juzgado. Polvo, legajos, rasqueo de plumas leguleyas... Don Juan resignado como un animalito cercano a la muerte. Carmen pensativa, risueña misia Eulalia y muy activos el abogado y el doctor.

ESCENA 14.^a

Don Juan recibe el acta de manos del juez y la dobla con reverente e ingenuo estremecimiento de las manos.

ESCENA 15.^a

Los personajes hacia el muelle, arremolinados por el viento. Agita frenética su lengüecilla un gallardete.

ESCENA 16.^a

De noche. Llega el automóvil ante la casa de don Juan. Venía lentamente y se ha parado con brusco gemido. Desciende don Maximo que da la mano para apearse a misia Eulalia; luego el doctor que ayuda a don Juan y, finalmente Carmen que le ofrece su brazo. Rechaza don Juan suavemente cualquier otra ayuda y avanza con la muchacha hacia el umbral.

En un primer plano (*saliendo a medias de la sombra por algún leve resplandor que llega de la casa*) se verán: el rostro de Carmen, sereno y suavemente melancólico, y el de don Juan, integramente noble, pero ya espantosamente vencido.

TERCER ACTO

1. Vuelo de gaviotas en cielo brumoso.
2. Sol en el mar y bergantín lejano.
3. Ondulada llanura y fuga de las garzas hacia el horizonte.
4. Caserón solitario a lo lejos.
5. Se acerca la cámara y se inmoviliza frente al caserón: la estancia de don Juan.
6. De un salto muestra, llenando el cuadro, la ventana abierta. Se ve en el interior a don Juan en la cama, reclinado, y a Carmen a su vera leyendo un libro.
7. Se invierte súbitamente la imagen: ahora vemos el campo desde el interior...

ESCENA 1.^a

Habla don Juan. Levanta Carmen la cabeza.

DON JUAN

He sido niño alguna vez, aunque no lo parezca... Hace mucho tiempo... o quizá un solo instante, no sé si breve o largo... Pronto he de morir. Quiero perpetuarme, pero no ser estorbo al brío de la vida... Quiero que seas mi heredera... ¡Qué vea yo tus ojos!

Carmen se acerca para que don Juan vea sus ojos. Permanece en silencio unos instantes. Al fin dice:

CARMEN

¡Soy su heredera, señor!

DON JUAN

Desde tus ojos quiero ver, después de morir en ellos, las peleas y el gozo de este mundo.

CARMEN

No morirá, señor. Pero si muere ha de resucitar y vivirá en mis ojos para ver maravillas.

DON JUAN

Dame tu mano, que por el tacto y el calor de vida te conozca del todo.

Carmen deja su mano en la diestra del viejo y permanece erguida; y espera con la mirada quieta un vaticinio. Don Juan cierra los ojos y parece escuchar el secreto rumor de un sosegado río.

DON JUAN

Siento latir aquí una amistad antigua. La sangre de mis abuelos te conoce. Eres leal... Eres generosa. Tuyos son mis dominios y veré maravillas...

El rostro de Carmen, en cuyo resplandor se unen júbilo y pena, está maravillado...

ESCENA 2.^a

Atardecer en las colinas. Asoma por la cresta un carretón. Lo vemos ya en cercanía... Entre vaivenes y desvenecijado estrépito, el carretero y un peón platican.

EL PEÓN

¡Buena prenda ha llevado el viejo!

EL CARRETERO

Da Dios las nueces a quien no tiene dientes.

EL PEÓN

Pero sí con qué mercarlas.

EL CARRETERO

Poco vale la plata al borde de la cueva.

EL PEÓN

Otros disfrutarán. Allá en Montevideo dicen que un tortolito espera campana de funeral...

EL CARRETERO

A rey muerto, rey puesto. Será quien reine aquí cuando muera el patrón.

EL PEÓN

¿El tortolito? ¡Qué sabrá del campo! ¡Del cabarete, sí!

EL CARRETERO

¡Ja, ja, ja!

EL PEÓN

Al fin, don Juan entre la peonada era como el agüelo.

EL CARRETERO

¿Cómo es que dice él siempre?

EL PEÓN

(*Sin darle importancia...*) —Un refrán inglés: Stis, alon, güey, tute, ¡peraris! (*Pasan*).

ESCENA 3.^a

Noche. Camila en su cobijo, cerca del catre. Se aproxima a la puerta. Luego vuelve al mismo sitio, siempre con aire atónito. Tiene una mano en otra, caídas sobre la falda, como si hubiesen perdido el destino. Los ojos fijos, tristes, vacíos. Tiembla en su faz la llama de un velón.

Comienza a oírse una voz lejana de timbre neto, que canta, con paréntesis de guitarra, un *ejemplo* del viejo Pancho. La vieja va llenando su melancólico vacío de atención creciente.

EL PAYADOR

Ricién, ricién le habían sacado el yugo al infeliz güey viejo,

y llevando el compás con la cabeza,
rumbiaba p' al manchón de pasto fresco.
Una vaquilloncita,
que po'el tamaño 'el cuerpo y por el pelo
parecía importada, al tranco corto
se fué hacia el manso ansina como al sesgo.

A mitad de la estrofa la vieja se acerca al ventanuco, y, hacia el fin, crispa el puño a la noche y murmura: — ¡Envidiosos!...

Tambaleada por su propia furia viene a caer de bruces sobre el catre.

*
* * *

Salto al lugar del fogón. Grupo de troperos y peones en torno al payador. Definen el grupo resplandores de trasfogueros. Punteo de guitarra en prodigiosa vuelta ornamental que termina en gemido y resonancia trémula para seguir el canto:

De juro la miró a la vaquillona
con mirada e deseo,
Porque hinchando eya el lomo
Como si fuese un cerro,
y castigando l'anca con la cola
disparó dando saltos y balando
Con balidos tan raros y tan secos,
Que eran igual que carcajada loca
Del que al verse tentado juye riyendo...

*
* * *

Habitación de don Juan. En la ventana la silueta de Carmen rodeada de estrellas. Soslayada luz lunar da relieve al rostro inmóvil de don Juan. Sigue oyéndose, ahora lejana, la voz del payador y su guitarra:

Atropeyaron mi alma los recuerdos,
Y pensé que también a mí, a ocasiones,
Se me asoma a los ojos el deseo,
Un deseo que las penas y los años
Debieran de haber muerto...

Acércase despacio al viejo la muchacha y queda erguida a su lado. Mirala él un instante... La verticalidad angélica de la doncella, pacifica el rostro de don Juan y ahonda su devoción taciturna.

EL PAYADOR

Ande escuende el telar la araña del sueño,
En las pupilas leí yo que me decía:
Por las dudas, aprovechá mi ejemplo...
¡Y ya sabés lo que le espera al gaucho
Que no apriende a ser viejo!

Sacude la guitarra en brusco vuelo de rasqueos la sentencia final...

DON JUAN

No es ansina, ¿verdad?... Es ansina y no es ansina...
Vacila mi sentido.

CARMEN

¡No se fatigue, no se fatigue, por Dios!

DON JUAN

¡Un güey viejo yo soy, es verdad!... Colijo que anda en lenguas nuestra boda, y me cantan por ejemplo... No hay ofensa, porque yo conozco mi gente...

CARMEN

Pronto verán que no es ansina...

DON JUAN

Denantes ya fuí ejemplado... Aura voy a clavar la guampa en tierra... No temas... Llama a un pión que vaya al pueblo...

Sale Carmen a cumplir el mandado. Transición.

*
* * *

Ha vuelto Carmen con el peón, al que dice

DON JUAN

(De muy buen humor): — Oiga bien, amigaso, y no baraje las ocasiones. Tome el overo y vaya por don Sixto

el notario, que yo no soy hombre pa estar en la cama y voy a madrugar pa darme a los pagos de Dios... Que venga con los papelotes p'al viaje, y nada de jerigonza... Y antes o después avise a la peonada y los amigos del pago, que deseo despedirme de todos...

"Fuese el peón, largo de estar parado de pena y aturdimiento, y el viejo pareció que entraba en delirio".

DON JUAN

(*Ya sin ningún desmayo en la voz, que se le ha tornado robusta en la decisión de morir*): —¡Ya soy Juan sin tierra, Varona! Morir es como volver a empezar... ¿Qué es poco tres varas? ¡Pucha, si empezó mi padre en las plantas de los pies! ¡Venía de Irlanda!... Yo le tomé el estribillo: *It is a long way to Tipperary*... ¡Padre mío! ¡Padre mío! ¡Sangre de toro! ¡Ja, ja, ja! ¿Por qué me siento criatura recordando a mi padre y somos viejos iguales?

Hizo una pausa que sembró el rumor de los grillos o de las estrellas, y era también del campo el dulce gemir de la muchacha.

ESCENA 4.^a

Luz matinal. El patio de la estancia. Muchos paisanos en espera y murmullo. "Caballos al palenque debajo de los aromos y algún cochecillo de valetudinario. Veíanse mezclados el poncho de vicuña y la camisa de los peones, la bota de potro, con espuela de plata, y el pie descalzo del mulato; los gauchos cruz con este signo tirado del barbijo, y los indiadados de gruesos pómulos y barbiespines; melenas con vinchas o tocadas de sombreros alialtos y en la nuca".

"Trajeron allí al frente, debajo de una enramada, en su sillón a don Juan, y un silencio se hizo por donde pasaba el agua de la cañada lejana, unida con su voz; y un sabiá imitaba en su canto el brillo y el juego de las nubes. Al sentir la esfera de luz en las sienas, empezó a hablar el viejo". Era su voz de Carmen y de los camperos como el sol de todos.

DON JUAN

¡Si parece que voy a revivir, canejol... ¡Y no es ansinal Deje usted, doctor, no venga con la jeringa, basta de judiadas... Voy a morir en paz... Mal no hice en mi vida...

Hemos peliao blancos y colorados, y hubo sangre... Carece jugar la vida, también..., porque el valor es güeno... Uno por uno conozco los que me acompañan, y no los puedo nombrar porque mi corazón se aquieta y me da prisa... Quiero declarar aquí en público y en todo mi juicio, como ya lo firmé de mi puño en acta de notario, que todo cuanto es mío, el oro y toda clase de bienes, en tierra y en ganados, queda de mi mujer, a quien yo amo con todas las fuerzas que disipó mi vida ambiciosa... Los que trabajaron conmigo para levantar esa fortuna, oigan su mandato, que será para bien de todos, como hemos concertado... Adios, amigos míos... Dame tu mano, Varona, que ya muero...

"Se arrodilló la joven y posó la cabeza en las manos del viejo. Los paisanos se quitaron los sombreros. La voz de la cañada siguió sola en el silencio, y el canto del sabiá saltaba en las luces de las nubes..."

ESCENA 5.^a

Campanada. Pasan tres caras largas con sombreros de luto.

ESCANCIA

¡Así es la vida!...

DOCTOR

El camino de todos. La ley sin evasiones.

ESCANCIA

¿No llegará la ciencia a remediar algún día este mal de la muerte? ¡Dónde estaremos nosotros!...

DOCTOR

(*Casi optimista*): —La ciencia no puede contrariar los designios inescrutables de... de la diosa Naturaleza, digámoslo así.

DON MÁXIMO

(*Saliendo de su ensimismamiento*). ¡Poco dió que hacer el pobrecillo!

ESCANCIA

¡Era un bendito!

DOCTOR

¡Un caballero!

DON MÁXIMO

¡Un santo!

Muecas pálidas, fúnebres, vacías de los tres mascarones.

ESCENA 6.^a

Cementerio. Sobre la tumba de don Juan varias coronas. Misia Eulalia y la gruesa mujer de Escancia murmuran un rezo cabizbajas. El súbito bramido de un toro, que parece salir de las entrañas de la tierra, hace respingar con susto supersticioso a las devotas damas.

MISIA EULALIA

¡Jesús, Jesús! ¡Descanse en paz!

LA GORDA

¡Tengo miedo, Eulalia!

MISIA EULALIA

(*Retando al misterio con voz de abadesa*): Padre nuestro que estás en los cielos...

LA GORDA

(*Gimiendo*): —...Santificado sea el tu nombre...

Vuelve a bramar el toro más planetario, indescifrable y terrorífico.

LAS DOS

Gloria Patri et Fili et Spiritu Santo... (*Santiguanse rápidamente y desaparecen*).

ESCENA 7.^a

Leía don Máximo un libro... De cerca se verán las láminas: plantas de ovino, vacuno y yeguarizo, que el abogado mira con creciente aire de pericia empresaria, y espejean sus gafas. Entró misia Eulalia y alzó su hermano la cabeza llena de pensamientos ganaderos.

MISIA EULALIA

(*Muy azorada*): —¡Máximo! ¿Dónde está la sierva? La busco y no aparece. Ahora recién caigo en la cuenta de que no se le ha visto desde la muerte de don Juan.

DON MÁXIMO

¿Has mirado bien?

MISIA EULALIA

¡Ven conmigo a recorrer la casa! ¡Yo sola tengo miedo!

Sacude don Máximo sus preocupaciones y sale, con aire tolerante, acompañando a misia Eulalia.

ESCENA 8.^a

Cobijo de Camila. Por el abierto ventanuco viene el aire sutil de un cielo claro. Está la vieja sentada en una silla, en el ángulo del catre con el muro, y, contra éste, apoya la cabeza. Las manos enclavijadas, los ojos atónitos y todo el resto de la faz sereno.

Abrese la puerta y aparecen don Máximo y su hermana. Tan quietecita está la sierva que no se vé... La descubren, al fin, y se acercan despacio. Don Máximo sonríe. Posa una mano, que quiere ser paternal, en el hombro de la vieja y dice, un poco sorprendido de aquel dormir con los ojos abiertos:

DON MÁXIMO

¡Camila! ¿Qué hace ahí como lechuza?

Al suave empuje de la mano de don Máximo, la vieja se desploma, casi ingrávida. Es levisimo el ruido que hace al caer su cuerpecillo en tierra. Espanto de misia Eulalia. Serenidad de don Máximo. El cual se inclina para buscar el pulso a la sierva y, al tocar la frialdad de la muerte, alza los ojos con estupor.

MISIA EULALIA

(*Aterrada*). ¡Hay que llamar al doctor Mentas!

DON MÁXIMO

(*Con un suspirillo, enderezándose*.) Llámenle... para cumplir la ley. ¡Es ya una hojita seca!

ESCENA 9.^a

Viento florido.

Campo y jinete forastero. El cual mira a lo lejos y canta a media voz una canción banal de la ciudad. La yegua, alta cerviz y paso cadencioso. (*Jorge camino de la estancia...*)

*
* * *

Concilio de los lutos. En el comedor de la estancia se han reunido: el hotelero, el doctor —chalinás negras— y el abogado y misia Eulalia — todo negro.

ESCANCIA

(*En voz baja para no distraer a don Máximo que está revisando, muy perito, el testamento de don Juan*.) ¡Pobre Camila! (*Suspiro*). ¡De qué ha muerto, doctor?

DOCTOR

(*También en voz baja*.) He extendido un certificado de pura fórmula. Para dictaminar en conciencia habría que hacerle la autopsia.

MISIA EULALIA

¡Dios santo! ¡Que no la martiricen!

Alza la cabeza don Máximo y todos se vuelven para escucharle.

DON MÁXIMO

Está en regla y correctísimo. Como de manos de don Sixto. ¡Heredera universal!

Entra en este punto la doncella vestida de amazona.

MISIA EULALIA

¡Hija mía, hija mía! Por fin has dejado de sufrir y tu sacrificio no será en vano... ¡Qué contenta estoy!

DON MÁXIMO

¡Bravo sobrina! Viviremos como príncipes... Mi consejo profesional llevará a buen término tus negocios como les dió principio...

DOCTOR MENTAS

La salud es lo principal si anda en coche de oro...

MISIA EULALIA

(*Confidencial, atenuando la advertencia con lisonja*). No sé si es propio ese traje, Carmen... Es tan reciente la desgracia...

Detiéndose Carmen y parece que va a decir algo, pero tarda en hablar y, como está muy seria, inquiétanse vagamente las caras del concilio. Sale sin decir nada y murmura

ESCANCIA

Parece cambiada.

MISIA EULALIA

Sigue en la luna.

DOCTOR MENTAS

Eso pasará cuando Jorge se presente.

DON MÁXIMO

No debe tardar, si cumple con su promesa telegráfica. Y si no viniese... (Se encoge de hombros. Baján todos la cabeza fingiendo meditar...)

ESCENA 10.^a

El patio de la estancia. "Un peón facilitaba el estribo a la Varona que se disponía a montar un tostado brioso, cuando se abrió la tranquera para dar paso a un jinete de porte ciudadano. Dió las riendas al peón que se retiró a distancia".

JORGE

Buenos días, Carmen. ¡Qué hermosa estás!

CARMEN

Buenos días, Jorge. ¡Qué sinvergüenza eres!

JORGE

No tanto como puedes creer...

CARMEN

Prisa te has dado en venir por mi mano...

JORGE

Ahí está... Eso no puede ser... Comprende... ¿Cómo podría yo seguir mi vida de sociedad casado con una cazadora de millones? No se habla de otra cosa, y hay que enterrar el escándalo... Igual podemos ser amantes... Tú eres rica, y una vida de placer en el extranjero, a cubierto de desdenes e intrigas, nos espera.. (La fusta de la Varona dió un silbido al cruzar la cara del joven, que se encendió de asombro y de dolor).

CARMEN

¡Largo de aquí, canalla! Braulio, traiga el caballo del forastero...

JORGE

¿Qué has hecho, Carmen?

CARMEN

¡Largo de aquí!

"El joven montó su yegua de pelo claro y huyó velozmente, avergonzado, pero sinvergüenza".

CARMEN

¡Esto ha terminado! Ahora comienzan las maravillas... (Al peón). Llame a los míos... Tengo que darles una gran noticia.

Vase el peón un poco perplejo por el tono equívoco de la joven, y entra en la estancia.

*
* * *

Salen ya los del concilio y avanzan hacia Carmen con adulación y curiosidad. Les espera la doncella tranquila junto a su caballo.

DOCTOR MENTAS

(Acariciándose las manos con sonrisa de examinador dispuesto a dar sobresaliente). ¡Veamos, veamos lo que nos tiene preparado la jefa!...

ESCANCIA

(Muy regocijado). ¡Pido la palabra para una cuestión previa!...

DON MÁXIMO

Sea breve en el turno...

ESCANCIA

¿No les parece que debemos celebrar en mi Venta de los Cuatro Caminos el triunfo de nuestros desvelos y, de acuerdo con Carmen (hace una reverencia) distribuirnos el fruto, como buenos amigos?

CARMEN

Ustedes tres presentarán sus honorarios, ajustados razonablemente, y eso es todo.

ESCANCIA

¿Oímos bien?

MISIA EULALIA

¡Carmen!

DON MÁXIMO

¡Es una broma!

DOCTOR MENTAS

¡Tiene gracia! ¡Ja, ja, ja!

ESCANCIA

No vivimos para sustos.

VARONA

No es broma. Dicho está, y se van ustedes inmediatamente.

MISIA EULALIA

¡Echas a tu madre? ¡¡A tu madre!!

VARONA

Vuelvan cuando estén limpios, o no vuelvan.

"Montó de un salto y su tostado desapareció en el aire".

ESCENA 11.^a

"Al llegar a la loma de los ceibos, caracolearon los pingos de los paisanos para hacerle cancha, y la saludaban con voces de respeto y alegría".

—¡Qué bien domina y guía los bríos del tostado!
—¡Es mansito!

—¡Fuera salvaje y se endulzaría con tan linda carga!
—¡Paso a la Varona!
—¡Cancha pa su garbo!
—¡Tan güena es como vistosa!
—¡De juro!
—¡Sosegate, pingo, y tené respeto!
—¡Va la señora a ver los campos?
—¡Cuidado con los bravos! ¡Hay de sangre temible!
—¡Sabencia del finado en cuestión de cruces!
—¡A la Varona la respeta un rayo!
—¡Silencio que está por hablar!

Carmen, en el final del trote, había sonreído al homenaje de los paisanos. Con un suave ademán ha hecho el silencio y dice:

VARONA

Bien, amigos. He venido a contarles el final de un cuento angustioso. Yo estoy aquí para ejecutar la última voluntad de Juan sin Tierra: la suya en redondo es de todos nosotros en común.

PAISANOS

¿Hemos oído bien? ¡Es un milagro!

VARONA

coma.

Seguireis hasta hoy con el juego del trabajo. Pero debe cesar vuestro vagabundismo estéril. Tomareis mujer. Vivireis en casa alegre y no acuartelados en los galpones. Creedme: no desdora que un hombre alce por encima de su cabeza un niño en los brazos. Podeis hacerlo a caballo si os place. A trabajar y a vivir en lo vuestro, pues.

"Sombreros al aire y hurras en que se mezclaban los nombres de don Juan y la Varona acogieron el final de la arenga":

—¡Milagro! ¡Bendita! ¡Viva la más linda!
—¡Viva don Juan!
—¡Viva la Varona!
—¡Flor a sus pies será toda faena!
—¡Sea la madre de estos campos!

Espolea la doncella y hácnle todos alborozada escolta. A un trote bizarro acompañaron a la brava mujer alrededor del campo. Piérdense tras los alcores y reaparecen en el torbellino festival de las imágenes siguientes:

1: Algunos jinetes se han adelantado y van sembrando la noticia por chozas, puestos y galpones.

2: Mancebas de los gauchos apañan con prisa regazadas de flo-

res y corren al encuentro de la cabalgata para lanzarlas con donaire a la doncella.

3: Un gaucho viejo, saliendo de un puesto, detiene a todo el tropel... Presenta un mate.

EL GAUCHO

¡Un amargo que yo he preparao para el lucero! No haya reparo de la bombilla, que mi boca de viejo es ya tan pura como la de un niño.

Sin apearse la doncella acepta el homenaje y toma el amargo entre risas de todos.

4: Piquete de troperos han soltado reses a falta de cohetes y, vigilando los flancos, despliegan todo el esplendor de los mitos antiguos en ímpetu de toros negros, de ámbar y de llama.

5: A la puerta de un rancho un grupo de niños delira y aplaude sin saber por qué.

6: Anochece. Se encienden hogueras en el llano. Llega rumor de coplas y guitarras.

7: Ya no queda vestigio del día cuando la doncella, junto a una fogata, despide a la escolta.

PAISANOS

¡No vaya sola! ¡Deje que la acompañemos a la estancia! ¡La cañada tiene vueltas imprevistas!

VARONA

Este mansito es el de don Juan. El me guía.

Sácense los gauchos el sombrero, y ella, de un brinco del caballo, piérdese en la sombra.

8: Algazara y pericón junto a las hogueras. Algunas muchachas emperejiladas.

ESCENA 12.^a

Duerme serenamente la doncella. Se verán, a partir de la recta línea del embozo, los hombros desnudos, y la cabeza como de viva estatua, yacente con perfecta simetría. Primeras horas del alba...

ESCENA FINAL

Ondulación de las colinas al amanecer. Tendido de espalda en el suelo, los brazos abiertos en pleno descuido, duerme un paisano. A la primer caricia del sol naciente, se incorpora de pronto, mira en torno de sí muy sorprendido, pónese en pie y desaparece.

Rumor de la faena saluda al amanecer como todos los días, pero más ligero...

APENDICE

UNA SEMBLANZA DE BUSCON POETA

DE LA INFANCIA DE BUSCON POETA.

En cinco apólogos o cuentos esféricos guarda Buscón memorias de niñez. Los dora sol de huertos, paraísos con muros, y manan generosa miel por las heridas. Como las frutas que pendían del árbol prohibido, si las partimos hablan esas esferas agrídulces. Hablan del bien y del mal; pero es la voz tan joven, que apenas vuela unos instantes en torno a la gracia y el dolor de las memorias infantiles, vuelve otra vez al seno de sus jugos y las frutas amorosamente se cierran y quedan como intactas. Y no basta luego que un grave moscardón, sentencioso y goloso, diga revolando: "Del amor en umbrales de saber nace el pudor. Las maravillas que sueña la niñez quizá son reminiscencias perennes, anti-quísimos mitos que anhelan porvenir. Pero el niño, al menos Buscón niño, no cree en la justicia inmanente. La gloria del niño, ¡qué dolor!, es la vergüenza de los padres. Y los niños adquieren conciencia de la culpa (se hacen malos) por malos ejemplos o porque se les culpa..." No basta, ni se conforma con centros la ambición de esferas, y así hemos de morder de nuevo las doradas frutas o mostrarlas con amor en la palma de la mano, siguiendo en esto el ejemplo de Buscón poeta.

Mostrarlas en la palma de la mano, acariciarlas con hálito de palabras justas; no describirlas con exceso de ilusorios artificios... ¿Para qué, si están presentes?

He aquí (viene a cuento) lo que escribe un profesor sobre la prosa de Buscón: "No se propone restablecer con artificios descriptivos la integridad visual del objeto. Teniéndolo entero ante sí, deja que las palabras, polarizadas por la imagen, nos digan su esencia con giros naturales, o sean como el aire, que en ráfagas de aroma y de sonido nos da testimonio de los bosques". Algo más habrá que decir sobre la prosa de Buscón, que va creciendo y madurando con él y sufre sus aventuras, como es natural... Veréis luego, en la evocación de la vida estudiantil, cómo el recuerdo se hace corpóreo, suave, seductor, bajo la presión ligera, feliz, alborozada de las palabras vivas, en fuga y contrapunto de

nostalgias, caricias y burlas. Veréis..., pero todo se irá viendo según aparezca.

UN ADAM SIN COMPAÑERA

El júbilo de contar un cuento, con pausas y giros que alargan y ahondan el goce del relato y la presencia de las peripecias y la ligereza del ánimo en buena compañía, tiene aquí tal fuerza de comunicación, unido a la gracia natural del ejemplar suceso, que se nos va, oyéndole, la noche en un vuelo por lo alto de las horas, y aún quieren después las alas de la risa prolongarlo en glosas, ya de madrugada... Del ejemplo se infiere que no es tan bueno andar desnudo como pregonan románticas voces añorando el paraíso; y a la vez que nos divierte, quizá se burla Buscón de su propio naturismo... Claro es, del teórico; pues el otro, el "natural", sean cualesquiera las artes con que deba precaverse de hambres e intemperies, conserva en su ánimo plenísima vigencia, y bien se advierte en el gozo de recordar, pese a tojos y cardos y peñas y tridentes, la malicia y azares de una tal aventura.

LA VENUS MANCA

de nacimiento... Creo lo mismo. Y no es en Buscón azar de ingenio esta ocurrencia estudiantil aquí archivada. Pertenece a su sistema. Es propio de su alma ver la suma bondad valiendo por sí misma, sin que haya de fundar valor en méritos de acción benéfica. Si le recordásemos los trabajos de Hércules o las invenciones de Prometeo, nos diría: Hércules trabaja porque es bueno; y por superabundancia de bondad ama a los hombres Prometeo. Pero no son dignas las proposiciones inversas: *puesto que* trabaja, Hércules es bueno: *ya que* nos ama, Prometeo es divino.

Ahora se advierte que Buscón niño se burlaba de la creencia en el orden moral del mundo ("La primera malicia") en cuanto significase recompensa o castigo providencialmente asegurados al justo y al injusto (obediente o discolo tratándose de niños), pues no se puede, ni es digno, seducir a la fortuna con bondades.

Sí, hay bondad. ¡La del sol y su hermosura!

¿Qué es lo malo? La hipocresía, la hueca solemnidad que asume el mando, la desgracia que busca un culpable para descargar en él el peso del rencor... (como la dueña del marranillo, muerto de síncope fatal, azotando a su hijo...)

EL PRIMER BESO

No sé si "el constante amor sería otro fruto de nuestra voluntad". En todo caso, no sería constante amor si nuestra voluntad de amor constante no fuese fruto del amor.

Después del primer beso deseaba Buscón besar cuantos labios lindos veía, y reparar en esto hizole de pronto alejarse de la fiesta para ir a pasear meditando y triste a las afueras de la ciudad. En este melancólico paseo comienza, sin duda, una vacilación fundamental...

Vuelve a la memoria un cuento de la niñez de Buscón y ráfagas de su música: "Por el cielo, entre nubes de plata y púrpura, corren coches preciosos de brillantes y de nácar tirados por yeguas blancas, y en ellos van mujeres de grandes ojos y dulce sonrisa, que nunca se desprende de sus labios; todo el traje azul y blanco, y la cabellera rubia flotando al viento..." "Había perdido la hermana su alma de flor, pero después de contar la quimera de la felicidad en tonos tan vivos, quedósele endulzada la boca".

¡Qué honda y laberíntica tristeza la de Buscón en las afueras de la ciudad!

Cuando Buscón se fué a Madrid, ya se había debatido con el enigma del cristal, obstáculo invisible, buscando la salida hacia la luz. En los adentros de sus ojos, los soles aún no extintos de su pasada niñez estaban indecisos. De ahí el silencio, la sonrisa antes que la risa y aquel anhelo de "poner bajo la bóveda del cráneo el universo mundo para orientar las fatigas de los hombres a la excelsitud de los dioses". En el teatro que escribirá más tarde ("Castidad", "La Ilusión", "El Viejo") se adivinarán, bajo la forma de especulación poética, las causas, ya serenadas, de su perplejidad e íntima tristeza; y en "Buscón rey lubolo", farsa en que la maestría del alma convierte gravedad en ligereza, se verá cómo juega con su generoso anhelo de reinar... Quizá las memorias de Buscón fueron publicadas para aleccionamiento de príncipes, de unos príncipes que no han nacido aún o que tal vez pasan por el mundo inadvertidos...

*
* * *

Los padres querían otra cosa de seguro provecho... Se repite en grande y en serio la primera pesadumbre, aquella en que se reveló cómo la gloria del niño puede ser la vergüenza de los padres.

En conflictos afines por su causa común, la distancia de años, hunde también raíces el drama que escribió más tarde para justificar a "El Viejo", pues el amor es incompatible con inapelables atribuciones de culpa, y Buscón amó siempre a su padre. ¿Y qué justicia puede haber que

no funde en amor y conocimiento su verdad? Buscón, por liberal, es justo porque ama y conoce al padre y al hijo; pero los padres y los hijos no se conocen, no se reconocen... Y de ahí la "primera pesadumbre"; y las que siguen hasta la final, trágica por final e irremediable, que es como la piedra durísima en que el drama de "El Viejo" fué tallado, y tantas injusticias (más valdría llamarlas "ignorancias") que sólo en trágica justicia tienen fin (o así lo dicen voces y refranes agresivos... ¿Hemos de dar fe a tales voces? ¿No sería volver al "orden moral del mundo" que Buscón niño — en "La primera malicia" — puso en duda? ¿Hay una justicia trágica? Pero, ¿es acaso justa la fatalidad mordiéndose la cola? ¿Y qué tendría esto que ver con recompensas y castigos? "La primera malicia" sigue siendo adivinación de verdad, aunque el mal, por la pendiente de sus efectos, los cause tan horribles y continuos como ruedan espantosamente en la Orestíada).

TODOS LOCOS

En el preámbulo a este cuento, sin duda verídico, Buscón da indicios de haber visto y padecido ya los dramas que luego pondrá en planes de teatro — y los de teatro "subterráneo" que jamás juzgó necesario escribir. Y sale de sus laberintos mostrándonos el acceso a la burla, entre veras y burlas, como la suma perfección posible "dentro de los horizontes por ahora visibles de la biología". Todo el preámbulo va dirigido a mostrarnos que el hombre halla el sentido trágico y, por consiguiente, la paz del espíritu, cuando ha visto, más allá de los desastres de la razón ambiciosa, "las leyes con que la realidad justifica sus acontecimientos, independientemente de los planes metafísicos del pobre intelecto humano..." Hay que leer con cuidado la semblanza del burlón y conocer por experiencia los tremendos desastres de que amanece, para evitar confusiones que halagarían a los conformistas. No es ése vuestro espejo ni Buscón os alaba, risueños y petulantes marranillos, y luego lo veréis, cuando en la madurez de sus días, reconciliado con su propia cólera, lance a vuestros pies la flor de sus burlas... en figura de balas.

El cuento, que podría sanar de risa a quien por abusos de introspección sistemática se creyese loco, y, más adelante, la "Enmienda a la doctrina de Malthus", acreditan con su lozanía que las aventuras de la razón y sus quiebras no han atacado la salud fundamental del poeta, bien visible en el semblante de sus juegos; salud entera y fortísima en el relato rústico intermedio: "El pobre que no tenía nada": Bullicio y burlas de sol apadrinando la fiesta, igual para todos antes que la luna y sus canes dispersen a los hombres y dividan venturas y desdichas... ¡Qué pobre, entonces el que "no tenía nada"!

PRIMERA RISTRA DE SUCESOS INCREIBLES, REALES Y VERDADEROS

Aquí veréis cómo el alma juvenil de Buscón, traspasada de anhelos y burlas, es, pese a las que hace a costa de sus encendidas ilusiones, firme, cabal y resistente: capaz de morir para nacer más viva, como el ave Fénix. ¡Qué entera se mantiene en su aparente descuido, y aún después, cuando parece desleírse en las brumas de un tránsito azaroso que pudo ser final! ¡El mundo es disparatado?... No. ¿Es armonioso y esconde por juego su armonía? Quizá; pero lo cierto es que el mundo es sorprendente jugando con las ilusiones del alma íntegra. ¡Que nunca se desintegre tu alma, Buscón! ¡Que viva o muera o se disponga sencillamente a morir o a resucitar, pero que no ande nunca deshecha por el mundo, porque es gran ejemplo y esperanza de gloria su entereza!

*
* *

Tienen estas páginas una esférica tensión novelesca, donde todo azar viene referido a un centro sensible, pero inquebrantable. El alma vuela, o salta sobre las asperezas del mundo, cada vez más desnuda, más fiada en sí misma, y quisiera dejar los últimos vestigios de previsión temerosa, como prendas ajenas. El mundo es áspero, hay que ser previsor, piensa la voz del padre, confirmada por dura experiencia, en el alma joven de Buscón; y no bien se dispone a seguir tan útiles consejos, concluye su caudal (aunque no es mucho: ¡tres pesetas!), o por centésima vez olvida... ¿qué ha de ser?... ¡el baúl!, si bien ya se consuela viendo entre las brumas doradas de su sorpresa, recién caído al centro de rumores giratorios de una gran ciudad —Río de Janeiro—, la figura de un emigrante, acaso andaluz, ligero y tranquilo, que lleva por único equipaje una guitarra...

NATURALISMO

—Los caminos del mundo no estaban preparados para los pies veloces de mi anhelo, y así mi fantasía los inventa... Pese a la naturalidad de la invención, os parece ilusoria... Pero mis pretendidas ilusiones no son sino mensajes verídicos del fondo de mi ser y del cielo estrellado. ¿No será un juego de las apariencias este divorcio entre mi ser y el mundo que transito? De no ser así, ¿dónde estaría el "orden natural"?

Así piensa la juventud de Buscón y, por un instante, quizá vacilan

los ejes de su alma. Pero pasa un pájaro y con él vuela de nuevo la fe — pues las alas dan testimonio del aire. ¿Puede haber alas superfluas? A punto de sentir las visibles y tangibles en la espalda, Buscón joven se ríe de sí mismo y sigue mundo adelante, tan llena de júbilo su alma, y tan íntegra, que está a punto de aplaudir a los naufragios. ¿No es el riesgo la mitad del milagro de las velas? Y las contradicciones trágicas o burlescas del mundo, mientras no atestigüen contra la fe natural de las alas en el aire, son *azares* que acrecientan la gracia del amor y del ímpetu.

Así piensa la risa juvenil de Buscón, el cual tiene frente a sí un espejo de conciencia fidelísima, y en él se ve, incorruptible, sobre fondos cambiantes de luz y sombra, prosperidad y fracaso. ¿Qué importan las contradicciones del fondo si se salva la figura? ¿Y qué sería el fondo, sino caos insalvable, sin figura? ¡Sea cambiante el fondo del espejo, y aun el espejo mismo, si no traiciona las leyes ópticas, aun cuando se compliquen sus ángulos por la presencia de otros espejos o por sus propios giros! ¡Sea cambiante, imprevisible, el mundo, si se salva la gloria del hombre, su viva y pertinaz entereza! Y es la gloria del hombre la que sabe reír, ¡con qué profundo amor!, en el primer humorismo de Buscón poeta, juego de su alma errabunda con su espejo clarísimo a lo largo de azarosos caminos — y aun después, en “la ribera de la muerte”, donde el alma y su espejo dan el salto mortal y, como Farfarín, saludan después graciosamente, ya en la pista del cielo, azul, azul de libertad... ¡Canta el aire en las orejas una canción ligera! ¡Tiene altísimos mástiles la seducción inmensa de la vida! Gimen de amor las naves, que el mar alborotado lisonjea y anima... —Este es el mundo, tan grande como mi anhelo a punto de estallar... Oigo el murmullo de la orilla rizando primorosamente los ímpetus dorados o color de niebla que vienen de allá lejos... Veo las mieses destellando al sol, y luego el espacio nocturno poblado de presagios y deseos infinitos... Aquí está el mundo y aquí está el hombre con su deseo y su esperanza. ¿Qué debo hacer? Usar deseo y esperanza sin pedir garantías... Esto es lo natural, esto hace el pájaro con sus alas. En ellas está “su orden natural”, su confianza, y no importa para su fe que puedan abatirlo disparos de cazador o que otras alas más pujantes y picos más corvos le amenacen. Así es el “naturalismo” de Buscón, y de esta fuente, repitiendo sus chispas de luz en la conciencia llena de recuerdos contrarios, nace su específico y universal humorismo.

HUMORISMO DE BUSCON

Pero en éste hay distintos momentos: el juvenil, que es tal como se ha dicho; el mismo, con anticipaciones de madurez, en que Buscón se divierte quebrando cántaros, o sea discursos demasiado redondos, pa-

rar mostrar que están vacíos; el de los disparates verídicos, en que rompe la unidad del instante concitando en un punto sucesos imprevistos, sin conexión, que enloquecen al tiempo y le demuestran que no es un río, ni un viejo venerable, ni una serpiente mordiéndose la cola, sino tal vez un duelo de espejos giratorios; el de los disparos, oponiendo a los sofismas de petulantes marranillos la elocuencia de un revólver cargado de razón... Impetus de mar salada encumbra el viento de su risa invisible cuando desenmascara (o les deja inservible el disfraz) a los que arguyen “leyes naturales” para traficar con el hambre. Grandes y generosas aventuras corre el humorismo de Buscón, el cual, finalmente, vuelve a reír con el sol y los bosques natales. Allí fraterniza con almas ingenuas, que hacen también del “disparate verídico” una forma de apólogo jovial y saludable, y se dispone a nuevas peripecias...

*
* *

Pero el dolor, el más horrible que podáis imaginar, existe y es eterno, y ronca tal vez en cuevas inasequibles a toda nave de consolación, y alguna vez se mezclan sus oscuras voces a “la risa innumerable del mar”.

¿Cómo se enlazan en el alma de Buscón su alegría incorruptible y su conciencia trágica? La sangre que florece en la conmovedora “Balada de la Cruz del mar”, no mana de sombra negra, sino de pecho enamorado.

Algas de moro cabello
secaban a Sebastián,
que empezó a romper de sangre
como un ramo de coral.

La conciencia trágica es de otro hemisferio... Y hemos de comenzar desde otro puerto el viaje.

LA POESIA TRAGICA

En la esfera del más puro amor todo aspira a ser eterno. Quieren eternizarse los cielos efímeros y las nubes que en él navegan, y claman también eternidad las tempestades que conmovieron la casa y la fantasía en aquellos inviernos de la niñez maravillada.

Pero en la esfera del rencor florece el dolor inolvidable, con espantosa vocación de eternidad, sin otro alivio que desbordar el alma en guerra, y el hombre queda preso en los círculos angostos de su propia furia, y la vida no fluye como antes: ruedan sus peripecias en serie

endurecida de venganzas fatales, que se persiguen como peñas monte abajo.

¿No era el amor — armonía de mandato y obediencia, libertad y unidad — la gloria del mundo, con sus varas de respeto y sus flores de gracia promisoras y frutos y alusión de tales en labios encendidos? Pero el padre se espanta del hijo, y el hijo padece en su conciencia la conducta del padre, o con la suya lo aniquila, y el amigo es, de pronto, una sombra desconocida, y los pactos de amor se quebrantan con burlas; rómpense las varas, marchitanse las flores, los frutos caen maldiciendo su propio corazón. El alma queda cautiva...

Y a punto de maldecir del mundo, busca serenarse con dolor más limpio, en nocturnos espacios de gran quietud, donde pueda la gloria del hombre renacer... Allí renuncia el alma a la venganza, se aquieta en amor distante: amanece el sentido trágico.

Buscón ha visto en su alma las fuentes ambiguas de la dicha y la discordia, y por los huertos de la vida ladronzuelos que por una fruta destrozan el árbol.

No vacila su fe ante el dolor que Ulises o Simbad pueden contar a su regreso, ni ante la muerte de los héroes. Tales declives no arguyen contra la vida y sus promesas — pues también la vida, con plena lealtad, promete riesgos y augura la muerte en todo instante. Pero lo desleal — el fondo oscuro, "submarino", en que se mueve lo informe amenazándonos — le inquieta y le repele.

¿La vida es desleal? Buscón tropieza con deslealtades o con irremediabiles discordias. Casi siempre olvida y, por puente de burlas, vuelve a su gozosa confianza. Cuando es difícil olvidar, busca "leyes", justifica y dice: Este es un juego terrible: andamos por distintas etapas, padres e hijos, el mismo camino, y sólo a la vuelta de los años, cuando es tarde, nos entendemos en el recuerdo; cambia el signo de nuestra ley según se toque en carne propia o ajena; pesan las apariencias en la conducta de los hombres tanto como lo que tiene grave y tangible realidad...

Conviene saber para olvidar. Pero ¿bastaría el reconocimiento de las leyes? El tiempo irreversible de cada uno tiene puntos vivos de dolor obstinado, que hace nublar los ojos. Sólo el poeta puede hallar entonces la distancia que requiere el amor para renacer.

LA TRAGEDIA Y LA EPICA

La poesía trágica libera, y no es posible crear ni hacer justicia sin libertad... De haber estado presente al diálogo de Buscón y Mr. Goodfellow, hubiera intervenido en el instante en que Buscón habla de la tragedia (un poco sospechosa, para él, de conformismo) y de su nueva inclinación hacia la épica, y hubiera dicho: —Hay que recobrar constantemente la libertad perdida, volver al fondo musical en que ceden las

cadenas del rencor; hay que serenarse cada vez más, y eso no es conformarse. La poesía trágica serena el alma de los héroes, purifica las fuentes de su ímpetu.

LAS ALAS DAN TESTIMONIO DEL AIRE

Ese es el naturalismo de Buscón, la fuente de su risa más alegre, de sus burlas transparentes, de su poesía trágica... y de su sentido épico. Y, sin duda, de su política también (véase el gracioso y finísimo capítulo sobre "la Constitución inglesa"). Fundado en ese fecundo naturalismo, busca perennemente la naturalidad en la historia (¡querer, querer, querer!) y la contrapone a las famosas "leyes naturales" del sofisticado historicismo de los profesores serviles.

El hombre está ahí. Quiere, naturalmente, ser hombre. De acuerdo, dice la política de Buscón. Pero a veces el hombre quiere ser mono: entonces Buscón se burla o se encoleriza o descompone la gravedad alegórica y olímpica del Tiempo con ristras verídicas de absurdos reales, pues en el tiempo se hacen simultáneas todas las edades y, lo que aumenta el desconcierto, edades disfrazadas de otras edades... ¡Oh, Hyde Park!

*
* * *

El habla de Buscón, muy fiel a sus orígenes familiares — por suerte claros y castizos — va conquistando espacio en sucesivas aventuras, y cuando culmina en madurez, casi desaparece de puro generosa; es ya ella misma el espacio conquistado. Comenzó siendo presión, caricia de las manos que dan al alma testimonio del mundo y, a la vez, del propio ser, y acabó en caricia de luz, tan liberal, que sólo en la presencia de criaturas que ilumina se denuncia, y es así luz que "brilla por su ausencia".

*
* * *

Así es, y no hay quietismo, sino libertad, en su mirada. Quietista la voluntad de Buscón no intervendría en las contiendas de este mundo; y bien se advierte que lleva su contienda por todo el mundo que recorre y aun más allá, pues no le pacifican consuelos platónicos ni da fácilmente la razón a Jehová contra Job, y reanuda el pleito; y entra en el infierno clamando justicia, justicia de creador, contra la eterna de Aquel que hace y deshace y truena y funda, por predestinación, eterno espanto. No es quietista Buscón, sino liberal; y así a sus propios ene-

migos — aquel Tirano Banderín, por ejemplo, que usaba el honor como una soga para sujetar con supuestos compromisos al hombre justo — los veréis retratados con arte fiel y generoso... Es liberal, mas no de los que encubren con liberalismo la inapetencia de crear. Tiene fe inquebrantable en la fuerza creadora del hombre y quiere crear con los ojos claros, en libertad: no hay quien lo encadene a la peña del rencor. Su poesía trágica rompe la cadena. Y le veréis de nuevo señalando a las alas, testimonio del aire, firme en el naturalismo creador que anima la gracia de toda su vida.

*
* * *

Tan delicada es su ternura, que casi no se ve; pero os muestra una flor cándida y os estremecéis. Es difícil impedir a la ternura su rocío en los ojos cuando Buscón poeta (sin confirmar el dicho, demasiado optimista, de "no hay mal que por bien no venga") nos muestra en "La promesa del Viejo y de la Doncella" cómo el bien lo era de origen — la voluntad dormida del candor —, y vino a ser visible en la oportunidad de florecer...

Pues al fin... hay que esperar.

Rafael Dieste.

BUSCÓN POETA Y SU TEATRO, de Eduardo Dieste.

Teseo, Ed. Madrid. 1935.

Este libro, de un escritor de raza, que viene a enriquecer el acervo de nuestra literatura, contiene la vida de un poeta andante, y su obra literaria en pastorales, dramas y especulación novelada; algo del plan moderno de Rilke, pero enlazado castizamente con los altos modelos de la picaresca española. El plan podría aclararse por comparación — no por identidad — a los libros de compilación y biografía que suelen titularse *Vida y obras*; pero resulta más exacto y elegante el subtítulo del autor: *Recorrido espiritual y novelesco del mundo*.

Cuando apareció la primera parte de *Buscón Poeta*, escribió Gabriel Alomar: "Algunos de sus cuentos, como el *Adam* — que tiene todo el frescor de los de Boccaccio — y *El pobre que no tenía nada* (y el *Exemplo del deslenguado*, añadimos nosotros) recuerdan aquellos *fabliaux* que conservaron la herencia de Roma a través de la Edad Media y que saltan como chispas en las *sumas literarias* de los rapsodas de ese tiempo. Es una rapsodia, y puede esperarse de su autor — que tiene una movilidad de espíritu asombrosa — el desarrollo sinfónico".

El augurio de Alomar se ha cumplido. El *desarrollo sinfónico* de

Buscón Poeta en su forma actual — porque se vislumbra tercera parte — nos revela un escritor personalísimo, de acusadas líneas morales y estéticas. En esta obra, los elementos líricos y plásticos se estructuran reciamente en ordenada síntesis de humanidad y ambiente. Cantan su eco de vida en nuestro recuerdo la emocionante *Balada de la Cruz del Mar*; la novela criolla de *cow-boys* (que encierra posibilidades de buen *film*) titulada *Promesa del Viejo y de la Doncella*; la sátira de la colonización en Africa que significa la comedia de negros *Buscón Rey Lubolo*, de extraordinario dramatismo y hondo sentimiento lírico-religioso.

De los capítulos de novela política, en América del Sur: *Ida por vuelta en Gummilandia* y *Revolución de Isla Venturosa*. En Europa: *La Constitución inglesa* (*manera de convertir una gata en gato*, reza el subtítulo), sátira del optimismo parlamentario (un tema de actualidad candente), en que actúan pintorescamente, exponiendo sus respectivas teorías sociales, Bernard Shaw y Chesterton, y son barridos en la feria evangélica de *Hyde Park* por la avalancha heroica de *Salvation Army*.

Buscón nos transmite la inquietud de la "realidad" religiosa en su conferencia: *De Francesca a Beatrice no hay un abismo*, en alucinado viaje con Dante por las estancias de la Divina Comedia. De esta calidad de emoción y en que el lirismo alcanza una máxima pureza, no puede olvidarse *Navegación de altura*.

De los dramas *Castidad* y *La Ilusión*, ha dicho también Alomar: "Recuerdan fuertemente lo que llamaríamos ya en historia de la literatura *modo escandinavo*, y contagia su gran emoción de sombrío". De *El Viejo* — drama en tres actos — dice al final de un estudio que figura en su *Historia literaria del Uruguay* Alberto Zum Felde: "Es una versión moderna de la vieja parábola del hijo pródigo, interpretada por una conciencia filosófica y realizada en obra de alto relieve literario. Amargo y yermo, este drama, que arraiga en la realidad fundamental de las cosas, ofrece la lección de experiencia necesaria con que la vida doma los bellos ímpetus irracionales. *El Viejo* es una de las obras de mayor mérito de la producción dramática platense".

Sirvan estas apostillas al margen de *Buscón Poeta* como fundamento de la recomendación, que hacemos calurosamente, de su lectura, a los amantes de las bellas letras.

M. G.

P. A. N. Madrid, 1935.

OBRAS COMPLETAS DE EDUARDO DIESTE

que editará sucesivamente *REUNIONES DE ESTUDIO*

BUSCON POETA Y SU TEATRO (Recorrido espiritual y novelesco del mundo).

Contiene la vida de un poeta andante y su obra literaria en pastorales, narraciones, ensayos y dramas tales como:

CASTIDAD (drama en tres actos).

LA ILUSION (drama en un acto).

COMEDIA AFRICANA (en tres cuadros).

EL VIEJO (drama en 3 actos).

IDA POR VUELTA EN GUMMILANDIA.

LA REVOLUCION DE ISLA VENTUROSA.

NAVEGACION DE ALTURA.

EL POBRE QUE NO TENIA NADA.

UN ADAM.

ENXEMPLO DEL DESLENGUADO.

BALADA DE LA CRUZ DEL MAR.

PROMESA DEL VIEJO Y DE LA DONCELLA.

LA CONSTITUCION INGLESA. (Manera de convertir una gata en gato).

DE FRANCESCA A BEATRICE NO HAY UN ABISMO.

ENMIENDA A LA DOCTRINA DE MALTHUS.

y otras amenidades y andanzas.

Dos tomos, uno por cada parte, en un volumen en 4.º de 500 páginas, e ilustrado por Arturo Souto. La edición española, a cargo de S. E. L. E. de Madrid, se supone desaparecida en el sitio que aún dura de esta ciudad.

En prensa:

T E S E O II

Los Problemas del Arte

Trata de las distintas escuelas de arte plástico de un punto de vista técnico y estudiadas históricamente:

CLASICISMO - ACADEMISMO - IMPRESIONISMO - NEOIMPRESIONISMO - CUBISMO - FUTURISMO - EXPRESIONISMO.

Además de los grandes ejemplos universales, integran este libro ensayos de una gran amenidad y enseñanza acerca del paisaje y artistas del Uruguay:

Bernabé Michelena
Adolfo Pastor
Carmelo de Arzadun
José Cúneo
Humberto Causa
Andrés Etchebarne
Pedro Figari
Rafael Barradas

cuya obra ocasionó la publicación de este libro, que hoy se reedita por tercera vez, corregido y aumentado por su autor.