

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA
(R. Argentina)

Nº 2
AÑO 1960

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS**

Nº 2

AÑO 1960

MENDOZA

(R. ARGENTINA)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS

Í N D I C E

A R T I C U L O S

	Pág.
Lección inaugural a un curso de Introducción a la Literatura, <i>Adolfo F. Ruiz Díaz</i>	11
Menéndez y Pelayo, crítico polifacético, <i>Carmelo M. Bonet</i>	23
El encuentro de Goethe con el genio de Shakespeare, <i>Hans Werner Wasmuth</i>	31
La novela de Leopoldo Marechal "Adán Buenosayres", <i>Graciela de Sola</i>	45
Pío Baroja en perspectiva, <i>Carlos Orlando Nallim</i>	67
Un tema y dos autores: Francis Thompson y Hugo Betti, <i>María Elena Chiapasco</i>	77
La poesía de Miguel Hernández, <i>Emilia P. de Zuleta Álvarez</i>	87
Paul Valéry y el problema de la creación poética, <i>Celia E. Lúquez</i>	103
El sentimiento de la muerte a través de la literatura española (si- glos XIV y XV), <i>Adolfo Prieto</i>	115

R E S E Ñ A S

Papini vivo: Paolo Marletta, <i>María Elena Chiapasco</i>	173
Los tres esclavos de César: Ricardo Bacchelli, <i>María Elena Chiapasco</i>	174
Obras completas: Salvatore Quasimodo, <i>María Elena Chiapasco</i>	175
La Furia y otros cuentos: Silvina Ocampo, <i>Graciela de Sola</i>	176
Das Wagnis der Sprache: Fritz Martini, <i>Alfredo Dornheim</i>	178

ARTÍCULOS

LECCIÓN INAUGURAL A UN CURSO DE INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA *

por ADOLFO F. RUIZ DÍAZ

La materia que estudiaremos este año, recibe en los planes de esta Facultad y de otras un nombre bastante pretencioso y que, sin embargo, insinúa una decepcionante confesión de inutilidad. Es comprensible, en efecto, que se hable de introducciones a la Filosofía, al cálculo tensorial, a la teoría del Derecho. Son disciplinas herméticas, arduas, cuya conquista exige, como la ascensión al Aconcagua, preparación, precauciones y respiros. La literatura, no parece, en cambio, ofrecer esta clase de dificultades. De una manera u otra todos tenemos algún trato con obras literarias. En apariencia, cualquiera ha sabido ya, antes de llegar a las aulas universitarias, introducirse por su cuenta, sin necesidad de que ahora se nos proponga gastar un año en esta tarea. La literatura en suma, está incluida entre los ingredientes manejados y manejables casi sin excepción en nuestro mundo, y siempre a primera vista no se comprende por qué se ha de dilapidar tiempo, precisamente lo que el hombre no debe dilapidar nunca en esta exigencia docente comprimida en el nombre de Introducción a la Literatura.

Si pensamos un momento, las cosas no resultan tan obvias. La primera reflexión que se nos ocurre es ésta: la literatura no es una invención actual. Lleva por el contrario, nos dicen, muchos siglos de existencia; ha acompañado al hombre a través de múltiples y sobremanera dispares peripecias. Esta rica modulación histórica pone en guardia contra el exceso de ingenuas simplificaciones. La literatura, pues, no es hoy lo que ha sido en el pasado, en las varias figuras por ella adoptadas. En consecuencia, habría que preguntarse cómo y por qué, con qué derecho si se prefiere, involucramos bajo la común

* Véase R. L. MODERNAS: 1 — *El hecho literario. Esta lección en el capítulo inicial de la allí mencionada Introducción a la Literatura.*

denominación de literatura a una realidad representada por versiones tan diferentes como una tragedia griega, cargada de majestad religiosa, y una novela policial que transitamos para abreviar un viaje en tren o una noche de insomnio. La simple consideración panorámica del pasado literario promueve así una pregunta de cariz filosófico, la pregunta, claro está, es ésta: ¿Qué es la literatura?

No cedamos tan pronto a la tentación de una pregunta tan imponente. Es preferible que reparemos en otro hecho implícito en la comprobación de que la literatura atraviesa una larga historia.

Nuestro encuentro con la literatura, aun de las obras que han nacido en el pasado, se verifica hoy, en la puntualidad del presente. Cualquier contacto con la literatura se produce en nuestra circunstancia, esto es, en la versión que hoy la literatura tiene. Pues bien: cuando inquirimos, repudiando vagas generalizaciones, cuál es la situación en que la literatura se encuentra, advertimos que la literatura es hoy lo que es en virtud de lo que ha sido antes. Cada una de las figuras pretéritas de la literatura conducen a su presente condición y por ellas y sólo por ellas la actualidad literaria se coloca en posibilidad de ser descifrada. La literatura es hoy lo que es *porque* antes ha sido otras cosas, algunas de ellas tan diferente de lo que hoy es, que cuesta, recordemos, cierto esfuerzo, identificar como una sola realidad esta variada, movediza galería.

Acabamos de enunciar algo muy grave, algo cuyo cumplimiento honesto pide una trabajosa tarea. Si *toda* comprensión de lo literario se verifica hoy y para comprender este presente hay que poseer las versiones que componen su pasado, la más sencilla experiencia literaria significa la movilización de un fabuloso saber histórico. Parecía que el trato con la literatura estaba al alcance de cualquiera; era lo más fácil del mundo. Bastaba abrir un libro y ponerse a leer. Ahora resulta que para ejecutar esa operación es necesario que yo sepa qué ha ocurrido con la literatura durante siglos; de lo contrario, esa actualidad en que estoy me será en buena medida opaca, enigmática, incomprensible. ¿Vislumbran ustedes ya que el requisito universitario de una Introducción a la literatura no es tan descabellado? Por lo pronto, eso es lo que venimos haciendo desde hace unos minutos y, con el perdón de ustedes, creo que lo expuesto merece un poco de la atención tan amable que ustedes le conceden.

Queda una comprobación, nada desdeñable. La literatura tiene una historia, entre tantas otras, una invención humana. Esto significa que ha tenido, aun cuando no resulte fácil averiguarlo en su precisa fecha y precisa modalidad, un principio. Surgió la literatura alguna vez como surgen las tareas humanas: en cumplimiento del proyecto que se le ocurrió a un incógnito alguien. Toda tarea, aun la más prosaica, incluye un previo esfuerzo imaginativo. Alguien imaginó hacer eso que después, muchísimo después, se llamaría literatura.

Con esto percibimos que la literatura es doblemente imaginaria; lo es por esa dimensión común que atañe a todos los proyectos del hombre. Y también porque entre las tareas humanas es aquella que opera metódica y centralmente con esa forma de inteligencia que con bastante vaguedad seguimos llamando imaginación.

No hubo siempre literatura. Claro que no. Pero esto viene a significar que no hay motivo de que siga habiéndola. Si la literatura nació en un instante de la historia, en la vida de un hombre, es perfectamente posible que un día cese de funcionar como quehacer viviente. Los hombres podrán dedicarse a otras empresas: la literatura quedaría en el museo del pasado como algo ya carente de atractivo para las sollicitaciones de la vida. Si la literatura tuvo un comienzo, también podrá tener un fin. Es el caso preguntarse hoy, cuando hemos visto y vemos morir tantas cosas, si no habrá sonado la hora final de la literatura.

La literatura forma parte de nuestro mundo actual. Llamo mundo al conjunto articulado o al sistema de interpretaciones en que se vive. Esto explica aquella presencia literaria que hace un momento nos trajo algunas perplejidades. No hay duda de que la inmensa mayoría de los hombres se vería en un apuro si un profesor impertinente o un locutor de una audición de preguntas y respuestas disparara sin rodeos la interrogación por la literatura. Muy pocos en efecto, son capaces de contestar qué es literatura. Pero, en razón de que la literatura sigue actuando en nuestro mundo, sabe la gente a qué atenerse respecto a ella. Cualquiera sabe, sin necesidad de pensarlo, que está vinculada a la profesión u oficio de ciertos individuos —los escritores. Sabe también que hay un industria editorial que coloca los libros en el mercado. Sabe, en fin, que los libros se encuentran en comercios, las librerías. Hecho que además, nos interesa particularmente a quienes nos encontramos aquí reunidos, en los colegios se imparte enseñanza literaria: la literatura, concebida por muchos como una tarea poco seria, se conecta con la seriedad de la enseñanza. Como la enseñanza aspira en su plano más general y elevado a la formación del hombre, resulta que la literatura es uno de los factores educativos tradicionalmente aceptados. Por esta función pedagógica, la literatura se nos muestra claramente tejida con la cultura. Nótese bien que no digo que la finalidad de la cultura sea pedagógica —esta simplificación, lo adelanto, me parece sencillamente atroz— ni que la literatura para justificarse, sepa responder satisfactoriamente a los tupidos cuestionarios que oficialmente se identifican con la cultura. Me limito a señalar, ya en clases ulteriores volveremos al asunto, que *también* cumple la literatura, tarea por lo común considerada de diversión, una función seria: que es enseñada junto con la matemática, la historia, la geografía, la física, la biología. Nada más y tampoco nada menos.

Esta simple ojeada al modo de presencia de la literatura en nuestro mundo ha deparado una interesante pluralidad de facetas. La literatura se nos ofrece desde muchas perspectivas, algunas de ellas evidentemente difíciles de unificar en perspectivas unitarias o armonizadoras. ¿No hay, en efecto, una cierta contradicción entre el punto de vista del librero, para quien el libro es sin más una mercadería, y el punto de vista del escritor probo que se extenua corrigiendo sus páginas en el afán de una perfección que sabe, en tantísimos casos, que reconocerán y valorarán muy pocos? ¿Ignoramos, acaso, que el libro de venta torrencial es con triste frecuencia de calidad mediana o inferior, y que debe su éxito a astucias de la propaganda? Sí, esta multiplicidad de perspectivas es bastante vertiginosa. Pero cometeríamos un grave error si quisiéramos omitirla para buscar un solo punto de vista legítimo. Podar a la literatura desaprensivamente de esta pluralidad de presencias no haría otra cosa que extirpar lo que más interesa, lo único interesante de ella: su realidad.

La realidad se ofrece siempre en perspectivas y comprender algo equivale a corregir y completar un punto de vista con otro. Hay perspectivas más ricas, más hondas que otras. ¿No sucede lo mismo en fotografía? Pero ninguna puede descartarse sin examen porque alguna parcela de realidad puede revelárenos por ella. De tal manera, a lo largo de nuestro curso, habremos de adoptar perspectivas diversas. Desde ahora, saquémonos de encima ilusiones estériles; quede dicho sin hipocresías que no llegaremos a una y a una sola de esas *definiciones* tan claras de la literatura que todavía se ofrecen por ahí. El saber de la literatura que aspiro a comunicarles en parte, excluye estas insípidas ficciones. La literatura rehuye su encasillamiento en una sola definición por el poderoso motivo de que es algo humano en grado superlativo. Lo humano escapa a las definiciones tajantes y definitivas como el agua siempre se escapa de una cesta de mimbre.

Punto de partida para una descripción preliminar, probemos trazar a grandes rasgos el papel que la literatura desempeña en la perspectiva de la gente. Se trata de esto: qué función asume la literatura en las vidas de quienes no se ocupan de literatura. No, pues, desde el punto de vista del escritor, del editor, del librero, del profesor, del estudiante, del lector asiduo e inquieto. Preguntemos cómo está y vive la literatura en la vida de cualquiera. O, lo que es lo mismo, cómo se presenta y pesa en la vida de la gente —esa realidad tan bien caracterizada por Ortega y Gasset como lo que somos todos y no es nadie en particular.

Saber a qué atenerse acerca de algo no implica ni de lejos prestarle o haberle prestado una apreciable atención. Quizás, con grandes visos de verosimilitud, la gente no sabe hoy a qué atenerse respecto de la literatura porque ésta, la literatura, desempeña un papel ínfimo

o sobremanera secundario en esta vida colectiva. Pero no prejuzguemos. Vayamos por partes.

La actual situación de la literatura, esto es lo que nos interesa, tiene hoy una figura porque antes, recordemos, tuvo otra —muchas otras—. Hay que referirse, pues, al pasado. Tomemos por referencia un período ni demasiado alejado ni demasiado próximo. Pongamos, un siglo. ¿Cómo se presentaba la literatura al hombre que respiraba el aire de 1860?

Uno de los mejores documentos para informarnos son los diarios que solían llevar los escritores. Abramos el famoso *Journal* de los Goncourt.

La primera observación que nos sale al paso es de gravitación capital para nuestro tema. Hacia la segunda mitad del siglo pasado, la literatura usufructuaba una importancia que hoy resulta casi mitológica en la vida del hombre de cultura europea —Europa y América—. El escritor estaba seguro de cumplir una misión de primer orden en las vidas de sus contemporáneos. Sabía a qué atenerse respecto de sí mismo y de los demás —del público.

Hacia 1860, Europa y América viven un período de seguridad profunda. Se cree estar en el buen camino y se confía en que el porvenir deparará el general mejoramiento del mundo. Es la creencia en el Progreso, la gran creencia moderna que se ha evaporado en nosotros. No hay para qué entrar en los detalles de cómo esta creencia optimista llegó a fraguarse en el alma de nuestros abuelos. Lo que importa señalar son sus límites y su fisonomía.

Al afirmar que el hombre occidental vivía en un mundo seguro hay que entender por ello lo siguiente. El repertorio de soluciones que la sociedad de entonces maneja es suficiente y eficaz para la vida humana. Desde este punto de vista, el individuo se siente no sólo alojado en el contorno social sino sostenido por éste. Aun las insatisfacciones generales, se tiñen de optimismo. Es cuestión de tiempo el solucionarlas y no hay motivo alguno para dudar de que la solución llegará para satisfacción de todos. Éste es, insisto, el panorama que ofrece la vertiente social de la vida. Pero el hombre es una realidad sobremanera extraña. En los individuos mejores se abre paso un sentimiento de cansancio, de hastío, provocado por este mundo demasiado previsible. La aventura, el ensueño, lo insólito, parecen condenados a pronta desaparición. Los anhelos más hondos, los puramente personales no sólo quedan, como es su destino, insatisfechos sino, esto es lo peculiar, sin lugar en la existencia de quien descubre que la sociedad, poco a poco pero inexorablemente, ha ido invadiendo todas las zonas del vivir e imponiéndoles sus calculadas pautas. Este sentimiento que se comunicará al fin del siglo no es, por su nombre, nuevo. Se llama soledad. Pero su inflexión adopta matices inéditos. Estos hombres que no sólo se sienten solos sino que fincan en la soledad su

dignidad de hombres, son muy de su época y lo saben. Cuando deploran, deploran que la burguesía triunfante ha anulado las grandes empresas y los grandes impulsos del alma, no se excluyen de esta triste eventualidad. Saben —creen saberlo— que también ellos, los hombres mejores, están tocados de esta general, cómoda, pusilanimidad que se ha adueñado del mundo. Saben que también a ellos les son indispensables esas facilidades que la sociedad multiplica y contra las cuales se rebela. Según se mire, desde su vertiente colectiva o desde su vertiente personal, el espectáculo cambia. Por un lado la seguridad, la confianza en el progreso. Por el otro, la desazón de que esas venturosas instancias lleguen a transformarse, o que ya lo sean, en enervantes y hasta corruptoras. En esta tensión le tocó cumplir a la literatura una función de magnífico relieve.

Para el hombre de la segunda mitad del siglo pasado, la literatura constituyó una compensación imaginativa de un mundo que se vaciaba de imaginación. Puso y vió en ella al reflejo de sus anhelos. Esto sucede sin excepción en las diversas tendencias y escuelas que florecieron entonces. La literatura fué para el hombre europeo la interpretación inmediata de su vida. Se sintió comprendido por ella y vivió como jamás había ocurrido antes, en una tónica literaria. En el momento en que los mitos retroceden frente a la ciencia en confiado avance, los mitos literarios acogen y potencian las imaginaciones, les dan una nueva y afortunada forma. Así la literatura desborda sobre la vida y, a la vez que proporciona en ciertos aspectos una compensación y una evasión de las apreturas del mundo, impregna a la existencia con su propia fisonomía. De aquí una paradoja que no se oculta a quien se asoma con un adarme de perspicacia a esas décadas finales del siglo XIX. La vida es opaca, previsible, segura. Es, repetimos, un mundo confortablemente instalado que arrincona los brincos de la fantasía. Y, sin embargo, dentro de esa cotidiana grisalla la vida es sobremanera literaria, lleva consigo un ingrediente de voluntaria o inconsciente escenificación que le confiere un curioso y, para nosotros, divertido colorido.

El escritor, que ya en el período anterior —el Romanticismo— había alcanzado un éxito de curiosidad, pasa a disfrutar de público prestigio.

Es uno de los héroes del día. Fíjense bien ustedes que no digo que los grandes escritores o tenidos por tales reciben honores y aplausos. Esto es verdad, por supuesto, pero completamente secundario. Hacía tiempo que venía sucediendo en Europa —por lo menos desde el siglo XVIII. Lo que imprime su impar característica a la segunda mitad del siglo XIX está en que el prestigio no se circunscribe a tales o cuales figuras. El prestigio va anejo a la profesión misma del escritor, a la tarea concebida como profesión, a la dimensión social de la literatura que ahora los propios interesados no vaci-

larán en llamar un *sacerdocio*. Profesión añadamos, que acaba de redondear en esta época su condición de tal con todas las de la ley.

Lo prestigioso, pues, es el escritor tomado en su perfil genérico, sin la previa consideración de valores personales. Esto suele tener consecuencias bastante incómodas para la literatura. Pensemos lo que hasta no hace demasiados años sucedía en América, en la Argentina. El hecho de ser escritor (o de aparentarlo) era una recomendación excelente para que se le confiaran a alguien las más diversas tareas. En especial, la profesión de escritor constituía una de las mejores entradas en la política —la ocupación social por excelencia, ya que es lo que necesita obligatoriamente del prestigio para subsistir—. Aquí viene la incomodidad antes mencionada. Como se cree que el escritor sirve para todo, es elegido diputado, nombrado ministro, viste el uniforme de embajador, acapara las cátedras, el resultado —podría citar ejemplos vivientes— es que rara vez escribe.

Arrinconando estos casos extremos, elocuentes y caricaturescos insistamos en lo dicho. Durante la segunda mitad del siglo XIX y en curva creciente hasta más o menos 1920, la profesión de escritor atrae las públicas miradas. Es un prestigio. El escritor, hombre de moda, recibe atención, aplausos, honores. Las mujeres, siempre sensibles a esta clase de triunfos, se enamoran de él. Lo cual no impide, claro está, que prefieran casarse, y con muy buen sentido, con los banqueros.

Así mimado, el escritor siente que su profesión está sin más justificada. Todo lo que él haga está bien, por el sólo hecho de que él lo ejecuta. Es la psicología del niño mimado. No reconoce claras obligaciones: su simple persona basta, cree el escritor para afirmar sagrados derechos. Todavía durante la guerra de 1914 los gobiernos tenían mucho cuidado con los escritores. Sabían que un ultraje a la pluma podía perjudicarlos más que el bombardeo a una ciudad abierta.

¿Para quién escribían estos escritores? El público se ha ampliado de una manera vertiginosa. El aumento de población, la difusión de la instrucción pública, contribuyen a que el libro llegue prácticamente a todas partes. El escritor no ve limitaciones al cauce de su palabra. Una anécdota de Víctor Hugo describe muy bien el estado de ánimo profesional de estos señores modernos.

Víctor Hugo cumplía ochenta años. Fué un acontecimiento mundial. ¿Habrà que repetir aquello de lo que va de ayer a hoy? Para este cumpleaños del semidiós poético las naciones nombraron embajadores. Víctor Hugo recibió las embajadas en su salón, apoyado el codo en una consola la mirada estudiadamente perdida en las alturas. Un ujier anunciaba: —“El señor embajador de Italia.” Víctor Hugo murmuró como para sí: “¡Italia! ¡Dante! ¡Ariosto!” —“El señor embajador de España.” —“¡España! ¡Cervantes! ¡Calderón!”

—“El señor embajador de Inglaterra.” —“¡Inglaterra! ¡Shakespeare!”
—“El señor embajador de Mesopotamia.” La entrada de este personaje desconcertó un instante a Hugo. Sólo un instante, porque recobrando su apostura: —“¡Mesopotamia! ¡Es la humanidad!”

Así es. El escritor exaltado a prestigio no aspira a menos que a escribir para la Humanidad. Hasta entonces, la idea de público había sido sobremanera más restringida y concreta. Ahora ha esfumado sus contornos, se ha desmesurado en una abstracción enorme, abrumadora. Es la primera etapa del proceso que culminará en nuestro tiempo. El escritor irá quedándose sin una idea clara, eficaz de público. Terminará por no saber para quién escribe. No se trata de un detalle trivial. La literatura, además de muchas otras cosas, ya lo sé, es una tarea esencialmente comunicativa. Más aún, es la potenciación técnica —perdón por la pedantería— de la dimensión comunicativa de la palabra. Pues bien, cuando no se sabe para quién se escribe, se acaba por no saber qué se escribe. El interlocutor, el destinatario, el público, son ingredientes de que no puede prescindir la literatura. Privada de ellos palidece, decae, se falsifica. Hoy, adelantemos eu final de esta clase, el escritor, ya sin prestigio profesional, se ha quedado sin saber para quién escribe. Francisco Ayala en un reciente libro afirma que se escribe para todos y para nadie. Es el pesimista, desengañado, revés de la trama de lo que Víctor Hugo expresaba con énfasis feliz.

¿Es un mal irremediable que el escritor se quede sin saber para quién escribe? En principio y hasta examinar la cuestión despacio no vacilo en afirmar que no. Quizás precisamente en la gravedad de este desamparo esté la salida, la salvación de la literatura.

No quepa duda de que ese prestigio inmenso disfrutado por el escritor redundó, hechas las sumas y las restas, en perjuicio de la literatura. Pero si cada época se retrata en los prestigios que exalta, el siglo XIX que un escritor desagradecido llamó estúpido, merece admiración y simpatía. Por que cuando se pasa revista a los prestigios de nuestra época, no sé cuál de ellos es digno de equipararse con el escritor mimado y malcriado hace cien o cincuenta años. Nuestro tiempo tiene una extraña vocación por elevar a la consideración y el aplauso a figuras sociales que hacen muy mala figura al lado de los héroes del día, frente a los cuales nuestros abuelos se sacaban reverentes las galeras.

Cuando se compara la situación abocetada con la actual el primer rasgo que se nos impone es la evaporación del prestigio del escritor. Para ser verídico, hago notar que se trata de un aspecto, ni siquiera más decisivo, de un fenómeno más general. Este fenómeno es el desplazamiento del intelectual de la vida contemporánea con el implícito descrédito de la inteligencia como potencia rectora. El mundo había vivido varios siglos bajo el signo de la inteligencia. Hoy, por

causas muy largas de exponer, la inteligencia ha dejado de ser un valor aceptado. Quizás la situación estrictamente actual muestra ya un cambio o una variación apreciable en este punto. De todos modos, los últimos cuarenta años han acometido la terrible experiencia de situar la vida fuera de la verdad. A veces, no las menos, situándose deliberadamente en la mentira.

No me internaré más allá de lo dicho en esta tremenda cuestión general en que nuestro tiempo juega su suerte. Me limitaré, un poco a pesar mío, a lo que directamente se refiere a la literatura.

El escritor, modulación del intelectual, ha desaparecido del elenco de prestigios. Sólo por cuestiones en rigor ajenas a la literatura, un escritor se vuelve hombre de moda. ¿Quién ha llenado este vacío provocado por el escritor al retirarse del escenario? Por lo pronto, nadie. Me sorprende un poco que no se haya reparado con más cuidado en este hecho. El escritor —y con él la literatura— han perdido vigencia. Pero no puede hablarse de que otra vigencia, otro prestigio haya tomado el papel vacante. La instancia ilumina de soslayo que nuestro tiempo carece de prestigios firmes. No vale la pena andar con vueltas. Nos hemos quedado, en efecto, sin ellos. No contamos más que con intentos insuficientes de centrar la atención colectiva, de investir en otras formas la función que desempeñaba la literatura.

Y aquí, por ausentes, brillan la magnitud, y la hondura del influjo literario en la sociedad de las décadas precedentes a 1920. Porque lo que se ha intentado hasta ahora, aprovechando el prestigio de que gozó la literatura, ha sido sustituirla en su misma función con otros medios y otros fines. Para ser más claro: al no aparecer lo que hubiese sido realmente eficaz, un nuevo prestigio, se ha tratado de regir la opinión pública y la vida colectiva a través de técnicas paraliterarias y seudoliterarias. El cine, la radio, la televisión, han ido ocupando de manera rápida y en ocasiones fulminantes los ratos dedicados antes a la literatura. El lector, el hombre que lee por placer y para quien el libro es una indispensable compañía está en vías de desaparición. Cada vez se lee con menos interés porque ya no hay casi lectores desinteresados. Esto me parece capital. Una actitud puritana, triste y rutinaria viene tratando de aparejar como sinónimos el placer y la frivolidad. Hay placeres no solamente lícitos, según concedían algunos filósofos, sino profundamente reveladores de la realidad en algunas de sus facetas. Querer hacer “serios” a estos placeres —la lectura es uno de ellos— equivale a quitarles su verdadera e inteligente condición. El lector desaparece cada día más porque de todo quiere extraerse un provecho, un interés que es en su raíz ajeno a cada una de las realidades que la vida ofrece. Se exige ahora del libro un resultado pedagógico, una confirmación doctrinaria, un mensaje, un compromiso, que sé yo cuántas cosas más. Y todo eso se exige sin entregarse cabal y generosamente a la literatura y por ello per-

diendo progresivamente la capacidad de esa indispensable entrega. Este énfasis que ha invadido la vida, esta falsa importancia que cada cual se atribuye, nos está volviendo irremediabilmente estúpidos.

¿Qué ocurre con aquellas formas a las que se pide menos, a las que el hombre contemporáneo reserva una dosis más rica de su espontaneidad? Son, ya lo hemos dicho, el cine, la radio, la televisión y también las revistas —pienso especialmente en las historietas de todo pelo y color que se multiplican bajo cualquier pretexto. Todas estas diversiones se caracterizan por su variedad sucesiva, por su índole de fuertes e instantáneos estímulos. La atención, fuertemente solicitada, se habitúa a no responder sino a brutales incitaciones, verdaderos puntapiés psíquicos, y cae en la incapacidad de sostener durante un lapso prolongado la captación de un objeto. Es el rasgo de conducta más llamativo del hombre actual y frente al cual es inútil que luche la literatura. Aún el cuento más sencillo demandará un esfuerzo de la atención irrealizable a quien se ha acostumbrado a responder a las figuritas de la historieta o de la televisión, a la algarabía en que por lo regular se han convertido las audiciones radiotelefónicas.

Esta conducta de prenderse al estímulo más recio para, un segundo después, absorberse en el estímulo heterogéneo que le sigue, este ir rodando de un sacudón a otro, define al niño por oposición al adulto. No tomo a lo trágico esta decadencia del influjo de la literatura. Lo trágico está en lo que ha venido a sustituirla, en lo que valen como signos estos sustitutos. El hombre actual se ha puerilizado. Podría completar el cuadro con otros toques. No lo creo necesario. Baste añadir que esto le ocurre cuando las circunstancias asumen para él una adustez y una peligrosidad que no podrá afrontarse con niñerías.

Este empobrecimiento o puerilización del alma contemporánea es lo que explotan las técnicas que se han adueñado de la vacante dejada por la literatura. Se tiende, con variación de grado, a mantener al individuo en un constante estado de alteración gracias al cual se lo lleva adonde se quiere. La propaganda más brutal tiende a adueñarse de la vida contemporánea. El resultado es una igualación hacia abajo cuyos efectos serán, temo, aún mayores de lo que la imaginación más literaria se atreva a anticipar¹.

¿Cuál será el destino de la literatura? Se abren dos posibilidades opuestas. Cerraré esta clase exponiéndolas brevemente. La primera es, contra lo que se supone, alentadora. Privada de los halagos del prestigio, la literatura entrará, acaso, en una fase minoritaria, esto es, de sinceridad. Quien en el futuro ponga su vocación a ser escritor sabrá que se dedica a una tarea ingrata. Sólo apreciada por unos pocos

¹ Recomiendo, en este sentido, la lectura de una novela muy popular en su cariz y muy atrayente. Me refiero a *Mercaderes del espacio* de FREDERICK POHL y C. M. KORNBLUTH. Obra de ciencia-ficción, género del cual me ocuparé durante el curso, menos tétrica y por eso más convincente que la exitosa 1984 de GEORGE ORWELL.

que encuentran en ellos un placer de lectores. De tal manera, el escritor lo será por auténtica inclinación y volverá a tener una idea de para quién escribe. Los sacrificios serán rudos, constantes, porque el mundo tomará una forma que hará cada vez más difícil cualquier dimensión literaria. La falta de tiempo, las solicitudes mencionadas de la propaganda, las condiciones de la vivienda, todo conspira contra una decorosa lectura. Lo mismo, elevado a la enésima potencia, ocurre referido al escritor. Pero, en fin, hay un poro en el horizonte y quizás, en un esfuerzo largo, logre la literatura reconquistar lo que hoy parece tristemente perdido. ¡Quien sabe si hastiados de tanta vacuidad estruendosa no serán muchos, más de lo que suponemos, quienes vuelvan al archipiélago maravilloso de los libros!

La segunda posibilidad no pide demasiados minutos. Si las condiciones en que se desenvuelve el futuro continúan sin correctivo o desviación, la línea hoy dominante, el porvenir de la literatura es nulo. En un mundo dominado por las doctrinas en política, por la propaganda en todas fases, por la producción en masa para una masa cuyos deseos son fabricados con vistas al mercado, la literatura no tiene función efectiva que desempeñar. Morirá de asfixia. Las bibliotecas se convertirán en ruinas sólo visitadas por una nueva especie de arqueólogos y por la curiosidad de futuros domingos.

La historia no obedece a la fatalidad. También el mañana depende de nosotros. En otra obra leída hace poco —*El hombre ilustrado*— hay un cuento admirable. Los hombres han proscripto la literatura en nombre de la ciencia. Es un universo dominado por la higiene, la psicoterapia y las fuerzas increíbles que mueven naves a través del espacio. Los libros son perseguidos, quemados. Los hijos de la imaginación —las brujas de Shakespeare, Don Quijote, Mr. Pickwick, Drácula, se han refugiado, junto con sus creadores, en Marte. Desde allí quieren luchar contra los hombres. La conclusión es dolorosa: Cervantes, Shakespeare, Dickens, Poe, comprenden que son sólo sombras. Sólo perviven mientras alguien los lee. Cuando caen en cenizas las últimas páginas del último ejemplar de sus libros. ellos, los creadores, se deshacen en el aire.

Vivir es elegir. Creo que algo puede hacerse por la literatura. Un mundo dominado por los engranajes, la propaganda y la novocaína me parece entristecedor, aburrido.

Invito a aquellos de ustedes que participen de mi cariño por la literatura a dialogar unos meses. Quizás con este diálogo posterguemos, al menos, ese torvo momento en que el mundo, con un inmenso bostezo se nos quedará sin hadas y sin brujas.

ADOLFO RUIZ DÍAZ
Universidad Nacional de Cuyo.

Abril de 1959.

MENÉNDEZ Y PELAYO, CRÍTICO POLIFACÉTICO

LA CRÍTICA CONSIDERADA COMO OBRA ARTÍSTICA

por CARMELO M. BONET

El siglo XIX, en el plano de la literatura, es el siglo de la crítica. La crítica adquiere dimensiones de género literario. Hasta ese entonces había sido una actividad marginal y, además, dogmático-hedonista, como procuramos demostrarlo en nuestra obra *Apuntaciones sobre el arte de juzgar*. Para el crítico —y para el lector— las obras eran buenas o malas según le gustasen o disgustasen. Y gustaban las que obedecían a un complejo de dogmas, a una “canónica” que venía de la antigüedad greco-latina: de Aristóteles, de Horacio, de Quintiliano, y que, retomada por retóricos neoclásicos: Boileau, el Pinciano, Muratori, Luzán, seguían ejerciendo su tiránica autoridad, ahora con una estrictez, con una ortodoxia, con una intransigencia que nunca tuvieron los maestros.

El siglo XIX rompe ese rígido coselete. Es una de las tantas victorias del romanticismo. Surge, con la libertad en el arte, una nueva manera de juzgar: el crítico trata de ser lo menos posible un juez; más que dictar sentencias, su misión es comprender y explicar. Aparece la crítica comprensiva de Madame de Staël, admiradora de los alemanes y, por consiguiente, de los dos grandes críticos del romanticismo alemán: los hermanos Schlegel, cuyas enseñanzas había asimilado con la lucidez que le era característica.

La nueva crítica estudia las circunstancias que rodearon la gestación de la obra. Dicho con otras palabras: el clima social que le ha dado fisonomía de época. Era traslado a lo estético de la doctrina de Montesquieu sobre la influencia de los climas sobre las leyes. (“Las leyes guardan relación con las condiciones físicas del país; con el clima frío, ardiente o templado; con la calidad del territorio, su situación y su magnitud; con el género de vida de los pueblos, etc.”.)

Por estas mismas aguas navegó, poco después, Sainte-Beuve, padre

de la crítica biográfica, según la cual no podía llegarse a la intimidad de una obra sin conocer al hombre que la hizo y, por lo tanto, como en Mad. de Staël, los factores que moldearon a ese hombre: su herencia, su ámbito familiar, su salud o su falta, las vicisitudes de su vida, su situación económica, etc. Había que examinar la obra a la luz de esos elementos. ¿Esto significaba que el crítico desaparecía como juez? De ninguna manera. Mas ahora la sentencia era algo subsidiario. Subsidiario de la función principal que era comprender y explicar. Por eso dijo el articulista de los *Lunes*: “Estoy bien lejos de abominar y de excluir los juicios del gusto, las impresiones inmediatas y vivas. No renuncio a Quintiliano: lo circunscribo.”

Agreguemos de paso, pues conviene a nuestros fines, que ambas figuras son todavía vivientes. Todavía leemos con agrado *De la Alemania* de la señora de Staël —Germana Nécker— y con deleite cualquier página del maestro de *Port-Royal*. ¿Por qué? Porque sumaban a su condición de críticos de alta jerarquía, la de artistas de la palabra. En ellos la crítica era también obra de arte.

Esta doble condición es manifiesta en Hipólito Taine, continuador doctrinario de Sainte-Beuve y máximo exponente de la llamada crítica determinista. ¡Qué magnífico escritor era este hijo de la Escuela Normal! Como crítico o, mejor, como filósofo del arte, llevó más lejos que ninguno el análisis de las “fuerzas primordiales” que condicionan, según él, la obra de arte, al plasmar el espíritu del artista: la raza, el medio, el momento.

Fueron después, o contemporáneamente, bajando al redondel otros críticos y con otros enfoques, hombres de talla que convirtieron la crítica en género literario, en un género digno de codearse con los otros, con los tradicionales. Sobresalieron de Sanctis, Croce, Ruskin, Lemaître, Anatole France, Brunetière . . . Rascando un poco, ¡cuántos nombres podrían agregarse! Esta magnífica floración hizo decir al estilista de la *Vie littéraire* estas palabras, ya muy repetidas: “La crítica es, cronológicamente, el último de los géneros literarios, pero acabará tal vez por absorberlos a todos muy pronto.” Siempre —pensamos— que sea también creación, obra de arte.

En España la nueva concepción de la crítica tardó en imponerse. Los críticos de la época romántica y post-romántica: Larra, Gallardo, Durán, Amador de los Ríos, Milá y Fontanals, hicieron crítica dogmático-hedonista, o se inclinaron hacia la investigación erudita: estudio de fuentes, rastreo de influencias, depuración de textos. Quehacer paciente y sin brillo, pero de indudable utilidad.

Fué entonces cuando irrumpió el nuevo “monstruo de naturaleza” y se apoderó del cetro de la crítica, e hizo solo lo que los otros todos juntos: crítica dogmático-hedonista, crítica de erudición, crítica comprensiva, crítica biográfica y —sí, señor— crítica determinista. Y, además —recalquemos—, obra de arte, obra de estilo.

De todo hay en la producción torrencial y titánica de Marcelino Menéndez y Pelayo, frente a la cual el humilde comentarista se siente anonadado y pequeñito como el viandante frente a la montaña.

Ilustres contemporáneos hicieron de la crítica actividad dominante o adyacente: el fino y diáfano don Juan Valera —tan vinculado con lazos de amistad con el santanderino—; el agudo, proteico y a veces malhumorado Clarín; y sobre todo el ilustre y doctísimo Ramón Menéndez Pidal. Y otros que realizaron, como quería Anatole France, obra de creación tomando como pretexto o excitante la producción ajena; otros que narraban “las aventuras de su alma” a propósito de sus lecturas: Azorín con sus excursiones por los clásicos y modernos, tan llenas de encanto, de detallismo primoroso; Unamuno con sus densas y sabrosas genialidades; Ortega y Gasset con sus penetrantes y preciosos “pespuntos críticos”. No sería justo olvidar a Rodríguez Marín, el cervantista, quien siguió la vía de los exégetas eruditos; a Federico de Onís, lúcido abridor de picadas en la selva de los “ismos”; a Dámaso Alonso, buído como ninguno para hacer luz en las tinieblas de los barrocos; a Pedro Salinas, otro excelente catador; a José María de Cossío, fino estudioso del culteranismo y conceptismo; y, finalmente, a Guillermo de Torre, quien escribe con tersura clásica sobre las escuelas o movimientos más apartados de lo clásico. Habría que agregar el elenco brillante y numeroso de prologuistas y escoliastas que ilustraron con análisis, a veces exhaustivos, las ediciones críticas de clásicos que aparecían antes de la revolución franquista. Y fuera de España . . . Bueno, sería nunca acabar. Citemos sólo a tres, por ser valores continentales: José Enríque Rodó, Alfonso Reyes y Ricardo Rojas.

¿Descendencia del polígrafo de Santander? Sí y no. Menéndez y Pelayo es un monolito aislado. Pero la verdad es que nadie sale virgen de su lectura, como nadie lee impunemente a Cervantes: se produce una impregnación inevitable.

Hizo crítica de erudición, como su maestro Milá, a quien llama “catedrático insigne” al dedicarle sus *Ideas Estéticas*. En toda su obra hay inquisición de fuentes, busca de raíces, de enlaces, de interferencias; para todo lo cual sirvió su increíble caudal de lectura, su veracidad de bibliómano, su conocimiento de lenguas sabias y modernas y su pasmosa memoria. Pero no fue la suya erudición seca, como suele serlo en muchos investigadores desprovistos de levadura, sino plataforma de páginas brillantes, en ocasiones de cuadros de época que no desmerecerían en el cuerpo de una novela.

Hizo crítica comprensiva, como Mad. de Staël, pues la ecuanimidad, la tolerancia, la simpatía, presiden casi todos sus juicios. Supo más de una vez dejar de lado su militancia católica para colocarse en la posición filosófica o estética de autores que estaban en otra trinchera, en la contraria. “Espíritu abierto a todas las bellezas, como a

todas las ideas y sistemas” y acostumbrado, por sus estudios de literatura comparada, a todos los climas estéticos, no tuvo que esforzarse para ser comprensivo. Y fué, además, generoso. ¡Cuántas veces toma con sus pinzas a un autor insignificante, lo exhuma y lo hace vivir de nuevo, gracias a la magia de su arte! ¡Y a cuántos injustamente olvidados —como Alonso López, el Pinciano— los coloca en la línea de las candilejas!

En las palabras prologales de su *Historia de las ideas estéticas*, figura un pasaje donde expone y sintetiza su posición, y de la que es ejemplo toda su obra. A través de ese pasaje se ve al crítico comprensivo, al crítico que busca, para comprender, lo que hay detrás del hecho literario y al que explica e ilustra ese hecho por causas ambientales y determinismo de ideas dominantes. Helo aquí: “Detrás de cada hecho o, más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética y, a veces, una teoría o una doctrina completa, de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo.”

Hizo crítica biográfica porque no echó en saco roto la lección de Sainte-Beuve, cuyo magisterio confiesa. Dice, en la “Advertencia preliminar” del tomo IX de las *Ideas Estéticas*: “Sainte-Beuve, sobre todo, el gran maestro de esa crítica no igualado ni excedido por ninguno de los posteriores, ha sido consultado por mí a cada paso en sus innumerables volúmenes. A ellos debo una buena parte de mi educación literaria y me complazco en reconocer aquí la deuda que con él tenemos todos los que poco o mucho hemos trabajado sobre literatura francesa.” Utilizando esa lección, constantemente explica la obra a través de las vivencias de su autor. Puede servir de ejemplo el estudio del Arcipreste Hita, uno de los más jugosos y esclarecedores.

Hizo crítica determinista al buscar en el clima social la razón de una estética, como en su valoración de la *Celestina*, producto de una Edad Media penetrada ya de ingredientes renacentistas; y como en el magistral estudio del romanticismo, al que dedica todo un volumen de sus *Ideas Estéticas*, romanticismo en el que juega papel tan importante “el mal del siglo”.

Pero como era español, este hombre ecuánime, tolerante, comprensivo, no pudo despojarse del dogmático que yace en las entretelas de todo español. Él tuvo, como la mayoría, sus años pasionales. Los tuvo en la juventud, de una precocidad genial; en la época en que escribe con bríos de polemista, *La ciencia española y la Historia de los heterodoxos*; en los años en que alza su voz, desafiante, para decir

cuánto había hecho su patria en la esfera de la ciencia y de la filosofía. “La ciencia española se desconoce, se olvidan nuestros libros, se les estima de ninguna importancia.”

Luego la madurez lo calma, la erudición creciente lo calma, mostrándole las cosas por el derecho y el envés. El humanista, el filósofo, el historiador, atemperan la beligerancia de los años mozos y suavizan su catolicismo castrense. Con todo, esa beligerancia asoma de vez en cuando y entonces don Marcelino dogmatiza como un crítico de la guardia vieja. Y es que es difícil, cuando se juzga la obra ajena, prescindir del complejo de principios que el temperamento y la educación han ido formando, como una costra, en el espíritu. Y de ahí las fobias, a menudo inconscientes, involuntarias. El santanderino, con toda su generosidad y altura de miras, alguna vez no pudo evitarlas.

Una de esas “alergias” fué Boileau, “espíritu lógico, exacto y preciso, pero espíritu negativo al cabo”. “En el fondo no tiene su *Arte Poética* (1674) ni un solo principio que trascienda sobre el vulgar mecanismo, ni que arguya comprensión de las grandes leyes del arte. La forma es admirable: casi todos los preceptos pueden calificarse de racionales y sensatos, pero el espíritu estético es *el de un procurador o el de un comerciante de paños.*”

Este es el juicio que le merece el hombre que en sus días fué considerado como el “legislador del Parnaso”. En otro pasaje, recuerda la “insufrible tiranía” ejercida por el poeta preceptista. Lo curioso es que Boileau había sido hechura de Horacio. Y Horacio fué una de las grandes devociones de Menéndez y Pelayo, según lo prueba su *Horacio en España*, una joya.

Le disgustaba, asimismo, un antípoda de Boileau: Juan Jacobo Rousseau, “el primer enfermo de lo que luego en 1830 se llamó el *mal del siglo*”, “misántropo incorregible y grosero, cuya vida fué un tejido de aspiraciones ideales y de bajezas innobles”. Presenta las *Confesiones* “como el libro más personal del autor; extraño y repugnante libro que en otro tiempo pudo ser fuente de desvariados ideales, pero que todavía hoy nos interesa y atrae como revelación de un caso patológico, que fué el primero de una serie innumerable, aunque por ciertos lados el más vulgar, el más plebeyo, el menos poético de todos los casos”. “Todo en la vida de Rousseau muestra cierto sello de mal tono literario y social, de cinismo frío y pedantesco, de domesticidad y abatimiento lacayuno.” Con todo, reconoce que era “escritor de primer orden, artista de estilo, retórico perfecto, que desde el primer día fué contado entre los grandes modelos de su lengua”. Es el hombre —el hombre capaz de abandonar a sus hijos en la inclusa— y su ingenuo cinismo, lo que rebela el fondo moral de don Marcelino. Hubo, sin duda, ensañamiento contra este semi-alienado genial que contagió su exorbitancia a media Europa; hubo un mal cuarto de hora de irritada intolerancia.

También lo tuvo con Góngora, lo que es menos excusable. Su clasicismo de humanista eximio, formado en el comercio directo con los antiguos; el traductor de Esquilo, de Horacio, de Cicerón; el salmantino, el fervoroso devoto de Garcilaso y de Fray Luis, de lo claro, lo cristalino y lo transparente, no comulga con el Góngora hermético, el de *Polifemo* y las *Soledades*, poemas que califica de "monstruosidades". Prisionero de ese clasicismo, no comprende a ese Góngora ni lo aguanta, y escribe duras palabras que resultan lapidarias por la aplastante autoridad del maestro: "Góngora se había atrevido a escribir un poema entero (*Las Soledades*), sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma. Sólo con extravagancias de dicción intentaba suplir la ausencia de todo, hasta de sus antiguas condiciones de paisajista. Nunca se han visto juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia. Cuando llega a entenderse, después de leídos sus voluminosos comentadores, indígnale a uno más que la hinchazón, más que el latinismo, más que las inversiones y giros pedantescos, más que las alusiones recónditas, más que los pecados contra la propiedad y limpieza de la lengua, lo vacío, lo desierto de toda inspiración, el afflictivo *nihilismo* poético que se encubre bajo esas pomposas apariencias, los carbones del tesoro guardado por tantas llaves. ¿Qué poesía es ésa que, *tras de no dejarse entender*, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndole horizontes infinitos? Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores (como hoy liberalmente se le concede), a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable como *Las Soledades*, donde no hay una línea que recuerde al autor de los romances de cautivos y de frontereros de África, hiciese escuela y dejase posteridad inmensa, siendo comentada dos y tres veces letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de la *Ilíada*".

Esta excomunión pasó a los textos escolares, cuyos autores divorciaban al Góngora bueno del Góngora malo, al "ángel de luz" del "ángel de tinieblas", como dijo Cascales. ¡Cuánto esfuerzo le costará a la crítica moderna (de Alfonso Reyes, Dámaso Alonso, Artigas, Marasso, Lucien Paul Thomas, etc.) el levantar esa lápida, precedidos en esa tarea reivindicatoria por Ruben Darío y su cohorte modernista, quienes tomaron al "bravo Góngora", al de los poemas incriminados, como faro indiscutido!

Menéndez y Pelayo hizo, además de crítica, y probablemente sin proponérselo, obra de arte. Así como la historia podía convertirse en obra artística, también la crítica. Y él la convirtió porque llevaba al

poeta adentro. Un poeta que se manifestó no tanto en sus versos, en su "poesía sabia", sino en una prosa finamente labrada, de consumado estilista.

Para sobrevivir, la crítica debe desembocar en eso: en obra de arte. "La historia literaria tiene que ser una creación viva y orgánica: la ciencia es su punto de partida, *pero el arte es su término.*" No hay gran crítico si no hay gran escritor, y es el escritor quien salva al crítico y no viceversa.

El contenido de la obra de erudición envejece, es superado por nuevos hallazgos, por nuevos datos que se van descubriendo. Esa pronta vejez amenaza, por descontado, a los libros de crítica. Sin embargo, ese fatal destino no hace mella en la producción del crítico artista. Por eso creemos en la larga vigencia de Menéndez y Pelayo. Podrán los nuevos valores de la crítica ampliar la información en algunos de los aspectos de su obra, podrán rectificar algún dato equivocado, podrán mirar las cosas desde otro ángulo, pero siempre será un placer, una golosina del espíritu, enfrascarse en el mundo literario de don Marcelino.

Esta condición de crítico poeta, de artífice que transforma el análisis de un producto literario en creación artística, está certeramente señalada por Hurtado y de la Serna: Fue "filósofo del arte en su *Historia de las Ideas estéticas*, y hasta sus estudios históricos o críticos, revelan al artista, sin menoscabo de la solidez científica. Recuérdese, por ejemplo, el capítulo relativo al Arcipreste de Hita, o bien el cuadro de la vida española en tiempos de los Reyes Católicos en la *Antología de líricos castellanos*. Por esas cualidades de poeta tienen sus estudios una amenidad y un encanto incomparables; así es que hasta las bibliografías, que muchas veces son secas o áridas, resultan jugosas y atractivas en la pluma del maestro".

Esa amenidad y ese encanto provienen del estilo. Este hombre que conocía a fondo todas las retóricas, escribió sin retórica, por lo menos aparente. Una prosa sin desmayos, sin caídas, rica, fluente, de admirable precisión, de límpida transparencia, es para su obra un seguro de vida. Empezó con la voz un tanto engolada. Los españoles suelen tener al orador adentro y les cuesta sofocarlo. Después los años hicieron su obra. El hecho es muy corriente: a compás que se madura, se enfatiza menos, se desarruga el estilo, se persigue la sencillez y la diafanidad de los clásicos, de ciertos clásicos. Menéndez y Pelayo buscó la de Horacio y la de horacianos tan insignes como Fray Luis de León. En el teorizante de la *Epístola a los Pisones*, que estudió a fondo, encontró su ideal de estilo, en cuanto cultivó su concisión, su exactitud, su meridiana claridad. Y a eso agregó una *verba* muy española, una generosa abundancia, un cierto "despilfarrero", como él dice, que transmiten a su frase número y armonía.

Esta evolución de su estilo, este tránsito de lo enfático a lo na-

tural, fué confesado por él mismo al reimprimir, en 1910, los *Heterodoxos*: “Para mí el mejor estilo es el que menos lo parece, y cada día pienso escribir con más sencillez; pero en mi juventud no pude menos de pagar algún tributo a la prosa oratoria y enfática que entonces predominaba.” Tenía en aquel entonces veintitrés años. No era todavía, dice, “bastante dueño de su pensamiento ni de su palabra”. El señorío de palabra y pensamiento vendría después, con el sazónamiento que dan los años. Y vino porque al filósofo y al historiador se ayuntaba el poeta. Dios lo había dotado de un peregrino talento, de una memoria prodigiosa y de una sensibilidad de artista, gracias a la cual no le pasó lo que a tantos humanistas y profesores de griego y de latín a quienes se les escapa, perdidos en minucias y gramatiquerías, la belleza de los textos que analizan.

CARMELO M. BONET
Universidad de Buenos Aires

EL ENCUENTRO DE GOETHE CON EL GENIO DE SHAKESPEARE

por J. W. WASMUTH

En sus *Máximas y Reflexiones* dice Goethe: "Die Natur verbirgt Gott, aber nicht jedem. La naturaleza oculta a Dios, pero no lo oculta de todos los hombres." A su vez en el drama *Antonio y Cleopatra*, encontramos las siguientes palabras de Shakespeare: "In Nature's infinite book of secrecy / A little I can read. En el libro infinito de los secretos de la Naturaleza, algo puedo leer."

Entre los admiradores de Shakespeare, nadie mencionó con tanta frecuencia a Goethe y a Shakespeare juntos, como lo hizo Clemens Brentano, a fin de caracterizar lo más sublime en la literatura. Y no sólo lo más sublime en la literatura, sino más bien en la plena existencia humana. Ya que ambos, Goethe y Shakespeare, nos presentan a la vida vivida intensa y activamente, con todos los sentidos y en todos los ámbitos. Pues tanto en Goethe como en Shakespeare parece que todas las latentes posibilidades de la vida se hubieran despertado por medio de la experiencia y los altibajos de la vida misma, para llegar a realizarse en forma visible en la obra de arte.

Pero ya desde un comienzo, se notan entre ellos diferencias características. La obra poética de Shakespeare es la única, en la cual un hombre legó a la posteridad, exclusivamente, los 'altos' de su existencia. Porque de las regiones de sus 'bajos' nos han llegado solamente voces fugaces, aunque, quizás, sean de las más valiosas de su legado; como por ejemplo en el *Hamlet*, en *Troilo y Cresída*, en *Timón* y muy particularmente, en sus sonetos. Estas confesiones, de cuánto Shakespeare sufrió por la vida, son excepcionales en su obra; en cambio, en Goethe son la regla. En la vida de Goethe observamos el ritmo de un continuo aumentar y disminuir de su fuerza creadora. Durante su larga vida, no ha podido gozar, ni en la misma forma ni con la misma intensidad, de todas las fases de su poder productivo.

Nos preguntamos si Shakespeare llegó a conocer esa sensación de desconsolante vacío que suele poseer al genio creador, en el momento en que termina de producir una obra y cuando aún no siente dentro de sí, la felicidad de su futura creación. Con admiración y asombro, ante la extraordinaria fuerza creadora de Shakespeare, dice Goethe a Eckermann, el 11 de marzo de 1828, refiriéndose al gran dramaturgo británico: "En todo lo que escribe" notamos "siempre, la misma fuerza productiva, y en todas sus obras dramáticas no encontramos ningún pasaje, del cual podría decirse, que no haya sido escrito en la disposición anímica adecuada, o con el más perfecto dominio."

Shakespeare nunca habla de sí mismo. Parece que llevó en sí, como un saber innato, la trascendencia de su vida más allá del ambiente de su propia existencia; pero nunca tomó su vida y obra como algo ejemplar tal cual lo hizo Goethe, quien, especialmente en su vejez, quiso ser *representativo*. Mientras que Shakespeare en cada nueva obra, en cada una de sus visiones creadoras, parece desvanecerse, Goethe se siente destinado a servir de modelo al universo, como dice Racine por boca de Orestes: "*Servir d'exemple à l'univers*". En Goethe quien tiene conciencia de haber nacido para dar testimonio, el elemento autobiográfico es de suma importancia. Pero Shakespeare se halla muy lejos de querer destacar su evolución humana y creadora, y más aún, de relacionar lo propio con la evolución del espíritu moderno. Para Shakespeare era natural el contacto espiritual y cultural con otros, o con todos; mientras que Goethe tuvo que seleccionar cuidadosamente, entre personas y cosas, lo que le parecía adecuado para sí. Shakespeare, en cambio, es espontáneo en sus creaciones, tanto en su vida como en su obra. Contrariamente a lo que ocurre con Goethe, en Shakespeare, nunca se puede estudiar su fuerza creadora prescindiendo del contenido. En ninguna obra poética existen tantas dificultades para poder distinguir entre las experiencias propias y originales, por un lado, y los métodos aprendidos, por el otro. Por lo menos, la obra de la madurez de Shakespeare está impregnada de la ley natural de un espíritu que se revela espontáneamente, sin premeditación y sin intervención intencional: *es que no puede ser de otra forma* . . . ésta es la impresión que tenemos cada vez que nos ocupamos de su obra.

Únicamente en el Shakespeare de los últimos años encontramos algo de personal; hasta entonces se muestra tan movido por el impulso creador, que no le queda la posibilidad de establecer relaciones con la propia esfera íntima. Sólo con respecto al Shakespeare de los últimos años, puede suponerse que su poder creador ya no era completamente inconsciente; y que quizás, disfrutara de él con todos los placeres y sufrimientos. Pero es precisamente en este momento, en el que la vida de Shakespeare parece trascender a su obra, cuando no sabemos nada más sobre su vida. Aquí tampoco podemos encon-

trarlo fuera del ámbito de su arte. Pero la obra tardía llegada a nosotros, es suficiente para hacernos ver que su creación, hasta entonces bajo la ley del despliegue espontáneo, llega a ser comparable a un rayo de luz, que penetra libremente a través de la materia hasta las profundidades más recónditas. Nos preguntamos si Shakespeare en su fase tardía tenía conciencia de su extraordinaria grandeza de poeta. Esta pregunta se nos impone porque, desde el "Goethe tardío", estamos acostumbrados a ver esta perspectiva inseparablemente unida a la existencia del poeta, concluída en sí. Goethe se consideró a sí mismo como la última y máxima expresión de una época, que nunca volvería a producirse. Seguro es que Shakespeare nunca se sintió en su madurez personal como el representante de la madurez y del término de una era europea general. Esto no excluye, de que existiera también en él, la conciencia secreta de que era a través del hombre extraordinario y grande, que el mundo había alcanzado su meta absoluta y definitiva. Shakespeare no experimentó, como lo hizo Goethe en su vejez, el eco fuerte y resonante que su esencia y su obra produjeron en toda su patria. Y menos aún, conoció el anhelo de llegar a comprenderse a sí mismo, dentro de la literatura universal (Weltliteratur), como lo anhelaba Goethe. Otros poetas nos han dejado señas e indicios de sus opiniones e interpretaciones. Sófocles, por ejemplo, dió cuenta de sus relaciones personales con las cosas de este mundo, ante el mito poderoso de su nación. Dante lo hizo ante Dios y ante su propia conciencia cristiana y Goethe ante el espíritu de su siglo. Solamente Shakespeare desconoce tales confesiones. Cuando habla, está acosado por visiones; aún cuando en su última etapa tiene necesidad de soliloquios, sólo llega a pronunciar palabras de despedida.

Esto explica que con frecuencia se recurra a Goethe, como una ayuda, para la interpretación de Shakespeare. Pues Goethe nos presenta la totalidad íntegra, desde el principio hasta el final. Goethe nos demostró en sí mismo, cómo el contenido de la vida puede manifestarse en la forma poética. Y lo hace con tal naturalidad, que nos sentimos inclinados a ver en cada caso la trascendencia de las experiencias en la poesía, según este modelo.

Para llegar a entender bien lo que Goethe encontró en el genio de Shakespeare, debemos admitir primero que nuestra percepción de las formas y figuras es mucho menos sutil que la de Goethe. Sin embargo, usamos frecuentemente sus símbolos y metáforas, sin entender realmente su sentido íntimo. Pues las expresiones de Goethe, las entiende solamente aquél que está dispuesto, como el gran poeta, a someterse incondicionalmente a las cosas tal cual son. Después de él, nadie ha tenido el don de poderse entregar tan plenamente a los preceptos del mundo perceptible por medio de los sentidos. Allí donde Goethe percibe una ley en algún fenómeno, y le parece que la propia

Naturaleza es la base de esta ley, se le entrega completa y confidencialmente. Ya en su ensayo sobre la Naturaleza termina con estas palabras: "Confío en ella. Que disponga libremente de mí. Ella no podrá odiar su propia obra . . . Todo lo que existe de verdadero y de falso, todo, lo dijo ella. Todo es su culpa, y todo es su mérito."

El poeta francés Paul Valéry es autor de una "escena imaginada"¹, como él dice, en la que pone de manifiesto el contraste existente entre el modo de ver de Shakespeare y el de Goethe. Se trata de una simple ficción: una ficción bastante sencilla, a fin de no hacer más densa y más importante la comparación que lo comparado.

La "escena imaginada" de Valéry dice así: "Pienso en Shakespeare en quien abunda la vida, pero también la desesperación. Hamlet balancea una calavera en su mano, horrorizado percibe que está vacía, su corazón se rebela . . . y la arroja lleno de repugnancia. Pero Fausto, con sangre fría, levanta esta cosa lúgubre capaz de perturbar todo pensamiento. Bien sabe él que una reflexión no conduce a nada y que no está dentro de la voluntad de la Naturaleza, que uno se pierda, por causa del espíritu, en este pasado futuro que es la muerte. Entonces examina y descifra esta calavera con el mayor cuidado. Al terminar su examen, sale de sus labios un monólogo, que por cierto, no es inspirado por la Nada; dice así: 'La cabeza de los mamíferos está conectada con seis vértebras, tres de las cuales sirven a la parte posterior de la cabeza, que encierra el tesoro del cerebro y que envía las tenues ramificaciones de los nervios a todas partes, y a la vez, hacia afuera; las otras tres conforman la parte delantera de la cabeza, abierta hacia el mundo exterior, percibiéndolo y comprendiéndolo'. Y él, Fausto, se fortalece y afirma en su esencia, con esta actitud perfectamente clara que adopta frente al conocimiento."

En realidad, esta sencilla ficción sirve para destacar en forma convincente la continua disposición de Goethe para aplicar toda la maestría de su gran poder imaginativo al estudio y la representación del mundo visible. Goethe no se cansa nunca de ocuparse de la morfogénesis, que no le interesa solamente por motivos estéticos, es decir, por la pureza de las formas y de los cuerpos. El amor a la forma no se limita en Goethe al goce contemplativo. Le interesa menos el placer de la contemplación en sí, que la comprensión o la introspección en el orden. Cuando Goethe se dedica a sus estudios de la botánica, mineralogía y anatomía, o cuando se demora pensativo ante una obra de arte o poética, busca la comprensión del orden, de la estructura interior y del principio de la organización. Pero su característica es, que siempre desea "ver". ¿Qué es pues lo que vió cuando su juicio contemplativo se enfrentó con la obra de Shakespeare?

La contestación a esta pregunta no puede hacerse en base a una

¹ PAUL VALÉRY: *Rede zu Ehren Goethes*. Jena, 1947.

serie de hechos o citas. Todo nuevo encuentro con Shakespeare conduce a Goethe a nuevos horizontes, y Goethe sintió con inmensa gratitud la inconmensurable profundidad y amplitud del campo creativo. Con sutil sensibilidad percibe cualquier trastorno en la construcción o en la imagen. Por eso hablaremos también aquí, de cómo vió Goethe la estructura y la forma en la obra del poeta británico.

Desde comienzos del siglo pasado, se han estudiado muchas veces las relaciones entre el gran clásico alemán y Shakespeare. Frecuentemente se ha hablado de la *influencia* de la obra de Shakespeare en Goethe. Esto es erróneo desde un principio, pues en verdad, la existencia de Goethe estaba completamente asegurada contra los peligros inherentes a irradiaciones y atracciones extrañas, hecho que garantiza lo sublime y lo puro del encuentro de los dos genios. Y es muy probable que Goethe nunca tratara de formarse un juicio sobre las formas, argumentos y fuerzas en Shakespeare, antes de haberlos experimentado él mismo. En un discurso de homenaje que pronuncia el joven Goethe en Francfort, en el día de Shakespeare² (14/10/1771), dice: "Llevamos dentro de nosotros el germen de aquellos méritos que sabemos apreciar." El problema del encuentro de Goethe con el genio de Shakespeare ha sido tratado en muchas oportunidades con suma erudición y se han establecido muchas teorías al respecto. Pero creo que en principio ello puede reducirse a un problema relativamente sencillo, o por lo menos, no tan complicado: *el de la esencia del creador y de la obra poética*.

Pasemos revista a las distintas fases del encuentro de Goethe con Shakespeare. En Leipzig, Goethe ya se había ocupado del poeta británico, pero todavía no se había ocupado de ninguna de sus obras completas, sino sólo de los pasajes que encuentra en una antología publicada en 1752, por el pastor anglicano William Dodd, bajo el título de *The Beauties of Shakespeare, regularly selected from each Play*. En el libro décimoprimer de *Poesía y Verdad*, Goethe relata lo que significó para él el estudio de este florilegio. En 1767, asiste, también en Leipzig, a una representación teatral de *Romeo y Julieta*, en una traducción al alemán. Llega a conocer traducciones de Wieland, Weise y otros, pero todo esto ocurre antes de que Goethe hablara su propio lenguaje. La idiosincrasia de Goethe se manifiesta sólo cuando llega a conocer a Herder. Por él Goethe fue inducido al estudio del drama shakespeariano. Goethe llega a Estrasburgo con el ánimo de confiarse completamente a Herder, con todo su corazón, con toda su alma. Herder le abre nuevos horizontes. Lo introduce en el mundo de Shakespeare, Homero, Osían. Desde el momento del encuentro de Goethe con Herder, el espíritu alemán empieza a sentir, de inme-

² Zum Shakespeares - Tag. (14. Oktober 1771).

diato, el alma del creador genial en la obra de Shakespeare. Y desde entonces, con ningún otro poeta se ha impuesto tanto la comparación con Dios mismo, como con Shakespeare. Uno de los primeros testimonios de este panteísmo del nuevo clasicismo alemán es aquel apasionado discurso que pronunciara el joven Goethe con motivo del aniversario de Shakespeare, en el año 1771. El marco y la estructura de la apreciación del joven Goethe lo constituyen, en general, los conceptos de Herder referentes a Shakespeare, el creador de un mundo y de la historia; lo nuevo en este discurso de Francfort, es, que Goethe adquiere conciencia de la vocación inherente a su propia naturaleza creadora. Cuando Herder habla de Shakespeare, se siente atraído como historiador y como estético; pero Goethe siente su afinidad con Shakespeare. El joven Goethe habla del poeta británico como de uno de sus iguales —aunque percibiendo claramente la diferencia de sus dimensiones— lo que otorga al discurso una fuerte tensión interior. Leyéndolo, tenemos la impresión de que el que habla es un joven poeta que, en la glorificación de la grandeza de Shakespeare, anticipa su propio destino. En el año 1771, Goethe escribe el *Urgoetz* que contiene en casi todas sus escenas influencias del drama shakespeariano, especialmente, el de la trilogía de Enrique VI, o sea aquella obra, a través de la cual el joven Shakespeare busca el camino de sus futuros grandes dramas históricos. Comparando las dos obras se observan muchos rasgos comunes, pero el observador atento nota que a veces, ya habla el sabio, no desde su profunda introspección, sino por su modo de pensar.

Desde el *Werther*, cambia profundamente la posición de Goethe frente a Shakespeare. En el *Werther* experimenta Goethe la plena profundidad de sus vivencias. Las conmociones, tanto las más tenues como las más terribles, ya no tienen ninguna analogía con los dramas históricos, sino con el *Hamlet*, esa primera tragedia del desgarramiento por el “Weltschmerz”, el gran prelude y prototipo de toda la literatura psicológica moderna. También el *Werther* significa la crisis anímica de un hombre que no soporta más al mundo, porque sufre por sí mismo. Guiado por Shakespeare, Goethe abrió al espíritu alemán una nueva esfera del alma, como dice Gundolf³, “la pasión absoluta del hombre intelectual”, quien por el solo hecho de su existencia está condenado a la demencia y a la muerte. En el *Fausto* se continúa aquello de la herencia de Shakespeare que había estado al alcance del autor del *Werther*. Pero mientras Goethe tiende a idealizar, Shakespeare pinta su imagen del mundo y del hombre sin referirse a la moral y sin intenciones pedagógicas. Sabemos que en Weimar, el entusiasmo por el “Sturm und Drang” tuvo que dar lugar a la actitud más crítica del poeta que adquiriría ma-

³ FRIEDRICH GUNDOLF: *Shakespeare, sein Wesen und sein Werk*. Berlín, 1928.

durez. En esa época la obra de Goethe permaneció cerrada, casi por completo, para los elementos típicamente shakespearianos; su voluntad apasionada por concentrarse en su propio Yo, y el continuo esforzarse por alcanzar el ideal de la plasticidad clásica, lo alejan de Shakespeare. Lo que Goethe exige de sí, es ajeno a la obra de aquél: esto es el dominio de todas las emociones, hasta de las más violentas; belleza, hasta en lo más espantoso y horroroso; medida, hasta frente a las cumbres más elevadas y ante los abismos más profundos.

Pero en el *Guillermo Meister*, hay un análisis del *Hamlet* que es el modelo máximo de una compenetración íntima con la obra de Shakespeare; y no solamente una confesión autobiográfica o una representación novelesca de una vivencia, durante la formación. Es la primera vez en la historia de la crítica sobre Shakespeare que una obra de este dramaturgo es considerada como un valor absoluto, como una creación acabada, como una realidad. Goethe renuncia a buscar en el *Hamlet* posibles relaciones externas con el propio autor o con otras obras. La interpretación del *Hamlet* que da Goethe, demuestra que el intérprete no habla *sobre* la obra, sino que es la obra la que habla por medio del intérprete. A Goethe se le revelan las grandes posibilidades de la tragedia pero, a la vez, se asusta ante la inmensa tensión existente entre los afanes e impulsos potentes, pero ciegos, y el impotente espíritu que lo comprende todo. Y pregunta Goethe si esto es lo último, la polaridad entre la naturaleza y la idea. Es aquí donde comienza la discusión con Schiller, la cual arroja nuevas luces sobre Shakespeare. Termina así la época en la que Goethe tributó a Shakespeare una admiración incondicional. A partir de entonces procura interpretar las diferencias existentes entre la creación del británico y las de los demás poetas. A pesar de sus teorías clasicistas, ni Goethe ni Schiller consiguen sustraerse al desasosiego que les produce esa fuerza inquietante. Y es en Shakespeare en quien Schiller piensa cuando define la posición del poeta ingenuo (en: "Über naive und sentimentalische Dichtung") y dice: "él se encuentra detrás de su obra, como la divinidad detrás del universo; él es la obra, y la obra es él". Con todo, Goethe, el director de teatro, ha creído durante algún tiempo que debe mantenerse dentro de los estrechos límites del clasicismo formalista. Con frecuencia se ha mencionado el plan de Goethe de refundir el *Hamlet* para su teatro. Con el propósito de dar más unidad a la composición, debía ser el rey Claudio quien fuera muerto mientras escuchaba oculto, y no Polonio. Los dos últimos actos iban a ser suprimidos por completo. Goethe es también autor de un arreglo de *Romeo y Julieta* para el teatro de Weimar, y colaborador en otra adaptación. Sobre su intención en esta empresa dice Goethe, en una carta a Carolina de Wolzogen (28/2/1812): "Mi propósito fue el de concentrar todo lo interesante de este drama y armonizarlo, ya que Shakespeare por

su genialidad, su época y su público, pudo y hubo de incluir muchos elementos inarmónicos para conciliar el gusto teatral de su época.” Estas discordancias, las entendió Goethe como una mezcla de elementos trágicos y cómicos, que en aquel entonces le parecía intolerable. Mientras que el Goethe del “Sturm und Drang”, en Estrasburgo, tenía la convicción de que Shakespeare no había tenido en cuenta la representación en el teatro, o bien, había creado sin considerar las posibles trabas de dichas representaciones, el anciano Goethe considera necesario mencionar las necesidades o exigencias teatrales de la época isabelina, para poder comprender el arte dramático shakespeareano. Procura distinguir entre el primitivo impulso creador del poeta, que transforma en palabras sus visiones y sensaciones, y el deseo pragmático de conformarse a los usos y costumbres de su época. ¿Será que el anciano Goethe quiere dar a entender que el genio creador permanece ligado por condiciones civilizadoras?

Cuando leemos el ensayo del anciano Goethe sobre *Shakespeare und kein Ende* (Shakespeare y el cuento de nunca acabar, 1813-1816), notamos que Goethe se ocupa de la obra de Shakespeare teniendo en cuenta, muy especialmente, sus propias experiencias como director de teatro. Dice Goethe: “Desde muchos años atrás, existía en Alemania el prejuicio de que se debía representar a Shakespeare en la escena alemana, palabra por palabra, aunque autores y público se ahogaran en ellas.” Incluso pone en duda todo efecto profundo del drama shakespeareano puesto en escena. Pero, por otra parte, alaba a Shakespeare diciendo: “Si calificamos, pues, a Shakespeare como uno de los poetas más grandes, entonces afirmamos, al mismo tiempo, que difícilmente alguien que exprese su percepción interior pueda, en mayor grado, hacer partícipe al lector de su conocimiento del mundo.”

Pregunta Goethe hasta qué punto está limitada la creación artística de Shakespeare por la realidad exterior, a la cual debe adaptarse el más rico y profuso contenido. Y entonces, Shakespeare se le revela a Goethe como el maestro incomparable, el maestro de la limitación que sabe tener en cuenta la realidad. Al mismo tiempo, Goethe exige que se reconozca que los medios técnicos del poeta isabelino tienen su limitación en su época; y que ellos no son aplicables e imitables en forma absoluta. Al final del ensayo Goethe afirma que es una equivocación el querer ver una pieza de Shakespeare, no adaptada o arreglada para la escena teatral. Dice: “Pero la frase proverbial de que en una representación de Shakespeare no debía quitarse ni una jota, se oye siempre de nuevo, por más absurda que sea.” En 1826, el anciano Goethe se corrige cuando dice, refiriéndose a los *Dramaturgische Blätter* de Ludwig Tieck: “Me agrada observar que él, Tieck, aboga por la unidad, la indivisibilidad y la inviolabilidad de la obra de Shakespeare y quiere que se represente en el teatro desde el prin-

cipio hasta el final, sin adaptación ni modificación alguna.” Así, pues, fue el mismo anciano Goethe, quien quitó la última mácula que podía manchar para la posteridad su opinión sobre la obra shakespeareana.

Después de haber señalado algunos detalles del encuentro de Goethe con el genio de Shakespeare, trataremos de armonizarlos, para tener una visión de conjunto de sus rasgos esenciales.

Las aparentes contradicciones que hallamos en lo que Goethe opina sobre Shakespeare, se desvanecen cuando distinguimos entre el morfológico por una parte, y por otra, el historiador de la civilización, el sociólogo y el director de teatro. ¿Cuál es el punto de partida del modo de ver morfológico de Goethe? El anciano Goethe admiraba en Shakespeare el primigenio y genuino poder creador. Admiraba en él lo que veneraba en Dios, “un ser extraordinario que crea, guía y ordena” y que se “oculta detrás de la naturaleza para hacérsenos comprensible”. Goethe encuentra algo en la obra de Shakespeare que es original y primitivo, y *no* compuesto de elementos sin orden o sin sistema. No es una “composición”, concepto demasiado mecánico para la morfogénesis, y no adecuado al desenvolvimiento productivo. Para Goethe, la obra de Shakespeare está “organizada”, es decir, es un “todo” que desarrolla por sí mismo sus partes, por necesidad y con sentido. Y Goethe es el primero en descubrir para sí a este Shakespeare. Este descubrimiento le es, en un plano superior, una “revelación”; pues también hubiera podido decir de la naturaleza de Shakespeare, lo que dijo de la gran naturaleza divina: ya que ella también “oculta a Dios, ¡pero no lo oculta de todos los hombres!”

Los estudios morfológicos y sus resultados son aplicados por Goethe, en primer lugar, a las ciencias naturales, pero luego también, a las ciencias del espíritu. Cito aquí la significativa máxima de Goethe: “El arte es otra naturaleza; también misteriosa, pero más accesible, puesto que nace del intelecto.” En su propia obra, Goethe procuraba siempre ver a su propia fuerza poética creadora en relación con todas las otras fuerzas productivas de la naturaleza. En el libro décimosexto de *Dichtung und Wahrheit* (Poesía y Verdad), dice: “Había llegado a considerar el talento poético inmanente en mí, totalmente como algo de la naturaleza.” Nos interesa saber qué introspección en la obra de Shakespeare tuvo el morfológico Goethe. Al contrario de lo que ocurre con todos los demás grandes poetas, es casi imposible imaginarse el genio de Shakespeare como el de un solo individuo. La razón es que Shakespeare evolucionó en metamorfosis ilimitadas y sin igual. No puede captársele desde el punto de vista biográfico-histórico, como suele hacerse con otros poetas. Pero no es de mucha importancia el hecho de que no nos haya dejado testimonios autobiográficos. Tenemos la impresión de que, a él mismo, su propia esencia insondable le ha sido cognoscible, sólo

cuando lo movían sueños apasionados. Schelling solía decir en su curso sobre Filosofía del Arte ⁴: “Shakespeare abarca tanto en su genio que se le puede tomar como un nombre colectivo, como se hizo con Homero, y sus obras pueden atribuirse a distintos autores, cosa que también se ha hecho.” Goethe, el morfólogo, pudo penetrar más profundamente porque supo ver, como ningún otro, que el producto de la fuerza creadora poética tenía relaciones íntimas con todas las demás fuerzas productivas de la naturaleza. Siempre mira la unidad de la forma, tanto en las creaciones poéticas como en las orgánicas. Y entiende Goethe que estas formas hacen surgir los grandes e importantes misterios de la vida creadora. *Todo urgía a Goethe a que conociera en la obra de Shakespeare una realidad de la naturaleza.* Lo ilustramos con un ejemplo. Ya dijimos que Goethe dedicó nada menos que dieciséis capítulos del *Guillermo Meister* a la interpretación y a la adaptación del *Hamlet*, la tragedia más profunda de Shakespeare, para la escena. Ahora bien, esta interpretación que es la crítica dramática más extensa de todo el clasicismo alemán, no puede separarse de la novela; porque todo lo tratado está en relación íntima con el ambiente, con la acción y con la idiosincrasia de los personajes. Incluso es dudoso si todo lo dicho, en todos sus detalles, representa realmente la verdadera opinión de Goethe sobre el *Hamlet*. A los personajes principales del *Guillermo Meister* se le unen los caracteres de Shakespeare, personajes que, aunque ausentes, desempeñan un papel. Así se entabla un singular diálogo que, desde luego, profundiza la perspectiva de la novela. La interpretación del *Hamlet* en el *Guillermo Meister* trae una nueva posibilidad para la interpretación poética en general: por primera vez se enfocan aquí los personajes de una obra literaria, como caracteres individuales; los que tienen vida propia, independientemente de su creador. Con todo, sus acciones y destinos son aceptados como sucesos reales. Es sabido que esta interpretación de Goethe fue la base de todos los estudios críticos que, sobre el *Hamlet* shakespeareano, se hicieron durante el siglo XIX. No han faltado protestas en contra de la interpretación goetheana, pero todas ellas ponen en evidencia las “premisas” particulares del modo de ver de Goethe. Quien se opone más decididamente a Goethe, es el poeta dramático, escritor y crítico, Otto Ludwig. Este crítico trataba de delimitar un “estilo” en Shakespeare, o uno distinto para cada uno de sus dramas, y de definir a este estilo como algo que se puede copiar o imitar. El resultado de estos esfuerzos de Otto Ludwig, publicado en sus *Estudios sobre Shakespeare* ⁵, fue realmente desfavorable para su autor. Contra su propia voluntad e intención, Ludwig nos convence de que no se puede hablar de un “estilo” en

⁴ F. W. SCHELLING: *Filosofía del Arte*. Buenos Aires, 1949.

⁵ OTTO LUDWIG: *Shakespeare-Studien*, Herausg. von M. Heydrich. Leipzig, 1872.

Shakespeare, en el sentido de que lo hacemos del estilo de Homero, de Dante, Corneille y Schiller. Porque todos los llamados “estudios estilísticos”, iniciados por Otto Ludwig, se ocupan, precisamente, de aquello que no es esencialmente importante en la obra de Shakespeare. Todos los detalles comprobables se desvanecen, cuando se los examina fuera de la totalidad de la obra. Una vez, dijo Goethe que sólo pocas personas consiguen percibir la totalidad estética, que la mayoría alaba y censura únicamente detalles y que sólo los detalles consiguen entusiasmarla.

Goethe no nos presenta simplemente un dogma de su teoría del arte como algo hecho y acabado, sino que nos concede completa libertad para poder considerar, reflexionar y decidir por nosotros mismos. Desde este punto de vista metódico, nacieron sus interpretaciones en los *Años de aprendizaje del Guillermo Meister*. Porque también Guillermo Meister se inclina hacia la opinión de que para penetrarse íntimamente con el espíritu de su papel de Hamlet, debería tomar sobre sí la carga de su profunda melancolía y, bajo este peso, tratar de seguir a su modelo a través del laberinto de tantos caprichos y excentricidades. Y precisamente, es en este camino donde tuvo que experimentar que, cuanto más avanzaba, tanto más difícil se le hacía ver el todo, y que al final, le parecía casi imposible obtener una visión total. Como Goethe se orienta siempre por la coherencia armoniosa y la perfección de la obra de arte, tuvo que encontrar pues, para Guillermo Meister, otro acceso al *Hamlet*. Por consiguiente, el curso posterior de la interpretación goetheana del *Hamlet* toma otra dirección. Goethe ya no presupone más la melancolía del príncipe como algo invariable e imprescindible, sino que la deriva de las circunstancias bajo las cuales Hamlet, el hombre, evoluciona y se va formando, entra en el mundo y empieza a entender las leyes y el orden de nuestra existencia. Por supuesto, no es el propósito de Goethe el juntar detalles con el objeto de componer la identidad humana de Hamlet en las transformaciones que éste sufre a través de la experiencia que va adquiriendo. Para Goethe, la tragedia del *Hamlet* no contiene ningún “problema”, sino que significa un objeto de la visión de la vida. Está convencido de que sería inútil seguir basando nuevas teorías, en un puñado de observaciones sobre el sentido de este drama. Cree que el *Hamlet*, al igual que toda obra literaria grande y genuina, es un todo orgánico; aunque no lo sea conforme a las ideas corrientes y a los conceptos estéticos comunes. Para Goethe la obra artística no es una composición o una unidad con relaciones racionales; sino que el tejido fino, multicolor y multiforme de la obra de arte está al servicio de un fenómeno concluído en sí, es decir, que está al servicio de un organismo vivo que manifiesta las fuerzas de la vida para la visión espiritual. Otto Ludwig sostiene que “los numerosos monólogos de Hamlet constituyen el núcleo de la obra” y que “las otras escenas

simplemente han sido construídas á su alrededor”, de manera que en ninguno de los otros dramas aparece “el todo tan incoherente y los detalles tan desproporcionados”. Mientras el analítico Otto Ludwig censura, repetidas veces, al *Hamlet*, de caprichoso y sin plan, el Guillermo Meister goetheano proclama con plena convicción: “Estoy lejos de censurar el plan de esta obra, antes bien, creo que nunca ha sido ideada otra más grandiosa; es más, quizás ni siquiera haya sido ideada, sino que, es así.” Guillermo Meister puede decirlo, porque con la fuerza de su juicio visivo consiguió abrir el sentido de la totalidad; y al final afirma: “El protagonista no tiene ningún plan, pero la obra toda está hecha con arreglo a un plan.”

En Goethe y Otto Ludwig, vemos dos métodos de interpretación y dos mundos conceptuales diametralmente opuestos. Podrían estar dirigidas contra Ludwig las siguientes palabras de Goethe respecto a la óptica de Newton, quien dijo en su artículo sobre “Análisis y síntesis”, publicado en 1833, en sus “Escritos póstumos”: Que es un grave error, “establecer una hipótesis en base a un solo fenómeno y tratar de explicar por medio de esta hipótesis, las manifestaciones más diversas e ilimitadas.” A través de estas palabras reconocemos al morfológo Goethe, para quien el argumento del *Hamlet* no parece tener dimensiones casuales o arbitrarias, sino que es como el “complejo de la existencia de un ser real”. Con ello, reconoce Goethe con toda seriedad, *una realidad de la naturaleza en la obra poética*.

Dice Goethe, el plan del *Hamlet* no es ideado, sino que, todo es así. Esto quiere decir que la genuina obra poética es producida por una facultad natural formativa, por tener ella existencia propia. La forma poética es, en última ratio, una realidad de la naturaleza. Goethe cuenta al *Hamlet* entre las grandes obras de arte, como a las obras maestras de la antigüedad, todas ellas, obras creadas por el hombre como obras máximas de la naturaleza, y de acuerdo con las leyes verdaderas y naturales. Cuando Goethe, en Italia, se halla ante obras plásticas antiguas, exclama: “Todo lo arbitrario, todo lo imaginario cae en sí; aquí está la necesidad, aquí hay Dios.” Con tales palabras Goethe se refiere al fenómeno de lo morfológicamente bello. Esto, lo morfológicamente bello, no es más que un poderoso fenómeno original, ajeno a todas las relaciones de medida y conceptos. No se trata de una impresión estética, sino de la propia ley del morfogénesis. El criterio de “lo bello” o de “lo no bello” depende de cuán puro e intacto pudo desarrollarse un núcleo, hasta obtener su forma acabada. Lo que puede haber de más o de menos corre por cuenta de las deficiencias humanas. Únicamente la obra de arte perfecta surge incólume de la lucha entre la existencia primitiva y su espíritu. Tanto en la forma orgánica, como en la obra poética y artística existe, en el desarrollo de su vida, una continua metamorfosis. Es un continuo y entrelazado juego de fuerzas, que la realidad de la naturaleza nos

presenta diariamente, y que Goethe nos describe, por ejemplo, en los versos iniciales de la elegía que contiene su monografía “La metamorfosis de las plantas”, y que citaré a continuación, en alemán, y luego en castellano:

Dich verwirret, Geliebte, die tausendfältige Mischung
Dieses Blumengewühls über dem Garten umher;
Viele Namen hörst du an und immer verdränget,
Mit barbarischem Klang, einer den anderen im Ohr.
Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der andern;
Und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz,
Auf ein heiliges Rätsel. O, könnt' ich dir, liebliche Freundin,
Überliefern sogleich glücklich das lösende Wort!
Werdend betrachte sie nun, wie nach und nach sich die Pflanze,
Stufenweise geführt, bildet zu Blüten und Frucht . . .

La metamorfosis de las plantas. Elegía. Versos iniciales ⁶.

De asombro, amada, llénate esa múltiple mezcla
de abigarradas flores que este jardín adornan;
muchos nombres escuchas y siempre unos y otros,
con vibraciones bárbaras, asedian tus oídos.
Semejantes las formas, no son jamás iguales,
y así denuncian todas alguna ley secreta,
algún sacro misterio. ¡Oh, amada! yo quisiera
poderte descifrar al punto tal enigma.
Repara cual las plantas, por trámites graduales,
la flor nos dan primero, y luego el fruto brindan.

En Shakespeare, Goethe admiró como lo hizo en la metamorfosis de las plantas, “cómo la naturaleza . . . desarrolla lo más multiforme de lo sencillo.” Y lo multiforme, lo entiende él, como la expresión de una “ley misteriosa”, o de un “misterio sagrado” que garantiza el estricto orden.

Este orden no le fue impuesto al arte de Shakespeare desde el exterior; el orden se desarrolla espontáneamente en la coherencia y desde la misma esencia intrínseca de las cosas. Así, el orden se percibe apenas. Solamente se nota la vida. Porque el orden no oprime lo viviente, sino que lo sostiene y lo consolida en su verdadera existencia elevada. Con algo como un cierto “respeto religioso” habla el anciano Goethe de Shakespeare, el prototipo de la facultad creadora. En 1826, se despide de sus estudios sobre Shakespeare y especialmente del *Hamlet* con las palabras de que él se había convencido, de que “Shakespeare, como el universo que representa, siempre ofrece

⁶ Traducción de Cansinos Assens.

nuevos aspectos pero que, al final, permanece insondable; pues todos nosotros, seamos aquello que seamos, no logramos alcanzar ni su expresión ni su espíritu". Éstas son las modestas palabras de Goethe, el genio, el sabio, después de largos años de incansables esfuerzos. Hace pocos años, un norteamericano, Elmer Edgar Stoll⁷, se atrevió a pronunciar unas palabras muy significativas, dirigidas contra "los anticuarios" entre los investigadores y críticos de Shakespeare, en las que dice que la verdadera crítica literaria era "not history or science but an art", o sea que la verdadera crítica literaria no era historia ni ciencia, sino arte; al igual que lo había entendido Goethe.

Quien ve a Shakespeare, como nos lo enseña Goethe, con su introspección y la visión total, podrá reconocer en la obra poética de Shakespeare la *forma clara en su desarrollo orgánico*. Lo que aprendemos por medio del encuentro de Goethe con el genio de Shakespeare, es lo que dice el gran sabio de Weimar en su estudio, antes mencionado, sobre "Análisis y Síntesis": "Un siglo que se ocupa meramente del análisis, recelando de la síntesis, se halla en un camino erróneo. Pues, solamente la unión del análisis y de la síntesis, al igual que la espiración y la inspiración, es lo que da vida a la ciencia."

J. W. WASMUTH
Universidad Nacional de Cuyo.

Conferencia dictada el 23 de julio de 1957, en la Facultad de Filosofía y Letras de la U. N. C.

⁷ ELMER EDGAR STOLL: en: *Modern Language Notes*, tomo 54, año 1939, pág. 77 ss.

LA NOVELA DE LEOPOLDO MARECHAL: "ADÁN BUENOSAYRES"

por GRACIELA DE SOLA

En 1948 apareció *Adán Buenosayres*, culminación en prosa y clave de la labor del poeta Leopoldo Marechal. Una considerable indiferencia de la crítica acogió a este libro. Como casi excepción, Eduardo González Lanuza lo hace objeto de una violenta diatriba en el N° 169 de la revista *Sur*. Reprocha a su autor cierta complacencia en lo coprológico y bajo evidenciada en la libertad de lenguaje, y lo acusa, fundándose en una apreciación personal del propio Marechal, de haber intentado escribir una novela "genial". Pero según este crítico, lo que principalmente invalida el libro sería un defecto de índole moral radicado en la autoestimación desmesurada de Marechal y en su malevolencia hacia antiguos camaradas de andanzas literarias. Se alude además a una presentación editorial que, exagerando los méritos del libro, lo compara al *Ulises* de Joyce —observación que parece haber dado pie para que la crítica insistiera en ello reiteradamente. En la revista *Sexto Continente* (N° 2, Ag., Sep. 1949), J. A. García Martínez declara, entre otras consideraciones, que *Adán Buenosayres* no es un balance de su época sino un intento de ubicación. Noé Jitrik, en la revista *Contorno* (N° 2, 1955) intenta una seria revaloración de esta obra destacándola como creadora de un nuevo estilo dentro de la novelística argentina, aunque consigna sus aciertos como parciales y no llevados a sus últimas consecuencias. Juan Carlos Ghiano, por su parte, la considera, junto con *Ficciones* de Borges, la obra más importante de nuestra narrativa actual. (V. *Constantes de la Lit. Arg.*) En este breve trabajo nos impondremos ahora la tarea de analizar el cuestionado libro de Marechal, a fin de extraer algunas conclusiones críticas, sin pretender que ellas sean definitivas ni exhaustivas. Seguiremos a grandes rasgos el desarrollo de esta obra, para destacar sus aspectos predominantes y los temas fundamentales sobre los cuales ha sido engranado su contenido.

Tres “viajes” hemos de realizar con Adán, protagonista y eje de este libro singular. El primero de ellos, larga jornada y media vivida en escenarios de los más diversos, se inicia con el despertar “metafísico” del héroe en la calle Monte Egmont de Villa Crespo, en Buenos Aires.

Los recuerdos de Adán, la meditación estética, las reflexiones sobre el ser nacional, la vida de ciertos cenáculos literarios de Buenos Aires, todos los temas en fin, que se repetirán a lo largo del libro, son presentados desde el comienzo. Un largo monólogo interior permite al protagonista, en su despertar, abordar estos distintos planteos que hallan unidad en su espíritu. Prosiguiendo rápidamente con el itinerario de Adán Buenosayres, lo hallamos a continuación manteniendo, en la habitación contigua, una tensa esgrima intelectual con su camarada Samuel Tesler; Adán deja por fin la casa para recorrer la calle habitual. Aquí se despliegan paralelamente la calle Gurruchaga, cuya kinética visión se nos ofrece, y la conciencia fluuyente de Adán. Marechal fija mojones reconocibles —nombres de calles y lugares, pormenores distintivos de los personajes callejeros— que harán posible el reencuentro de la calle ya familiar al lector en sus dos aspectos: real y simbólico. Seguidamente se nos sitúa en una tertulia intelectual que se desarrolla en la famosa casona de Pampa y Tronador, de memorable significación para el grupo literario a que alude Marechal y al cual pertenece. La “escena”, ya que tiene mucho de tal, ha sido captada con simultaneidad e independencia; algún movimiento introduce la aparición del grupo integrado por Franky Amundsen, Pereda, Bernini y Del Solar, quienes con Tesler, Schultze y el propio Adán, completan el cuadro central de personajes (todos ellos apuntando intencionadamente a encarnar conocidas figuras de aquella afamada generación). En fin, de la casa de los Amundsen partirá el grupo señalado para una larga noche cuyas sucesivas etapas serían: peregrinación por Saavedra con interferencias humorístico-sobrenaturales; irrupción en el velorio de Juan Robles, adonde el grupo se dirige en vena de “criollismo”; conversaciones en una parrilla al aire libre y en la sala de espera de un prostíbulo, hasta el regreso de Adán y Tesler a la calle Monte Egmont. Larga sucesión de diálogos en que el hilo interior es retomado a veces, y que dan intervención a multiplicidad de tipos y personajes. En el segundo despertar de Adán se retoman los temas del comienzo, y se hace un “raconto” lírico del viaje de Adán al Viejo Mundo, al cabo del cual realiza nuestro héroe el balance de una serie de etapas vividas; un nuevo aspecto de la vida del protagonista se ofrece cuando éste se dirige a cumplir sus obligaciones diarias: Adán maestro de escuela. Con el regreso del personaje por la ya conocida calle Gurruchaga vemos cumplido el periplo de esta larga jornada y media que vive el héroe de la historia. Otros dos viajes hemos de realizar con Adán

Buenosayres. Uno de ellos está contenido en el “Cuaderno de Tapas Azules” y se trata de un recorrido místico del alma en el camino hacia su Creador. El otro es el “Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia”, parodia de un viaje a los infiernos que transcurre en una vertiente totalmente satírica. El libro carece de epílogo.

Como vemos, se da una multiplicidad de temas y enfoques. No es difícil, sin embargo, hallar los hilos conductores que rigen la ordenación de los distintos materiales con miras a una armonización esencial. Delimitaremos cuáles son estos hilos antes de establecer en qué medida se cumple aquélla.

El primero y más evidente sostén vertebral del libro es Adán, cuya biografía —autobiografía— realiza el autor, no por medio de una relación ordenada y orgánica de sucesos sino por la evocación de momentos aislados, instancias de tipo poético, que van delineando el itinerario vital del personaje e iluminando su dimensión espiritual. El segundo hilo conductor lo sugiere ya el mismo nombre del protagonista. Adán Buenosayres. Hay, en efecto, un interés particular por la presentación de Buenos Aires, su medio, sus ambientes, sus hombres, y más específicamente el Buenos Aires de un determinado momento: la década del año 20 al 30. Con cierta amplitud, y dado que en ocasiones rebasa el mero contorno metropolitano, para referirse a modos y características argentinas, trataremos este tema como “lo argentino”. Es dable hallar un tercer tema, en cuya línea confluyen los otros dos: la idea de la unidad profunda de todo lo creado consecuente con la postura religiosa de Marechal, que sirve de sustrato a la arquitectura total de la obra.

I. LO AUTOBIOGRÁFICO.

Aunque no puede afirmarse, de manera absoluta, que se trate de una autobiografía, hallamos que este elemento constituye el más firme puntal arquitectónico del libro. Algunos fragmentos resultan directamente incluíbles en la categoría autobiográfica. Repetidamente recuerda Adán la infancia en Maipú, la casa familiar, el campo, las personas ligadas emocionalmente a la niñez. Momentos sugestivamente evocados reconstruyen su infancia: un niño imaginativo, insomne, que se aferra con desesperación a su caballo, poseído de una angustia elemental ante el girar de las constelaciones sobre la llanura. Terror del espacio, percepción angustiosamente agudizada del tiempo. La evocación del campo da lugar a raptos totalmente líricos, que glosan o repiten poemas de Marechal.

Un punto que le preocupa reiteradamente es la genealogía. Así como se afana por ubicar a Adán en el espacio, Marechal muestra particular interés en desentrañar el sustrato temporal de su personaje. Se propone precisar totalmente su filiación, explorar las coordenadas

en cuyo cruce se da ese producto único que es el hombre Adán Buenos-ayres. “Dos ramas diferentes habían contraído, sin saberlo, la responsabilidad infinita de introducirlo a él en este plano de la existencia. Rama paterna: él, su padre, nacido junto al Plata, hijo a su vez de abuelo Charles y abuela María, naturales ambos de Lutecia . . .”

El tema de los antepasados reaparece cuando Adán, urgido por el deseo de conocer la tierra de sus mayores, realiza su viaje a Europa, el infaltable contacto con Europa a que aspira todo argentino. Luego, vuelto al pasado, resume el protagonista un vasto período de su vida: la niñez en el campo, la vida literaria en Buenos Aires, los camaradas de grupo, el viaje a Europa, el regreso y la urgencia de trascender en acción aquella confrontación de mundos. Después el desencanto: “Queda un Adán vacío frente a una ventana desierta.” Todo esto delinea un itinerario biográfico.

Está también la otra biografía, más importante, la que se desarrolla en la dimensión de la hondura. Las instancias introspectivas del despertar en los dos días sucesivamente narrados nos acercan de un modo total a la intimidad de Adán. En otros momentos, asimismo asoman rasgos reveladores que permitirían señalar muchísimas constantes de su estructura psicológica como, por ejemplo, la entrega emocional al paisaje, los terrores infantiles que anuncian tempranas angustias metafísicas, el sentimiento de la soledad, la ternura hacia los niños (evidenciada en el tratamiento de los personajes infantiles), el orgullo evidentísimo, la capacidad para el goce y la fruición de los sentidos, la propensión a lo humorístico, etc., etc. Tal vez pueda parecer simplista el adscribirnos de entrada y sin reparo alguno a la ecuación Adán = Marechal. No obstante, si no bastara la intuición del que lee, la intención del autor en tal sentido aparece corroborada por la tenaz referencia a seres y cosas reales y verificables, la coincidencia en los planteos fundamentales, la intensidad lírica y el tono casi confesional de muchos trozos. Lo demás, desde luego, queda librado al oficio del escritor. Si no se cumple la autobiográfico en todos los detalles apuntados —aunque creemos que es así— quedaría al menos la profunda autobiografía, la que rara vez el novelista consigue escamotear.

2. LO ARGENTINO.

Hemos señalado bajo esta denominación un cúmulo de notas —definitorias, satíricas o emocionales— que apuntan a la captación de un ser nacional o a su problemática.

Recordaremos que, aunque la preocupación por lo argentino no ha sido en ningún momento ajena a nuestra literatura a partir del romanticismo, esta búsqueda se agudizó de modo singular por los años que siguieron a la gran guerra —se ha visto en ello una in-

fluencia de los nacionalismos europeos— y en especial alrededor del grupo literario que suele denominarse “Martín Fierro”, para el que se ha propuesto, con un propósito de mayor amplitud, el nombre de “generación del 22”. Posiblemente la nota más particular de esta generación fue, en un momento dado, este intento de captación de una tónica argentina. Recordemos también que para los martinfierristas (si aceptamos que de aquella generación éste es el grupo más evidente y combativo, no siempre el más fecundo) el alma nacional era ante todo —y salvo algún caso aislado, Franco, Mastronardi— el alma de Buenos Aires. A lo sumo del campo de Buenos Aires; a través de este campo, quizás sólo entrevisto desde los arrabales ciudadanos, quisieron entender al país, teorizar sobre sus problemas, revalidar sus notas y tipos característicos. Recorramos las páginas del periódico *Martín Fierro* y numerosos ejemplos vendrán a corroborar este confuso —y a veces lúcido— sentimiento de la patria. El mismo Marechal, interviniendo en la polémica suscitada alrededor del *Meridiano literario* dice a los madrileños de La Gaceta: “Nunca como ahora se ha tenido en Buenos Aires una visión tan clara de nuestros problemas. Nuestra nacionalidad, complicada con innumerables y diversos aportes raciales, ofrece en esta hora un espectáculo que jamás podrá concebir la bien ordenada imaginación de nuestros colegas españoles . . . ; cualquier latido del mundo nos parece natural y asequible, puesto que Buenos Aires es un puñado del mundo.” Siempre pues, el país en función de Buenos Aires. Así, el grupo ultraísta en poesía elige visiblemente al suburbio como tema predilecto, y se vale de figuras como el compadrito, el malevo, todos tipos ciudadanos, para edificar una mitología de lo nuestro, un acervo exclusivamente argentino que pudiera sustentar las nuevas teorizaciones europeas. Testigo presencial y activo de aquel momento, Marechal ha intentado captar este ambiente, reinventando escenas quizás vividas. Su actitud al respecto se hace pasible de un curioso desdoblamiento; Marechal ridiculiza sin miramientos el “nacionalismo” literario que ingenuamente pretendió fundar una arquitectura nacional en torno a unos pocos símbolos de manifiesta pobreza. Pero a la par de esta actitud crítica frente al “martinfierrismo”, percibimos en él, a través de muchísimos rasgos, al más auténtico heredero de aquél espíritu, aunque ceñido a encauzamientos distintos.

Es innegable que el grupo “Martín Fierro” ahondó de modo particular en los problemas de nuestra cultura, acuciado también por la meditación de extranjeros ilustres como Ortega o Waldo Frank. Parece evidente al menos que los argentinos de ese período sintieron claramente la disconformidad entre su tensa carga de posibilidades en espera y la realidad del país. De aquí cierta acritud en las críticas que realizan, al tiempo que proponen vagamente la conformación de un país espiritual del que se constituyen en elegidos o profetas.

“Rabdomantes del ser nacional” llama Luis E. Soto a estos disconformes exclusivamente teóricos, y a veces ni siquiera teorizadores pues se limitan a exteriorizar su falta de adecuación. La “Argentina invisible” sobre la cual insistirá luego Mallea, está ya presente en el espíritu del grupo martinfierrista, y ello poco tiene que ver con el descubrimiento del suburbio o con la entronización del tango. A lo sumo éstas serían algunas de sus manifestaciones más decorativas y visibles. Cuando Marechal nos anuncia la aparición de la “Buenos Aires invisible” vemos pues una mordaz alusión a la expresión malleana. Sin pretender por otra parte una comparación del libro que nos ocupa con obras tan disímiles como serían “La Bahía de Silencio” o “Historia de una Pasión Argentina” anotamos de paso que no parece extraño al propósito de Marechal la renovación de la problemática que se agudiza en la novela de Mallea. Aunque el enfoque que da a las cuestiones planteadas —el problema del cosmopolitismo, por ejemplo— es totalmente diferente, y aun opuesto. Además, si ambos analizan algunas constantes nacionales, Mallea lo hace preferentemente en términos de meditación intelectual, mientras en Marechal se da la preocupación argentina enraizada en lo vivencial y emocional, lo que da firme carnadura literaria a su creación. Marechal no ahonda tampoco en las posibilidades de realización; se complace mucho más novelísticamente en la pintura.

Los planteamientos teóricos, propios y ajenos, sobre lo argentino, alternan con la mostración viviente de una enorme cantidad de tipos e individuos, en el intento de configurar una visión directa del fenómeno argentino. Comadres de barrio, chicos, malevos, circulan entre las clásicas figuras de nuestro sainete, el gallego, el italiano, el compadrito. Se da una alternancia de personajes reales y simbólicos; la tendencia a la tipificación no excluye una captación rigurosa de la realidad. Los elementos son manejados en su doble valor, real y sugestivo. Este afán de crear ambiente impulsa a Marechal, por ejemplo, a glosar una letra de tango al contarnos el episodio de la hermana del malevo. En ocasiones, la pretensión de universalidad se acentúa; así lo indican las mayúsculas presidiendo la denominación común: El Gasista Italiano, El Señor Maduro y otros. A esta misma serie se adscriben los innumerables ejemplares —bien observados, sin duda— que aparecen en Cacodelphia. Todos ellos ostentan un carácter genérico, como que han sido extraídos de una multiplicidad de versiones. Así el político, el funcionario, el empleado público, el locutor, el oligarca, el teósofo y muchos otros. (Después están los personajes ya directamente simbólicos, que encarnan pasiones o aspectos determinados de la realidad: Gea, Clotos, y demás, pero esto ya rebasa las proyecciones de lo nacional.)

Vemos pues un interés por hacer vivir en estas páginas a Buenos Aires y, en alguna medida, a la Argentina. Tal vez la ambición de

crear una "Argentinopeya" —palabra que extraemos de uno de los capítulos— no haya sido extraña para Marechal en algún momento de su realización. Pero si existió tal propósito, aparece debilitado en el entrecruzamiento de otras tendencias.

La Argentina polimórfica que pinta Marechal parece sin embargo vertebrada alrededor de ciertos caracteres típicos. Algunos de éstos podrían ser la tristeza hartó señalada por nuestros visitantes, la austeridad verbal (recuérdese el encuentro de los dos malevos), la sorna grave y de pausada eficacia (anécdota de Rosas), la suspicacia, el falso sentido de superioridad frente a la laboriosidad del gringo, el descreimiento, la ironía.

Marechal no se limita a mostrar la realidad del país; mejor dicho, casi nunca muestra escuetamente, ya que su visión está en unos casos impregnada de lirismo emotivo, y en otros, más frecuentes, resbala por la pendiente de la más aguda sátira. Esta sátira abarca todos los aspectos de nuestra realidad histórico-social. Tesler, que a veces aparece como portavoz de Marechal o como instrumento del escándalo, enjuicia temerariamente a los próceres de la historia nacional; se burla del intangible pasado que el argentino respeta dogmáticamente. Los personajes que polemizan a lo largo de algunos capítulos permiten al autor agitar diversos problemas vinculados con lo nacional. Así aparece el cosmopolitismo como problema consustancial del país y como causa de dispersión y deformación constante de nuestra modalidad. El tema de Inglaterra es aludido varias veces (Mr. Chisholm, olímpicamente aislado en su whisky); en el episodio del director de escuela se entrevé incluso una burla a la nunca desmayada anglofobia de Scalabrini Ortiz. Capítulo aparte merecería el tema del "criollismo", "doctrina herética en sus principios y dudosa en sus fines" —reflexiona Samuel Tesler—. . . por la cual "se trataba de levantar al nivel de los dioses olímpicos a ciertos personajes del suburbio porteño cuyas hazañas aparecían cuidadosamente registradas en los archivos policiales de la ciudad". Es dable advertir en éste y otros pasajes —como aquel en que Pereda y Bernini estudian con curiosa admiración al taita Flores en el velorio— la burla de que es objeto esta postura por parte de Marechal; entretanto, no deja de subrayar la hombría del taita, su sobriedad de ademanes, su actitud "sobradora" y reticente que encarna cierta modalidad muy argentina. Pero la devoción de Marechal fluye sin trabas cuando evoca la figura del criollo de campo, cuyo prototipo parece encarnar Liberato Farías. En cierta parte de la obra se ofrece, un poco ingenuamente —y un mucho con ironía—, un desfile de los principales "mitos" argentinos. Desde el tropel de indios, Marechal va siguiendo en el tiempo la evolución del tipo característico de nuestro medio rural. Aparece el gaucho, después Santos Vega, Juan sin Ropa, Cocoliche, y luego el inglés, tío Sam, los judíos, observando una de las líneas que introducen sucesivas

variantes en la fisonomía argentina. Marechal hace la reivindicación del inmigrante; lo considera perfectamente asimilado al medio, y menos corruptor que corrompido por éste. Otro tema que encara es el de los judíos; esto es ya objeto de un planteo de tipo religioso, pero el tema apasiona humanamente al autor, quien hace una dura crítica que no excluye cierta atracción hacia el pueblo elegido.

En este ir y venir de opiniones y planteos de lo nuestro, tiene papel preponderante Xul Solar, pintor, astrólogo y poeta que tuvo curiosa influencia en un momento dado sobre el grupo martinfierrista; a él pertenecen las divagaciones sobre el "neocriollo" del cual se burla sin acrimonia Marechal, del mismo modo que las innovaciones lingüísticas —humorísticamente propuestas— que para nosotros carecen del sabor a travesura escolar que deben tener para el autor. El otro espíritu que gravita sobre el libro, recogido a veces a la letra, es el de Scalabrini, cuyo "Espíritu de la Tierra" asoma en varios momentos su presencia fantasmal. Los demás miembros de aquel grupo aparecen a decir verdad muy desdibujados, o caracterizados unilateralmente, tal vez con mala intención como señala algún crítico. No obstante, en la sátira de Marechal a la actitud "criollista" de sus camaradas de grupo, no vemos una crítica a estos escritores en su actitud posterior, sino la reprobación, compartida por ellos en la actualidad, de una postura que pretendía fundar un arte nacional en base a ciertos elementos anacrónicos o falsos. Esta actitud de Marechal no hace sino confirmar la voz de alarma con que señalara, desde las páginas de *Martín Fierro*: "Las letras rioplatenses, tras un discutible propósito de nacionalismo literario, están a punto de adquirir dos enfermedades específicas: el gaucho y el arrabal. Nada habría de objetable si se tratase del campesino actual . . . pero se refieren a un gaucho estatuable exaltado por una mala literatura, a ese superhombre de cartón que abandonando su pobre leyenda quiere hoy erigirse en arquetipo nuestro . . . Resulta doloroso que en América, donde todas las cosas están en su primer peldaño, nos aferremos a una tradición que no se anima a serlo todavía . . . Nuestra incipiente literatura debe arraigar en el hoy . . ." (El gaucho y la nueva literatura rioplatense, M. F.) Se anticipaba así Marechal a la perspectiva con que fue encarado más tarde aquel intento de nacionalización enraizado en lo puramente geográfico o histórico. (Véase al respecto el artículo de H. Murena "Condenación de una literatura" en *Sur*, N° 175.)

Con todo, y volviendo a la influencia de los escritores señalados sobre Marechal, debemos recalcar que la usurpación de vocabulario e imágenes de que son pasibles aquéllos en este libro sirve exclusivamente a los fines de una desenfadada sátira que es lo que intenta Marechal. Lejos está nuestro autor de proponer seriamente ninguna de aquellas teorizaciones; cuando Adán aventura una opinión en tal sentido, pone cuidado el autor en restablecer el juego dialéctico que

le prohíba caer en lo asertivo. La imagen de Buenos Aires que se ofrece no es la misma del "hombre de Corrientes y Esmeralda", aunque asuma alguno de sus rasgos. Se complace, sin embargo, en llamar a Buenos Aires "archipiélago de hombres-islas" o abunda en definiciones tomadas del libro de Scalabrini Ortiz a que aludimos, de resonancia en un momento dado. En la descripción del quimono "simbólico" de Samuel Tesler intenta dar una imagen del país, en que la sátira se pierde en derivaciones líricas. En general su sátira —que a veces no es tal sino simple burla— no se dirige a una visión total de lo argentino. Asoma también una valoración de la patria que excede lo enumerativo del libro para arraigarse en lo profundo del hombre Adán. Y observemos también que este sentimiento lo hace extensivo a sus compañeros de Martín Fierro, pese a la sonrisa con que mide a algunos de ellos, o a la ya incontenible risa con que parece burlarse en otros momentos. Dice en la pág. 202: "un jirón de viento, venido de quién sabe qué lejanías, azotó de pronto en la cara a los héroes y los embarcó en diversas conjeturas. A. Buenosayres, que todo lo veía en imágenes, lo tomó por el mismo resuello de la pampa; en cuanto a S. Tesler declaró respirar en aquel soplo una enorme frescura de diluvio... Del Solar, aspirando el viento como si lo bebiera, no tardó en reconocer el olor de las parvas fragantes... Y aunque Franky no dejó de manifestar sus dudas acerca de tan monstruosa capacidad olfativa, lo cierto era que todos, con orgullo legítimo, acariciaban la noción de aquella patria inmensa, de aquella patria desnuda y virgen, de aquella patria niña y como brotada recién de manos de su Creador".

Evocando, con mezcla de burla y melancolía, sus años juveniles Marechal se nos aparece como continuador del espíritu lúdico que caracterizó al grupo "martinierrista". Aquella vena jocosa, irreverente, que permitía el retruque, la carta abierta, la iconoclastia bajo todas sus formas, la propensión al chiste, a toda clase de bromas, la derivación frecuente hacia la travesura, traducida en juegos y epítafios —no siempre de buen gusto— crucigramas humorístico-literarios, carteleras que una revista estudiantil actual reputaría ingenuas, en suma, todas aquellas manifestaciones de un espíritu enemigo de la solemnidad, son las que reaparecen en el libro de Marechal que comentamos. De ahí que su brío, su impetuosidad avasallante, haya ofendido la pulcritud de cierta crítica.

3. LO RELIGIOSO.

El tema religioso, si bien se integra perfectamente con la línea autobiográfica a que antes aludimos, asume importancia como para merecer una consideración aparte.

Las dos jornadas de la vida de Adán Buenosayres aprovechadas para revivir un ambiente determinado, al mismo tiempo que para

la interiorización del personaje, son además jornadas decisivas para Adán, al filo de la muerte (una muerte absolutamente literaria) o más bien de hallar el camino de su salvación. De los tres presuntos conflictos entre los cuales se mueve el protagonista, éste es el único que asume ciertos contornos dramáticos, y *pudo convertirse, creemos, en el nudo central de la novela*; pero ésta deriva hacia otros rumbos. Los otros dos conflictos a que aludimos serían el amoroso, que no pasa de ser un símbolo tratado poéticamente, y el ambiental, que a pesar de la cuestionabilidad de muchos aspectos deja siempre a Adán al margen, como regocijado espectador.

El alma de Adán enfrenta una crisis particular en los momentos en que se inicia la novela; desde las primeras páginas se nos advierte que “ya los tambores de la noche penitencial” habían resonado sobre su alma; y este redoble admonitorio se repite como *leitmotiv* hasta el final del libro.

Adán enfrenta la diaria realidad de su despertar con las tremendas palabras del Apocalipsis resonando en sus oídos desde la noche anterior: *Sicut liber involutus*. Leyendo aquellas palabras “Adán había caído de rodillas; y sintió que por primera vez su torpe oración ganaba las alturas que se le habían negado tantas veces; y se había dicho que aquel sagrado temor era sin duda el prelude de la ciencia viviente por la cual venía suspirando su alma tras el hastío de las letras muertas”. Desde este firme asidero que le ofrece la fe, iluminando y colmando de sentido las búsquedas de la inteligencia, los ojos de Adán atalayan seguramente el mundo, en la creciente confianza de la revelación. El Adán razonante del despertar considera, desde su firme realismo católico, los importantes temas del destino y la muerte. Todo parece cobrar por primera vez su plenitud de sentido; las cosas familiares se contraponen en el primer capítulo al mundo interior de Adán; “gritan” su independencia y también, piensa Adán, su finitud, su tristeza de “ser” habiendo desertado la unidad del todo. Bajo este signo unitario cobra sentido el mundo de Adán, y de Marechal. Hay una vocación de orden, un afán de retorno al punto en que el fin se fusiona con la causa, un intento de restablecer en el orbe de las criaturas la armonización definitiva y esencial. Todas las cosas visibles son consideradas como espejos de la Unidad, como partes de un todo que da sentido pleno a cada una de ellas. Marechal hace la historia de aquella búsqueda, tempranamente manifestada en los terrores infantiles, en cierta creciente insatisfacción ante la donación del mundo cuyo sentido último desconoce. Esta inquietud metafísica, dada en quien, como en este caso, parece hallarse capacitado de modo particular —sensorial, emocional e intuitivamente— para captar la realidad visible del mundo, origina cierta tensión interior que culminará en aquella noche en que, de una manera simbólica, ángeles y demonios pelearon por su alma.

Marechal busca constantemente el apoyo sensible de la alegoría o del símbolo. Esta propensión, que condice perfectamente con su actitud de católico, está también explicada por motivaciones temperamentales. Uno de los símbolos predilectos con que juega es el del pez en el anzuelo —tema también, como casi todos, de su poesía—. Desde la infancia, aún sin saberlo, estuvo atrapado por la caña del Pescador. Y dice refiriéndose al Cristo de San Bernardo, que aparece erigido como mojón de ruta y también de la conciencia de Adán: “Y la caña pendía quizás de aquella mano rota”.

El pez en el anzuelo se debate, pues, entre la solicitación amorosa del mundo, —que podrían encarnar pasajeramente Irma, Ruth, o la misma belleza de las cosas, sujeta al tiempo, —y el ansia de retorno a la causa dichosa. (p. 150 “Desde hacía tiempo adivinaba en sí mismo la gravitación de cuatro edades; era un cansancio . . . Y (ahora lo captaba) era un ansia de retorno la que gemía en el Cuaderno de Tapas Azules . . .”) También deriva este afán, en ocasiones, hacia el mito poético de la Edad Dorada: “La Edad de Oro había dejado un monumento, no en la tierra mudable sino en el alma del hombre . . . y era la mutilada estatua de una felicidad que desde entonces queremos reconstruir en vano.” Para Adán, el hombre actual vive una Edad de Hierro; de allí cierto disconformismo ante la caducidad de los tiempos, a cuya rueda final se lamenta de asitir. Esto no condice con el hombre matinal, nuevo, que Marechal propone; o tal vez sugiere que ello sea causa de la desazón que acucia a los hombres de este continente. El tema de la muerte aparece con insistencia. Sólo a través de una consciente superación consigue Adán evitar la repugnancia ante el aparato de la muerte física. Lo mismo ocurre con ciertas manifestaciones de la santidad. La cabal ubicación de Adán entre las cosas del mundo le veda complacerse en cuanto viola el orden natural de lo creado.

Dentro de su afición por lo simbólico cabría también el capítulo de la escuela, en que por boca de los niños escuchamos las voces de Circe, Ulises y las Sirenas; este capítulo se halla centrado líricamente alrededor de la imagen de la Virgen, que con el Niño en un brazo y un pequeño barco sobre la otra mano, preside las meditaciones de Marechal. La Odisea de la Nave se impregna de un sentido trascendente. En el libro *Descenso y ascenso del alma por la belleza* hallamos amplificado el sentido de tal alusión, que viene a reunir sus hilos con la sólida trama sobre la cual se afirma la obra de este autor. El alma, solicitada en su viaje por las sirenas y su llamado seductor, sólo puede escuchar su canto sin perecer en el camino, como Ulises, aferrándose al mástil de la Nave. Este mástil es para Marechal la Cruz.

Otras simbologías aparecen también en el libro; el juego del Ángel, la mendiga que lleva el nombre de una de las Parcas, y que hila su tela —la del destino, suponemos— en un rincón de la calle.

No nos asombre lo fácil y poco original de tales símbolos; está dentro de la actitud de Marechal esta dignificación de lo vulgar. También valen estos ejemplos para testimoniar esa tendencia que hemos señalado hacia lo concreto, la necesidad de encarnar toda abstracción en una imagen carnal. Apoya esta observación, la cautela con que introduce Marechal el elemento sobrenatural; se vaie en repetidas ocasiones del sueño para explicar algunas intervenciones de esta índole.

Dentro de esta actitud integral es necesario considerar especialmente, por la importancia que su autor le ha asignado, la teoría *estética* de Marechal cuya exposición se halla insinuada o desarrollada en varios pasajes. Marechal se adscribe en este sentido a la línea neoplatónica de San Agustín, aunque sin rechazar las proposiciones del tomismo.

La entrega gozosa de Adán al mundo de las criaturas es entendida como puente para la intelección de la Causa. En la belleza de las cosas (*splendor formae*, de acuerdo a la fórmula tomista, *splendor ordinis* según San Agustín) el hombre entrevé como en un espejo la huella de su Creador. Hay pues en el artista una entrega, de naturaleza casi mística, a Dios, aunque esta entrega se consume por vía del goce —sensible e inteligible— de lo bello; en consecuencia la *obra* implica una imperfección, un retroceso, por cuanto no es sino aproximación o recuerdo de aquel estado, reflejo de una experiencia anterior y mucho más valiosa. “Vuelto el semblante a la esfera de la luz, Adán sintió que se desvanecían en su ser los viejos cuidados, las esperanzas nuevas, los metafísicos terrores, las penurias de su entendimiento y las insistencias de su memoria, todos los rasgos íntimos en fin que constituían la inalienable, la sempiterna cara de su alma; se desvanecían para dar sitio a la caliente felicidad que bajaba de lo alto; y eso era también vivir en Otro, por la vida del Otro y la muerte de sí mismo. Al par que iba convirtiéndose a la gloria del sol, el pecho se le dilataba como en una inspiración profunda que correspondía exactamente a la sutil inspiración de su alma; y cuando llegó al ápice de aquel movimiento respiratorio y advirtió que sus ojos cerrados ya se le humedecían, Adán supo que terminaba su éxtasis; pero al descender traía una presa de las alturas en cierta irresistible disposición al canto, en una urgente necesidad de alabanza, ¡y eso era todo el mecanismo de la poesía!” He aquí resumida la poética de Marechal. Una necesidad de alabanza, eso es en esencia su poesía, donde la angustia, la duda, el interrogante, han sido resueltos en el aquietamiento de la fe, dejando abierto el cauce de lo laudatorio. La inteligencia no es, sin embargo, receptáculo pasivo ante las cosas; trabaja las formas aprehendidas, y es capaz de descubrir las más ocultas relaciones entre ellas. De esta manera justifica Marechal la metáfora, elemento primordial de su poesía; ella sería no sólo un camino natural del poetizar, sino la necesaria restitución del secreto enlace de las

cosas creadas. Consecuente con esta idea de la Unidad en las cosas, declara la imposibilidad del disparate absoluto. Entre las cosas más disímiles o alejadas, siempre el espíritu podrá hallar estos lazos, viendo en las cosas la sombra o imagen de su Creador. “Si no es un disparate absoluto, la poesía es casi un disparate.” Esta libertad que concede al artista para jugar con las formas, dándoles milagrosamente otro destino, entraña a su vez una limitación. En efecto, las formas con que el poeta trabaja son creación divina; por tanto le conviene el título de “imitador” de acuerdo al concepto aristotélico. Esta imitación no se opera respecto a la naturaleza de las cosas sino —aclara Marechal— respecto a lo que los antiguos denominaron “forma sustancial”, vale decir la esencia. “El artista no crea un pájaro sino el pájaro con un granito de la plenitud maravillosa que tiene el pájaro en la Inteligencia Divina.”

Se percibe en la exposición de Marechal una absoluta consecuencia. También le interesa puntualizar el *modus operandi* del poeta. A imitación del verbo divino, éste crea nombrando. De aquí la importancia de la metáfora como muestra de superación en tal sentido. El arte lleva en sí una plenitud como realización humana en un orden casi angélico. Pero asimismo ostenta un sello de finitud y de limitación. Ello proviene, según el autor, de las dos sucesivas “caídas” que presupone la obra de arte. En primer lugar, el artista, según se vió anteriormente, alcanza ciertos estados de plenitud armoniosa que Marechal denomina el “caos musical”. En él resuenan confundidas todas las músicas posibles y corresponde este estado —dentro de un símil respiratorio— al momento primero de la inspiración. Pero el artista —no contemplador sino creador— siente la íntima necesidad de elegir, y por lo tanto limitar, una de estas formas. Es esta voluntad de creación la que origina la primera caída; la segunda sería la encarnación de esta forma en la materia de arte, en este caso el idioma. A la inspiración sucede por lo tanto la expiración poética. ¿Cómo se justifica la necesidad de esta expiración, por la cual abandona el poeta su éxtasis venturoso? Aquí interviene una maravillosa economía poética: así como cada uno de los ángeles se mueve hacia otro que le es inferior en jerarquía, también el hombre que alcanza la gracia de la poesía —pues esto es en última instancia lo que la poesía representa para Marechal— debe comunicarla necesariamente, por acto de amor, a las criaturas inferiores.

Reuniendo las sutiles instancias que desde niño fueron revelando en Adán al poeta, Marechal hace que la autobiografía real y literaria se fundan en una sola. Canciones y versos van enhebrando su vida, desde las palabras cuya mágica sugestión conoció en la niñez —(la rosa, la triste rosa, la descarnada rosa)— hasta las profundas imágenes de “Días como flechas”. En este itinerario se va acuñando el afán de erigir al canto como monumento perdurable del espíritu. El poema

rescata a las cosas de su triste sucesión, con lo que vence al tiempo, cuya mutabilidad aterra al poeta. Y vence asimismo al espacio, aunando las formas (imagen, metáfora) de modo que lo distante se reúna en su gozosa unidad. Fiel a su vocación de orden, Marechal se enfrenta con el mundo variado y ameno de las criaturas; pero “no es la tierra innúmera” quien ha de darle la cifra de aquel orden. “El hombre es la verdadera forma de la tierra”. En esta búsqueda, Adán-Marechal llega a olvidar la meta entrevista, para entregarse a la mera fruición de la belleza del mundo; luego se dolerá de haber mirado “con ojos de amante lo que debió mirar con ojos de lector”, es decir, aprehendiendo de las cosas mudables su pura esencia, como en la infancia, cuando se abrían sus sentidos inteligibles al “esplendor de la forma”. Después supera las barreras de la lógica para advertir la relación de armonía entre lo disímil, con lo que se acerca más a la concepción agustiniana de lo bello: *splendor ordinis*.

Esta exposición de ideas estéticas que hemos ido siguiendo a través de observaciones, diálogos o pasajes, perfectamente engarzada en la obra, cobra organicidad en el Cuaderno de Tapas Azules, cuyo desarrollo repite, con el apoyo de un recorrido vital demostrativo, el contenido del libro que publicara Marechal en 1939: *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. En esta obra parafraseaba Marechal un trozo de San Isidro de Sevilla según el cual, en definitiva, el hombre ha de volver a Dios por un camino a que apuntan los mismos indicios que le apartaron de él. Con Plotino, propone a Ulises como paradigma del viajero, pues aquél se libró de Circe y de Calipso no consintiendo en permanecer junto a ellas a pesar del goce y la hermosura que a su lado encontraba. Del mismo modo, Adán sólo encuentra el camino a que oscuramente tendía su alma cuando el mundo esplendente de las criaturas se le revela perecible y efímero. Sobre la Solveig de cenizas construye la Solveig ideal, intangible en su eternidad: “niña-que-ya-no-puede-suceder”. La criatura del arte vive sobre las ruinas del ser contingente; y éste es el ascenso del alma, después de su cautiverio carnal, para participar, en alguna medida, de lo eterno. Claro que Marechal distingue perfectamente el orden de la creación del orden de la salvación, pero su concepción del arte, como toda otra valoración de su mundo, atiende a este sentido final, teleológico, que sostiene su catolicismo.

LA TÉCNICA NOVELÍSTICA.

Examinaremos ahora algunos aspectos de la realización técnica del libro. En siete partes, precedidas de un prólogo, ha distribuído Marechal los abundantes materiales que lo componen.

Atribuimos especial interés al prólogo explicativo, ya que éste actúa como necesario recurso novelístico de enlace entre las tres

partes principales que constituyen la obra. Para ello recurre el autor a la presentación de la muerte del personaje, cuyos "manuscritos" se presentan en las partes finales, precedidos por el relato de cuanto aconteció a Adán Buenosayres en los dos días —o más exactamente día y medio— inmediatamente anteriores a aquélla. Las palabras preliminares tienden, pues, a ilustrar al lector sobre lo que va a leer, dándole ya algunos elementos de juicio que le permitan fijar holgadamente su posición. Descontamos por lo tanto que el interés de este libro no está ligado a un desarrollo argumental ni menos aún a derivaciones sorprendidas. El autor se dirige en repetidas ocasiones al lector y reclama de él cierta complicidad para su propósito. Dice en el prólogo a que nos referimos: "En cierta mañana de octubre de 192 . . . casi a mediodía, seis hombres nos internábamos en el Cementerio del Oeste llevando a pulso un ataúd de modesta factura —cuatro tablitas frágiles— cuya levedad era tanta, que nos parecía llevar en su interior, no la vencida carne de un hombre muerto sino la materia sutil de un poema concluído." He aquí una de las claves del libro; seis hombres, entre los cuales se cuenta el mismo Marechal, han enterrado a Adán Buenosayres, seis hombres que serán los "héroes" de los diferentes capítulos, con la diferencia de que luego los seis incluyen a Adán, y es el mismo Marechal el que desaparece para vivir la vida, verdadera o ficticia, de su personaje. Poema concluído, como él mismo lo sugiere, etapa cumplida en la poesía, y desde luego en la vida del poeta, eso es Adán. Y es a este Adán, o si se quiere a este Marechal, al que da tierra simbólicamente el autor, quien declara además haber ordenado todos los recursos de su obra "no a vanidosos intentos de originalidad literaria" sino "a la presentación de un Adán Buenosayres exacto". También sirve cómodamente este prólogo para que el autor intente una justificación por la sátira de que hace objeto a sus compañeros de generación, casi todos ellos figuras vivientes y de sonado prestigio en la literatura argentina actual, aludiendo a cierto "angélico humorismo" que dice practicar con saludable intención.

Estas advertencias al lector contribuyen a crear, reiteradamente, un clima de *farsa* que predomina en casi toda la obra. Comienza el primer libro ubicando clásicamente al personaje en tiempo y espacio; la presentación del "héroe" y su contorno asume ciertos caracteres épicos. Pero inmediatamente de izarnos en una prosa jocunda y casi siempre retórica Marechal interrumpe el "ictus" oratorio con una observación agudamente realista, con un rasgo cómico o con una frase vulgar, que nos retrae de improviso a otro plano. En los episodios que se ocupan más adelante de la gira nocturna por Saavedra, o en el Viaje a Cacodelphia del final, volvemos a encontrar este mismo clima humorístico, este deslizamiento hacia el tono de la parodia o de la farsa.

Hay también otro plano en que se desarrolla la novela, y es el *psicológico*. El novelista se introduce en la conciencia de Adán para dar paso a un largo monólogo interior que habrá de continuarse —con algunas alternativas— por varios capítulos. Por último encontramos un aspecto *expositivo* que es el menos evidente aunque no por ello deja de pesar en forma constante.

El desarrollo de la primera parte es sumamente ágil. Pese a la casi total nulidad de acción que ya notamos, el interés es sostenido por el ritmo casi “cantante” de los capítulos, por la eficacia de los diálogos, por la sabia dosificación de elementos satíricos, humorísticos y poéticos que se dan en conjunción admirable en esta parte. La conciencia de los recursos novelísticos que aquí se manejan, tendiendo a la armonización total del libro, permite suponer que esta parte haya sido efectivamente compuesta con posterioridad a las otras dos. Entre estos recursos a que nos referimos cabría citar el uso de *ritornellos* poéticos que dan a la prosa un ritmo particular a la vez que impiden al que lee perder el hilo narrativo en pos de las frecuentes digresiones.

Es notable en esta obra la frecuencia de los paréntesis, interpolaciones de todo tipo, cuentos y hasta pequeñas novelas insertas (estas últimas en la última parte; p. ej. la “Invención y muerte del personaje”). Relatos que mantienen cierta autonomía aparecen intercalados, así por ejemplo el que narra el encuentro del abuelo Sebastián con Rosas, la anécdota del maestro D. Aquiles, etc., etc. Ellos aparecen engarzados de modo natural en la fluencia del relato, y sólo en la parte final hacen notar una abundancia excesiva.

Uno de los elementos vitales del libro es el *diálogo*. Aun en los momentos de abundante despliegue verbal, el diálogo está exento de todo alambicamiento. La retórica obra como elemento esencial en la configuración de los diálogos, y no como un refuerzo accesorio. En ciertos casos Marechal suprime lo narrativo para abordar el diálogo directo, de corte netamente teatral; así el debate de los diputados en la parte final.

Marechal ha evidenciado una gran flexibilidad en el tratamiento de las distintas partes de su libro. De las introspectivas instancias del comienzo salta a la “escena” de la casa de los Amundsen, cuya realización más bien recuerda la de “Contrapunto” de Huxley, o la de “Fiesta en Noviembre”. El Cuaderno de Tapas Azules muestra un nuevo viraje del novelista. Hay una repetición de momentos autobiográficos de la primera parte, pero esta vez ellos son iluminados “desde adentro”, a partir de una primera persona que ha pasado totalmente a primer plano. En esta *reduplicación de los temas*, al modo sinfónico, radica uno de los aciertos novelísticos de Marechal. Con todo, la intencionalidad demostrativa de los planteos teóricos destruye en cierta medida el interés de esta segunda parte, cuya trama

resulta débil sostén de aquéllos. La última resulta no la más endeble pero sí la más ajena quizás a una estructuración esencial. En efecto esta parte funciona con cierta autonomía como crítica de costumbres y de ambientes; el hilo autobiográfico se debilita en ella notablemente. Con respecto a su interés, éste se ve obstaculizado por lo previsible del desarrollo, que torna monótonas algunas instancias; en otras se desliza con excesiva evidencia hacia consideraciones ajenas a la novela misma, aunque nunca deriva hacia el ensayo; el autor rectifica los hilos oportunamente.

La preferencia por los contrastes puede ser la resultante de un temperamento sanamente equilibrado. Toda imagen aérea o incantatoria lleva inmediatamente su contrapeso en una imagen prosaica. Esta característica se evidencia también en la facilidad con que Marechal salta del plano satírico o realista al de la fantasía o del sueño.

El *lenguaje* merece una consideración destacada. Sorprende la facilidad con que lo popular expresivo convive en este libro con el punto de vista culto del narrador; Marechal ha eludido perfectamente el tono falso o chabacano de quienes introducen artificiosamente lo popular. En cambio son altamente —e intencionalmente— sofisticados los diálogos de los personajes en su peregrinación suburbana, pero es notorio el afán de ridiculizar a los mismos que impulsa la pluma del autor.

La prosa entusiasmada y jugosa de Marechal puede ser contrapuesta sin desmedro alguno al estilo reticente que tanto ha cundido entre nosotros, y del cual lamentablemente se imita más el atractivo lacónico de la forma que lo riguroso del concepto. El autor de "Adán Buenosayres" se vale de párrafos largos, de sostenido aliento y amplia curvatura, donde los recursos del estilo nunca aparecen como intercalados sino integrando orgánicamente la raíz de la expresión. La sobreabundancia de metáforas e imágenes de todo tipo señalan al ilustre representante de la poesía imaginista que es Marechal; muchísimos párrafos —y hasta capítulos enteros por otra parte— son glosas de sus poemas. Así se hallan íntegramente desarrollados o desplegados algunos de los poemas de *Días como flechas*, y más especialmente del libro *Odas para el hombre y la mujer*, como "Los cosechadores del mar", "Lluvia sobre los patios infantiles", "Oda didáctica de la mujer" y casi todos los que forman el libro. Lo mismo podría decirse aunque en menor medida de libros posteriores como *Poemas australes* o *El Centauro*. Los mismos símbolos, las mismas imágenes son manejados por el autor en una prosa que adquiere gran intensidad lírica y que deriva a veces directamente hacia lo poético en la forma de exclamaciones, efusiones o alabanzas. Estos aspectos rebasan el contorno novelístico de la obra.

También exhibe Marechal un amplio talento descriptivo en varias ocasiones, como cuando describe a Buenos Aires en el amanecer, o en

algunas evocaciones del campo, pero debe notarse que ellas derivan generalmente hacia lo lírico, sin mengua de una segura captación del contorno. Evidentemente Marechal capta y expresa con extraordinaria facundia los valores sensibles del universo, carácter que se revela también en su poesía. Al referirnos a algunos símbolos que frecuentemente hicimos ya notar esa tendencia suya a lo concreto y perceptible por los sentidos.

Un talento específico del novelista lo encontramos en la creación de *personajes*, a pesar de que no se ha propuesto ahondar en ninguno de ellos. Hay una extraordinaria cantidad de personajes en el libro, algunos reales, otros simbólicos, pero todos ellos ostentan una realidad carnal que sólo puede dar la garra del auténtico creador. Véanse como ejemplo de su capacidad para el retrato, los rostros sucesivos de Tesler durante la conversación del segundo capítulo, o el retrato de la "Chacharola", del mendigo y otros. En cambio, a los personajes que propone como protagonistas del relato se contenta con señalarlos definitivamente por algún rasgo, satíricamente destacado. Más que retrato hace, pues, una caricatura. Aquí cabría recordar los reproches hechos a Marechal respecto a su actitud ética con respecto a aquéllos; parece evidente que Marechal ejerce una burla pocas veces amable y en ocasiones despiadada. Quisiéramos suponer —y el libro lo permite— que esta burla se dirige, no obstante, más que a la persona directa de los autores aludidos, a cierta vulnerable —y ya superada en parte— posición de los mismos. De todos estos personajes el que más le ha interesado destacar es Tesler, a quien reconocemos como Jacobo Fijman. Este personaje figura como el amigo dilecto de Marechal, aunque esto no le permite escapar a su sátira. No está de más hacer una breve referencia a este curioso personaje de nuestras letras; al igual que algunos otros integrantes de aquella famosa generación, su fama y su gravitación personal exceden considerablemente a la labor realizada. Sin duda lo acercan a Marechal un mismo tono generacional, la sucesión de metáforas —mucho más conceptuales en Fijman—, la exaltación emocional; también humanamente los ha acercado sin duda el camino de la conversión, que otros miembros del grupo "martinierrista" recorrieron también, haciendo del convento de los benedictinos lugar predilecto de sus meditaciones. De todos modos, el Tesler de Marechal, magníficamente descrito en los primeros capítulos, también se nos desdibuja en ocasiones para limitarse a llenar la contraparte dialéctica necesaria a la exposición de Adán. Insistimos, pues, en que los personajes secundarios del libro son mucho más verídicos y logrados como tales.

En alternancia reiterada con los más levantados vuelos de su lirismo, o con la meditación trascendente, ofrece nuestro autor un *humorismo* desenfadado, que da ciertamente la tónica predominante en este libro. Muestra de ello sería la libertad verbal, de dudoso

gusto a veces, pero no desacorde con el espíritu de la obra; más que a esotéricas liberaciones de lo subconsciente como señala algún crítico, creemos que esta complacencia en lo escatológico obedece a una actitud totalmente intencional que goza con crear un ambiente de mofa y aún con provocar cierto escándalo. Pero la dimensión del humorismo de Marechal no es dable medirla a través de estas expresiones más o menos chocantes sino en función de su agudo desdoblamiento de la realidad, que nos permite percibir el lado cómico de actitudes y gestos. Se burla de todo lo solemne, de lo falso y de lo pretensioso, ridiculiza a nuestros intelectuales, no sólo a los “martinfierristas” a quienes dedica el libro —y a los cuales se mantiene emotivamente ligado— sino también a muchos otros a los que alude transparentemente en la última parte (las Ultras, don Ecuménico, el Hombre de los Ojos Intelectuales, el Poeta de la Toga Roja, y otros); se burla también de la democracia inorgánica, de la burocracia, del parlamentarismo, de los falsos valores, de las pretensiones de linaje y de muchísimas otras cosas, que pueden dar abundante material a un estudio de otro tipo sobre este libro. Sólo faltó, según alguien lamenta, que se burlase de sí mismo. Pero reconozcamos su legítimo derecho al demiurgo a permanecer ajeno a su obra cuando lo desea.

Comentando esta obra, se alude repetidamente a la influencia que puede haber ejercido Joyce sobre el autor, de la cual sería una prueba inequívoca la primera parte. Sin descartar de modo absoluto tal influencia, notamos que ella no permite establecer un paralelismo entre las dos obras. A nuestro parecer, Marechal no realiza novela psicológica en el sentido que modernamente se da a esta expresión. Hay sí una o dos instancias introspectivas propuestas para fijar un escorzo autobiográfico o para centrar el planteo de variados problemas. Pero no es un fluir inconexo el de la conciencia de Adán; todo aparece regido ordenadamente por un ser razonante; a veces irrumpe la emotividad pero sin lograr romper aquella continuidad tendiente a una consciente proposición de temas. No existe la inmersión total en lo anímico del personaje Adán, y menos aún, por supuesto, en los demás personajes. Sí cabría quizás la comparación con Joyce en la dilatación extraordinaria del tiempo interior en los primeros capítulos, pero de igual modo podría buscarse similitud con gran cantidad de obras modernas en que se evidencia esta percepción demorada. Mucho más, en tren de localizar influencias, se nos ocurre asimilar *Adán Buenos-ayres*, su estilo suelto, su levantado humorismo, a algunos libros de Macedonio Fernández —autor que es aludido en algún momento de la obra, y cuya influencia sobre el grupo de “Martín Fierro” es innegable— y casi nos inclinamos a creer que no ha sido ajeno al pensamiento de Marechal el recuerdo de su Recienvenido. Sabemos además que era propósito del autor que mencionamos, escribir una

novela que titularía “Adriana Buenosayres” (¿coincidencia?) El desenfado, la euforia verbal de Marechal, también podrían asociarlo al estilo de las novelas de Juan Filloy, o a algunas prosas de Oliverio Girondo. En cuanto al aspecto de crítica costumbrista que desarrolla el autor de *Adán Buenosayres* valiéndose del trillado viaje a los infiernos, más bien podría adscribirlo a la línea —siempre dentro de la literatura del país— de Wilde, Cambaceres o Holmberg.

Un último aspecto que quisiéramos considerar es el de *novela-clave*. Es sabido que el interés de este tipo de obras resulta más bien documental y extra-literario. Como tal novela-clave, que reconocería antecedentes en otras de nuestro medio, como *El Mal Metafísico*, ésta salva el escollo de lo documental, pues el autor se desplaza evidentemente hacia un punto de vista marcadamente personal, con los riesgos que éste implica, desde luego. Respecto a la crítica involuagrada hacia el grupo “Martín Fierro” —y sin adherir personalmente a muchos de sus juicios— apuntaremos que ella coincide en varios de sus puntos con un temperamento ya adoptado por casi todos los biógrafos de aquel período, y que incluso algunos de sus integrantes más notables niegan hoy validez, y hasta carácter generacional, al grupo mencionado. El aspecto de clave podría dar lugar a otro reparo, pues si bien la alusión directa a personajes vivientes podría añadir interés a la novela, reduce al mismo tiempo el campo de su inteligibilidad a un grupo de iniciados. Marechal se encarniza con los medios intelectuales; más aún, ataca a cierto grupo caracterizado en nuestras letras como el grupo de “Sur” al cual lo enfrentan actitudes vitales e intelectuales distintas. Dejando por ahora de lado la real operancia de tal postura, hallamos que su humorismo es eficaz, y —aunque no todas las veces— oportuno. Heredero legítimo del espíritu vital y burlón que caracterizó al martinfierrismo, Marechal vuelve su sátira zumbona contra aquel mismo grupo, y otros que le sucedieron.

En cuanto al aspecto demostrativo del libro, es innegable que sirve a la fijación de una definida actitud del autor. Marechal se muestra capaz de imponer circunstancias históricas reales, tanto desde la perspectiva individual como social. Por encima de un negativo quietismo, parcial en su denuncia de nuestras limitaciones, ensaya este autor una actitud vital, condenatoria de fetichismos y falsas angustias basadas en la soledad o la inferioridad del argentino. Muestra, ciertamente, aspectos caóticos y desilusionantes; pero asume a su vez la realidad total, e incluye la posibilidad ingente de un país nuevo, tendido hacia el futuro.

CONCLUSIONES.

Como hemos intentado señalar, Marechal se ha propuesto reconstruir un sentido de la vida de Buenos Aires, y en cierta medida

del país, en torno a un personaje central en el cual se encarna. No obstante este lineamiento general, se ha observado la dificultad de centrar el desarrollo de este libro sobre un eje único. Uno de los reparos que pueden formularse al mismo es justamente este exceso de elementos, esta gran acumulación de contenidos y de enfoques. *Adán Buenosayres* parece haber funcionado como catarsis para su autor, quien no habiéndose expresado antes en lo novelístico, vuelca en esta obra todos los contenidos intelectuales y vivenciales que si bien nutren el campo de la poesía, exceden la depuración formal que ésta exige. A pesar de la ya observada diversidad de tonos —que incluso sugiere la realización del libro a lo largo de diversas etapas de la vida del autor— se evidencia una voluntad de ordenación que llega a lograrse ampliamente en la cumplida y eficaz primera parte de la obra. Ello salva, parcialmente al menos, la unidad total de este libro polimórfico. Es menos y quizás más que una novela; con esto no presuponemos un concepto rígido de aquélla, pero anotamos —con la presunción inherente a toda crítica— que tal vez pudo desglosarse ventajosamente en varias novelas. A través de lo nacional, el Adán —Ulises de Marechal tiende a ubicarse en planos universales. Si en algo es comparable al de Joyce, sería su reverso. El universo de Joyce se resquebraja en infinito número de partículas; Adán recorre, en cambio, un camino de orden, de reconstrucción. Atado al firme mástil de la fe, como un Odiseo redimido, percibe y busca los indicios de la Unidad en la varia realidad de las criaturas. El planteo es ambicioso. Pero el sesgo humorístico que Marechal ha dado a su libro le veda una y otra vez la entrega absoluta a este tema, internándolo en ramificaciones laterales. Aun en éstas se muestra Marechal como cabal novelista; sólo en “el Cuaderno de Tapas Azules” hemos notado un deslizamiento excesivo hacia lo demostrativo teórico.

Hemos aludido ya a la captación realista del contorno, a la multiplicidad y verosimilitud de los personajes, al diestro manejo de los recursos técnicos, a la soltura de la prosa. Todo ello revela al novelista. Sin embargo, Marechal parece haberse propuesto no ahondar en lo puramente novelístico de su obra. El relato especiosamente humorístico, la efusión sentimental, el rapto intuitivo o el ahondamiento interior, aisladamente logrados —todos ellos reductibles tal vez a un mismo coeficiente lírico— superan la total realización de conjunto. El autor de *Adán Buenosayres* reafirma sus dotes para la creación de un mundo poético de cabal plenitud.

GRACIELA DE SOLA

PÍO BAROJA EN PERSPECTIVA *

por CARLOS ORLANDO NALLIM

*La gente vive, si no feliz, contenta, con su existencia cotidiana de ir y venir, de trabajar, etc. Nosotros, ambiciosos, descontentos, inadaptados, que queremos una dicha pura y alta, nos equivocamos y no la alcanzamos nunca*¹ —dice el autor en una de sus obras que es, en cierto modo, una autobiografía.

Baroja es, en efecto, un ambicioso, un apasionado por lograr fama, poder, honra o dignidad y, sin embargo, se sabe pequeño dentro del mundo en el cual vive inmerso, quiere descollar y sin embargo, su humildad y a la vez su orgullo le impiden usar medios reñidos con la línea de conducta que se propone seguir. De ahí que su fama no sea la fácil e indiscutible, por el contrario, ha nacido de la discusión misma que sus obras y las opiniones en ellas vertidas han originado siempre. Su poder enraiza en el limitado valor que la opinión de un hombre observador puede tener en esta humanidad observadora y observada, pero esa simple opinión aumenta su valor porque está dictada por el desinterés de quien no espera por ella elogios o gratificaciones. Y así ha logrado en su vida, y ahora *post mortem*, la honra que se reserva para los grandes.

Mas, no ofendamos su memoria pretendiendo convertirnos en turiferarios de un héroe del campo de las letras, porque él nos lo reprocharía. Que quede en nuestro entendimiento la idea de que se trata de un hombre, con todos los aciertos y yerros que este concepto implica. Siendo él un eterno descontento, quiso siempre aquello que estaba más allá de sus fuerzas o posibilidades y, a veces, sólo asequible a la imaginación de un soñador o a la fantasía de un poeta. Solamente

* El texto reproduce, con las indispensables variantes, una conferencia pronunciada en el Salón de Grados de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, el 15 de noviembre de 1956.

¹ *La sensualidad pervertida*, Obras Completas, tomo II, p. 969.

así se puede entender su constante lucha contra viento y marea, solamente así se puede entender su íntima amistad con la verdad aunque ello le acarreará ataques crueles, aunque significara reconocer la miseria moral que nos rodea y que a veces también nos macula.

Fué un descontento, porque no podía conformarse con aceptar lo que ya estaba dado, sea por la prepotencia de los poderosos, sea por la tradición prepotente. Para él todo debía ser sometido a continuo análisis, porque todo es susceptible de mejora. Lo contrario, el aceptar las cosas como son, sería comodidad del sempiterno conformista, del que se tapa los ojos para no ver en su camino, porque teme ver la realidad mezquina de la vida.

Fué un descontento y por ello se convirtió en exegeta de los pliegues y repliegues de la aparente realidad. No se conformó con nada ni con nadie, siempre ambicionó un más que si bien no podía explicar, por lo mismo que era inefable lo sentía muy profundamente. Porque vió en la vida un *camino de perfección*, porque vió en su vida y en la de sus prójimos un algo perfectible, preocupóse siempre por esa perfectibilidad que se distanciaba cada vez que cubría un trecho tras su consecución.

Gente que piensa así no puede menos que sentirse incómoda cuando quienes la rodean viven el alegre mundo del que lo ignora todo porque no vale la pena preocuparse. Así, Baroja también fue un inadaptado. ¿Cómo aceptar métodos de vida que no nos satisfacen, ni se adecuan a nuestra manera de pensar o sentir? Y, entonces, el inadaptado se refugia en el microcosmos con la pretensión de vivir feliz. El mundo de Baroja no es el mundo cantado por Horacio en su epodo o por fray Luis de León en su oda a la *Vida retirada*; no hubiera podido retirarse de la lucha que la vida significa, no se aviene su temperamento al *procul negotiis*, se aviene más a la vida de combate incesante. Pero, para combatir es menester reponer energías y las encontró en ese microcosmos a que aludimos. Su alma fue una fuente inagotable de fuerzas, continuamente repuestas en la agotadora polémica que siempre lo envolvió.

Queremos una dicha pura y alta —nos dice— y esa dicha tan ansiada dista tanto que se convierte en ideal anhelado, y cada vez que creemos haberla hallado nos desilusionamos, pues nos damos cuenta que lo hallado es sólo un espejismo del ideal apetecido. Y así pasan los años, y así pasa la vida, entre ideales no alcanzados, apetitos no satisfechos y la amargura de sabernos impotentes ante aquello que no acertamos a encontrar.

Vivió su larga vida obsesionado por la idea de la libertad, no soportó que nadie, fuese persona o institución, quisiera coartarle este precioso don que él tanto defendió. Prefirió la pobreza, la vida oscura y deslucida, a tener que pagar sus posibles riquezas con una vida galante y de sociedad con quitas a su libertad de pensar, de opinar y

de obrar. Temió las asociaciones porque veía en ellas una limitación de la libertad individual; en ese sentido no se resignaba a ceder un ápice. *La cuestión es ser independiente*¹ será su norma al respecto.

Visto así parecería un espíritu anárquico —no en vano, en repetidas ocasiones, se lo acusó de ácrata—; pero nosotros diríamos que si se excedió alguna vez en la defensa de la libertad individual, fué porque los enemigos de la libertad habían caído en el otro extremo, aherrojándola con leyes y preceptos que querían reglarlo todo y preverlo todo, cuando en verdad la conciencia del hombre no admite imposiciones tales.

Se ha dicho que Baroja es un anarquista en política, un libre-pensador recalitrante en materia de religión, un desaliño en su manera de escribir, de hablar y hasta de vestir. Aunque esto último sea cierto, la verdad sea dicha, todas estas acusaciones las originó cuando escandalizaba a los conformistas con sus opiniones personales, dichas no con ánimo de llamar la atención o de hacerse el original, sino con el deseo de expresar sus pensamientos, unas veces fruto de prolongadas lucubraciones y otras, simplemente, opiniones dichas al pasar sin pretensiones de darle valor apodíctico ni mucho menos; eso sí, siempre trató de ser sincero.

En las horas de meditación, cuando Baroja se recoge en sí mismo, quiere buscar una meta a su vida y una explicación al destino del hombre. Días de lluvia en su amado pueblo vasco de Vera del Bidasoa. El arroyo pirenaico que pasa cerca de su casa, ha crecido. El novelista, cual otro Heráclito, piensa: *¡Qué cantidad de arcilla y de materia orgánica habrá llevado un arroyo así desde que existe! ¡Y desde cuándo existirá este arroyo sin nombre registrado! Miles de años, probablemente cientos de miles de años llevará echando sus aguas al mar. Habrá arrastrado montones enormes de arcilla y de materia orgánica. Cuando miro este arroyo insignificante se me ocurre pensar en lo eterno de las cosas ante la vida nuestra. Es extraño que la conciencia más alta que hay en el mundo conocido, que es la del hombre, sea tan rápida y tan pasajera. Ciertamente que este arroyo milenario, en realidad no es cosa única. El agua que pasa es siempre distinta...*² Y así el fenómeno natural más pequeño lo hace pensar en el tiempo, en ese tiempo que corre como el arroyo, en ese tiempo que nos avejenta y nos mata. Piensa en la conciencia del hombre, señor del mundo, y sin embargo insignificante, por ser un transeúnte incomprendible. Se da cuenta de la brevedad de la vida, de la impotencia del hombre, y se entristece. No obstante, no es un fatalista que espera la muerte en la inacción, no, es un hombre activo y de mucha vida interior, capaz de dejar su profesión de médico para hacerse pana-

¹ *La sensualidad pervertida*, o. c., II, 923.

² *Las horas solitarias*, o. c., V, 289.

dero, capaz de dejar la industria para hacerse escritor porque *quería ensayar la literatura. Ya comprendía* —nos dice— *que ensayar la literatura daría poco resultado pecuniario, pero mientras tanto podía vivir pobremente, pero con ilusión. Y me decidí a ello*². Bien sabía que ser escritor, sobre todo en su situación, significaba emprender una gravosa tarea, ser escritor significaba que sería visto por las gentes como un raro; más aún si en vez de conformarlas y halagarlas, les había de echar en cara sus defectos y sus yerros. Sabía muy bien *que un poco de miseria es cosa buena para el escritor, y que el régimen de pan y agua aviva el cerebro y aligera la vista*³, y aunque no estaba de acuerdo con pensamientos tales, los conocía como una realidad en su patria. Pero pudo más una ilusión. Este literato era capaz de sacrificarlo todo por vivir con ilusión, por eso se decidió y llenó su vida de páginas, de páginas leídas y de páginas escritas.

Buscó en el escribir esa satisfacción íntima que siente el hombre cuando se dedica a una tarea con gusto y se entrega a ella con cuerpo y alma. Los libros se han sumado al pasar los años y han pasado el centenar, sus novelas están escritas no para conformar un gusto social o para halagar ciertas aficiones del ambiente que a ningún escritor se le pasa por alto; no le interesa la opinión del público lector, máxime si ella ha de estar abonada de antemano por quien escribe con el premeditado propósito de hacerse simpático. Esto no le preocupa en lo más mínimo, pues escribe para satisfacer una necesidad íntima que lo impele. Es decir que a esa satisfacción personal va unida una valentía laudable desde el momento en que se decide a enfrentar al público. De esa confrontación de ideas entre el escritor y los lectores puede originarse un divorcio que trae como consecuencias el abandono de la lectura o el evitar, en el futuro, reencontrarse con un libro del autor. Sin embargo, el lector consciente de que también él debe escuchar la voz del escritor y no pretender imponerse siempre, no tendrá más remedio que reconocer en Baroja un novelista, y tras él un pensador sincero, que con claridad y sin rodeos le dice lo que opina. Éste es el porqué —nos atrevemos a opinar— muchos lectores toman una novela de Baroja para su lectura y, a las pocas páginas, la abandonan. ¿Qué les pasa? Simplemente que notan que esta novela no es como las demás, que su lectura no es sencilla y que, por momentos, las digresiones empiezan a abundar, no con el propósito de hacer más interesante la trama sino para dejar filtrar opiniones del novelista. Algunos de sus libros, en verdad, de novela no tienen nada y mejor que novelas podrían clasificarse como ensayos.

Baroja ha sido uno de los primeros escritores, dentro de las corrientes literarias del siglo XX, que ha utilizado la novela para

² *Familia, infancia y juventud, memorias*, o. c., VII, 655.

³ *Las horas solitarias*, o. c., V, 248.

hacer conocer sus opiniones sobre los más variados problemas y, por lo tanto, dar al lector algo más que un entretenimiento, a veces, un verdadero y vital ensayo de orden filosófico.

Baroja ama a Vasconia y la presenta con sus costumbres, con sus bellezas, con sus problemas étnicos, lingüísticos y religiosos; todo ello se halla, por ej., en las novelas tituladas *La Casa de Aizgorri*, *El Mayorazgo de Labraz* y *Zalacaín el aventurero*, que ha reunido en una trilogía denominada *Tierra vasca*.

Es hábil escrutador de los problemas sociales, basta para muestra el tríptico titulado *La lucha por la vida*, donde el golfo madrileño parece reencarnación del pícaro de los tiempos del Lazarillo de Tormes, puesto en el medio social de nuestro siglo.

Es un viajero observador que deja constancia en sus obras, de sus acertados apuntes de novelista viajero. Bástenos para comprobarlo *Los últimos románticos* o *Las tragedias grotescas* que nos pintan el París de principios de siglo y de los bajos fondos; o la Italia descrita en *César o Nada*; o el Londres nebuloso de *La Ciudad de la Niebla*.

Es un soñador que nos hace vivir sus fantasías con su original personaje Silvestre Paradox, protagonista de dos novelas muy difundidas; o con *Las inquietudes de Shanti Andía*, donde acompañamos al navegante vasco a través de todos los mares para vivir las aventuras que se le presentan y encadenan por obra de la técnica novelística.

Es un filósofo escéptico en *El mundo es así* o en *El árbol de la ciencia*, donde parece querer mostrar las dificultades y padecimientos del hombre que vive intensamente su vida interior.

Es un novelista histórico de talla; ahí están sus veintitrés novelas y dos biografías que componen sus *Memorias de un hombre de acción*. Se hace interminable seguir citando sus numerosísimas novelas, sus ensayos, sus cuentos, sus obras de teatro, sus poesías y sus voluminosas *Memorias*. Pero hay un algo que identifica todas sus obras. Es que supo darles una impronta que trasluce su recia personalidad de escritor.

A través de todas ellas se nota su profunda preocupación por España. No importa que sus verdades sean, las más de las veces, violentas; no importa que con una inusitada franqueza diga a los españoles, y él también se sabe incluir, sus defectos y las posibles causas de sus males, si el único propósito que lo lleva es amonestar severamente para conseguir una renovación o los remedios necesarios para solucionar tantos problemas que los aquejan.

Es vasco y ama a Vasconia intensamente, tanto, que llegó a decir que le gustaría fuese el mejor rincón de España; y, sin embargo, no es un regionalista fanático, por el contrario, habiendo estudiado a España en sus problemas y en su historia, reconoce, y son sus palabras, que *Castilla y las provincias unidas a ella tuvieron la suerte en*

el pasado de producir sus hombres más ilustres y de realizar sus más altas empresas en el momento en que la luz del mundo se dirigía muy principalmente a ellas¹. Señala los defectos y valores de los catalanes, andaluces, gallegos y vascos, y así dirá que *Guipúzcoa, la provincia más pequeña de España, ha producido sus grandes hombres con un paralelismo perfecto con las regiones del centro*, y nombrará personajes de todos conocidos: San Ignacio, Elcano, Oquendo, Churruca, Zumalacárregui y el pintor Zuloaga. Ve en Castilla más que una región, un concepto, por eso dirá que *Castilla tiene menos realidad que cualquier otra región española*², porque su realidad está presente en toda España.

Los manuales de literatura lo incluyen en la generación conocida como del 98. Reconoce Baroja que este rótulo, inventado por Azorín, tuvo mucho éxito, pues se ha repetido y comentado en España y fuera de ella, no obstante, niega su existencia si se pretende ver en este grupo puntos de vista comunes, aspiraciones iguales, solidaridad espiritual o nexo de edad, ni siquiera le reconoce valor al año fijado. Eso sí, todos aspiraban a hacer algo que estuviera bien, dentro de sus posibilidades. Este ideal carece de valor político, mejor es antipolítico y común a la gente joven de todos los países y de todos los tiempos. A pesar de la falta de un ideal común, reconoce que ese 98 *fantástico tomará, años después, un aire importante, no sólo en el terreno literario, sino en el político y en el social*³.

Vió, como lo vieron Unamuno, Azorín, Benavente, Valle-Inclán, Machado y otros, que la España del siglo XIX había ido de mal en peor, que hacía falta una verdadera resurrección, o renovación, para que el país volviera a la grandeza que en ese momento sólo se hallaba en la historia de siglos atrás. ¿Cómo hallar la tan ansiada solución?, no conocían el cambio que los llevaría a la meta ansiada, pero se lanzaron a la lucha. Esa es, al menos, la actitud de Baroja. Encontró que su misión estaba en la expresión de sus pensamientos, lejos de los intereses políticos y facciosos, con una sola ambición, la de ver una España mejor. Sus críticas en este sentido suscitaronle verdaderos encontronazos con los políticos, funcionarios gubernamentales y ciudadanos, que se veían o creían incluidos en sus críticas, pero nunca lo atemorizaron estas reacciones, por el contrario veía en ellas un resultado positivo.

Baroja piensa y escribe lo que piensa, así, llanamente. No se busca en él al escritor de pulida gramática, de giros elegantes o de palabras rebuscadas. *Hay en mi alma —dijo en alguna ocasión— entre zarzales y malezas, una pequeña fuente de Juvencio. Diréis que el agua es amarga y salitrosa, que no es limpia y cristalina. Cierto.*

¹ *Momentum Catastroficum*, o. c., V, 375.

² *Ibidem*, o. c., V, 377.

³ *El escritor según él y según los críticos*, o. c., VII, 446.

*Pero corre, salta, tiene rumores y espumas. Eso me basta. No la quiero conservar; que corra, que se pierda. Siempre he tenido entusiasmo por lo que buye*¹. En efecto, su alma es la de un joven que no envejece, o mejor, se conserva joven hasta el día de su muerte; nos dice las cosas con esa despreocupación que tanto caracteriza al adolescente. No importa que sean resultado de las circunstancias, ahora las piensa y ahora las dice, aunque el interlocutor o el lector queden luego sorprendidos por tanta libertad al juzgar; los impedimentos de orden social o de adaptación a las vigencias sociales no lo perturban.

El contenido de sus comentarios puede ser irritante para muchos lectores que no quieren permitir al escritor la franqueza, dicha sin circunloquios retóricos. Pero el escritor vive tranquilo porque se sabe sincero consigo mismo; no pretende conservar sus pensamientos ni sus sentimientos, todo lo vierte en páginas y páginas, no le importa detener el constante fluir de la conciencia, y así, el novelista muchas veces caracterizado como introverso sabe también abandonar el estado de contemplación vuelta sobre sí, para darse a conocer sin tapujos a quien lo escucha o a quien lo lee.

Entiende que si se detuviera a encontrar expresiones laboriosamente adecuadas a lo que piensa y siente, que si antes de hablar o escribir tuviese que realizar tareas previas de análisis o investigación, no hallaría luego la naturalidad en el decir, y perdería la espontaneidad que tanto valor tiene. Sabe que el alambicamiento de la expresión no sería para él un triunfo, sino, por el contrario, significaría el silencio, silencio que no podría sufrir como tampoco puede sufrir el callar ante el acontecer diario.

Nunca llegó, en su prolongada vida, a la exacerbación del sentido crítico, que le impidiera escribir como siempre. Cuando hacía altos en su vida de escritor solía pensar: *Si ahora tuviera que hacer estos libros, ahora que veo sus defectos, no los haría*². Sin embargo, seguía haciendo otros con los mismos defectos y a la vez —agregaríamos nosotros— con las mismas virtudes. Sabía que perfeccionar la expresión hasta la sutileza le traería como aparejada consecuencia la impotencia en tanto que escritor.

Sus preocupaciones, al escribir, distaron siempre de las del gramático, reconocía que no era un erudito, pues le faltaba el conocimiento de lenguas antiguas y cultura. Pero nosotros podemos sostener que lo que le pudo faltar de erudición o conocimientos especializados en su preparación secundaria y universitaria —sabemos que sus estudios superiores no los hizo en una Facultad de Filosofía y Letras sino en la de Medicina— lo pudo suplir con sus muchas y variadas lecturas, testimonio de lo cual es su enorme biblioteca de Itzea.

¹ *Juventud, egolatría, o. c., V, 164.*

² *Juventud, egolatría, o. c., V, 164.*

Así como no atiende a la corrección gramatical, tampoco le interesa la unidad de composición en sus libros. Escribe porque se le hace interesante un personaje, un hecho, un paisaje, y el libro saldrá luego a partir de este interés primero. No busquemos pues en sus novelas unidad de composición, en su lugar hallaremos detalles, digresiones. El hilo del discurso o del argumento, si lo hay, se ve interrumpido a cada momento. Y lo que al principio nos parece un vicio, termina por gustarnos, porque entendemos que la digresión, y no la unidad y continuidad en la trama novelesca, es lo natural en este escritor. Es en esas digresiones donde se conoce a Baroja, en ellas donde se nos muestra tal como es, con sus virtudes y defectos. No en balde se confiesa partidario de la tesis *stendbaliana*, pues también él cree, al igual que el autor de *La Cartuja de Parma*, que la originalidad y el interés están en el detalle ¹.

No se traza un plan para escribir los libros, se aburriría a mitad de camino. Todo esto tendrá que tenerlo en cuenta el lector al acercarse a Baroja, y si no lo tiene en cuenta, a poco andar en la lectura lo comprobará personalmente. Y así, algunas de sus novelas resultarán suma de novelas más cortas o, simplemente, suma de hechos que a veces no tienen mucha conexión entre sí, o algo intermedio entre novela y ensayo.

Baroja, el hombre presto a notar los yerros de los hombres, desconfiado de la bondad humana, también tiene sus momentos de tierno lirismo, y no son pocos. Momentos en que se deja llevar por dulces pensamientos que le hacen ver y gozar de ciertos aspectos que le ofrece la vida y que ofrecen los hombres, momentos de reposo y paz para el espíritu.

¿Quién después de la lectura, aunque sea rápida, de su cuento *Angelus* no queda extasiado por esa calma espiritual a la cual contribuye el mismo mar Cantábrico siempre movedizo? Cielo plomizo con jirones de azul pálido. Sol que aprovecha el hueco que le deja alguna nube para reflejarse en el mar. Mar indiferente, circunstancialmente tranquilo. En una trainera, larga y estrecha, trece hombres y una mujer, la del patrón, trece vascos *curtidos en el peligro y avezados a las luchas del mar* navegan a lo largo de la costa, sin perderla de vista. Crepúsculo silencioso y grave. De pronto, las campanadas de la iglesia cercana se extienden cual *voces lentas, majestuosas y sublimes*.

El patrón se quitó la boina y los demás bicieron lo mismo. La mujer abandonó su trabajo, y todos rezaron, graves, sombríos, mirando al mar tranquilo y de redondas olas. Luego, el viento arrecia, la noche se cierra, y la trainera se hunde en las sombras con un rastro de plata en las oscuras aguas ².

¹ Cfr. *La intuición y el estilo*, c. c., VII, 1035.

² Cfr. *Vidas sombrías*, o. c., VI, 1013.

Este admirador del hecho sencillo y elocuente es el mismo soñador que nos habla en *Piedad Postrera* de una edad en la que el mundo tuvo una terrible exaltación de piedad, se había reecontrado la luz, la oscuridad no existía ya. El hombre recordó el *No matarás* y obedeció el mandato divino, y hasta se abstuvo de derramar sangre de animal. Los ricos se desprendían de sus riquezas, los pobres y los ricos vivían unidos y felices. Los animales agradecidos veían en el hombre un amigo y no un verdugo. *En una inmensa pradera bañada por el sol, celebraron en el mundo la fiesta de la emancipación de los vivos*¹.

¿No es semejante este mundo de fantástica paz y felicidad al evocado por Virgilio en su égloga IV? ¿No se respira aquí, acaso, ese mundo de amor narrado en las Florecillas del *Poverello* de Asís? Sí, es verdad, y es el mundo que todos ansiamos, cuando hastiados de tantas injusticias, cuando hartos de los crímenes y de las guerras volamos con nuestra mente a este refugio que la imaginación generosa nos permite. Feliz el poeta que puede describirlo con toda la excelstitud que de él mana.

Baroja se sabe asomar también al mundo de lo misterioso, de la superstición, del aquelarre. El zagal que ayudaba al abuelo pastor en sus tareas de cuidar el rebaño, ha caído en una sima insondable. El macho cabrío que perteneció a una finada bruja de la aldea se había escapado del aprisco. El muchacho y el perro lo siguieron, hasta que el endemoniado animal se refugió en una cueva que daba a un profundo vacío. De pie, en un rellano rocoso, el animal se vió preso por el cuerno cuando el muchacho, ayudado por el viejo pastor, se había alargado hasta él. De pronto, el chivo resbaló y arrastró en su caída al infeliz zagal. Es de noche, se han reunido cerca de la sima cabreros y pastores convocados por el viejo, que les ha pedido ayuda. Intentos vanos, no en balde ha sido el chivo de la hechicera el causante de la desgracia. El zagal estaba irremediablemente perdido, era el mismo demonio quien se lo había llevado. Un murmullo misterioso salía de la caverna, al misterio del murmullo se agregó la gravedad de la oración de los difuntos. Teas encendidas en la noche amenazadora, oraciones murmuradas, superstición en los corazones. *Y en tres días y en tres noches se oyeron lamentos y quejidos, vagos, lejanos y misteriosos, que salían del fondo de la sima*².

Es el temor del hombre a lo desconocido. Es el misterio que se cierne sobre ciertos hechos. El novelista vasco conoce profundamente las leyendas y supersticiones de su pueblo, las ha ahondado, ha podido reconstruirnos en sus páginas los aquelarres reunidos en noches de luna llena, en desconocidas cavernas, con una concurrencia hetero-

¹ *Vidas sombrías*, o. c., VI, 1003.

² *Vidas sombrías*, o. c., VI, 1025.

génea y endemoniada. Procesiones en honor del macho cabrío que luego ha de sacrificarse, sorguiñas o brujas de antigua estirpe, desdentadas, desgredadas, horribles. Cultos en que se mezclan la antigua hechicería pagana con ritos de la Iglesia. Ignorancia, superstición, misterio, temor.

Hemos evocado algunos temas del primer libro de Baroja, *Vidas sombrías*, que apareció cuando se iniciaba el siglo XX. Lejos estaría de pensar el aquel entonces médico y luego panadero metido a escritor, que sus obras seguirían apareciendo a lo largo de más de medio siglo; quizás porque no era un médico ni un panadero metido a escritor, sino un escritor que acababa de descubrir su vocación.

Nos cuenta en el último libro de sus *Memorias* un diálogo con un lector, que entre otras, le hace la siguiente pregunta: "¿Cree usted que alguno de sus libros quedará?" A lo que contesta el anciano autor: "No sé. Es cosa que me tiene sin cuidado." Pensamos que es esa falta de cuidado que por sus obras tienen los grandes.

Cuéntanos también, Baroja, que en oportunidad de la lectura de su discurso de ingreso a la Academia Española, un portero lo amonestó por no traer invitación, y quería impedirle el acceso a la Docta Institución, ignorando, claro está, de quién se trataba. Intervino a tiempo un amigo que lo acompañaba e identificó al nuevo académico de la lengua. Así también, decimos nosotros, que no importa que ciertos pseudocríticos y criticones quieran impedir con rebuscados prejuicios la lectura de Baroja —por otra parte ya universalmente conocido— porque será imposible hablar de Baroja si antes no se lo lee y por lo tanto no se lo conoce. Es la única forma de identificar a este gran escritor. Se podrá estar en su favor o en su contra en algunas teorías que sostiene o en algunas soluciones que propone, pero eso sí, habremos de reconocer en él al prototipo del escritor insobornable, que no pone su pluma *al servicio de*, sino que la usa para expresarse sinceramente.

Sus libros quedarán, y con ellos Baroja, porque se nos revela renglón a renglón a través de sus numerosísimas obras. Podemos abrir las páginas de cualquiera y allí hallaremos a Baroja redivivo.

Al encabezar el artículo correspondiente, dirán ahora los manuales de literatura: *Pío Baroja, novelista español nacido el 28 de diciembre de 1872 en San Sebastián y muerto en Madrid el 30 de octubre de 1956*. Tras la impenetrable tipografía que nos habla de ochenta y cuatro años intensamente transcurridos, se extiende su obra, inmensa, que depara a sus lectores un mundo de verdades que duelen y de verdades que alegran: la perdurable realidad de un mundo de novela.

CARLOS ORLANDO NALLIM
Universidad Nacional de Cuyo

UN TEMA Y DOS AUTORES: FRANCIS THOMPSON Y HUGO BETTI

por MARÍA ELENA CHIAPASCO

El estudio de un mismo motivo desarrollado por distintos autores ofrece singular interés, máxime si éstos pertenecen a distintas épocas, pues más que un parecido suele acusar un contraste y poner de relieve la personalidad de cada artista, los rasgos de su arte y las características de su tiempo.

Francis Thompson (1859-1907) y Hugo Betti (1892-1953), un poeta inglés del siglo pasado y un dramaturgo italiano moderno, conscientes ambos, aunque de distinto modo, del misterio que trasciende al hombre, tratan el tema de la criatura que huye de la presencia de Dios, que se siente perseguida, impotente, y que halla finalmente un reposo, un puerto, en Aquél del cual pretendía alejarse.

Estamos ante el problema, de la Gracia, pero ¡cuán diversamente tratado! Observemos ante todo que la obra de Thompson es lírica y la de Betti dramática, primera diferencia que anuncia ya una diversidad de intentos¹.

Thompson es poeta católico y su fe le da el sentimiento de la divinidad latente en el hombre y en la naturaleza; su religiosidad le hace sentir la armonía que reina en la creación:

“All created things
To each other linkéd are,
And thou canst not stir a flower
Without troubling of a star.”

(Todas las criaturas están ligadas entre sí, y no puedes tocar una flor sin conmover una estrella.)

¹ Recordemos, anticipando posibles objeciones que, aunque la fama de Betti se debe especialmente a su teatro, él es autor de exquisitas poesías, y que hubiera podido por lo tanto —de haberlo querido— desarrollar este motivo como poema. Pero no es un azar el que haya preferido hacerlo vivir como drama.

El poema de Francis Thompson, "The Hound of Heaven" (El Lebré del Cielo), describe en primera persona a la criatura que huye sin reposo, a través del tiempo, de la alegría y del dolor, a través de los laberintos de la mente. El verso armonioso y solemne da, en el ritmo final de cada estrofa, la sensación de la fuga precipitada y la apremiante inevitabilidad del Paso que se acerca. Y la criatura busca refugio en el amor ajeno, pues aún sabiéndose perseguida por Su amor, teme que éste la excluya de otros afectos. Y pide ayuda tratando tentar a Sus siervos, mas sólo halla su propia traición en la constancia de las demás criaturas por su Creador. Las plantas, el viento, el día, la noche, la naturaleza, no consiguen calmar su ansiedad ni curar su herida. Más y más se aproxima ese Paso, pues

"Fear wist not to evade as Love wist to pursue."

(El temor no sabe huir como el Amor sabe perseguir.)

Desnuda, desarmada, herida, la criatura se rinde. ¿Qué será de ella? Después de una extática, rapidísima visión de la divinidad, oye la Voz del Creador que la rodea como un mar tempestuoso. Y reconoce finalmente su error, su obstinada soberbia, su vana presunción. Tan sólo el Señor en su misericordia, puede apiadarse de su mísero barro, tan sólo Él puede amarla, y tan sólo en Él podrá la criatura volver a hallar lo que creía haber perdido. La fugitiva llena de estupor, se pregunta: "¿Mi tristeza entonces, era la sombra de Su mano que se tendía para acariciarme?" Y el poema concluye con estas palabras del Creador:

"Ah, fondest, blindest, weakest,

I am He Whom thou seekest!

Thou dravest love from Thee, who dravest Me."

(Oh tú, el más insensato, el más ciego, el más débil entre todos los seres, Yo soy Aquél a quien buscas. El Amor huirá de ti si no Me sigues.)

Hay en este poema un orden preestablecido, una armonía de formas y de pensamiento que delatan el íntimo equilibrio espiritual del autor. Y a pesar de que él describa en primera persona el tormento del que no sabe hallar la Luz y se obstina en alejarse de ella, el lector siente que en el alma del poeta reina ya la paz, y que es esto lo que le permite describir la aventura sin esa angustia del que busca y desespera. Él ha llegado a puerto y con gesto majestuoso nos muestra el camino. *The Bookman*, revista literaria publicada en Londres en 1928, dice, comentando este poema: "The Hound of Heaven" marca el regreso del siglo XIX a Tomás de Kempis." Se trata, en efecto, de la Gracia sentida en toda su intensidad por la fe triunfante. El

hombre es infinitamente pequeño, pero la Gracia de Dios puede hacerlo infinitamente grande. Y si bien la Naturaleza (entendida como instinto), se opone constantemente a la Gracia, el poeta siente como Kempis que "cuanto más la Naturaleza es dominada, oprimida, tanto más se infunde en ella una Gracia mayor"¹.

A través de la inspiración místico-religiosa de Thompson se revela el mundo metafísico, vibra el Misterio, envuelto en la cadencia sonora del verso, en la riqueza de las imágenes. El poeta funde, en extraño contraste, la pureza de corazón del místico con el esplendor colorido de las imágenes. Y es éste un rasgo muy suyo que lo señala como único entre los poetas místicos, cuya austeridad no admite, por lo general, vanidades exteriores.

Paul Beard² da como causa probable de esta mágica cualidad (que a veces corre el riesgo de hincharse en vana retórica), el estado de hipnosis, el sentido de lo sobrenatural provocado por el láudano a cuyo sutil, encantador veneno el poeta, tras larga enfermedad, no sabía ya sustraerse.

"Pero —dice Beard con fina penetración— es evidente que el poeta es Thompson y no el láudano. Su poesía es como una planta que da sus propias flores, aun cuando éstas estén teñidas de extraños colores absorbidos de un terreno contaminado"³.

Pero en sus mejores poemas, y especialmente en "The Hound of Heaven", el poeta pone su riqueza imaginativa al servicio de su rigor de pensamiento, y la magnificencia exterior no significa ya vanidad ni artificio sino el tributo ofrecido por su humildad para celebrar dignamente la grandeza de Dios.

"La fugitiva" de Betti representa en cambio el tormento, la pasión de la criatura en su lucha para llegar a Dios. En Betti no hay separación entre su sufrimiento y el de sus criaturas, ya que la búsqueda incesante tiene lugar en su alma y todos sus dramas no son más que la historia repetida de una angustiada, continua persecución de esa paz aún no alcanzada.

Como Jaspers en su hermoso ensayo *Razón y existencia*⁴, también Betti piensa que la vida sería una absurda crueldad si no hubiera algo más allá de nuestros sentidos que la justificara: y sus personajes interrogan ansiosamente al Misterio, no aceptan soluciones a medias, quieren oír esa Voz de la cual un eco lejano resuena aún dentro de ellos, quieren ver esa Luz que sus ojos creen recordar, quieren recuperar el paraíso perdido. Y se vuelven nostálgicamente hacia esa

¹ *Imitación de Cristo*, Cap. LIV.

² Introducción a *Selected Poems of F. Thompson* (Thomas Nelson, London).

³ Es notable el hecho de que muchos entre los grandes poetas ingleses hayan escrito sus mejores poemas bajo el efecto de los alcaloides: W. T. Coleridge, Th. De Quincey.

⁴ "Sin la trascendencia, la existencia es inútil obstinación, árido impulso demoníaco carente de amor" (JASPERS: *Razón y existencia*).

epoca feliz, intacta, de su infancia, en busca de un recuerdo, de una esperanza, de una palabra que les ayude a soportar su condena. “¡Oh vivo pan del Cielo!”, exclama Egle, la vieja infame de *Inspección*, recordando la canción que cantaba cuando niña en la iglesia, y estas palabras resuenan en trágico contraste con su condición presente. Pero su grito expresa inconscientemente, el anhelo de infinito de su alma hundida en el error.

Entre los personajes de esta humanidad bettiana algunos acusan a Dios considerándolo el único culpable de sus desventuras, otros lo ofenden, otros tratan de huir de la obsesión de Su presencia. Son en el fondo, formas distintas de una misma angustia, expresiones de una misma necesidad de hallarlo. La acusación, la ofensa, el temor, suponen ya una afirmación de Su existencia. Los opuestos tienden a acercarse: el odio no es más que el otro extremo del amor. La misma crueldad con la que Betti descubre la miseria física y moral de sus criaturas, lleva ya implícita una inmensa piedad para su destino doloroso.

En este juego de los contrarios, está la clave del pensamiento de Betti que siente el mal como fuerza necesaria para poder alcanzar el Bien; que parece querer obtener de la materia bruta, la luz del espíritu. Si, hablando de Thompson, hemos recordado a Kempis, Betti se acerca, por su pensamiento, a Simone Weil, la austera mística del siglo XX. Ella también parece hallar la verdad y el equilibrio en la fusión de los contrarios y su pensamiento se expresa a menudo por paradojas. Como Betti, ella tiene el sentimiento trágico de la vida; como él, siente la necesidad de librarse de lo contingente, de vivir severamente en la verdad.

Dice Simone Weil en su libro *La gravedad y la Gracia*: “Ser inocente significa soportar el peso del universo entero. Significa arrojar el contrapeso”. “La pureza no destruye pues el sufrimiento —comenta Gustave Thibon— al contrario, lo intensifica al infinito, pero le da un valor eterno”¹.

Y en seguida recordamos a Elena, la pura, inocente heroína de *Corrupción en el Palacio de Justicia*, y a Rosa, la cándida niña de *La linde quemada*; son ellas las que con su inocencia muestran el camino a los demás, a fin de que ellos comprendan que cada uno lleva dentro de sí su propia salvación.

Simone Weil: “Todo consuelo en la desgracia aleja del amor y de la verdad”.

Y recordamos a Ennio de *El jugador*, que no acepta la absolución de la justicia terrenal, así como tampoco la aceptan los personajes de *Derrumbe en la estación norte*. Ellos quieren ser juzgados en el bien y en el mal, pues están ya por encima del “error de los contrarios”

¹ SIMONE WEIL: *La pesanteur et la Grâce*, Introduction.

Y sigue diciendo Simone Weil: "Somos seres contradictorios porque somos criaturas, porque somos Dios y una cosa distinta de Dios. A través de lo absurdo —vivido y aceptado hasta el fondo como tal— de este universo que es fusión de bien y de mal, aspiramos al bien puro *que no es de este mundo.*"

También la humanidad bettiana realiza la perfección y la felicidad fuera de este mundo. Es siempre en la muerte donde Betti halla la última respuesta.

Para Simone Weil no hay diferencia entre la "virtud" social elegida por conveniencia y el pecado correlativo: entre robo y respeto burgués de la propiedad, entre adulterio y "mujer honesta", caja de ahorro y despilfarro, etc.

Para Betti está más cerca de Dios el que lo niega que el que permanece indiferente. El ser mediocre, satisfecho de sí mismo, queda estancado, estéril, sin conflictos; mientras que todo exceso comporta en cambio un principio dinámico, positivo, que puede provocar una crisis saludable. A los mediocres les está vedada la visión del misterio pues hay en ellos una íntima complacencia de ser como son, que los vuelve soberbios y encerrados en sí mismos, ciegos a toda piedad. Se sienten capaces de juzgar y de condenar a sus hermanos. El engaño es continuo, no hay posibilidad de que lleguen a entrever la luz. En cambio, cuando la niebla es más densa se produce la crisis: la criatura siente el horror del propio pecado, siente la necesidad de humillarse y a través del dolor y de la expiación puede acercarse a Dios. Es la máxima del Evangelio que se cumple: "El que se humilla será exaltado".

Esta inspiración religiosa y mística, este simbolismo, sigue una evolución ascendente en el teatro de Betti y se vuelve cada vez más evidente hasta llegar a sus últimos dramas, especialmente *La fugitiva* que puede considerarse como su mensaje más positivo. Mensaje de arte y de fe, en el que la estructura escénica adhiere perfectamente al pensamiento y a la mística bettiana.

La fugitiva es Nina. Nina y Daniel, como Olga y Luis de *Marido y mujer*, como todas las parejas que Betti presenta en sus dramas, están oprimidos por la monotonía de la vida en común, se hacen insoporables el uno al otro, se evitan, se detestan. El diálogo entre marido y mujer, en su aparente indiferencia, revela el doloroso alejamiento de dos seres que pasan su vida tratando de no verse, que sienten una diabólica necesidad de sufrir y de hacer sufrir. Bastaría un gesto, una palabra, para que el equívoco se desvaneciera. Pero cada uno de ellos se obstina en su actitud, sigue viviendo solo, desolado, indefenso.

Nina busca refugio, distracción, jugando a las cartas y coqueteando con el jefe de Daniel. Pero el juego se vuelve peligroso; Nina pierde dinero, se compromete, aún sabiendo cuál es el precio que deberá pagar para cancelar su deuda. Julio (el jefe de Daniel) se

siente él también, casi a pesar suyo, arrastrado a seguir este juego ambiguo, arriesgado. Siente hostilidad por esa mujer que lo envilece, que lo aleja de su vida austera y metódica de empleado ejemplar. Como Nina, como todos los demás, se siente llevado hacia algo que no depende de su voluntad. Y es éste precisamente el tormento bettiano: no somos libres, no somos nosotros los que determinamos nuestros actos. Alguien nos impone un destino desde fuera, para hacernos luego responsables.

Así Julio, a pesar de todo, para poder tener mayor libertad con Nina aleja a Daniel con el pretexto de un viaje de negocios. Daniel lo sabe todo. Lo sabe porque lo intuye, pero también porque Nina no le esconde nada; en su deseo de saber hasta dónde llega la indiferencia de Daniel, le arroja sus confesiones como un desafío. Y él la castiga a su vez, con su actitud imperturbable, tranquila, distante. Pero este juego feroz lo consume y, cansado, hastiado, decide terminar con todo: finge obedecer las órdenes de Julio y parte, sí, pero hacia la frontera, decidido a no regresar. Allí encuentra un extraño personaje, el Doctor —que no es otro que el Diablo— el cual lo exhorta a llevar a cabo la fuga y le ofrece su ayuda.

Desde este momento la acción se desdobra, de modo que el espectador asiste al mismo tiempo al diálogo entre Nina y Julio que están jugando en el café de la “Náyade”, y al diálogo entre Daniel y el Doctor, en un lugar próximo a la frontera.

Es éste uno de los momentos más sugestivos del drama: con arte sutil Betti hace proceder los dos diálogos en forma alternada; las dos acciones se desarrollan simultáneas y, en apariencia independientes la una de la otra, pero se enriquecen mutuamente con alusiones, con sobrentendidos; esto crea un clima tenso alucinado, que lleva el peso de un oscuro fatalismo. Los personajes se mueven como autómatas, interrumpiendo repentinamente sus gestos, sus palabras, para dar lugar al dialogar de los demás. Se tiene la impresión de que ellos actúan y hablan como movidos por una voluntad superior, que los trasciende.

Hay además algunos personajes secundarios (secundarios en cuanto separados de la acción principal), pero importantísimos en cuanto contribuyen a crear un ambiente premonitorio, con sus observaciones breves, sarcásticas, incisivas. Éstos son, Veniero, el camarero del café de la “Náyade”, un Fulano y un Mengano, que asisten casi como espectadores, sonrientes y burlones, al desarrollo de la acción. O bien que anticipan, con tono monótono, lo que va a suceder, como si leyeran la crónica policial de un diario. Ellos transmiten al espectador la sensación de lo inevitable. A veces se limitan a subrayar la acción principal con sonrisas intencionadas, con miradas significativas; verdaderas presencias mudas de un mundo trascendente.

Mientras Daniel habla con el Doctor y demuestra estar harto de

su mujer, advierte sin embargo que no puede separarse así de Nina, pues tiene conciencia del peligro en que la dejó; no puede dejar de pensar en ella. Nina y Daniel están atados por un hilo invisible: entre sus movimientos, sus gestos, sus palabras, hay, sin que ellos lo adviertan, una íntima relación. Un tercer diálogo se establece entonces entre ellos, diálogo mudo, diálogo de almas. Y sobrecoge el extraño contraste que se observa entre el tono indiferente, casi cínico que emplean los personajes y la angustia interior que los domina.

A este punto el Doctor advierte que está perdiendo terreno y busca por todos los medios de convencer a Daniel de la inutilidad de volverse atrás. Para confundirlo le plantea las dos hipótesis posibles respecto a esta vida nuestra: El hombre no tiene culpa de sus pecados, pero Dios lo hace igualmente responsable. O bien, la vida no es más que un caos sin significado, una coincidencia gratuita.

Observemos los argumentos con que el Doctor trata de convencer a Daniel de la validez de su primera hipótesis, y la influencia que sus palabras ejercen, indirectamente, sobre Nina, concentrada en el juego, frente a Julio. (No olvidemos que las dos acciones se desarrollan simultáneamente sobre la escena):

DOCTOR: Comprendo: Usted exige un porqué. La hipótesis de la coincidencia gratuita le fastidia. Prefiere la otra: causas motivadas y responsabilidades precisas, y el todo inscripto sobre la doble columna del bien y del mal, a fin de someterlo luego al Gran Contador. (*Ríe, cambia.*) Está bien: admitido. Estoy dispuesto a seguirlo hasta el fondo y dondequiera. Me llamaban el Doctor hipótesis. Cualquier hipótesis está ahí, en un rincón de nuestro ser. Muy bien, realicemos la idea . . . (*con tono ligeramente cambiado, indicándose a sí mismo*) aquí está el Gran Artífice, el Infinito Ente Creador acompañado del trueno. (*Se oye un trueno muy lejano.*)

DOCTOR (*cotidiano y sarcástico*): Ustedes lo piensan así, con el trueno. Y yo como imitador soy excelente (*con voz nuevamente lejana y como un eco*). Él está indolente, junto a la orilla; arroja su red en la nada . . . (*de golpe, burlón*) ¡donde no hay absolutamente nada! (*queda como petrificado, en la actitud de un pescador*).

JULIO (*con ímpetu, acercándose a la mesa*): Ante todo, señora, aquí hay que sacar cuentas, aclarando la situación y la cifra. Procedamos; contróleme usted (*trabaja con el lápiz mascullando cifras entre dientes*).

DOCTOR (*con voz casi amenazante y con el gesto de quien retira la red*): Y sin embargo la red, cuando sale a la superficie, trae unos peces escuálidos, pálidas fibras de la nada.

NINA (*levanta la cabeza, incierta*).

DOCTOR: Él elige uno . . . luego dice: "Tú serás Nina" (*casi con ira, como dirigiéndose a un sordo*): ¡Nina!

NINA (*se levanta incierta y como turbada*).

DOCTOR (*como si estuviera sazonando un manjar*): ¡Éstos son los

pensamientos que pensarás. Éstos tus deseos; los gestos, los pasos, las miradas; el sudor de tu regazo, la leche de tus pechos; completamente todo. Y es todo mío. Tú no tenías y no eres nada. Y por eso ahora, todo lo que tienes me lo adeudas . . . ! (*feroz*) ¡. . . y eres responsable! Cada instante, cada gesto, lo pesaremos en la balanza. ¡Responsable! (*ríe malignamente*): Yo soy el escribano, tú eres la hoja en blanco, pero la responsable de las palabras que yo escribo ahí, eres tú. (*Amenazador*): ¡Responsable!

NINA (*se mueve de aquí para allá, incierta, toca las cartas sobre la mesa*).

DOCTOR: . . . responsable, porque jugarás el as de cuadros, pues yo te he ordenado de jugar el as de cuadros; responsable, porque comprarás el veneno para las ratas, pues yo te he ordenado comprar el veneno para las ratas. Bien. Y ahora, ¡existe! Pasa. Estás entrando en el mundo de las cosas existentes, las cuales, una vez que han existido, no pueden ya dejar de existir y volverse atrás . . . (*con encarnizamiento*) donde ya no hay salvación, donde ya no podrás esconderte, ni en vida, ni después . . .

NINA (*mira a su alrededor con inquietud*).

DOCTOR: Porque estará siempre sobre ti la mirada del Acreedor, y tú huirás desnuda, gritando, con los cabellos como serpientes, y nunca, nunca hallarás, en todo el tiempo y el espacio un átomo de polvo o de sombra que te repare de esa mirada. ¿Dónde irás? ¿Qué harás? Nina. Nina. ¿Cómo pagarás? Siempre sobre ti esa mirada, siempre tras de ti ese paso . . .

NINA: (*da un grito sofocado*).

El Doctor advierte la presencia de un rival: en efecto, el grito, en los personajes de Betti, expresa siempre la revelación de un más allá, un dialogar con el Ente Supremo, el cual responde como fuerza cósmica, con el aullar del viento o el retumbar del trueno.

Las palabras del Doctor ejercen un efecto contrario sobre Daniel quien se apiada de Nina y decide ir en su ayuda. Daniel llega junto a su mujer en el momento en que ésta, para librarse de las exigencias de Julio, lo envenena (o cree envenenarlo). Interviene Daniel quien esconde el cuerpo de Julio y lo arroja al lago y luego huye con Nina y llega con ella a la frontera.

Tal el argumento. Pero mucho más que el argumento, importa en los dramas de Betti, el desarrollo del drama interior que turba la conciencia no sólo de los personajes, sino también del espectador. Los hechos no son más que un punto de partida, una invitación para indagar en la propia conciencia y hallar una respuesta.

La fugitiva, perseguida por el remordimiento, oye una voz misteriosa y terrible, la misma voz que oyera Caín el fratricida, que le grita: "Nina, ¿qué haces? ¿Dónde irás?", y un paso que la sigue, que la seguirá dondequiera.

Ante Nina y Daniel van desfilando los posibles acreedores: el

Comisario, que los compadece y cree ofrecerles un consuelo exhortándolos a que se entreguen a la justicia: "Es lo mejor que el hombre ha podido hallar para reabsorber el error."

La madre de Julio, piadosa figura, que por su parte los absuelve, con tal de que ellos recuerden a su hijo "no como les resulta cómodo pensar que él ha sido: una piedra contra la que se tropieza. Sino como él realmente fué: Julio." Y evoca a su hijo, sus preferencias, sus debilidades, sus pequeñas alegrías.

Es el pasaje más delicado: expresa el dolor de la madre, no tanto por su hijo muerto, sino por lo que él no consiguió ser mientras vivía. El único reproche que ella dirige a los culpables es éste: "Vosotros lo habéis privado de todo lo que no ha tenido." Sin patetismo, sin énfasis; con tono humilde, dolido. Y, sin proponérselo, una admonición para Nina y Daniel: "Es preciso tratar con delicadeza lo que se ama."

Así, evocada por la madre, se adelanta la sombra de Julio. Siente para sí, como para Nina, una infinita piedad, y la perdona: "Tu deuda no es conmigo."

Siempre, en los dramas de Betti, son los muertos los que traen una palabra de paz, de consuelo. Ellos vienen a dialogar con los vivos en un coloquio que la cruda materialidad no consentiría, y aún aquellos que en vida fueron infames y viles, adquieren con la muerte un halo de bondad, de poesía, de sabiduría. Son ellos los que hacen vislumbrar la luz, los que acercan a la verdad ¹.

Daniel junto a Nina moribunda comprende la vanidad de todo lo que tiende a alejarnos del dolor, patrimonio seguro de nuestra condición de hombres, y al Doctor que lo persigue y que aún trata de convencerlo diciéndole que no vale la pena sufrir, sacrificarse por otro ser, le responde:

DANIEL: Somos muñecos, dice usted, y recitamos un papel que nos dictan. Pero el dolor de Nina... era muy suyo, lo sufría ella. Dolor. A una u otra ventanilla es una tasa que debemos pagar.

Él ha visto por fin la luz y ya nada puede engañarlo o detenerlo. Ahora se siente unido a Nina y no la abandonará. El dolor, el eterno dolor humano ha rescatado también su existencia.

¹ El mismo pensamiento se advierte en DÁMASO ALONSO, poeta español contemporáneo quien en su poema "En el día de los difuntos" lo expresa así:

"Ah, pero vosotros no podéis vivir, vosotros no vivís: vosotros sois.

"Igual que Dios, que no vive, que es: igual que Dios.

"Sólo allí donde hay muerte puede existir la vida, ¡oh muertos inmortales!"

(Del libro *Hijos de la ira*, Col. Austr.)

Observemos además que también este autor trata, con tono dramático, el tema de la criatura que huye de Dios, en su poema "Mujer con alcuza", del mismo libro.

El drama concluye con un coro cantado por un cortejo fúnebre que lleva los restos de Nina al cementerio:

En el grano de trigo se lee
que éste presupone la tierra.
Así se lee dentro de nosotros
que estamos hechos para ti, Señor.

He aquí pues, dos expresiones artísticas distintas y casi opuestas. El motivo es uno, pero cada artista y cada época le da su sello propio, inconfundible.

En *The Hound of Heaven* asistimos a la apoteosis de la Gracia triunfante. En *La fugitiva* vivimos el drama del alma que lucha desesperadamente para obtener esa Gracia.

El lenguaje de Thompson tiene la magnificencia, el color, la musicalidad, el místico refinamiento del arte de los prerrafaelistas ingleses. En Betti el lenguaje es sobrio, descarnado, esencial. Él está demasiado atormentado por su lucha interior para preocuparse por efectos exteriores. Y por eso mismo, la expresión adhiere enteramente, con desolada desnudez, a su pensamiento.

De este modo, cada artista nos da en su obra, una imagen de sí mismo.

MARÍA ELENA CHIAPASCO
Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza, octubre de 1958.

LA POESÍA DE MIGUEL HERNÁNDEZ

por EMILIA P. DE ZULETA ÁLVAREZ

Para Sarita Agüero

RAÍCES CLÁSICAS.

Entre el grupo de poetas que llenan el período del 20 al 35 y la llamada "generación de posguerra"; para algunos, primera figura de ésta; para otros, epígono de la anterior, surge la voz poética de Miguel Hernández ¹.

Había nacido en Orihuela, en la provincia de Alicante, en 1910, hijo de una humilde familia campesina, y campesino él mismo desde muy temprana edad. En contacto con la naturaleza, adquiere la vivencia de la tierra de manera tan hondamente entrañada, que ella habría de constituirse en el andamiaje de su lírica mejor.

Fué autodidacto Miguel en sus primeros años, época de penetración cordial con el paisaje y de lecturas abundantes e indiscriminadas hasta que Ramón Sijé, el amigo decisivo de la adolescencia, comienza a orientarlo y a guiarlo. Pero aunque es innegable que la influencia de Sijé y el gozo sensual de la naturaleza del Levante van modelando su instrumento poético, lo que resulta definitivamente configurador es la frecuentación de los clásicos, esos "palacios abandonados", como los llama Azorín. Ya con cierta perspectiva frente a los "ismos", resulta aleccionador comprobar que de las grandes aventuras poéticas del siglo XX permanece el saldo de unos pocos grandes creadores y que en todos ellos ha dejado la tradición su impronta profunda. Bien dice Pedro Salinas, hablando de la minoría literaria: "Podría interpretarse la tradición como el sordo y enorme empuje que el pasado hace sentir al poeta de hoy para que vaya un paso más allá, confiado precisamente en esas fuerzas seculares que le respaldan en su intento. La literatura es siempre secuencia, hasta

¹ Para un cuadro de la poesía española de dicho período, ver el excelente libro de J. F. CIRRE: *Forma y espíritu de una lírica española*. Noticia sobre la renovación poética en España de 1920 a 1935, México, Gráfica Panamericana, 1950.

en aquellos que quieren romper con todo. Toda creación sigue a otra, le adiciona algo, es un 'más'. Lo que había 'más' esto. Por eso tiene que ser nueva, que ser otra. Eso de que en arte no hay nada nuevo es tan capcioso como sería decir que en el mundo de la materia todo es lo mismo, porque todo, desde la amiba al carbón, del Himalaya a la rosa, sale de los mismos noventa y dos elementos químicos. Pero para que nazca algo nuevo, es menester otra operación de genialidad combinatoria, una novedad"².

El poeta oriolano ha sabido lograr esa genialidad combinatoria. Está en su poesía la tradición de nuestra lengua, el dominio perfecto de la técnica del verso castellano, pero en la imagen audaz que enciende de originalidad un soneto de pulcritud garcilasista está Miguel Hernández entero; en una amargura más angustiosa que late tras su angustia quevedesca; y en toda su obra, distinta y profunda, una virilidad bravía que es inconfundiblemente hernandiana.

Sirve pues la obra de Hernández —como la de Lorca, Alberti, Salinas o Guillén— para demostrar la falsedad de la premisa según la cual la poesía moderna, expresión de un mundo caótico, ha de resolverse siempre en formas totalmente desbordadas e irracionales³; y para probar, por el contrario, que las formas que la tradición española ha ido elaborando a través del tiempo, nunca estorbaron la expresión de los grandes poetas. La segunda premisa cuya falsedad se demuestra es la de que la poesía moderna ha de ser necesariamente para minorías. Por el contrario, la obra de Hernández es singularmente accesible a grandes públicos.

En 1927, no está de más recordarlo, la celebración del tercer centenario de la muerte de Góngora produce una pequeña revolución literaria, que si bien no tuvo mayor profundidad, habría de tener grandes consecuencias en las generaciones posteriores que revelan, no ya la imitación de un poeta aislado como Góngora, sino la frecuentación de toda la lírica clásica⁴.

La primera producción de Hernández paga su tributo a esa moda neogongorina.

² P. SALINAS: *La Gran Cabeza de Turco o la minoría literaria*, en "Cuadernos americanos", año V, n.º 1, México, 1946.

³ En una línea totalmente distinta de la de Hernández, es evidente la fuerte tendencia de muchos artistas contemporáneos a configurar su creación estética, a hallar su propia norma, por vía racional. En poesía representan esa tendencia Eliot y Valéry. Refiriéndose a Eliot, afirma J. M. Valverde que su grandeza consiste en ser el gran poeta negativo, o lo que se produce cuando no se puede producir un gran poeta. (*Estudios sobre la palabra poética*, Madrid, Rialp, 1952.) Aun cuando se admita que, en algunos casos, el excesivo intelectualismo llega a esterilizar la creación, hay que reconocer el positivo enriquecimiento que por ese camino han obtenido Salinas y Guillén, por ejemplo.

⁴ Como nota curiosa señalemos la influencia que una antología popular, hecha por Cejador, ejerció sobre los poetas que, como Alberti y otros, retornaron a las formas clásicas y tradicionales. Lo recuerda A. Díaz Cañabate en su deliciosa *Historia de una tertulia*, Valencia, Castalia, 1953, libro dedicado al relato de escenas de la vida literaria madrileña, centradas en la figura de José María de Cossío.

En 1933, tras un breve viaje a Madrid, publica *Perito en lunas*, libro aparentemente distinto de su obra posterior, pero que tiene con ella bastante en común. El libro se inicia con epígrafe de Valéry: "Je m'enfoncé au mépris de tant d'azur oiseux." Utiliza la octava real en este libro, que revela su conocimiento de Góngora y del gongorismo de Alberti. En la mayor parte de las octavas se ha detenido el poeta en un retorcimiento preciosista. Sin embargo, aunque penetrado de la técnica del poeta cordobés, Hernández traspone en metáforas la realidad campesina que le está próxima. Así, el estío hace madurar la luna tal como la ceniza hace madurar la era, dice en la estrofa XXXV. O bien los cuernos del astro se truecan en la imagen taurina, que tan cara le va a ser en su obra futura, en la octava III. Émula digna del "lascivo esposo de coral barbado" de Góngora es, por cierto, la octava XIII, de exquisita elaboración.

La rosada, por fin Virgen María.
Arcángel tornasol, y de bonete
dentado de amaranto, anuncia el día,
en una pata alzado un clarinete.
La pura nata de la galanía
es este Barba Roja a lo roquete,
que picando coral, y hollando suma
"a batallas de amor, campos de pluma".

Por esta época se produce su ahondamiento en la fe tradicional, decisiva para la configuración de su mundo poético, imantado por dos grandes temas absolutos: el amor y la muerte; y en ellos, traspasándolos, angustiosa y desgarradora, el ansia de eternidad.

En ese período del 32 al 34, siempre bajo la tutela de Sijé, vive fervorosamente su catolicismo, que ha de dejar su fruto en el Auto Sacramental "Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras"⁵. En 1934 esta obra le abrió triunfalmente las puertas de Madrid al ser publicada en *Cruz y Raya*.

De esta obra se ha dicho que es miméticamente calderoniana. Puede parecerlo ante una mirada superficial. Hay, en efecto un dominio total de la técnica de Calderón, pero sobre todo está Miguel Hernández con los rasgos que habrían de ser permanentes en su personalidad poética. El soplo de su sensualidad vigorosa y sana recorre toda la obra. Está su angustiada congoja, pero también su terca fortaleza frente al dolor y ante la muerte.

Sea, Señor, cuando quiera
tu poder: a él me sujeto.
¡Si toda mi vida espera,

⁵ En *Cruz y Raya*, n.ºs. 16-18, Madrid, julio-setiembre de 1934

alerta, mi calavera
apoyada en mi esqueleto!
A punto está la corrida:
y en el momento de verte,
toro negro, toro fuerte,
estoy queriendo la vida
y deseando la muerte.
¿Seré yo como el peón,
que invita al toro a embestir,
y en cuanto le ve venir
teme y huye la ocasión
valerosa de morir?
¡Clávame la espada fina
ya, Señor, si es de esta suerte
la hora lejana y vecina!
¡Con qué lentitud taurina
estoy viviendo mi muerte!

(Parte III, *ob. cit.*, ps. 56-7).

Aquí el toro es el símbolo de la muerte aunque en los versos finales parece ser el hombre el que aguarda, como el toro, la espada fina que lo ha de matar.

Disperso por todo el Auto está su tesoro de imágenes, de abolengo clásico pero nuevas, vivas, intactas: la blancura del almendro con sus párpados de nata; el amor como una palmera, áspero en su exterior pero con el tierno palmito por dentro; abejas, panales, colmenas, usadas como imágenes eróticas.

El desarrollo de la pieza es la historia espiritual del Hombre que, desde la niñez protegida por la Inocencia y por el Amor, va recorriendo su camino. Es asaltado por el Deseo y por la Carne que esclavizan previamente a sus sentidos. Sufre la ruda ley del trabajo que el poeta campesino no traduce de manera simbólica, sino con duras labores de siega y trilla, en cuadros realistas donde lo agobian la fatiga física y el sudor.

Cuando el Hombre está vencido por el amargo regusto del mal, el Deseo, la Carne y los Sentidos sublevados, lo incitan a que, nuevo Caín, dé muerte a su hermano, que es en este caso un pastor que vive en su cabaña, en feliz apartamiento, con su pastora y sus ovejas. Este pasaje es uno de los que mejor muestran la profunda originalidad de Hernández. El drama inmemorial se viste con ropajes modernos: la envidia desatada contra el hermano es aquí lucha de clases que con sus habituales estribillos se desencadena.

Mirar:—¡Abajo!, yo repito.

Oler:—¡La huelga general!, ¡trabajadores!

Gustar:—¡La huelga general!

Tocar:—¡Dios es un mito!

Carne:—La religión un tétrico sistema de
incienso que perfuma podredumbre.

Deseo:—(¡Vamos! ¡Venga!)

Mirar: —Un problema
que no resuelve nada.

Oír: —¡Ea! ¡A la lumbre
con los templos!

Oler: —Hagamos de sus cosas un
monte de cenizas al momento.

Gustar:—Bebamos en las ánforas preciosas.

Tocar:—Romparamos las clausuras tenebrosas
del Santo Sacramento.

Carne:—Dejemos a sus vírgenes desnudas.

Deseo:—(¡Más coraje! ¡Ea, ea!)

Oír:—A las campanas mudas y fundidas.

Mirar:—¡Gran cosa!

Oler:—¡Gran idea!

Gustar:—Que de su fundición salgan martillos que
nutran de sus hierros la pelea.

Tocar:—¡Abajo los sencillos
de corazón!

Todos:—¡Abajo! ¡Abajo!

(Todos se remueven furiosos y encabritados.)⁶

Después del crimen el Hombre huye acuciado por el Remordimiento. Más tarde, al oír la Voz de la Verdad —Juan el Bautista—, vemos que vence sobre sus instintos, esclaviza nuevamente a los Sentidos y rechaza lejos de sí al Deseo quien, abandonando el cultivo de la hacienda, parte con la boca torcida y jurando vengarse. Lo hace por fin, acompañado por su corte de Pecados Capitales, armados de martillos, garrotos y teas, que asolan los campos e incendian las parvas⁷.

Dios, que es el Buen Labrador, anuncia su muerte al Hombre y éste, tras un momento de rebelión, acepta confiado su destino. En sus palabras de sumisión late la idea quevediana de la vida como lento discurrir de la muerte; de la muerte como razón de la vida; del hueso

⁶ M. H.: *Obra escogida*, Madrid, Aguilar, 1952, p. 331.

⁷ En este momento Hernández, que luego habría de ingresar en el comunismo, debido a la influencia de Pablo Neruda, tenía otro concepto del campesino. El hombre de campo no debía faltar a su amor y a su destino y su única liberación era enamorarse cada vez más de sus labores. Así lo dice en "Profecía del campesino", poema de esta época: "Ay!, ama, campesino!, / adámate de amor por tus labores!", (*ob. cit.*, p. 83). En otro, "La Morada amarilla", se pregunta por qué Castilla se aparta del cielo y clama contra él, cuando siempre su destino ha estado unido a Dios. Sobre la dimensión política de Hernández se apoya la obra de ELVIO ROMERO: *Miguel Hernández, destino y poesía*, Buenos Aires, Losada, 1958. Véase, para un balance cabal y equilibrado de la figura de Miguel Hernández, el excelente ensayo de GUILLERMO DE TORRE: "Vida y poesía de Miguel Hernández", en *Las metamorfosis de Proteo*, Buencs Aires, Losada, 1956.

como andamiaje del hombre. Idea quevedesca que va a constituir para siempre el meollo de la lírica de Hernández.

En este fragmento es donde asoma su símbolo de la muerte como un toro luctuoso, que habría de repetirse tantas veces en sus versos y que influiría en algunos poetas españoles contemporáneos, especialmente en Rafael Morales ⁸.

La poesía del Auto se enriquece, además, con reminiscencias de Lope y de San Juan de la Cruz, no sólo en las imágenes, sino, en general, en la familiaridad ingenua de los elementos profanos.

Si nos hemos detenido en el análisis de esta pieza ha sido para mostrar, ya en avanzado estado de gestación, lo que habrá de ser su instrumento poético. Es, además, la obra de mayor valor dentro del teatro de Hernández, que incluye también *El labrador de más aire*, *Los hijos de la piedra* y algunas piezas menores compuestas durante la guerra.

INTEGRACIÓN CON LO MODERNO.

Este Auto, publicado como decíamos por *Cruz y Raya*, le abrió al poeta las puertas del Madrid literario. Allí habrá de incidir sobre su estilo el acercamiento a José María de Cossío, Aleixandre y Neruda.

Sobre él, como sobre otros poetas de su generación, fué decisiva la influencia de Pablo Neruda, sobre todo al principio. Luego, algunas huellas permanecen, pero en general retorna a un tipo de poesía mucho más estructurada y coherente.

Estos primeros viajes a Madrid inspiran su *Silbo de afirmación de la aldea*, modernísima reelaboración del tema del *beatus ille*, donde a las imágenes ciudadanas se enlazan motivos campesinos exquisitamente seleccionados. Por un lado, las “mecánicas jaurías”, los “difíciles barrancos de escaleras”, las “calladas cataratas de ascensores”, y por otro, “el cardo que de místico se abrasa / en la ‘serrana gracia de la altura’, o el limonero, ‘ya cansino / de tanto agrio picudo’, o ‘la palmera que se disputa / la soledad suprema de los vientos’ ” ⁹.

“EL RAYO QUE NO CESA”.

También en este período del 34 al 36 escribe sus primeros poemas sueltos, muchos de los cuales integrarán *El Rayo que no cesa* y sus dos versiones previas: *Imagen de tu huella*, inédita, y *El silbo vul-*

⁸ Rafael Morales niega la influencia de Hernández en sus *Poemas del toro*. En un reciente artículo examina con ese propósito los precedentes líricos que subyacen en su poesía y en la de Hernández. Al margen de su índole polémica, resulta un trabajo valiosísimo para rastrear los desarrollos que ha suscitado el tema del toro en la poesía tradicional, tema que también ha sido tratado lujosamente por José María de Cossío (R. MORALES: *Réplica y contrarréplica*, Índice, Madrid, n.º 84, octubre, 1955).

⁹ *Ob. cit.*, p. 93-8.

nerado, que publicó Cossío en 1949, como apéndice a la segunda edición de *El rayo que no cesa*. Es decir que Hernández llega a la obra definitiva por un proceso de reelaboración expresiva que casi siempre redundó en perfeccionamiento del poema.

Se publicó "El rayo" en 1936. Los eternos buceadores de influencias podrán encontrarlas, variadas y abundantes, en esta obra, pero no podrá negarse que la voz de Hernández es original y auténtica, aunque se haya enriquecido en la tradición clásica.

Temática: El libro se ciñe a los cuatro grandes temas hernandianos: el amor, el dolor, la muerte y la tierra.

El amor, como en todas las almas verdaderamente viriles, es entendido como amor a una sola mujer: Josefina Manresa, con quien se casó en 1937. Fué un amor intenso, constante, apremiado siempre por la ausencia: desde 1934 al 37, Hernández vivió en Madrid; vino luego la guerra, y finalmente la cárcel. Ya entre los primeros poemas aparecía éste, melancólico, de indudable origen popular:

A mi Josefina

Tus cartas son un vino
que me trastorna y son
el único alimento
para mi corazón.

Desde que estoy ausente
no sé sino soñar
igual que el mar tu cuerpo,
amargo igual que el mar.

Tus cartas apaciento
metido en un rincón
y por redil y hierba
les doy mi corazón.

Aunque bajo la tierra
mi amante cuerpo esté,
escribeme a la tierra
que yo te escribiré¹⁰.

En el "Rayo . . .", Hernández se revela en el tema del amor, como uno de los mayores poetas, no sólo de su generación, sino también de toda la literatura española. El amor adquiere en su obra enorme riqueza de matices y una infinita delicadeza y variedad en los hallazgos psicológicos. Es, a veces, la tabla de salvación en el mar de las

¹⁰ *Ob. cit.*, p. 79.

penas y de los presentimientos, aunque el poeta, acosado por su amargura, en los versos finales hasta parece dudar de su amada:

X

Tengo estos huesos hechos a las penas
y a las cavilaciones estas sienes:
penas que vas, cavilación que vienes
como el mar de la playa a las arenas.

Como el mar de la playa a las arenas,
voy en este naufragio de vaivenes
por una noche oscura de sartenes
redondas, pobres, tristes y morenas.

Nadie me salvará de este naufragio
si no es tu amor, la tabla que procuro,
si no es tu voz, el norte que pretendo.

Eludiendo por eso el mal presagio
de que ni siquiera en ti habré seguro,
voy entre pena y pena sonriendo ¹¹.

Generalmente el tono es impetuoso y sensual, pero suele serenarse con tierno humor, como en éste en que alude al primer beso robado:

XI

Te me mueres de casta y de sencilla:
estoy convicto, amor, estoy confeso
de que raptor intrépido de un beso,
yo te libé la flor de la mejilla.

Yo te libé la flor de la mejilla,
y desde aquella gloria, aquel suceso,
tu mejilla, de escrúpulo y de peso,
se te cae deshojada y amarilla.

El fantasma del beso delincuente
el pómulo te tiene perseguido,
cada vez más patente, negro y grande.

¡Sin dormir estás, celosamente,
vigilando mi boca, con qué cuidado!
para que no se vicie y se desmande ¹²

¹¹ *Ob. cit.*, p. 122.

¹² *Idem*, p. 123.

En el soneto XII (“Una querencia tengo por tu acento...”), el tono es aristocrático y musical¹³.

El amor en Hernández es violentamente carnal en su superficie, pero no se sacia en ella y va apurando sus esencias hasta descubrir en la mujer el símbolo de la fecundidad y de la vida. Contemporáneamente —entre los años 35 y 36— publica su poema *Mi sangre es un camino*, donde la marea vital del poeta se arrastra inexorablemente hacia la amada, en razón de un imperio oscuro que lo lleva a prolongar a sus padres en la eternidad. El enamorado es él mismo y simultáneamente tiende hacia la mujer “un puente de arqueados corazones / que ya ‘se corrompieron y que aún laten’ ”¹⁴.

Siempre estrechamente unidos al del amor están los otros grandes temas del dolor, la muerte y la tierra. El pensamiento de Hernández se detiene en ellos con una insistencia obsesiva.

El dolor aparece en casi todos los poemas de “El rayo...”, con desigual intensidad: lo cerca la vaga desazón, la fatiga, la “picuda y deslumbrante pena”, los presagios tristes; o lo muerden rabiosas fieras o lo acosan rayos destructores.

Es en este grupo de temas donde Hernández se vierte a través de imágenes campesinas. Tal vez porque afectan más intensamente su raíz esencial, despiertan las notas del poeta pastor que hubo siempre en Hernández, más o menos soterrado. El campesino siente en el contacto con la tierra y la naturaleza el llamado oscuro de la muerte que lo persuade de su tiranía.

En el soneto VII, la imagen de sí mismo ante el arado, le sugiere al poeta campesino: “Y otra vez, inclinado cuerpo y mano, / seguirá ante la tierra perseguido / por la sombra del último descanso”. En el soneto IX siente el llamado de la tierra que lo aguarda y se pregunta cuándo caerá su cuerpo detrás de la mano horticultora.

Y en otro soneto, ante unos árboles, piensa cuál de ellos ha de dar materia para su caja.

Pero, aparte del grupo de poemas en los que la muerte se reduce a una intuición emocional, a un presentimiento inefable, hay otros en los que la emoción se enriquece con una base conceptual españolisima, y más específicamente, quevedesca: la muerte habita el corazón del hombre, que la lleva en sí como simiente.

A este grupo de poemas está ligada estrechamente la imagen del toro, que ya aparecía en su Auto Sacramental. Se repite: a) como imagen de la muerte en el que empieza “La muerte toda llena de agujeros / y cuernos de su mismo desenlace, / “bajo una piel de toro pisa y pace / un luminoso prado de toreros”; y sigue: “Ya no puedes,

¹³ *Idem, id.*

¹⁴ *Idem, p. 160.*

amorosa fiera hambrienta, / pastar mi corazón, trágica grama, / si te gusta lo amargo de su asunto”¹⁵.

b) O el toro es su misma sangre, sangre astada, que vierte sobre su lengua el sabor de la muerte que está en su corazón, como en el que dice: “El toro sabe al fin de la corrida, / donde prueba su chorro repentino, / que el sabor de la muerte es el de un vino / que el equilibrio impide de la vida”¹⁶.

c) O bien el toro es el propio poeta, que se desdobra en variadas imágenes: “Como el toro he nacido para el luto / y el dolor”; y sigue, “Como el toro lo encuentra diminuto —todo mi corazón desmesurado”, y más adelante, “Como el toro me crezco en el castigo” y concluye: “Como el toro te sigo y te persigo, / y dejas mi deseo en una espada, / como el toro burlado, como el toro”¹⁷.

La técnica: Tampoco queremos dejar de lado el aspecto de su dominio técnico, que alcanza tal vez su manifestación más deslumbrante en “El rayo . . .”. Asombra la sabiduría, la elaboración y un acentuado equilibrio, deslucido a veces por cierto inexplicable desenso de algunos versos, especialmente en los tercetos.

En el soneto XII, por ejemplo, hay rima interna en los primeros ocho versos y reiteración, en el primer verso del primer terceto, de los elementos diseminados en el primer cuarteto.

Hay conduplicación sintagmática en el soneto X y en el XI. Otras veces recurre a la anáfora, que aparece en varios sonetos, el XIII por ejemplo. En otros sonetos hay epanadiplosis: en todos los versos del soneto IX se duplican trece palabras distintas.

Fuera menos penado si no fuera
nardo tu tez para mi vista, nardo,
cardo tu piel para mi tacto, cardo,
tuera tu voz para mi oído, tuera¹⁸.

De este análisis de su técnica no debe surgir la idea de que los poemas de Miguel Hernández adolecen de una excesiva preocupación formal o que el creador, de manera deliberada y mecánica, va sumando los artificios. En realidad, no es así, aunque pudiera parecerlo.

El libro está cerrado por una maravillosa elegía inspirada en la muerte de su amigo “Ramón Sijé”, en octubre de 1935. Está escrita

¹⁵ *Ob. cit.*, p. 132.

¹⁶ *Ob. cit.*, p. 127.

¹⁷ Soneto XXIII, *ob. cit.*, p. 130.

¹⁸ Analiza extensamente el aspecto técnico JUAN GUERRERO ZAMORA en su libro *Miguel Hernández, poeta*, Madrid, El Grifón, 1955. CONCHA ZARDOYA en su libro *Miguel Hernández, 1910-1942. Vida y obra*, Nueva York, Hispanic Inst., 1955, hace también un análisis estilístico sumamente detallado de cada uno de los libros de Hernández en cuanto a la temática, estructura, metáforas, cromatismo, léxico, etc. Ya antes CARLOS BOUZONO había investigado sobre la correlación en la poesía de Hernández en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1951.

en tercetos, metro tradicional en estas composiciones. La primera parte va desarrollándose en un “crescendo” de dolor y de desesperación; en la segunda, se serena cuando lo ve resucitar en el ámbito de la aldea. En la parte final hay dos referencias a colmenas-abejas, que pueden relacionarse con algunas similares de otros poemas ¹⁹.

APROXIMACIÓN A NERUDA Y ALEXANDRE.

Para 1936, fecha de la publicación de *El rayo que no cesa*, ya escribía Hernández obras de muy distinta factura, como las odas a Alexandre y a Neruda, que por su fluencia desbordada y por sus imágenes surrealistas significan un alejamiento de su manera anterior. La obsesión de la sangre y de la muerte aparece también en esta serie de poemas, pero bajo la influencia de los poetas nombrados, se enriquece y profundiza por las formas abiertas y las imágenes sucesivas y encadenadas. El dinamismo característico de la poesía de Hernández se acentúa notablemente por la índole propia del surrealismo.

Los dos poemas más logrados de este período son, a nuestro juicio, *Mi sangre es un camino* y *Sino sangriento* ²⁰. En este último, “la sangre ávida y fiera” persigue al poeta desde que fué concebido, y lo acecha y lo tortura con herramientas cada vez más terribles: hachas, cadenas, zarpas. La sangre le desborda el pecho, lo inunda y debe nadar contra su torrente de puñales; es inútil defenderse contra ella, que lo ataca encarnizadamente, pues los brazos se le van detrás, llenos de ansias. En los versos finales el poeta se entrega a su destino: “Me dejaré arrastrar hecho pedazos, / ya que así se lo ordenan a mi vida / la sangre y su marea, / los cuerpos y mi estrella ensangrentada. / Seré una sola y dilatada herida / hasta que dilatadamente sea / un cadáver de espuma: viento y nada.”

POESÍA DE GUERRA.

Entretanto había estallado la guerra civil y Hernández actuó en ella, especialmente en servicios de propaganda en el frente. Dos libros más representan esta etapa: *Viento del pueblo* (1937) y *El hombre acecha* (1939), con temas directamente inspirados en el drama que estaba viviendo. Aquí baja un tanto la calidad poética; se aplebeya en ciertas concesiones a formas vulgares, exigidas por la propaganda política, pero en algunos poemas se mantiene la voz en la altura de los libros anteriores.

¹⁹ Estas imágenes, de implicaciones eróticas, cuentan con una vasta tradición clásica que examina PEDRO LARRALDE en *La poesía de Miguel Hernández*, en *Correo Literario*, Buenos Aires, n° 11, 1944.

²⁰ *Ob. cit.*, p. 166.

En *Viento del pueblo*²¹, que lleva el subtítulo de “Poesía en la guerra”, encontramos poemas de muy desparejo valor. Entre ellos tiene un gran brío y emoción el romance titulado *Vientos del pueblo me llevan*, elogio de las virtudes del hombre español ante la vida y ante la muerte: “No soy de un pueblo de bueyes, / que soy de un pueblo que embargan / yacimientos de leones. / desfiladeros de águilas / y cordilleras de toros / con el orgullo en el asta. Nunca medraron los bueyes / en los páramos de España”²².

En *La canción del esposo soldado* se adensa su ternura carnal y se multiplican las expresiones similares de otros poemas dedicados a su mujer: “esposa de mi piel”, “espejo de mi carne”, “sustento de mis alas”, le dice. Rodeado por la muerte le crece el amor y siente que está defendiendo su vientre de pobre y el destino de su hijo: “Es preciso matar para seguir viviendo”, “Para el hijo será la paz que estoy forjando. / Y al fin en un océano de irremediables besos / tu corazón y el mío naufragarán, quedando / una mujer y un hombre gastados por los besos”²³.

Después de seis años de noviazgo se había casado con Josefina en 1937. Tuvieron un hijo que murió de diez meses y que le inspiró versos emocionadísimos. Tuvieron luego otro, que aún vive.

De *El hombre acecha*²⁴, veamos, por ejemplo, *El tren de los heridos*, estructurado con recursos muy simples. Mediante la reiteración de la voz “silencio” al final de cada estrofa, mediante la graduación de adjetivos y de verbos casi sinónimos, mediante enumeraciones desarticuladas, va logrando un clima emocional de amargura, de desaliento, que se traduce en la lentitud del tren, en el suspiro agonizante de la máquina que “detenerse quisiera bajo un túnel / la larga madre sollozar tendida”²⁵.

La misma simplicidad de recursos se advierte en el romance titulado *Cartas*, de aguda melancolía, con un sentimiento exacerbado de la ausencia y del desgaste inexorable del tiempo en las pasiones y en la vida del hombre. Remoja en él la imagen vulgar de la carta-paloma, que ya no es portadora de noticias sino que aparece humanizada en el “ave que sólo persigue, / para nido y aire y cielo, / carne, manos, ojos tuyos / y el espacio de tu aliento.” El romance aparece cortado por pausas tipográficas —como algunos de Antonio Machado— y su estructura se aligera asimismo por la inclusión de una cuarteta hepta-

²¹ Primera edición: Valencia, Socorro Rojo, 1937, Segunda edición: Buenos Aires, Lautaro, 1956. Catorce poemas de este libro aparecieron en la antología titulada *España heroica*, Buencs Aires, Teatro del pueblo, 1938. Citamos por ed. Lautaro.

²² *Viento del pueblo*, p. 45.

²³ *Idem*, p. 133.

²⁴ De este libro, que Guerrero Zamora da como editado por “Nuestro Pueblo”, nos hemos tenido que limitar a las escasas muestras que trae A. del Hoyo en la antología que venimos citando.

²⁵ *Ob. cit.*, p. 188.

silábica que aparece cuatro veces y que él había empleado ya con una pequeña variante para cerrar el ya transcrito *A mi Josefina*²⁶

Pertenece también a *El hombre acecha* esta hermosísima canción última:

Pintada, no vacía:
pintada está mi casa
del color de las grandes
pasiones y desgracias.

Regresará del llanto
adonde fué llevada
con su desierta mesa,
con su ruinosa cama.

Florecerán los besos
sobre las almohadas.
Y en torno de los cuerpos
eleará la sábana
su intensa enredadera
nocturna, perfumada.

El odio se amortigua
detrás de la ventana.
Será la garra suave.
Dejadme la esperanza²⁷.

En 1939, al finalizar la guerra, fué tomado preso y en 1942 murió en la cárcel de una tuberculosis galopante cuando aún no había cumplido treinta y dos años.

“CANCIONERO Y ROMANCERO DE AUSENCIAS”.

Su último libro se llama, como dijimos, *Cancionero y romancero de ausencias* y en él su voz poética se desnuda de retórica para quedar pura y precisa, pero conservando notas de rebelión y patetismo que son características de su obra anterior. En este libro, que recuerda a la mejor poesía tradicional, está presente la sombra de Bécquer, a quien Hernández cantara en *El abogado del Tajo*²⁸.

²⁶ *Ob. cit.*, p. 182.

²⁷ *Idem*, p. 190.

²⁸ *Idem*, p. 158. El homenaje de Hernández se produjo en un clima de recuerdo y admiración hacia Bécquer. En *Cruz y Raya* (nº 19, octubre 1934), Luis Felipe Vivanco prologa una hermosa antología de la prosa becqueriana. Luis Cernuda, que en el nº 26 de la misma Revista había escrito un estudio sobre Bécquer y el romanticismo español, titula sus poemas correspondientes a 1932-33 con un verso becqueriano: “Donde habite el olvido . . .” Dámaso Alonso, por su parte, en los números 27 y 30, publicó su ensayo *Aquella arpa de Bésquer*, recogido luego en su libro *Poetas españoles contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1952) con el nombre de *Originalidad de Bécquer*. Tampoco olvidamos que Rafael Aiberti encabezó uno de sus más hermosos libros, *Sobre los ángeles* (1927-28) con un verso de Bécquer: “Huésped de las nieblas”.

Juan Guerrero Zamora ha examinado especialmente los paralelismos de este libro. Consisten en conjuntos semejantes que se repiten para lograr los efectos estéticos propios de toda reiteración: reforzar el sentimiento, enriquecer la expresión, y lograr un ritmo obsesivo, muy característico de su período final ²⁹.

Observemos este recurso, tan frecuente en las canciones de Bécquer, pero sobre todo, cómo el poeta, despojado de todo barroquismo, en un proceso de profundización, crea poesía directa, de máxima intensidad emotiva. Por todas partes lo rodea la ausencia, mientras que los demás hombres se refugian, como las fieras, en sus cubiles: ver como ejemplo, el poema que comienza "*Ausencia en todo veo . . .*" o bien "*Todas las casas son ojos . . .*" ³⁰.

Su última producción está contenida, pues, en este libro y en los llamados *Poemas últimos*, en los cuales el tema de la esposa y del hijo es casi exclusivo y se pierden las notas de rebelión bravía, para quedar de ella simplemente el recuerdo. El sentido genérico que late en el amor humano de Hernández, la pareja que se enlaza por un mandato vital que la sobrepasa, sin que por ello abandone su individualidad —este hombre y esta mujer que representan a la especie—, son motivos que se acendran en los *Poemas últimos*, hasta el punto de convertirse en tema único. Ahora el amor resume en sí todo el amor de su estirpe, que viene a través de los siglos por los turbios caños de la sangre.

En uno y otro poema retorna insistentemente al tema del hombre que se aferra al recuerdo de su niñez como un regreso, como un desnacer —"si pudiera remontarme al origen de tu carrera", le dice al hijo—, o al de las madres que "quisieran remontarse a virginidades ciegas / al origen solitario / y al pasado sin herencia".

Importa señalar la diferencia entre *el recuerdo* de Machado y el de Hernández. Mientras para Machado el recuerdo es un fundamento permanente y esencial de su poetizar que expresa claramente en fórmulas tan célebres como su "De toda la memoria sólo vale / el don preclaro de evocar los sueños", Hernández, por el contrario, se vuelve al recuerdo como una necesidad final, cerrado el futuro y agotado el presente, en el que su calidad de poeta vital no halla sino ruina y esterilidad. Así concibe la muerte del hijo como su vuelta al mundo opaco del vientre, que es la carne central de todo lo que existe, la noche última, en cuya profundidad se siente la voz de las raíces.

Ahora Hernández, que abandona sus violentas interrogaciones a

²⁹ GONZÁLEZ MUELAS, J.: en *El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca*, Madrid, Insula, 1954, p. 179, propone para el estribillo la denominación de "oración subordinada obsesiva".

³⁰ Autor cit.: *Cancionero y romancero de ausencias*, Buenos Aires, Lautaro, 1958, págs. 25 y 26.

la vida y se sumerge desesperanzado en su misterio, rescata sus más valiosas intuiciones sobre el tema.

Entre estos poemas, de sereno desconuelo, son famosas las *Nanas de la cebolla* (dedicadas a su hijo a raíz de recibir una carta de su mujer en la que le decía que no comía más que pan y cebolla) ³¹.

Es ya muy claro el presentimiento de la muerte, y el poeta se entrega a ella, con un aquietamiento muy grande de aquel volcánico fluir de obras anteriores.

Del balance de su lírica y, sobre todo, de su temática, abordada con una excelsa calidad, surge la clara evidencia de que Miguel Hernández es, sin disputa, la última gran voz poética surgida de veinte años a esta parte en la literatura española. En 1939 había muerto en Francia Antonio Machado y con él desaparecía otro gran poeta de la España contemporánea. Una comparación entre Machado y Hernández a base del estilo y de las formas, establecería grandes diferencias, pero éstas no lo serían tanto si estudiáramos el hecho de que ambos poetas entroncan en el hondo y robusto árbol de la lírica española de tema esencial. En efecto, ambos centran su poesía en los temas del amor y de la muerte y es sintomático que la última fase de la obra de Hernández se cierre con la presencia de la memoria, meollo esencial de la obra machadiana.

Sería a todas luces excesivo afirmar que la poesía española se caracteriza exclusivamente por el tratamiento de los temas aludidos. Sin ir más lejos, los mayores representantes de la generación poética anterior —Salinas, Alberti, Cernuda— se definen por el tono mucho menos “esencial” —si cabe el término—, que el de Machado y Hernández. Sin embargo, los grandes poetas españoles de todos los tiempos son poetas esenciales, metafísicos. Miguel Hernández —creemos haberlo demostrado—, a pesar de su breve obra, se inserta cabalmente en esta profunda línea tradicional. De ahí la sublime familiaridad de acentos que resuenan en las obras de Quevedo, Bécquer, Unamuno, Machado, Hernández o el último Lorca.

Queda abierto el interrogante acerca de qué sería hoy de Miguel Hernández si hubiera vivido, pero aún así, pocas veces hemos visto en una obra poética tan al vivo el drama del hombre y esa juventud perdurable y esa posibilidad continua de enriquecimiento que son los síntomas más claros del genio.

EMILIA P. DE ZULETA ÁLVAREZ

Universidad Nacional de Cuyo.

³¹ *Idem*, p. 109.

PAUL VALÉRY Y EL PROBLEMA DE LA CREACIÓN POÉTICA

por CELIA E. LÚQUEZ

Paul Valéry, que seguía los cursos de la Facultad de Derecho en la Universidad de Montpellier, encontró allí a Pierre Louÿs. La amistad con éste le valió conocer las corrientes poéticas de su tiempo y ser presentado a Gide y a Mallarmé a quienes escribía con frecuencia, comunicándoles sus experiencias poéticas.

Desde 1892 vive en París donde, entre 1895 y 1896, publica dos obras que definen las bases de su pensamiento: *Introducción al método de Leonardo de Vinci* y *Velada con Monsieur Teste*, que no alcanzan fama sino después de 1920.

Ocurre entonces su famoso silencio que ocupa casi un tercio de su vida y que concluye sólo en 1917, año en que vuelve a la tarea literaria con *La Jeune Parque*.

En cuanto a las influencias que en él pueden señalarse, debemos notar su acendrada admiración hacia Leonardo de Vinci, en quien halla una rigurosa conciencia métrica aplicada en una especie de concordancia o adecuación entre la Naturaleza y la mente humana, y hacia Edgard Allan Poe, de quien recibe el espíritu de sistema aplicado a la voluntad de esclarecer el problema de la creación poética.

Respecto a la influencia que sobre él ejerciera Mallarmé, dice Valéry en el tomo II de *Variété*: "A l'âge encore assez tendre de vingt ans, et au point critique d'une étrange et profonde transformation intellectuelle, je subis le choc de l'oeuvre de Mallarmé; je connus la surprise, le scandale intime instantané, et l'éblouissement, et la rupture de mes attaches avec mes idoles de cet âge..." ("Lettre sur Mallarmé"). ("A la edad bastante tierna aún de veinte años, y en el momento crítico de una extraña y profunda transformación intelectual, sufrí el choque de la obra de Mallarmé; conocí la sorpresa, el escándalo íntimo instantáneo, y el deslumbramiento, y la ruptura de mis lazos con mis ídolos de esa edad...") ("Carta acerca de

Mallarmé”) Y, en esta misma carta, otras palabras que bastan, en nuestra opinión, para señalar la importancia de esa influencia: *J'éprouvais la progression foudroyante d'une conquête spirituelle décisive*. (“Experimenté la progresión fulminante de una conquista espiritual decisiva.”)

Se ha dicho, además, que, por su afirmación de la actitud de la reflexión, es decir, de la disposición del espíritu para desprenderse de las cosas y de sí mismo para observar y juzgar, Valéry se une a la línea de los grandes moralistas franceses, que remonta de Taine a Montaigne por Sainte-Beuve, Voltaire, Montesquieu y Pascal. También se menciona a Descartes, a Malherbe y a Racine. Pero la similitud con todos ellos es más de temperamento que de estilo.

Advertimos, ante todo, en Valéry, que su método es notablemente ambicioso. En efecto, busca la eficacia máxima por los medios más sobrios y económicos.

Su búsqueda, consciente y sistemática, tiende a racionalizar la invención.

Siguiendo, en líneas generales, el esquema de C. Mastronardi en su obra *Paul Valéry o la infinitud del método*, señalaremos, ejemplificando con palabras del mismo Valéry, los rasgos intelectuales más señalados del espíritu del poeta:

1º *Tendencia a considerar la poesía como un ejercicio siempre renovado y perfectible*. — Para Valéry, toda encuesta acerca de los fines de la poesía es vana, pues uno de los primeros caracteres del arte es la gratuidad. Los métodos importan más que los resultados.

La poesía es una actividad gratuita, pero contiene infinitamente más posibilidades que la actividad comandada por el rendimiento y la eficacia. Valéry retoma así la opinión de Malherbe y, como él, ve en la poesía un juego. Ella es su propio fin y crea sus propias necesidades en lugar de recibirlas del exterior.

Todo juego supone regla y, por consiguiente, obligación. Valéry funda en la razón la misma idea de regla que los teóricos clásicos fundaban sobre todo en la tradición y que los parnasianos impusieron sin justificarla, por una reacción instintiva contra ciertos poetas románticos. No interesa que las reglas sean completamente arbitrarias pues son, ante todo, medios útiles al poeta porque ellas constriñen su atención y obligan así a su espíritu a emplear sus más auténticas riquezas. La obra no es más que un instrumento derivado y episódico que permite verificar el método. Dice nuestro poeta en el tomo V de *Variété*: “Les oeuvres dans mon système, devenaient un moyen de modifier par réaction l'être de leur auteur, tandis qu'elles sont une fin dans l'opinion générale; soit qu'elles répondent à un besoin d'expression, soit qu'elles visent à quelque avantage extérieur: argent, femmes ou gloire.” (“Mémoires d'un poème.”) (“Las obras, en mi sistema, se convertían en un medio de modificar por reacción el ser

de su autor, mientras que ellas son un fin, según la opinión general, sea que respondan a una necesidad de expresión, sea que tiendan a alguna ventaja exterior: dinero, mujeres o gloria.”) (“Memorias de un poema.”) Y, más adelante: “Je n’y voyais qu’une combinaison de l’ascèse et du jeu.” (“Yo no veía —en el ejercicio literario— más que una combinación de la ascesis y del juego.”)

2º *Sentido crítico agudo y operante. Concepción artesanal del arte y, por tanto, rechazo de la inspiración sin cauce y de todo bien proveniente de una dádiva, no de una conquista.* — El poeta debe reemplazar el accidente, por más seductor que parezca a primera vista, por la consideración constante del conjunto. Entre los mil productos espontáneos de su cerebro, entre el flujo de las ideas, de las imágenes, de los ritmos, de las sensaciones de todo orden, debe elegir y descartar. En *Variété*, Tomo II, en la ya citada “Carta acerca de Mallarmé”, dice: “Le travail sévère en littérature se manifeste et s’opère par *des refus*.” (“El trabajo severo en literatura se manifiesta y se opera *por negaciones*.”) (El subrayado pertenece al autor.) Y, algunas líneas más adelante: “La rigueur des refus, la quantité des solutions que l’on rejette, des possibilités que l’on s’interdit, manifestent la nature des scrupules, le degré de conscience, la qualité de l’orgueil et, même, les pudeurs et diverses craintes que l’on peut ressentir à l’égard des jugements futurs du public.” *C’est en ce point que la littérature rejoint le domaine de l’éthique.* (“El rigor de las negaciones, la cantidad de soluciones que se rechazan, las posibilidades que uno mismo se prohíbe, manifiestan la naturaleza de los escrúpulos, el grado de conciencia, la calidad del orgullo y, asimismo, los pudores y los diversos temores que pueden sentirse con respecto a los juicios futuros del público. *Es en este punto donde la literatura alcanza el dominio de la ética.*”) (Subrayado del autor.)

Es sin duda el espíritu quien dicta al poeta sus versos inspirados, pero es la parte más impersonal de su espíritu. Por otra parte, es inadmisibles que se oponga el estado de poesía a la acción completa y sostenida del intelecto: el artista no es incomodado en su creación por el estudio que ha debido hacer de los principios de su arte.

Pero esto no quiere decir que todo lo que nace espontáneamente en el espíritu del poeta, sin que su voluntad lo haya provocado, debe ser rechazado. Nada es bueno o malo en sí de lo que se presenta a la conciencia en la creación poética; es el poeta quién dará a estos elementos su valor según las combinaciones que sabrá establecer entre ellos.

El papel de la conciencia y de la inteligencia consiste en rehusar, admitir, combinar lo que el inconsciente propone. Pero ellas no podrían hacer nada sin estos dones primeros del azar; nada sería más contrario a la creación poética que no dejar subsistir ninguna de esas posibilidades, de esos azares, de esos desórdenes.

La compulsión, la plena consciencia intelectual, el azar de la invención: he aquí los tres elementos de la creación poética, según Valéry. Refiriéndose a este problema señala en *Variété*, II, que los románticos habían descuidado todo, o casi todo, lo que demanda al pensamiento atención y un esfuerzo un poco penoso. Buscaban los efectos de choque, de arrastre, de contraste y, en una época en la que la ciencia iba a tomar tan extraordinario desarrollo, el Romanticismo manifestaba un estado de espíritu anticientífico.

Hasta Edgard A. Poe, jamás el problema de la literatura había sido examinado en su premisas, reducido a un problema de psicología, abordado mediante un análisis en el cual la lógica y la mecánica de los efectos eran deliberadamente empleados. Por su parte, Baudelaire introdujo a Poe en la literatura europea.

Con respecto a Mallarmé dice: "Stéphane Mallarmé, génie essentiellement formel, s'élevant peu à peu à la conception abstraite de toutes les combinaisons de figures et de tours, s'est fait le premier écrivain qui ait osé envisager le problème littéraire dans son entière universalité." ("Passage de Verlaine.") ("Stéphane Mallarmé, genio esencialmente formal elevándose poco a poco a la concepción abstracta de todas las combinaciones de figuras y de giros, se ha convertido en el primer escritor que haya osado enfrentar el problema literario en su entera universalidad.") ("Pasaje de Verlaine.") Y en "Stéphane Mallarmé": "Mais on y voit au contraire se prononcer la tentative la plus audacieuse et la plus suivie qui ait jamais été faite pour surmonter ce que je nommerai *l'intuition naïve* en littérature." ("Pero se ve allí —en las obras de Mallarmé— por el contrario, pronunciarse la tentativa más audaz y más continuada que haya sido hecha jamás para sobrepasar lo que llamaré *la intuición ingenua* en literatura." (Subrayado del autor.)

Y, más adelante: "Il ne voyait à l'univers d'autre destinée concevable que d'être finalement exprimé". ("No veía en el universo otro destino concebible que el de ser finalmente expresado.")

Pasando a hablar de sí mismo, de sus ideas sobre la creación poética antes de tomar contacto con las ideas y la obra de Mallarmé y de sus impresiones al conocerlas, agrega: "La littérature ordinaire me semblait comparable à une arithmétique, c'est à dire à la recherche de résultats particuliers, dans lesquels on distingue mal le précepte de l'exemple; celle qu'il concevait me paraissait analogue à une algèbre, car elle supposait la volonté de mettre en évidence, de conserver à travers les pensées et de développer pour elles mêmes, les formes du langage." ("Dernière visite à Mallarmé.") ("La literatura ordinaria me parecía comparable a una aritmética, es decir a la búsqueda de resultados particulares, en los cuales se distingue mal el precepto del ejemplo; aquella que él concebía me parecía análoga a un álgebra, pues ella suponía la voluntad de poner en evidencia, de conservar a

través de los pensamientos y de desarrollar por sí mismas las formas del lenguaje.”) (“Última visita a Mallarmé.”)

Y, en la “Carta acerca de Mallarmé”: “J’avais pensé et naïvement noté, peu de temps auparavant, cette opinion en forme de vœu: “que si je devais écrire, j’aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d’enfanter à la faveur d’un transe et hors de moi même un chef d’œuvre d’entre les plus beaux . . . “Je me disais que c’est n’est pas l’œuvre faite et ses apparences ou ces effets dans le monde qui peuvent nous accomplir et nous édifier, mais seulement la manière dont nous l’avons faite. L’art et la peine nous augmentent, mais la Muse et la chance ne nous font que prendre et quitter.” (“Yo había pensado y anotado ingenuamente poco tiempo antes —de conocer a Mallarmé— esta opinión en forma de voto: “que si yo debía escribir, preferiría infinitamente escribir en toda consciencia y con entera lucidez algo débil que engendrar a favor de un transe y fuera de mí mismo una obra maestra de las más bellas . . . ” “Yo me decía que no es la obra hecha y sus apariencias o sus efectos en el mundo quienes pueden realizarnos y edificarnos sino sólo la manera como la hemos hecho. El arte y la pena nos aumentan, pero la Musa y la suerte no nos hacen más que tomar y dejar.”)

Con respecto a su retorno a la poesía después de su largo silencio y los propósitos que lo animaban al reemprender la tarea poética, dice en el tomo V de *Variété*: “Or d’assez graves inquiétudes étant venues traverser cette vie d’apparence stationnaire, qui n’absorbait ni n’émettait rien; d’autre part une certaine lassitude de sa longue persévérance dans des voies assez abstraites se prononçant; et enfin, “ce qu’on-ne-peut-savoir” (come l’âge ou tel point critique de l’organisme) agissant, il se fit ce qu’il fallait pour que la poésie pût reprendre quelque puissance en moi, si l’occasion s’en présentait . . . ” “Je pouvais essayer sur ce sujet l’application d’une certaine méthode particulière et privée que je m’étais faite” “Je n’en dirai que deux mots, et serais bien embarrassé de m’expliquer davantage. Voici le premier de ces mots: *Le plus de conscience possible*. Et voici le second: *Essayer de retrouver avec volonté de conscience quelques résultats analogues aux résultats intéressants ou utilisables que nous livre (entre cent mille coups quelconques) le hasard mental*. (“Mémoires d’un poème.”) (“Luego, habiendo venido a atravesar esta vida de apariencia estacionaria, que no absorbía ni emitía nada, inquietudes bastante graves; por otra parte, habiéndose pronunciado una cierta lasitud de su larga perseverancia en vías demasiado abstractas, y, en fin, actuando “lo-que-no-se-puede-saber” (como la edad o tal punto crítico del organismo) ocurrió lo que era necesario para que la poesía pudiera retomar algún poder sobre mí si se presentaba la ocasión de ello . . . ” “Yo podía ensayar sobre este tema

(la poesía) la aplicación de cierto método particular y privado que me había formado . . . ” “No diré de esto más que dos palabras, y me hallaría muy embarazado de tener que explicarme más. He aquí la primera de estas palabras: *La mayor consciencia posible*. Y he aquí la segunda: *Ensayar de reencontrar con voluntad de consciencia algunos resultados análogos a los resultados interesantes o utilizables que nos entrega (entre cien mil casos cualesquiera) el azar mental*”. (Memorias de un poema.)

Es decir que, a través de los ejemplos citados, puede vislumbrarse que el esfuerzo constante de Valéry consistió en someter la emoción a norma, en rechazar los aciertos aislados y excepcionales, en hacer sentir la plenitud de los poderes antagónicos que hay en nosotros: lo irracional, por una parte, a cuyo dominio pertenecen las “iluminaciones” instantáneas, y, por otra parte, lo racional.

También se advierte claramente, en esta tendencia constante del espíritu de Valéry, un fuerte matiz ético.

3º. *Poesía pura. Destitución de aquellos temas y motivos cuyo desarrollo puede consumarse en prosa.* — No hay materia intelectual que, en el curso de los siglos, no se haya sometido a las leyes armónicas del ritmo: ciencias naturales, historia, ciencias políticas, teología, etc. En efecto, hasta el siglo XIX no se siente la necesidad de liberar a la poesía de toda clase de materiales extraños. Poe y Baudelaire inician el camino. El simbolismo trató de conseguir para el lenguaje poético los efectos de la música, aún más: trató de alejar de la poesía todo lo narrativo y retórico, todo lo abstracto. Aspiraba a una poesía pura, pura como la música.

A este respecto, Valéry ha señalado esa voluntad de aislar definitivamente a la poesía de toda esencia que no sea ella misma, voluntad que aparece recomendada por Poe y recogida por Baudelaire. Afirma que raramente se ha consagrado al problema de la belleza pura más saber, fervor, audacia, atención y disputas.

Señala que Poe examinó la sustancia misma de la obra poética y estableció que existe una gran cantidad de poemas que se ocupan de nociones a las cuales la prosa hubiera bastado como vehículo y comprendió que la poesía moderna debía conformarse con la tendencia de una época que veía separarse más y más netamente los dominios de la actividad y que la poesía podía pretender realizar su objeto propio y producirse, en cierta forma, al estado puro. Por otra parte, Verlaine y Rimbaud han continuado a Baudelaire en el orden del sentimiento y de la sensación y Mallarmé lo ha continuado en el dominio de la perfección y de la pureza poética.

Recorriendo una vez más el tomo II de *Variété*, encontramos estas palabras: “L’histoire, la science, ni la morale ne gagnent point à être exposées dans le langage de l’âme. La poésie didactique, la poésie historique ou l’éthique, quoique illustrées et consacrées par les

plus grands poètes, combinent étrangement les données de la connaissance discursive ou empirique avec les créations de l'être intime et les puissances de l'émotion." ("Situation de Baudelaire.") ("Ni la historia, ni la ciencia, ni la moral ganan con ser expuestas en el lenguaje del alma. La poesía didáctica, la poesía histórica o la ética, aunque ilustradas y consagradas por los más grandes poetas, combinan extrañamente los datos del conocimiento discursivo o empírico con las creaciones del ser íntimo y los poderes de la emoción.") ("Situación de Baudelaire.") El repudio de lo narrativo y de lo anedótico se relaciona con el repudio de lo sentimental. Mastronardi cita las siguientes palabras de Valéry: "Suscitar la debilidad ajena no es cosa noble. Prescindo de estas armas bajas y ello me ha sido reprochado."

4º *Transformación, transmutación, reorganización.* — Éste es el esquema básico del arte de Valéry. El sentido del arte consiste en transformar la vida fugaz en algo firme.

Las dos artes ideales son la arquitectura y la música porque expresan en lo transitorio las formas de un orden inmutable. No toman de la naturaleza sino el mínimo de material que necesitan para reproducir la ley del mundo.

La misión del poeta consiste en trasponer la sustancia del mundo en inmutable forma verbal.

Valéry piensa que la tradicional oposición entre *fondo* y *forma* es arbitraria y absurda en lo que concierne a la poesía. Atribuye a la forma el máximo valor y cree que hay tanto más poesía cuanto más pura es la forma.

Respecto a este problema dice en *Variété*, tomo III: "... ils opposent le *fond* à la *forme*; opposition qui n'a de sens que dans le monde pratique; celui dans lequel il y a échange immédiat de paroles contre actes et d'actes contre paroles. Ils ne regardent pas que *ce qu'ils appellent le fond n'est qu'une forme impure, c'est à dire mêlée.* Notre *fond* est fait d'incidents et d'apparence incohérentes: sensations, images de tous genres, impulsions, mots isolés, fragments de phrases... Mais pour transmettre ce qui réclame d'être transmis et *veut* se dégager de ce chaos, il faut que tous ces éléments si hétérogènes soient représentés dans le système unifié du langage, et qu'il s'en forme quelque discours. Cette transposition d'événements intérieurs en formules constituées de signes de même espèce —*également conventionnels*— peut bien être regardée comme le passage d'une *forme* ou apparence *moins pure* à une *plus pure.*" ("Je disais à Stéphane Mallarmé...") ("... oponen el *fondo* a la *forma*; oposición que no tiene sentido más que en el mundo práctico, aquel en el que hay cambio inmediato de palabras contra actos y de actos contra palabras. No ven que *lo que llaman el fondo no es más que una forma impura*, es decir *mezclada*. Nuestro *fondo* está hecho de incidentes y de apa-

riencias incoherentes: sensaciones, imágenes de todas clases, impulsos, palabras aisladas, fragmentos de frases . . . Pero para transmitir aquello que reclama ser transmitido y quiere desligarse de ese caos, es preciso que todos esos elementos tan heterogéneos sean representados en el sistema unificado del lenguaje y que de ellos se forme algún discurso. Esta transposición de acontecimientos interiores en fórmulas constituidas de signos de la misma especie —*igualmente convencionales*— puede muy bien ser mirada como el pasaje de una *forma* o apariencia *menos pura* a una *más pura*.” (“Yo decía a Stéphane Mallarmé.”...) (Subrayado del autor).

El material de que dispone el poeta para cumplir su misión es el peor y, a la vez, el más noble: el lenguaje. En el tomo de *Variété* citado más arriba señala que el lenguaje dado, adquirido desde nuestra infancia, siendo de origen estadístico y común, es generalmente poco propicio para expresar los estados de un pensamiento alejado de la práctica, no se presta casi a fines más profundos o más precisos que aquellos que determinan los actos de la vida ordinaria. De ello nacen los lenguajes técnicos, entre ellos la lengua literaria. Ésta toma de la lengua común las figuras y los giros más propicios a los efectos que busca el artista.

Un poeta usa, a la vez, la lengua vulgar, que no satisface más que a la condición de comprensión y el lenguaje que se opone a éste: “Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage.” (“El poeta se consagra y se consume, pues, en definir y construir un lenguaje en el lenguaje.”)

Este nuevo lenguaje, cuyos materiales son, no obstante, los de la prosa, se opone a ésta, primero en que, lejos de abolirse por su misma eficacia, crea el deseo de ser siempre retomado en los mismos términos. La palabra poética permanece y se prolonga indefinidamente y no tiene otro fin ni otro resultado que el de imponer su presencia.

La poesía se opone a la prosa por el uso que hace de las palabras. No obstante, lo que queda de prosa en ella por la fuerza de las cosas (puesto que ella no sabría despojar enteramente al vocabulario de su contenido práctico) constituye lo que se llama el fondo de la obra.

Valéry insiste acerca de la importancia mediocre, en poesía, de lo que pasa por constituir el fondo. Los pensamientos no son más reales ni más preciosos que la forma poética. Producto del azar, de las oscuras influencias de nuestro cuerpo, de la época, de la moda, tienen menos derecho a nuestro respeto que la forma que el poeta ha creado en la plenitud de su más alta consciencia intelectual.

Así asegura: “La poésie n’a pas le moins du monde pour objet de communiquer à quelqu’un quelques notions déterminées — à quoi la prose doit suffire.” (*Variété* III.) (“La poesía no tiene en absoluto

por objeto el comunicar a alguien algunas nociones determinadas, a lo cual debe bastar la prosa.”)

A decir verdad, forma y fondo se confunden en la poesía, de ahí que no se pueda descomponer el poema.

Valéry observa que, frecuentemente, en las investigaciones sobre poesía se trata el poema como si fuera divisible en un discurso en prosa, que tiene valor en sí mismo y, por otra parte, un trozo de música especial, más o menos próxima a la música propiamente dicha. Y agrega: “Distinguer dans les vers le fond et la forme; un sujet et un développement; le son et le sens; considerer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l’expression verbale même, des mots eux-mêmes et de la syntaxe; voilà autant de symptômes de non-compréhension ou d’insensibilité en matière poétique. *Mettre ou faire mettre en prose un poème; faire d’un poème un matériel d’instruction ou d’examens*, ne sont pas de moindres actes d’hérésie.” (“Questions de poésie.”) (“Distinguir en los versos el fondo y la forma, un tema y un desarrollo, el sonido y el sentido; considerar la rítmica, la métrica y la prosodia como natural y fácilmente separables de la expresión verbal misma, de las palabras mismas y de la sintaxis; he aquí otros tantos síntomas de incomprensión o de insensibilidad en materia poética. *Trasladar o hacer trasladar un poema a prosa; hacer de un poema un material de instrucción o de exámenes* no son menores actos de herejía.” (“Cuestiones de Poesía.”)

Insiste en que la necesidad poética es inseparable de la forma sensible y que los pensamientos enunciados o sugeridos por un texto de poema no son el objeto único y capital de éste, sino medios que concurren con los sonidos, cadencias y los diversos ornamentos, a provocar y sostener una cierta tensión o exaltación, a engendrar en nosotros un mundo armónico: “L’impossibilité de réduire à la prose son ouvrage, celle de le *dire* ou de le *comprendre en tant que prose* sont des conditions imperieuses d’existence, hors desquelles cet ouvrage n’a, *poétiquement*, aucun sens” (“La imposibilidad de reducir su trabajo —el del poeta— a la prosa, la imposibilidad de *decirlo* o de *comprenderlo en tanto que prosa*, son condiciones imperiosas de existencia, fuera de las cuales este trabajo no tiene, *poéticamente*, ningún sentido.”) (En este fragmento, como en el anteriormente citado, los subrayados pertenecen al autor.)

Para Valéry, es preciso que en el poema el sentido no pueda sobreponerse a la forma destruyéndola, porque la forma es el resorte del poderío poético.

Para concluir con este tema, otra cita, esta vez de “Au sujet du ‘Cimetière Marin’” (“A propósito del ‘Cementerio Marino’”), también perteneciente al tomo III de *Variété*: “Il n’y a pas un temps pour le ‘fond’ et un temps pour la ‘forme’, et la composition en ce genre

s'oppose pas seulement au désordre ou à la disproportion, mais à la décomposition." ("No hay un tiempo para el 'fondo' y un tiempo para la 'forma', y la composición en este género se opone no sólo al desorden o a la desproporción, sino también a la descomposición.")

Relacionado con este problema se encuentra el que se refiere al valor que debe concederse al sentido de un texto dado.

Valéry piensa que, puesto que en poesía no se trata de transmitir alguien lo que pasa de inteligible en otro, sino de crear en el primero un estado cuya expresión sea precisamente aquella que se le ha comunicado, cualquiera que sea la imagen o la emoción que se forme en el lector, ella basta si produce en él esta relación recíproca entre la palabra-causa y la palabra-efecto.

Cada obra produce distinto efecto según el lector y las circunstancias. La interpretación del autor sólo es válida para sí mismo: "... *il n'y a pas de vrai sens d'un texte* . . . Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens: il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre." ("Au sujet de 'Cimetière Marin'") ("... *no hay verdadero sentido de un texto* . . . Una vez publicado, un texto es como un aparato del cual cada uno puede servirse a su guisa y según sus medios: no es seguro que el constructor use de él mejor que otra persona".) (Subrayado del autor.)

5º *Espíritu enemigo de todo lo que, desde el plano del hombre, puede considerarse inaccesible. Descreimiento proyectado sobre algunas de las más importantes construcciones de la cultura: Filosofía, Historia, Estética.* — Esto último tiene particular importancia pues observamos que, cuando escruta los orígenes de su obra, Valéry no hace más que confesar sus gustos.

Su concepción de la poesía no arranca, en realidad, de principios generales, sino de inclinaciones y tendencias hedónicas. Así lo demuestra su vocabulario que, aun en el momento argumental, aparece teñido de subjetivismo.

Por lo demás, es preciso señalar que Valéry nunca intentó erigir una poética y en todo momento se abstuvo de imponer sus juicios estéticos.

CELIA E. LÚQUEZ
Ayudante de Investigación

Universidad Nacional de Cuyo.
Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas
Mendoza, octubre de 1958.

BIBLIOGRAFÍA

- BÉDIER, J. et HAZARD, P.: *Littérature Française*, tome II, Paris, 1949.
- SIMON, P. H.: *Histoire de la littérature française au XX siècle*, tome II, Paris, 1957.
- CLOUARD, D.: *Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours*, tome II, Paris, 1949.
- VALÉRY LARBAUD: *Domaine français*, Paris, 1941.
- MAUROIS, A.: *Etudes littéraires*, tome I, Nueva York, 1941.
- BOWRA, C. M.: *La herencia del simbolismo*, Buenos Aires, 1951.
- HENRIOT, E.: *De Lamartine à Valéry*, Paris, 1946.
- CURTJUS, E.: *Marcel Proust y Paul Valéry*, Buenos Aires, 1951.
- MASTRONARDI, G.: *Paul Valéry o la infinitud del método*, Buenos Aires, 1955.
- Revista Sur, XIV, n. 132, octubre de 1945.

EL SENTIMIENTO DE LA MUERTE A TRAVÉS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

(SIGLOS XIV Y XV)

por ADOLFO PRIETO

PROPÓSITO.

“... chaque époque se fabrique mentalement sa représentation du passé historique. Sa Rome et son Athènes, son Moyen Âge et sa Renaissance.”

LUCIEN FÉVRE: *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, p. 2.

La natural preocupación por la muerte subyace en toda actividad humana. Para la especulación filosófica y el sentimiento religioso constituye un inagotable manantial de reflexiones, y para el arte se erige en Musa de ejemplar constancia, cuando no en la razón misma de su existir.

Desde el amanecer de los tiempos hasta nuestros días, es fácil señalar la presencia de la muerte en cualquier exteriorización del espíritu, pero es obvio que no siempre puede haber tentado la atención del hombre con igual intensidad y exigencia. El lector moderno, pongamos por caso, se sorprende del extraordinario volumen que su consideración desplaza en la literatura y en el pensamiento contemporáneos, y no sólo advierte que ella es problema fundamental en un Unamuno y en un Rilke¹, o que ocupa lugar destacado en la obra filosófica de Heidegger² y de Sartre³, sino que la descubre como un violento escozor a través del ancho campo de materiales en que el hombre actual registra su peculiar concepción de los temas cruciales.

Una época ha habido, sin embargo, en que la consideración de la muerte se convirtió en nudo de todos los intereses humanos. El pen-

1. Interesa sobre el particular el importante trabajo de Ilse BRUGGER: *El problema de la muerte en Rainier María Rilke*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de estudios germánicos, Buenos Aires, 1943.
2. M. HEIDEGGER: *El Ser y el Tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951, ps. 270-298.
3. J. P. SARTRE: *El Ser y la Nada*, Buenos Aires, Ibero-Americana, tomo III, ps. 150-181.

samiento tendía hacia ella, la sensibilidad respondía casi únicamente a su contacto. La muerte saturaba la retina de los hombres en el turbulento período que marca el deslinde del mundo medieval y el moderno, en el transcurso de los siglos XIV y XV. Huizinga, en su libro ya clásico *El otoño de la Edad Media*, traza la historia cultural de ambas centurias, desde la perspectiva de los tiempos precursores, como culminación y disgregación a la vez de sus ideales de vida. El tema de la muerte ocupa, por supuesto, notable lugar en la obra, siendo de capital importancia el capítulo dedicado a estudiarla. El trabajo del historiador holandés nos ofreció dos interesantes sugerencias:

1° El provecho que para el conocimiento de una época puede inferirse de los documentos literarios.

2° La fascinante posibilidad de extender a la España finimedieval una labor de tanta enjundia y brillantez como la consagrada a la Francia contemporánea y los Países Bajos.

Por cierto que la segunda sugerencia pudo sólo seducirnos fugazmente, como vana quimera, y en definitiva dejarnos la añoranza de algún estudioso de la talla de Huizinga que quisiera emprender en lo futuro tarea semejante. En cambio podíamos empeñarnos en fundar un propósito de la primera: examinar el material literario de una época con miras a descubrir al hombre históricamente condicionado que en ella se refleja. Con todo, aun con esta exclusión, el proyecto era excesivo. Limitaciones de toda índole constreñían el interés primigenio, y de la necesidad de determinarse nació la elección de un punto de partida preciso: *el sentimiento de la muerte a través de la literatura española de los siglos XIV y XV*. Las aspiraciones reducidas al mínimo indispensable.

La consideración de la muerte, que el concepto de la vida lleva aparejada, la actitud frente al mundo, es piedra de toque segura para orientar en los complejos caminos de la sensibilidad y del pensamiento, guiándonos como hilo de Ariadna hacia el desarrollo de cada parábola vital. La perspectiva se abre entonces, como en abanico, desde su único punto de arranque, redimiéndose con ello de su limitación.

Sin embargo, en el contorno temporal prefijado, acaso parecería absolutamente estéril abrir investigaciones de esta índole, teniendo en cuenta la tremenda homogeneidad impuesta por el cristianismo en todo orden de cosas. La Iglesia predicó una concepción universal en la que la vida y la muerte adquirirían un sentido *sui generis*. Desprovisto de significación religiosa, el hecho humano de morir puede provocar interpretaciones diversas, como ocurre (no logramos desprendernos de nuestra contemporaneidad) con Heidegger, para quien la muerte es un fenómeno que pertenece a la vida, el último de la serie, el que colma y da sentido a la vida individual, mientras que para Sartre, como hecho contingente que depende en origen de la propia

facticidad, la muerte es un absurdo. Impedido de tales aventuras de intelección, el hombre de la Edad Media aceptaba de plano el sentido de que la Iglesia había revestido a la muerte; pero ¿era posible que cada individuo y cada pueblo reaccionaran con iguales sentimientos frente a un fenómeno de significado común? ¿Era posible destacar una actitud personal o colectiva de la uniformidad edificada sobre el consentimiento de las inteligencias?

El margen de libertad que los individuos y los pueblos poseen en los períodos de hondo estilo cultural, es mayor del que pueden indincarnos, a primera vista, las fórmulas y cánones prescriptos para su expresión, y admira tanto poder señalar los distingos que separan los complejos colectivos entre sí, como notar los caracteres subjetivistas en la producción de arte. (Sabido es que no hay creación artística sin creador individual; desconocer esto es caer en la desprestigiada teoría romántica de la inventiva popular, anónima, aunque al exagerar se corre el riesgo de no ver el horizonte hacia el que apuntan los proyectos y deseos de los hombres de una época determinada.)

La proclividad a incurrir en generalizaciones superficiales, debía imponernos cautela antes de acometer una investigación de este tipo. No podíamos olvidar las admonitoras palabras de Arturo Farinelli, puesto en el trance de advertir el peligro que apareja fijar caracteres perdurables en las literaturas. "Generalizar de esta suerte, con tales oráculos, además de reducir a lo más sencillo y superficial lo eternamente complejo e indeterminado, es favorecer cierta pereza intelectual y alejarnos del centro verdadero de la creación del hombre" ⁴.

También debimos precavernos de premisas cómodas, de conceptos hechos que pueden tener validez en un examen panorámico, pero que no resisten la presión de un conciso linde temporal. Una premisa de esta clase nos ofrecía la autoridad del sabio Menéndez Pidal. Trogo Pompeyo, historiador romano del siglo I, hallaba en el hispano *dura insensibilidad para el dolor y la muerte*, observación que el ilustre maestro extiende a la posteridad interpretando de la siguiente manera: "Ella supone, en el arte, el llevar los límites de lo horrible más allá de lo común, al no atenuar en la idealización poética lo truculento. Los asuntos más atroces de la mitología son tratados con entera crudeza por Séneca; las imágenes más tétricas atraen a Lucano; la más feroz crueldad de los motivos es llevada por Prudencio a la poesía lírica, lo mismo que las representaciones de la vida más repulsiva o las caricaturas más deformes y depravadas en la fantasía de Quevedo, gran idealizador de la fealdad..." ⁵. La interpretación es certera en los ejemplos que declara, pero deja de serlo, nos parece, en los que

4. A. FARINELLI: *Consideraciones sobre los caracteres fundamentales de la literatura española*, en *Divagaciones Hispánicas*, Barcelona, 1936, tomo I, ps. 77-115.

5. R. MENÉNDEZ PIDAL. *Caracteres primordiales de la literatura española*, en *Los espa-*

calla. Jamás se ha forjado una imagen de tal truculencia como la del esqueleto bailarín de las *Danzas de la Muerte*, y en algún momento recuerda el occidente haber necesitado tan groseros estímulos para excitar una sensibilidad estragada, como aconteció durante el transcurso de los siglos XIV y XV. Francia, Inglaterra, Alemania, los Países Bajos, la misma Italia, pagaron tributo al espíritu "macabro" que surgió como exigencia y rasgo distintivo de la época. La insensibilidad hispana, sin embargo, que debiera haber encontrado en las condiciones del tiempo la mayor ocasión de llevar en el arte, los límites de lo horrible más allá de lo común, absteniéndose de idealizar lo truculento, se retrajo pudorosamente, en una notable actitud de parsimonia.

Ésta es, precisamente, a grandes líneas, la conclusión a que nos condujo el primer sondeo en la literatura española de la baja Edad Media. Los ajustes a un concepto tan general nacieron en su punto. En primer término se imponía señalar honestamente las excepciones que, en rigor, debían surgir de la heterogénea mención de autores y de obras. En segundo lugar hubo que preguntarse si sería posible agrupar en un solo bloque compacto los escritores que se expresaron en la lengua de Castilla, o si podría indicarse, además, la presencia de algún importante núcleo, si no disidente, al menos distinto del de la actitud general.

De sumo beneficio nos fué el libro de Américo Castro *España en su historia*. Muchos llamaron la atención sobre la importancia de moros y judíos en el desenvolvimiento de la historia peninsular, pero nunca se ha destacado con tanto relieve la influencia de ambos pueblos sobre el primitivo sector hispanocristiano. De la simbiosis de esos tres elementos étnico-culturales nació la España moderna. El bloque compacto a que nos referíamos anteriormente es de los autores del sector cristiano; junto a él es imprescindible mencionar a los escritores de origen judaico por el sesgo separador que siguieron para exteriorizar su propia consideración de la muerte.

Listo el material de lectura; parcelado el campo de investigación por hitos cronológicos y orientados por claras directivas, el trabajo estaba virtualmente emprendido. Una última desesperanza nos acometió, sin embargo, al iniciar detalladamente la compulsión de los textos literarios. Muchos de ellos proclamaban a gritos procedimientos de escuela, de los que matan en apariencia todo intento de intervención subjetiva, y otros se negaban tercamente a declarar el recto sentido que sus autores debieron infundirles. Con los recursos naturales (cotejos, apreciaciones de estilo, historia cultural), la tarea de interpretación avanzó lentamente, rehaciendo a cada paso lo des-

truído por análisis demasiado severos, y rechazando, como primera medida, cualquier sugerencia de conjetura brillante, evento del que difícilmente un investigador se halla libre.

1. JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA: *Libro de buen amor*.

cierto, en parayso estas tu asntada,
con los marteres deus estar compañada,
sienpre en el mundo por Dios martyriada;
quien te me rrebato, vieja por mi sienpre lasrada? 1570.

JUAN RUIZ: *Libro de buen amor*.

Y más que un mosquito
El tu cuerpo non vale,
Desque aquel esprito
Que lo mece del sale. 286.
SEM TOB: *Proverbios Morales*.

Un personaje de ficción, saturado de didactismo, que trama una autobiografía supuesta con el único fin de enseñar, es algo que desorienta bastante a un lector moderno. Y si esa intención moralizadora aparece desdibujada por un dudoso equilibrio de explosiones vitales y frenos religiosos, por un extraordinario desenfreno cómico que se infiltra en los asuntos más serios, entonces la desorientación es tanto mayor. Sin duda que prevalece a lo largo de la obra la fundamental unidad lograda por su sostenido intento didáctico, como señaló por primera vez Leo Spitzer, pero ello no se ve tan claro al analizar aspectos parciales de la misma. Al menos, algunos autores no lo han visto así.

Para la muerte de Trotaconventos el Arcipreste compone una larga tirada de 232 versos, incluido el epitafio, en los que, de acuerdo con la costumbre retórica, se extiende en consideraciones generales sobre la muerte, en lamentos de los sobrevivientes y en elogios del difunto.

Dos hechos han sido notados por la crítica y ambos han contribuído en cierto modo a embarazar la comprensión del pasaje:

1º La convención retórica no ha sido respetada. Juan Ruiz dedica la mayor parte de la elegía (48 estrofas de las 68) a un apóstrofe a la Muerte, reduciendo a su costa el normal desarrollo de los tópicos restantes.

2º La calidad de la persona elegida como motivo del *planto*.

Félix Lecoy⁶ ha intentado explicar la primera anomalía suponiendo que el Arcipreste se sintió tentado de aprovechar los numerosos lugares comunes que el tema de la Muerte había inspirado a

6. F. LECOY: *Recherches sur le Libro de buen amor*, París, 1938.

la retórica escolar. Pero él mismo advierte que los otros dos temas, las lamentaciones de los sobrevivientes y el elogio de los desaparecidos, eran aún más explotados en las composiciones de ese tipo, de donde se deduce que ofrecían a Juan Ruiz mayor acopio de lugares comunes y de donde concluimos que la explicación de Lecoy es invalidada por sus propias investigaciones. Otra razón debe haber movido al Arcipreste en sus preferencias.

El segundo hecho, la elección de una vieja trotera como sujeto de una elegía ha encontrado su exegeta en Pedro Salinas⁷, quien ha creído ver en ello una cualidad insobornable de la literatura española, literatura que parece “quisiera ser desde el primer momento indómita, aparte y libérrima en sus actos”, que no tiene reparo en llorar a una alcahueta mientras la tradición exige personajes de alcurnia. Y supone que Trotaconventos se ganó el derecho a una elegía por su proximidad al autor, porque era “alguien” para él; por razón personal y no por razón genérica.

Aceptado ese punto de vista, sin entrar a discutir su legitimidad, cabe preguntarse entonces por qué la elegía no siguió los rumbos conocidos; por qué el autor, que aparenta sentir sinceramente la desaparición de la leal trotera, no se explaya en sus propias lamentaciones y en el elogio de la difunta, cosa que debiera esperarse de existir los lazos simpatéticos que presupone Salinas y en una obra que señala cabalmente el desprejuicio por los cánones retóricos. Debiera esperarse que el *planto* desplazara su mayor volumen al considerar los dos temas que atañen al sujeto mismo, pero no ocurre así. Sólo en las diez últimas estrofas, incluidas las tres del epitafio, Juan Ruiz expresa su dolor por la muerte de la servidora y hace el elogio de la misma.

Una tercera cuestión suscita aún el pasaje aludido: Es el *planto* de Trotaconventos un *planto* paródico? La mayor parte de los autores se deciden por la afirmativa. Julio Cejador⁸ y Pedro Salinas, en cambio, aceptan enteramente la autenticidad de los sentimientos expresados, y Félix Lecoy, pese a definir el pasaje como “une sorte de plan burlesque”, se inclina a admitir cierta sinceridad y no excluye “la verité du sentiment”.

La lectura de la elegía invita, ciertamente, a pensar de modo parecido a los tres autores citados, opinión que comparten además María Rosa Lida⁹, fundándose en la inspirada vehemencia del verso y Pierre Le Gentil¹⁰. Sin embargo, una revisión de los cuatro versos

7. P. SALINAS: *Jorge Manrique*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947, ps. 54-59.

8. En la nota 1520 a la edición *Clásicos Castellanos*, Madrid, 1946.

9. M. R. LIDA: *Juan Ruiz, Libro de buen amor, Selección con estudio y notas*, Buenos Aires, 1941.

10. P. LE GENTIL: *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la fin du Moyen Âge*, Reims, 1949, p. 381.

de la estrofa 1570, echa por tierra, a nuestro entender, cualquier impresión de ese tipo, pues tales versos escamotean de un solo golpe la dramaticidad y la elocuencia del pasaje. Exclama el Arcipreste:

Cierto, en parayso estas tu asentada,
con los marteres deues estar conpañada,
siempre en el mundo por dios martyriada;
¿quien te me rrebato, vieja por mi siempre lasrada?

¿Pueden estos versos tomarse absolutamente en serio? Para Américo Castro¹¹, que ha estudiado el *Libro de buen amor* como producto de una simbiosis islámico-cristiana, lo dicho en esta estrofa es fruto característico de la compenetración del espíritu musulmán en el espíritu occidental de Juan Ruiz. Que una vieja trotera esté junto a los mártires en el paraíso, significa afirmar una situación enteramente extraña, y al cabo, ridícula, desde el punto de vista cristiano, pero resulta familiar y espontánea para el mundo musulmán en el que conviven el cielo y la tierra, lo alto y lo bajo. En el *Libro de buen amor*, colocado en su verdadero centro de irradiación vital, esos cuatro versos no son necesariamente humorísticos (tal como entiende el humorismo el mundo cristiano occidental); pero insertos en la totalidad del *planto* valen "como el comienzo de lo que luego se llamaría humorismo español, una actitud posible en donde los ánimos se sentían simultáneamente en el cielo y en la tierra". Para Américo Castro el *planto* es de "una solemne comicidad".

En nuestra opinión es innegable la intención paródica de Juan Ruiz y este intento es el único que consigue explicar las dos grandes anomalías anotadas por los críticos. Una intermediaria de amor como sujeto de graves lamentaciones es la mayor burla, y la más efectista, a los elogios fúnebres de los encumbrados, y de tanto peso, que su sola elección liberó al autor de recurrir a la alabanza de su personaje. Sin base dos de los temas que prescribía el canon retórico, el Arcipreste explotó las posibilidades que le ofrecía el tercero: las consideraciones sobre la Muerte.

Las ingentes pérdidas de documentos literarios en la Península torna poco menos que insólita la aparición de uno de los temas más socorridos de la literatura europea medieval, y contribuye a magnificar esa impresión de extrañeza el encontrarlo en la plena madurez a que puede llegar un género literario: el momento preciso en que se puede disociar la plenitud de posibilidades expresivas del respaldo espiritual que dió origen al tema. Es el momento de las parodias. Los lugares comunes se asientan de tal modo y se vuelven tan indispensables, que acaban por sustituir a los sentimientos

11 A. CASTRO: *España en su historia*, Buenos Aires, Losada, 1947, ps. 371-470.

y a las ideas para cuya expresión fueron creados, y sea por esta hipostación de lo mecánico sobre lo viviente (como quiere Bergson¹²) o por el manifiesto desgaste de valores positivos (de acuerdo con Stern¹³), terminan necesariamente por dar lugar a lo cómico, a poco que aparezca un ánimo despierto capaz de suscitarlo.

El Arcipreste se encontró en esto, como en otras cosas, con una tradición que debió pesarle enormemente. La literatura de la Muerte, estudiada de manera especial en Francia, atestigua para el siglo precursor del de Juan Ruiz el resonar de un insistente y monótono *memento mori*, alimentado en escasas fuentes y volcado en una economía de fórmulas desoladora. Emile Mâle¹⁴ ha advertido, sin embargo, que durante todo este siglo la imagen de la Muerte aparece revestida de cierto pudor que la hace amable antes que temible, imagen que se tornará terrorífica al avanzar el 1300

Ya veremos a su debido tiempo las posibles causas de este cambio de sensibilidad colectiva; por ahora hagamos hincapié en esta observación de Mâle, pues ella nos autoriza a extraer importantes consecuencias. En efecto, el hecho de que la idea de la muerte no hubiera llenado aún con su presencia obsesionante la imaginación del hombre de los siglos XIII y comienzos del XIV, sino que apareciera casi como una inofensiva necesidad del púlpito y de las composiciones escolares, vuelve menos extraña la vena satírica de Juan Ruiz, cuyo humorismo fustiga, por otra parte sólo el aparato retórico y la convención social que ahogaban el pensamiento cristiano de la muerte. Aquí reaparece la fundamental intención didáctica del libro. El Arcipreste, al tiempo que se burla socarronamente de los rétores, enseña a menospreciar la mera muerte física, una muerte que pierde el espanto y la solemnidad de que era rodeada en los *plantos* a los grandes de la tierra al dirigirse a una vieja servidora de amor. Y del devaluarse el sentimiento de la muerte física surge el sentimiento que puede y debe preocupar a un cristiano: el de la muerte del alma, el pecado. Pecado y muerte se confunden en sus orígenes según la concepción del cristianismo. La doctrina se expone en los últimos cincuenta versos de la imprecación, versos de sostenido patetismo:

1957 Tu morada por sienpre es jnfierno profundo:
tu eres mal primero, tu eres mal Segundo,
pueblas mala morada e despueblas el mundo,
dises a cada uno: yo sola a todos mudo.

1573 Muerte, por ti es fecho el lugar jnferral;
ca beujendo ome sienpre e mundo terrenal,

12. H. BERGSON: *La rire*, París, 1913.

13. A. STERN: *Filosofía de la risa y del llanto*, Buenos Aires, Imán, 1950.

14. E. MÂLE: *L'Art religieux a la fin du moyen âge*, París, 1908, tomo II.

non aurién de ti mjedi nin de tu mal hostal,
non temerie tu venjda la carta umagnal.

.....

1574. ¡Tu despoblaste, muerte, al cielo e sus syllas:
los que eran lynpieça fecysteles mansyllas:
fecyste de los angeles diablos e mansyllas,
Escotan tu manjar a dobladas en sensyllas . . . !

La muerte entró al mundo por la puerta del pecado al tiempo que éste abría las del infierno: "Pueblas mala morada e despueblas al mundo" dice Juan Ruiz en ajustado juego antitético. Y por cierto que esta muerte física puso espanto a la propia humanidad de Cristo, pero su muerte significó el fin de la muerte absoluta, a la que Dios había condenado a los hombres reintegrándolos a la vida eterna del paraíso. Jesucristo libera de la mansión de la muerte-infierno a sus elegidos:

1563. A todos los saco como santos escogidos;
Mas con tigo dexo los tus malos perdidos.
-

1564. A los suyos leuolos con el aparyso,
don han vida veyendo mas gloria quien mas quiso;
-

Con este triunfo de Cristo sobre la Muerte concluye lo que es, a nuestro entender, la parte medular del *planto*, la única seria, la única que depara una enseñanza positiva. Bruscamente vuelve la elegía al tono paródico y aparecen entonces las lamentaciones del autor y el elogio de la difunta con la economía de medios ya señalada. La parodia, que es un modo de enseñar por negación, hace su aporte a la intención didáctica del pasaje. La muerte física es ciertamente cosa espantable; pero no tanto como certifican los rétores de escuela, ni tan digna del solemne trato que ellos le dispensan. Más importa la muerte del alma, el pecado, y el pecado sufrió su mayor derrota con el sacrificio de Cristo. Hay, en consecuencia, un evidente sentido de afirmación de valores, sano, alegre, despreocupado. Esto es, lo que se desprende del texto en cuestión.

Pero ya en la obra de un contemporáneo de Juan Ruiz, particularmente en un libro escrito por los mismos años en que debió de escribirse el del Arcipreste, en el *Libro de los Estados* de don Juan Manuel, late una preocupación distinta, personal y responsa-

ble por el problema de la muerte. Está cambiando el signo de los tiempos y tímidamente se anuncia el alba del largo reinado en que la Muerte ha de erigirse en la gran inspiradora.

En la literatura española estas dos etapas se hallan marcadas con toda nitidez. La primera se señala por la ausencia casi total de materiales literarios, y por la presencia, en la culminación del período, de un autor que recoge sin duda buena parte de la tradición escrita sobre el tema, si bien al margen de ella o sobre ella, como lo declara su actitud irónica. La figura del Arcipreste sirve de enlace a las dos etapas, marca el contraste entre una y otra, y sirve de fuente para la transmisión literaria del tema en la Península. Por el último motivo conviene señalar los elementos recogidos por Juan Ruiz, porque muchos de ellos serán reencontrados incontables veces en otros autores.

Lecoy ha desarticulado el montaje retórico del *planto* y enumera los elementos que lo componen:

- 1) La Muerte ataca a todos sin distinción de jerarquía. (1521-22).
- 2) El horror que inspira el cadáver a los sobrevivientes (1525-27).
- 3) El afán de apropiarse los bienes del difunto en que incurren los allegados. (1535-42).
- 4) La deformación física que provoca la muerte. (1546-48).

Estas consideraciones están insertas en el apóstrofe a la Muerte, con el cual, según el procedimiento de estilo, comienza el *planto*. Siguen las lamentaciones del autor (1569-70), la plegaria por el reposo del alma de la desaparecida (1571-72) y el elogio de la difunta.

Lecoy anota en todos los casos las fuentes literarias o las concomitancias con otras obras, de cuyo detenido análisis deduce que al Arcipreste no corresponde ninguna originalidad en el tratamiento del tema. Esta afirmación, que será inexorablemente repetida por cada uno de los autores españoles que en época posterior desarrollaron el tema de la Muerte, vale la pena discutirla en detalle.

Admitida la procedencia de los elementos destacados por Lecoy, ¿se puede admitir, sin embargo, que ellos se empleen con el mismo fin y estén cargados exactamente del mismo sentido con que la tradición parece haberlos determinado de una vez para siempre? ¿Es el Arcipreste un mero repetidor de fórmulas hechas? Ya el hispanista francés reconoció anomalías de forma difícilmente explicables. Agreguemos la elección del sujeto del *planto*, sin antecedente

16. BERCEO: *Milagros de Nuestra Señora*, Edición a cargo de A. G. Solalinde, Madrid, Clásicos Castellanos, 1922.

17. A. GIMÉNUZ SOLER: *Don Juan Manuel*, Zaragoza, 1932.

conocido. Y sobre todas las cosas pongamos en claro la intención que respalda el manejo de esos materiales, la doble vertiente intelectual que permite a Juan Ruiz tomar a burla lo que era hueca retórica, y, al mismo tiempo, refirmar una concepción cristiana de la vida sin las exageraciones del púlpito y de las composiciones de escuela. Por último, el criterio de selección y preferencia con que se manejan los elementos conocidos. También Lecoy anota que, a diferencia de los demás autores, Juan Ruiz insiste poco en el sentimiento de horror que inspira el cadáver y en la deformación física que provoca la muerte. Recordemos lo primero:

1525. Eres de tal manera en el mundo aborrida
que por bien que lo amen al ome en la vida,
en punto que tu vjene con tu mala venjda
todos uyen del luego como de rred (sic) podrida.
1526. Los quel aman E quieren E quien ha avjdo u conpañã
aborre en lo muerto como aco a e traña;
parientes E amigos todos le tyenen Saña,
todos uyen del luego como i fue e araña.
1527. De padre E de madre los fijos tan queridos,
amigos e amiga de eando E Serujdos
de mugeres leales los us buenos marido
desque tu vjene, muerte, luego on aborrido.

Tal sentimiento de horror desaparecerá casi por completo de la literatura española posterior. A su tiempo indicaremos los casos de supervivencia.

Tres estrofas se dedican a describir los efectos físicos de la muerte con una sobriedad que se irá acentuando aún más con el correr del tiempo y que marcará una nítida caracterización del tratamiento español del tema:

1546. Los ojos tan ermo es pones los enel techo
çiega los en vn punto, no han en i provecho,
en mudeçe la abla, açes en rroque er el pecho,
enty e todo mal, rrencura E de pencho (sic).
1547. El oyr E el oler, el tañer, el gustar,
todos los çinco e os tu los vjene tomar;
non ay ome que te epa del todo deno tar,
quando eres deno tada do te vjene aco tar.

18. B. GROETHUYSEN: *La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII, México, Fondo de Cultura Económica, 1943, ps. 85-133.*
19. G. F. LESSING: *Laoconte*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946. Cap. XXI.

1548. Tyras toda verçuça, de ea ermo ura,
de adona la graçia, denue tas la me ura,
enflaque çes la fuerça, enloque çes cordura,
lo dulce a es iel con tu much (sic) amargura.

El volver a encontrar esa parquedad, enteramente inusitada, en buena parte de los autores estudiados en el presente trabajo, nos obligará a descubrir una condición especial del pueblo al que pertenecieron.

PERO LÓPEZ DE AYALA: *Rimado de Palacio*.

Dos acontecimientos de importancia para la historia del siglo XIV europeo fueron, sin duda, la gran peste negra de 1348²⁰, que arrebató veinticinco millones de vidas a Europa, y el Cisma de Occidente iniciado en 1373.

Pero López de Ayala tenía dieciséis años cuando despertó el primer brote de la epidemia bubónica y 18 cuando ésta hizo estragos en los reales de Alfonso XI, dando muerte al antecesor de Pedro el Cruel. El Canciller, como cronista del reinado de este último, hace una escueta mención del suceso²¹.

Es curioso el silencio que sobre hecho tan notorio guardan los documentos históricos y literarios de la España de aquella época. Por lo que se deduce de la *Crónica* del Canciller, la peste negra azotó a España con la misma intensidad que al resto de Europa²², y

20. Sobre las consecuencias sociales y económicas de la peste negra, trata HENRI PIRENNE, *Historia social y económica de la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 167.
21. "E como quier que... le fuese dicho é conseyado que se partiese de aquella cerca, por quanto avian muerto, é murian de cada día muchas compañías, é él estava en grand peligro de su cuerpo, ca muchos de sus Caballeros eran ya muertos de aquella pestilencia; enpero por todo esto nunca el Rey se quiso partir del dicho real, diciendo á los Señores é Caballeros que esto le conseyaban, que les rogaba que no le diesen tal conseyo, que pues él tenia ya aquella villa é tan noble fortaleza en punto de se le rendir, é la cuidaba cobrar á poco tiempo, é la avian ganado los Moros en el su tiempo, é perdido los Christianos, que le seria grand verguenza por miedo de la muerte de lo asi dexar... E agora tornando á nuestra atención, después de muchos conseyos é afincamientos que los dichos Señores é Caballeros, segund avemos dicho, ficieron por levantar al Rey Don Alfonso de aquel real de Gibraltar, por la pestilencia que allí era; el Rey nunca lo quiso facer; é fué voluntad de Dios que el Rey adolesció, é ovo una landre, de la qual finó viernes santo..." (*Crónica de los reyes de Castilla...* con las enmiendas de G. Zurita y las correcciones y notas por E. de Llaguno Amiralá, Madrid, 1779-80).
22. Dice AMADOR DE LOS RÍOS, en su *Historia social, política y religiosa de los judíos de España y Portugal*, II, ps. 259-264: "Fué España una de las naciones, en que mayores estragos hizo aquella suerte de cólera-morbo, contra el cual eran ineficaces los esfuerzos de la ciencia. Cayó el contagio primeramente en las partes de Oriente y de Mediodía, y dando la vuelta por las occidentales, propagóse a las regiones de Galicia, León y Castilla, entrándose luego en Navarra, y cerrando por último aquella especie de fatal

llama la atención que los demás países hayan dejado constancia de la impresión profundísima que produjo la catástrofe, mientras que en España apenas concitó el interés de los cronistas, hecho particularmente notable en uno como López de Ayala, tan abundoso en datos y minucias. De más está mencionar el inevitable ejemplo de Boccaccio²³ que rememora los tiempos de la peste y la hace agente material de sus cien celebrados cuentos, o el ejemplo de Guillaume de Marchant, que introduce igualmente su *Jugement du roi de Navarre*²⁴ con una descripción de los efectos de la plaga. La generación que vió en los años mozos los estragos de la peste negra es la generación que echó a rodar por el mundo la imagen de la muerte insuflada del mayor patetismo que recuerda el occidente. Los orígenes de las *Danzas Macabras* deben rastrearse en la sensibilidad de los que sobrevivieron a la hecatombe, sensibilidad deformada hasta lo monstruoso por la vulgarización del espectáculo de la muerte, y nivelada en el mismo grado de impresionabilidad enfermiza como para permitir la asombrosa rapidez en la expansión de esas imágenes, que anota Johanes Bhuler²⁵. Francia, Alemania y los Países Bajos reaccionaron vivísimamente ante las consecuencias del terrible morbo; Italia padeció sus sacudidas, pero absorbió de inmediato sus efectos. España dejó pasar una generación, acaso dos, antes de exteriorizar en su arte y en su literatura la magnitud del desastre, y ello tamizado por una peculiar sobriedad que en cada caso iremos señalando.

A primera vista, debiera atribuirse este fenómeno a una sensibilidad embotada, incapaz de distorsionarse por los efectos de un golpe superior a la capacidad humana de tolerancia; una mirada más atenta nos revela que se trata de una sensibilidad templada de un modo diferente. En el corte transversal, caprichoso, que en una época determinada hacemos al modo de sentir de una nación, hasta donde lo revelan los documentos, vemos que el espectáculo de la pura materialidad de la muerte apenas si roza su epidermis. En los extremos de un largo puente de medio siglo se igualan don Juan

anillo trágico por las tierras de Aragón, hasta correrse otra vez sobre el Mediterráneo. Sufrióronle en estas partes más rudamente los moradores de Cataluña, en especial los ampurdanenses; en la meridional los moros de Granada y los cristianos de Andalucía y del Algarvé. Pero allí, como en todas las demas provincias y reinos, en que se dividía a la sazón la Península, cebóse la epidemia, á pesar de sus especiales prescripciones higiénicas del Talmud, muy por extremo en los moradores hebreos, dejando muchas y muy poderosas juderías casi abandonadas o desiertas... ”

De gran interés son las observaciones sobre los efectos morales de la peste.

23. G. BOCCACCIO: *Decameron*. Una descripción de los estragos de la epidemia en el prólogo.
24. Citado por PETIT DE JULLEVILLE: *Histoire de la Langue et de la Littérature française des Origines a 1900*, tomo II, p. 339.
25. J. BHULER: *Vida y Cultura en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946, p. 296.

Manuel y Pero López de Ayala en la expresión de un sentimiento que parece haber sido, fuera del sedimento personal que en cada caso corresponde, el de los cristianos españoles. Don Juan Manuel esquivo en lo posible el tema de la muerte física y el Canciller hace una mínima alusión a él.

En cambio es capital la importancia que el cronista de Pedro el Cruel dió al penoso Cisma de Occidente, y es notoria la morosidad con que se detuvo en la desgarradora acusación de sus antecedentes y consecuencias. Américo Castro²⁶ ha supuesto que el Canciller inició una nueva corriente de intimidación religiosa en España, y es verdad que el texto del *Rimado* da pie para fundar esa hipótesis. Espíritu singularmente religioso, debía obrar de acuerdo con las leyes de su propia creencia, herida en lo más hondo por el espectáculo de una Iglesia dividida. Es tan absorbente y fundamental esa preocupación, que sólo como de reflejo parecen nacer los otros focos de atracción de su sátira: el manejo de la cosa pública, las costumbres, los hombres...

Arturo Farinelli al rastrear los orígenes del tema de *La Vida es Sueño*²⁷ y trazar el clima espiritual de la época, acaso insista demasiado en dar la quiebra de la fe en el poder intelectual como germen activante de la postración y el desánimo que carcomían a Europa. Sin duda las causas que convirtieron los últimos siglos de la Edad Media en un período esencialmente agónico, fueron muchísimo más complejas que las anotadas por el crítico italiano, y en el caso particular de España se nos ocurre que ese elemento debió de ser aún menos importante si tenemos en cuenta el escaso papel desempeñado por la España cristiana en el concierto de la cultura europea durante el apogeo y la decadencia de la escolástica. Salvo esta corrección de perspectiva, el panorama esbozado por Farinelli es convincente, y a él nos remitimos para reconstruir la época que le tocó en suerte vivir al Canciller, difícil y sombría si las hubo. Es evidente en ella que el hombre, como en un callejón sin salida, se abandona a un confuso mundo sentimental.

Tres modos hubo de considerar la muerte: proyectar el desenlace final sobre el evento salvación-condenación; perder de vista los destinos ultraterrenos y considerar la pérdida de la vida como la del único bien posible; hacer proselitismo por una de estas dos actitudes sin tomar partido ni contacto íntimo con ella. Vimos ya cómo el Arcipreste fustigó a los usufructuarios del lugar común, y vimos también la preocupación de don Juan Manuel por el destino de su alma. A esta manera de ocuparse de la muerte pertenece la actitud del Canciller, sólo que en él la fe parece mostrarse más robusta que

26. A. CASTRO: *Lo Hispánico y el Erasmismo*, R. F. H., año II, n. 1, ps. 1-34.

27. A. FARINELLI: *La vita è un sogno*, Parte prima, Preludi al drama di Calderón, Torino, 1916.

en el otro, menos dispuesta a provocar cuestiones, y con más lugar, en consecuencia, para enardecerse por los hechos del momento: la situación deplorable de la Iglesia, por ejemplo. Para él es el único acontecimiento de importancia, el único al que se adjudica un positivo interés; todo lo demás, incluso lo que tan de cerca atañe al hombre, la vida misma del hombre sobre la tierra, no vale la pena de ser tenida demasiado en cuenta. Que la muerte siegue simultáneamente millares de vidas no pasa de ser una noticia más para una crónica; que el vivir del hombre, sobre problemático y angustioso sea efímero y pasajero como el viento, apenas es un pretexto para recordar la necedad de los que fincan sus bienes en fundamentos tan endeblés:

¿Que fue entonce del rico e de su poderio
De la su vana gloria e del orgulloso brio?
Todo es ya pasado e corrio como rrio,
E de todo el su pensar finco el mucho frío.
¿Do estan los muchos años que avemos durado
En este mundo malo, mesquino e lazdrado?
¿Ado los nobles vestidos de paño muy onrado?
¿Do las copas e vasos de metal muy preciado?
¿Do estan las heredades e las grandes posadas,
Las villas e castillos, las torres almenadas,
Las cabañas de ovejas, las vacas muchiguadas,
Los caballos sobervios de las siellas doradas,
Los fijos plazenteros e el su mucho ganado,
La mujer muy amada, el tesoro allegado,
Los parientes e ermanos, quel tenian acompañado?
E una cueva muy mala todos le han dexado.

La inclusión del movimiento retórico denominado *Ubi sunt?* apresuró a los historiadores de la literatura a emparentar este pasaje con el conocido de las *Coplas* de Jorge Manrique. La familiaridad sin duda existe, pero conviene no apresurarse demasiado. Desde Job, desde Isaías en adelante, hasta los rétores del siglo XIII, la fórmula del *Ubi sunt?* ocupa extenso lugar en la historia de los temas literarios, y nada digamos de lo que ocurre en los siglos XIV y XV; pero así como la pregunta de Job: "Homo vero cum mortuus fuerit, et mudatus atque consumptus, ubi, queso, est" (XIV, 10) merece comentario y explicación particulares, así también cada uno de los casos conocidos. (Juan Ruiz inquiera: "mi leal vieja, dola?" [1526] y ya sabemos la intención irónica que se gasta al interrogar de ese modo).

Etienne Gilson²⁸ define el *Ubi sunt?* como un movimiento espontáneo de la imaginación, y cree que tal como aparece en la lite-

28. ETIENNE GILSON: *Tables pour l'histoire du thème littéraire Ubi sunt?*, en *Les idées et les lettres*, Paris, 1923, ps. 31-38.

ratura medieval europea es un derivado de algunos pasajes bíblicos enriquecido con dos elementos nuevos: la enumeración de hombres y mujeres ilustres, y una insistencia más marcada sobre la fragilidad de la belleza femenina. Ninguno de estos dos elementos aparece en el *Rimado*. No cabe achacarlo a ignorancia, porque eran vulgares desde hacía dos siglos, de donde se deduce que nos encontramos frente a una voluntad evidente de exclusión, voluntad que caracteriza, casi sin excepciones, en los autores representativos, el tratamiento español del tema, particularmente del segundo de los motivos anotados (queja por la fragilidad de la belleza femenina).

Del mismo modo que el cadáver nos remite a la vida, la referencia al pasado nos remite al presente. López de Ayala mira su propio presente en un plano de lejanía inasible, extrapersonal, y pregunta entonces por el noble castellano que tuvo muchas posesiones, lució vestidos de paño y montó soberbios caballos. Pregunta por su propio presente visto como pasado, y provoca con este recurso la mayor eficacia del ejemplo, al par que logra un aire de contemporaneidad que lo acerca notablemente a las *Coplas* de Manrique.

Farinelli²⁹ insinúa que los *Trionfi* de Petrarca pudieran haber influido en López de Ayala antes de que el marqués de Santillana hubiera fomentado la difusión de los mismos. Al transcribir los versos del *Rimado* citados anteriormente, dice que cada uno de ellos recuerda los versos del *Trionfo della Morte*:

¿U'sono le ricchezze? ¿U'son gli honori
E le gemme, e gli sceptri e le corone,
E le mitrie e li purpurei colori?

En esta mera suposición se basa Anna Krause³⁰ en una tesis, sobre la que volveremos más adelante, para extraer conclusiones de gran interés, pero que, lamentablemente, no se apoyan ni en lo dicho por Farinelli ni en la comparación de los textos. Anna Krause, esforzándose por encontrar razones a la un tanto gratuita confrontación del erudito italiano, halla que la similitud entre las dos versiones se apoya en la conducción de la nota contemporánea y en el catálogo de las lujurias humanas más que en las dignidades antiguas. Con ello ha conseguido en buena parte poner de manifiesto los caracteres distintivos del pasaje tratado por el Canciller; pero por otro lado ha extraído excesivas consecuencias de una simple insinuación que no autoriza para tanto, y llevada por su buena fe en el autor de la cita no se ha tomado el trabajo de colocar a ésta en el contexto. *En Trion-*

29. A. FARINELLI: *Petrarca in Spagna (nell' Età Media)*, en *Italia e Spagna*, Torino, 1929, tomo I, ps. 4-88.

30. A. KRAUSE: *Jorge Manrique and the cult of death in the Cuatrocientos*, Universidad de California, Los Ángeles, 1937, ps. 88-102.

fo della Morte no aparece la nota contemporánea. La breve cita de Farinelli puede inducir a pensar en ello; no así el texto *in extenso*. Basta mencionar otras tres o cuatro estrofas:

I ho condott'al fin la gente greca
E la troiana, all'ultimo i Romani,
Con la mia spada, la qual punge e seca,

E popoli altri barbareschi e strani;
E giungendo quand'altri non m'aspetta,
No interrotti mille pensier vani.

.....
Da India, dal Cataio, Morocco e Spagna
El mezzo avea gia pieno e le pendici
Per molti tempi quella turba magna.

Ivi eran quei che fur detti felici,
Pontefici, regnanti e'imperatori;
Or sono ignudi, poveri e mendici.

U sono le ricchezze . . . etc.

Sin citar estos versos, Miss Krause dice que el poeta italiano nos da una visión de la prosperidad de los papas y de los emperadores, tal como él mismo tuvo ocasión de atestiguarlo en Roma y Avignon. Inducida a error por una sugerencia de un crítico célebre, su equívoco ha resultado sin embargo fecundo, puesto que le ha permitido señalar claramente lo esencial del pasaje del *Rimado*, su nota de contemporaneidad, y aún más, la simbolización de los términos mundanos, de la vida en general sometida a los efectos del tiempo, en un noble castellano, individualista y orgulloso, tal como el Canciller parece haber sido.

Dejemos de lado entonces la hipotética influencia de Petrarca (que no encuentra apoyo en la confrontación de textos), no tanto porque nos interese dejar sentada novedad alguna en López de Ayala, sino porque con ello reforzamos un punto de mira fundamental en el tratamiento español del tema de la Muerte. Vamos más allá de lo adelantado por Anna Krause y lo hacemos acentuando el sentido de inmediatez que manifiestan los versos del *Rimado*, de algo estrechamente unido a la conciencia del que escribe en un enlace mucho más íntimo del de la simple contemporaneidad, hasta tal punto que el autor no da siquiera un paso para buscar alguno de los aconteceres notables que le ofrece la vida circundante sino que elige, y le es suficiente, el acontecer de la propia vida, vista como ante un espejo, como si fuera otra realidad, una realidad ya pasada, sentida y meditada como tal. El más auténtico motivo de meditación.

El tono confidente que ha sido notado siempre en los versos del *Rimado* adquiere una significación especial después de interpretar Américo Castro la vida y la obra del Canciller, precursor en España de un tipo de religiosidad intimista análoga a la *Devotio Moderna*, iniciada y organizada por Gerard Groote en Isssel³¹. Y si bien, según el llamado de alerta de Menéndez y Pelayo³² para que no tomemos al pie de la letra cuanto el Canciller atribuye a su persona, no todo el contenido del *Rimado* puede ser considerado confesión, soliloquio efusivo, la fuerte unidad vivencial lograda a través de más de 8.000 versos, legitima sin duda la inclinación a creer cuanto en el *Rimado* se dice, adherido en una u otra forma a la persona del autor. El pasaje del *Ubi sunt?* estudiado respira evidentemente un fondo lírico confesional. En otros lugares, en cambio, moraliza, se coloca entonces frente a un público, y aún en estos casos que permitirían suponer el máximo de despersonalización, cuanto dice de la muerte nos ayuda a completar su pensamiento y su sentir sobre el tema:

Ca de tal masa somos nacidos, mal pecado,
Que todos fallecemos qualquier en su estado:

.....
Bien sabes tu por cierto, e non debes dudar
Ca la muerte non sabe a ninguno perdonar,
A grandes, e pequeños, todos quiere matar,
E todos en común por ella han de pasar.
Ella mata los moços, los mancebos loçanos,
Los viejos e los fuertes, nunca los dexa sanos,
Nin perdona los humildes, nin sobervios nin ufanos,
Nin los pobres escapan, nin los ricos han manos.

.....
A buenos e a malos la vida es desigual;
El uno enriquece, el otro va muy mal;
Después viene la muerte, que a todos es equal,
E los cubren gusanos e cosa non les val.

Tópico de la *Muerte Igualadora*, ya observado en Juan Ruiz, y brevísima referencia, en el último verso, a la *Corrupción Mortal*. También, lo mismo que en Juan Ruiz, hay una sátira para los sobrevivientes:

Antes que del cuerpo el alma sea ida,
Tannen por su palacio, y a todos da cogida.
Van luego cada uno a su tierra a rrobar,
Disiendo que quieren los sus castillos guardar:
Bastecenlos robando e enbian pleytear
Con el nuevo heredero como podrían pasar.

31. La historia de esta corriente de religiosidad es tratada por ALBERT HYMA: *The "Devotio Moderna" or Christian Renaissance (1380-1520)*, Michigan.

32. MENÉNDEZ Y PELAYO: *Antol. de poetas líricos castellanos*, ed. a cargo de don M. Artigas, Santander; 1944.

Expresa luego la brevedad de la vida y de los bienes terrenos, argumento de desengaño para quienes le asignan valor, echando mano de las imágenes del Antiguo Testamento. (*El libro de Job* en especial, fué lectura predilecta del Canciller. No olvidemos que la última parte del *Rimado* es versión libre de las *Moralia* de San Gregorio, paráfrasis a su vez del texto en cuestión). Así, las riquezas son “niebla e rocío” (*Libro de Oseas*, XIII, 3), la vida corre “como agua de río” (*Eclesiastés*, 1, 7), y se va “como la sombra” (*Job*, VIII, 9) y pasa “así como viento” (*Job*, VII, 7, etc.) sin mencionar las naturales reminiscencias que ofrece la extensa versión de la obra gregoriana.

En resumen: lo que la obra del Canciller pudiera aportar para el conocimiento del tema que nos ocupa resulta para nosotros de vivísimo interés. Su condición de testigo ocular de un largo período de la historia de España, de los más turbulentos y sombríos, y la naturaleza de su *Rimado de Palacio*, obra de tono lírico-religioso (mucho más que de sátira político-social), son inapreciables caminos que nos acercan a la elucidación de una época mal conocida y también, al corazón de un hombre altamente representativo. A ese hombre, pese a lo que pudiera esperarse en contrario, no le preocupa la pura materialidad de la muerte. Adhiere los destinos ultraterrenos a los pilares de una sólida creencia religiosa y, en lo que respecta a la vida mortal, profesa el sentir de más honda raigambre cristiana: la vida es un sendero de tránsito para la eternidad. De donde las reminiscencias bíblicas y la fórmula del *Ubi sunt?*

1. JORGE MANRIQUE: *Coplas por la muerte de su padre.*

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;

.....
JORGE MANRIQUE: *Coplas*...

PLEBERIO. Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dicen, entre las manos. Corren los días como agua de río.

FERNANDO DE ROJAS: *La Celestina*.

Cuando Juan Valera⁸⁴ insinuó la posibilidad de que Manrique hubiera conocido al poeta árabe-andaluz Abul-Beka y, en apoyo de su sugestión tradujo en el metro de las *Coplas* la elegía que éste compuso en memoria de la pérdida de Córdoba, Sevilla, Valencia y Mur-

84. Juan Valera, en nota a su traducción de la obra de SCHACK: *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, Sevilla, 1881, 3ª ed. I, p. 239.

cia, provocó una impertinente cuestión que no ha cesado de ocupar a la crítica. Nos referimos, naturalmente, al problema de la originalidad de Jorge Manrique.

Menéndez y Pelayo intentó demostrar que la semejanza entre ambas composiciones era meramente casual. Sin ánimo de decidírnos en favor o en contra de las aseveraciones del maestro, señalamos que la investigación de fuentes abiertas en apoyo de su causa, siguió desde entonces fascinando a la mayor parte de cuantos se han acercado y se acercan a la lectura de las *Coplas*. Mucho se ha trabajado sobre el particular, y en buena proporción, es deber indicarlo, seriamente. No ha sido en vano el interés universal que en todas las épocas suscitó la obra mayor de Jorge Manrique, interés del que se ha seguido, por fortuna, en lo que va del siglo, algunos estudios que significan un aporte fundamental a la bibliografía del poeta. En 1929, Augusto Cortina publica, por primera vez, la obra completa del autor de las *Coplas*, clasificada y ordenada, con notas, vocabulario, un extenso prólogo en el que detalla la genealogía y la biografía de don Jorge y en el que se recrea el clima de las *Coplas* con el acopio de sus fuentes⁸⁵.

Dos años después, Rose Marie Burkart, en un breve estudio titulado *Leben, Tod und Jenseits bei Jorge Manrique und François Villon*, explica el probable plan de las *Coplas* (señalando panorámicamente por Cortina). Éstas son vistas como abarcando tres divisiones principales: a) exhortación para tener en cuenta el llamado de la Muerte; b) presentación del tema del *Ubi sunt?*; c) apoteosis del padre del poeta. Asimismo indica en el poema la infiltración del motivo renacentista de la fama, atribuible a la influencia de Petrarca, y el contraste entre la actitud materialista y espiritual ante la Muerte, según parecen reflejadas en los versos de Villon y Manrique respectivamente.

Ernst Curtius, reivindica, al año siguiente, la significación cultural de las coplas XXVII y XXVIII, en *J. M. und der Kaisergedanke*.

En 1937, Anna Krause, en un libro publicado por la Universidad de California, *J. M. and the Cult of Death in the Cuatrocientos*, examina los motivos nucleares de las *Coplas*, esbozando una historia de los mismos en la literatura española. La obra es, en conjunto, valiosa como información, pero al seccionar el poema en sus elementos constitutivos, destroza la unidad espiritual que lo conforma, sin que acierte a reconstruirla en la síntesis última.

Diez años más tarde, Pedro Salinas resumió la larga cuestión provocada por don Juan Valera en una obra cuyo título anuncia con

85. Paralelamente a estas ediciones de *Clásicos Castellanos*, han aparecido ya seis en la *Colección Austral* de Espasa Calpe, con un prólogo sintetizado que acerca al gran público el espíritu de la obra manriquense y de la época. Ha modernizado la ortografía y omitido en lo posible el aparato erudito.

claridad los propósitos: *J. M. o tradición y originalidad*. Ubicado el poeta frente a la ancha tradición literaria del tema de la Muerte, adquiere nitidez su modo personal de servirse de ella.

Los libros, los artículos, monografías y opúsculos de que damos razón en la bibliografía aneja, dicen con elocuencia del interés que el autor de las *Coplas* ha despertado en los últimos años. A ellos nos remitimos en cuanto se refiere a investigación de fuentes, influencias, ediciones, glosas y crítica. A nuestro propósito importa especialmente orientarnos en aquella actitud que el poeta refleja en sus versos, confrontada con la actitud que la literatura española anterior dejó como sedimento al ser inspirada por motivos semejantes al que inspiró la composición del célebre poema. El camino que elegimos para ello es, paradójicamente, el de la incertidumbre de los críticos para designar el contenido de las *Coplas*. No queremos "ociosamente prolongar disquisiciones sobre puntillo tan poco importante de preceptiva literaria", como atinadamente dice Augusto Cortina; lejos estamos de toda cuestión de preceptiva, pero creemos que una vuelta a tan debatido problema puede ayudarnos en nuestro propósito.

¿Elegía? ¿Sermón funeral? ¿Canto de triunfo? ¿Poema consolatorio? ¿Oda renacentista? Quintana⁸⁶ provocó un entredicho de parecida importancia al suscitado por Valera, cuando declaró que echaba de menos "los sentimientos y la intención de una elegía, tal como el fallecimiento de un padre debía inspirar a un hijo", agregando que las *Coplas* eran "una declamación, o, más bien, un sermón funeral sobre la nada de las cosas del mundo, sobre el desprecio de la vida y sobre el poderío de la Muerte". Menéndez y Pelayo quiso rectificar el juicio de Quintana recordando que diecisiete de las cuarenta coplas⁸⁷ están dedicadas al elogio fúnebre de don Rodrigo, si bien reconoce a renglón seguido que acaso tengan razón los que afirman que todo este pasaje es un himno, un canto de triunfo. "La nota elegíaca pura rarísima vez suena en la poesía castellana, y aun puede decirse que en toda la literatura española, salvo la de Portugal." Si por sentimiento elegíaco se entiende tan sólo el que personalmente aflige al poeta, secundario es sin duda en las coplas de Jorge Manrique; pero la misma sobriedad con que el autor hirió esta cuerda; aquella especie de pudor filosófico y señoril con que reprime sus lágrimas y anega su propio dolor en el dolor humano (*sunt lacrymae rerum*) ¿no es quizás la mayor belleza de la composición?, ¿no pertenece a un género superior de elegía?, ¿no es lo que da eternidad a estas coplas y las convierte en un doctrinal de alta filosofía?"

Es fácil discernir a través de estas citas, la indecisión del crítico

86. QUINTANA: *Tesoro del Parnaso Español*, en *Colección de los mejores autores españoles*, París, 1828, XV.

87. En verdad, Menéndez y Pelayo habla de cuarenta y tres coplas. Se trata de un error. Las coplas, sabemos, son cuarenta.

santanderino para expedirse sobre asunto tan delicado, como podemos apreciar puntualizando sus pasos:

- 1) Quintana olvidó que una tercera parte de las coplas están dedicadas al elogio fúnebre del padre.
- 2) Sin embargo, acaso estén en lo cierto quienes denominan a ese pasaje "canto de triunfo".
- 3) La nota elegíaca pura rara vez suena en la literatura española.
- 4) El elemento elegíaco, como efusión personal, es secundario en las coplas.
- 5) La sobriedad, el pudor filosófico y señoril, adscriben las coplas a un género superior de elegía.

No cuesta imaginar que los que siguieron la ruta del maestro hallaran las mismas dificultades y evidenciaran en conjunto la misma indecisión. Rose Marie Burkart no cree que las *Coplas* sean una elegía en el sentido estricto del término, sindicándolas de otro modo, como una exhortación para tener en cuenta el llamado de la Muerte y la importancia de una vida ejemplar. Para Américo Castro⁸⁸ son un "canto sereno, reposado y alentador", incluyendo a su autor dentro de la sensibilidad renacentista. Anna Krause prefiere directamente la designación de "oda renacentista", por la cual se decide Augusto Cortina en las dos últimas ediciones del *Cancionero*. Helmulth Petriconi⁸⁹ repara en que el poema está conformado en verdad, por dos partes, que son como dos poesías diferentes. La primera (coplas 1-25) es una "meditación elegíaca", la segunda (coplas 26-43), un "elogio" de su padre. Pedro Salinas, que indistintamente designa al poema como "elegía", puesto en el trance de definir estrictamente, dice que las *Coplas* son "poesía a la mortalidad y poesía a un hombre mortal", donde lo genérico humano y lo humano individual se encuentran fundidos en un equilibrio que aporta el mayor acierto del poema.

Nos parece de gran utilidad el reconocimiento que Petriconi hizo de la dicotomía de las *Coplas*, distingo que funda también la definición de Salinas. El que el poema esté constituido por dos partes, explica suficientemente la imposibilidad de reunir todo el contenido bajo un título único, enunciado que se confirma cuando se descubre que a cada una de esas partes se adhiere una constelación de temas menores.

Ya vimos que después del planto paródico que Juan Ruiz compuso en recuerdo de Trotaconventos, no se encuentran otras manifestaciones del género en la lengua de Castilla hasta las recogidas en el *Cancionero de Baena*. En el más fecundo de sus versificadores, y uno de los más antiguos, en Villasandino, el elogio fúnebre aparecía

88. A. CASTRO: *Muerte y belleza, un recuerdo a Jorge Manrique*, "La Nación", 19 de enero de 1930.

89. H. PETRICONI: *El argumento de las "Coplas" de Jorge Manrique*, en "Investigación y progreso", Madrid, 1932, VI.

con caracteres propios que lo colocaban a mitad de camino entre la manera impuesta por la escuela provenzal y la tradición eclesiástica. En la mayor parte de sus piezas, pensadas como verdaderos epitafios, la loa del difunto y la exhortación a los sobrevivientes a reparar en los humanos destinos, con las consideraciones obligadas que inspira la Muerte, se ofrecían en apretada síntesis por boca del mismo personaje cuyas honras fúnebres se cantaban. Pero ambos temas podían tentar a los poetas por separado. Así, en el año 1379, con motivo de la muerte del rey don Enrique, el Viejo, mientras Villsandino componía un *dezir* con las notas señaladas (Nº 52). Pero Ferrus aderezaba otro que es un puro elogio a la memoria del monarca.

(Nº 304) Don Enrique fue mi nombre,
Rrey de España la muy gruesa,
Que por fechos de grant nonbre
Meresco tan rryca fuessa;
Grave cosa nin aviesa
Nunca fue que yo temiese,
Por quel mi loor perdiese,
Nin jamas falsó promesa.

Nunca yo çesé de guerras
Treynta años contynuados;
Conquery gentes é tierras,
E gané nobles regnados;
Fuz ducados é condados
E muy altos señorios,
E di á estraños é á mios
Mas que todos mis pasados.

Con todos mis comarcanos
Yo paré bien mi fasienda,
Quien al quiso amas manos
Gelo puse á contienda
E bien asy lo entienda
El que fuere mi coronista,
Que de pas é de conquista,
Honrrrosa quis la emienda.

En teniendo yo mi inperio
En pas muy sosegado,
Que cobré con grant laserio
Por onrrar el mi estado
Plogo á Dios que fuy llamado
A la su muy dulce gloria,
Do esté con grant vitoria:
El su nombre sea loado.

El proceder de Pero Ferrus se continuó, aunque disimulado bajo el ropaje de la alegoría, moda impuesta por los italianos, en tiempos posteriores. Recordemos la *Defunssió de don Enrrique de Villena* de Santillana y el *Planto de las virtudes* de Gómez Manrique.

La posibilidad de engarzar las verdades comunes que el cristianismo había echado a rodar sobre el tema de la Muerte, con la aneja exhortación a considerar tal destino inexorable, se ofrecía magnífica en ocasión del óbito de algún personaje encumbrado. El que el propio difunto tomara la palabra para recordar con su ejemplo el paradero de los glorias humanas, o que el poeta tomara a su cargo señalar las nociones que el cristiano necesita tener en cuenta para subordinar la vida terrena a la celestial, fundándose en el mismo ejemplo, eran recursos exclusivamente didácticos, con la vista siempre puesta en el público. Conviene no olvidar esta presencia invisible del público porque ella es la que condiciona la labor del poeta. El didacticismo del medievo, lejos de estar ausente del quehacer artístico, marca una de sus notas esenciales. Tal carácter nos servirá más tarde para precisar en lo posible la ubicación de Jorge Manrique en el período histórico que le tocó vivir. Fernán Pérez de Guzmán compone en 1405 un *dezir* a la muerte de Diego Hurtado de Mendoza, Almirante Mayor de Castilla (Nº 571). El difunto exclama ante un público y con un gesto que no nos es difícil de imaginar:

Onbre que vienes aqui de presente,
Tu que me viste ayer almirante,

Su valimiento y sus riquezas no le sirvieron para librarse de la Muerte, ley común a cuyo dictado nadie puede escapar. En el día del Juicio cada uno deberá rendir cuenta de sus actos, y allí no le valdrán ni a Alejandro la fama, ni a Sansón la sabiduría, sino que a cada cual se juzgará según las obras. Finalmente recuerda:

Quien quisyer que tu eres ó de qual stado
Aquesta mi muerte enxemplo te sea,
Que me viste moço, valiente, onrrado,
Asy derribado por chica pelea.
De lo que tu syentes, fallido, errado,
A fferaser emienda tu seso provea,
Que non sabes quanto te habrá rrebatado
La muerte cruel que sienpre guereea.

Al año siguiente de morir el rey don Enrique en Toledo, Fray Migir escribió un *dezir* (Nº 38) que incluye, como nota principal, el movimiento interrogatorio del *Ubi sunt?* A todos los hombres dirige su alocución el monarca para que sepan de su desengaño del mundo; mas ruega que no lamenten su muerte, puesto que otros más

grandes y más fuertes hubieron de pasar por ella. Y comienza el pesado catálogo:

Aquel noble Çesar de muy grant inperio,
E Çesar, Augusto, el fuerte Trajano,

.....
De todos aquestos, deçidme, ¿qués dellos?

.....
Conviene pues mucho rregir vestras vías
E çesar el planto de mi morimiento,
Ca vos esso mesmo faredes mudamento:
Velat una muerte que vanse los días.

También Gonzalo Martínez de Medina imprimió un largo desarrollo a este procedimiento, siendo de notar en su *dezir* (Nº 339) la importancia que adquiere el tema de la Fortuna. En rigor, la muerte de Diego López y Juana Velasco inspiran una meditación sobre la Fortuna, emparentando en cierto modo su naturaleza con la Muerte, puesto que ésta es el término obligado de todos los hijos de aquélla. A Membrot, el fuerte gigante, el numen caprichoso “lo tracto la muerte en una montaña”. Hércules murió envenenado, apedreada Hécuba; como Hércules, Aníbal; degollado Pompeo; acuchillado César. El poeta habla en primera persona, pero dirigiéndose siempre a un público hipotético:

Pues tú, gusanillo criado a su mies,
Sueño é viento, cosa corrompida,
¿Non vees tu seer quan poquillo es?
Non mas que roçio proçede la vida;
Asi commo bestia é cosa adormida,
Es quien la conosçe lo que ante si vee,
E en las mundanas glorias se revee,
E la perfeccion de Dios se le olvida.

Una más ceñida meditación de la Muerte, con motivo del fallecimiento de Díaz de Mendoza, se ofrece en la composición Nº 530 del *Cancionero*, discutiblemente atribuída a Sánchez Calavera. La exhortación se abre perentoriamente con las primeras palabras; a renglón seguido aparecen las reflexiones sobre la naturaleza de la vida terrena, iniciándose el ejemplar catálogo del *Ubi sunt?* que como ninguna otra cosa adoctrina sobre su fugacidad.

Por Dios, señores, quitemos el velo
Que turba é çiega asi nuestra vista;
Miremos la muerte qu' el mundo conquista
Lançando lo alto é baxo por suelo:

.....
Ca non es vida la que bevimos,

pues que biviendo se viene llegando
La muerte cruel, esquiva é quando
Penssamos bevir, entonce morimos:

.....
Qué se fisieron los Enperadores
Papas é Reyes, grandes Perlados,

y acercándose a tiempos y lugares más próximos al poeta:

El duque de Cabra, é el Almirante
E otros muy grandes asás de Castilla,
Agora Ruy Dies que puso mansilla
Sy muerte á las gentes en tal estante
Que la su grant fama fasta en Levante
Sonava en proesa é en toda bondat
Que en esta grant corte lusio por verdat
Su noble meneo e gentil senblante?

Luego el autor incurre en una falta imperdonable. El mayor efecto psicológico, a la vez que el mayor encanto poético del *Ubi sunt?* consistía en dejar sin respuesta la serie de preguntas formuladas. El lector debía llenar el vacío abierto por el interrogante y en este esfuerzo residía la utilidad didáctica del juego retórico y la sugerencia poética, que se ha mantenido en muchos casos intacta y capaz de herir la sensibilidad del hombre moderno. Pero el autor responde al interrogante y el efecto didáctico y el literario caen hecho trizas, consecuencia agravada por cierta delectación macabra en los rasgos descriptivos, verdaderamente insólita:

Todos aquestos que aquí son nonbrados,
Los unos son fechos cenisa é nada
Los otros son huesos la carne quitada
E son deramados por los fonsados;

Los otros están ya descoyuntados
Cabeças syn cuerpos, syn pies é syn manos;
Los otros comiençan comer los gusanos,
Los otros acaban de ser enterrados.

Tal como podemos apreciar por estos ejemplos, el elogio fúnebre se dió en Castilla comprimido en sus dos elementos componentes, exhortación y elogio, y halló también tratamiento por separado para cada uno de ellos. Ahora bien, lo que en las piezas de Villasandino, pensadas como epitafios, se daba con el rigor propio de la síntesis, podía desplegarse con mayor extensión en sus elementos constitutivos, guardando siempre la peculiaridad de estar referido a un sujeto único. Veamos un caso de transición: los versos que Juan Agraz escribió a

la muerte del conde de Mayorga. La posteridad los ha recogido en dos composiciones separadas (448 y 449 del *Canc.* ed. Foulché-Delbosc) y acaso hayan sido escritas en ocasiones diferentes, pero ambas responden a las dos posibilidades de tratar el tema, con la peculiaridad ya enunciada, de estar referidas a un sujeto único, lo que las funde en insoluble unidad. La primera (sin título en el *Cancionero*) es la exhortación de estilo, la meditación fúnebre impuesta por la muerte del egregio personaje, quien, en este caso, tiene a su cargo el discurso:

Yo el conde sin ventura
vos saludo en Jesucristo,
ya sabedes que me visto
túnica de tierra pura

.....

O mançebos cortesanos,
Non fiedes en este mundo
en el centro muy profundo;
mi cuerpo comen gusanos,
mocedat e balentia
no me pude dar valia,
ala muerte tan inpia
non vale fuerça ni manos.

.....

Si la tierra me crio,
la tierra me consumio,
que tode onbre que nacio
pasa por tal condenança.

.....

La segunda composición, *Materia que hizo Johan Agraz en la sepultura del conde de Mayorga*, es el elogio.

Aqui yaze sepultado
el virtuoso de aquel
conde, don Johan Pimentel
que murio en tal estado.
Era mozo avisado
esforçado, bien trayente,
e muy singular amado
animoso a toda gente.

Jorge Manrique escribió sus *Coplas* siguiendo los rumbos de esta tradición, fundiendo los dos temas en la unidad del sujeto; aunque no tanto que no sea perfectamente discernible el punto de enlace. La duplicidad de contenido es la que explica, entonces, las dificultades de su definición. Acaso hayan acertado parcialmente tanto los que las llamaron "sermón funeral sobre la nada de las cosas del mundo"

como los que las tuvieron por un "elogio fúnebre". El desarrollo que ya antes, y por separado, había adquirido una de las partes, la exhortación, anula la posibilidad de incluir todo el contexto bajo la designación de "elogio fúnebre" a que responde la segunda parte, o de "panegírico", tal como lo hace Pierre Le Gentil al afiliar las *Coplas* a uno de los temas más explotados por la lírica española de la baja Edad Media. La definición de Salinas tiene el mérito de hacer el distingo de la dicotomía y el defecto de la vaguedad, sobre todo en lo que respecta al primer término de la definición, "poesía a la mortalidad", que no sólo es excesivamente elástica, sino que además acerca demasiado a su autor a la sensibilidad moderna al dejar de lado su fundamental intención moralizante. El poeta quiere desengañar a los hombres de los falsos bienes y para ello nada mejor que recordarles su condición de mortales; pero no hay "poesía a la mortalidad"; la mortalidad es un argumento esgrimido para convencer al público.

Otras aproximaciones de este tipo al modo actual de sentir las cosas han creado una corriente de opinión inclinada a reconocer en Manrique un espíritu con aspiraciones renacentistas, con la implícita equivalencia de Renacimiento y Modernidad a que acostumbró principalmente la brillante exposición de Burkhardt. A este punto queríamos llegar cuando nos hicimos cargo de la dificultad de los críticos para encerrar las *Coplas* en una cabal definición, no porque nos interesara esbozar una nueva, sino porque a través de las ya dadas podíamos entrever una dificultad mayor que la meramente retórica de clasificación: es la de ubicar el contenido de las *Coplas* en un ambiente cultural preciso. Edad Media, ¿y entonces sermón funeral, meditación sobre la verdad de las cosas, exhortación, ejemplaridad? Renacimiento, ¿y entonces canto de triunfo, serenidad, afirmación de la alegría en las fuerzas corporales y en la belleza, culto a la fama? Bien es cierto que los estudiosos de la obra manriquense rara vez han visto la disyuntiva de modo tan tajante, pero sin duda existe propensión, en la mayor parte, a descubrir la faz renacentista de la misma.

La concepción un tanto esquemática y simplista que impuso Burkhardt a mediados del siglo pasado del Renacimiento, y su asimilación a formas de vida de la época Moderna, tiene buena parte de culpa en el empleo abusivo que del término se hizo desde entonces para englobar fenómenos de compleja filiación. En 1929, Huizinga, en un sustancioso ensayo⁹⁰, fijó lo que cada vez se tornaba más y más evidente, que el concepto de Renacimiento adolecía de vaguedad, que era "confuso, incompleto, fortuito y, al mismo tiempo, un esquema doctrinal muy peligroso, un término técnico que probablemente

90. J. HUIZINGA: *El problema del Renacimiento*, en *El concepto de la historia y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

haya que desechar por inútil". Por lo pronto, es inadmisibles considerar el Renacimiento "como antítesis pura y simple de la Edad Media, ni siquiera como zona divisoria entre la época medieval y los tiempos modernos". Es un período de transición, de mezcla de elementos de cultura, y a su haber se han agregado la suma de valores medievales que convenían a los perfiles del hombre moderno, vaciando de ese modo a los siglos medios de sus mejores creaciones y falseando a su costa la imagen del Renacimiento como época de plenitud y madurez. Individualismo y optimismo terrenal no son ajenos a la Edad Media, y el cristianismo perdura como forma fundamental de vida aún a través del siglo XVI. (Problema este estudiado especialmente para Francia por Lucien Febvre⁹¹ y para España en la monumental obra de Marcel Bataillon)⁹². Sin embargo, no sólo es la peligrosidad, ya que no la improcedencia del término la que nos induce a detenernos en este particular, cuando el pensamiento de quienes lo esgrimen empeñados en desplazar a Jorge Manrique del ámbito espiritual en que floreció, acercándolo al hombre de nuestros días. También Huizinga nos explica la naturaleza de tal inclinación. "En nuestros juicios históricos nos adelantamos casi siempre a los acontecimientos. Somos tan sensibles a la afinidad, que descubrimos en el pasado con lo que ha de florecer plenamente más tarde, y en lo que nosotros mismos somos, en mayor o menor medida, o copartícipes, que tendemos por lo general a exagerar los primeros elementos germinales de una cultura. Y tienen que encargarse de corregirnos constantemente las mismas fuentes, revelándonos que aquellas formas son mucho más primitivas, están mucho más cargadas de pasado de lo que nosotros creíamos."

Cargadas de pasado, de tradición, están en ese sentido las *Coplas* del poeta castellano, debiéndose entender aquí "el pasado", "la tradición", no solamente en el restringido aspecto literario de las fuentes e influencias, sino también en el más importante del espíritu que se sirvió de una u otra manera de tales fuentes literarias. El conocimiento que el desarrollo de los capítulos anteriores nos ha dado, despliega los caracteres que en la literatura española de los siglos XIV y XV tuvo el tema de la Muerte. Cada país y cada literatura poseyeron el suyo, neto, inconfundible, pese a la similitud de los materiales de que echaron mano. En España es notoria la ausencia casi total de espíritu macabro, el pudor de evidenciar los efectos físicos de la Muerte, la serenidad con que se acepta el término inexorable de la vida, la preocupación por el destino ultraterreno manifiesta en el énfasis con que se recomienda el bien obrar y el consiguiente desprecio por todo lo que resulte obrar en vano. Éstas eran esencias del

91. L. FEBVRE: *Le problème de l'incroyance au XVIIe siècle*, en *L'évolution de l'humanité*, Vol. 53.

92. M. BATAILLON: *Erasmus y España*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, 2 Vols.

más rancio cristianismo medieval, y fueron, a lo que parece, de vigor universal hasta mediados del siglo XIII. Por entonces se produjo un vuelco en la sensibilidad colectiva, y en países como Francia, Alemania, los Países Bajos, la misma Italia, cambió el tono, infiltrándose inconteniblemente la propensión a lo macabro, por razones que es difícil determinar. En España no tuvo lugar ese viraje de la sensibilidad, y los mismos caracteres que imponen su sello a la alta Edad Media, aparecen sin graves deformaciones en la baja. La tradición de los cristianoespañoles desde el Arcipreste a Jorge Manrique, salvo leves excepciones, marca una línea de perduración de temas y de estructuras mentales imposible de ignorar.

Se nos ocurre que la inclinación del hombre contemporáneo, heredada del romanticismo, a considerar la originalidad como signo inseparable del genio, ha inducido a muchos, puestos a reconocer la procedencia de los temas y las fuentes de Manrique, a imaginar una cierta actitud espiritual que lo separa del empleo de esos mismos temas y fuentes, asentando sobre ellos las plantas del poeta para que éste mire hacia adelante y declare con su gesto la originalidad que a su genio es imprescindible adscribir. Sin embargo, a nuestro entender, ni aun en el gesto, la actitud, el modo de usar los temas y las fórmulas viejas, se descubre en Manrique al hombre nuevo. La única modernidad de las *Coplas* reside en el lenguaje. En lo demás, incluso en el espíritu, están cargadas de pasado.

Veamos la primera parte (coplas 1-25). El poeta comienza la admonición a su público con el modo exhortativo de rigor:

Recuerde el alma dormida,
abiue el seso e despierte
contemplando
como se passa la vida,
como se viene la muerte
tan callando,
quán presto se va el plazer
cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parescer,
cualquiera tiempo passado
fué mejor.

Puesto que se trata de exhortar a los hombres a una meditación sobre la Muerte (edificada, como siempre, en el ejemplo de la defunción de un personaje notable), un recurso eficaz consiste en hacer referencia a su antítesis, la vida, con ánimo de devaluarla. Se alude así, a la transitoriedad del vivir y a lo imprevisible de su término (resorte psicológico de primer orden explotado hasta la saciedad); a lo pasajero del placer —valor positivo— anulado por lo negativo

del dolor. La referencia final a la común sobre el tiempo pasado, no ha sido, creemos, suficientemente explicada. Ya Menéndez y Pelayo encontró el más lejano antecedente de este pensamiento vulgar en el *Eclesiastés* (VII, 11). “Ne dicas: Quid putas causae est quod priora tempora meliora fuere quam nunc sunt? stultus enim est hujuscemodi interrogatio.” Pero ¿qué ha llevado a Jorge Manrique a agregar este lugar común al comienzo de su rosario de reflexiones orientadas a desvalorizar la vida? El pensamiento moderno, que ha calado notablemente en la significación y sentido de la vida, da una explicación a este inexorable aserto⁹³. La vida se ofrece al hombre como un cúmulo de posibilidades, de las que éste elige una sola en cada instante, desplazándola, mediante su realización, al pasado. Esa posibilidad así realizada se eterniza en el mundo estático del pasado, salvándose por tal procedimiento de la transitoriedad; el hombre es en cuanto pasado, en cuanto posibilidades realizadas, en cuanto posibilidades redimidas de fugacidad. El hombre, sin necesidad de hacer reflexiones de este tipo, identifica en este carácter del pasado sus ansias de perduración material, de inmortalidad en la tierra, y por eso se complace en él y lo saluda como un triunfo sobre el escurridizo tumulto vital. Lo que consigue desplazar al pasado, se salva del naufragio, de la fugacidad del instante, y tal victoria, generalmente, es festejada como una victoria legítima. Claro es que toda opinión sobre el tiempo pasado es opinión humana, “nuestro parecer”, y no una verdad incontrovertible. Para desengañar al hombre de ese triunfo aparente, de esa falsa creencia de que existe un mundo donde se salva, en cierto modo, el precioso bien de la vida, Salomón expresa: “preguntarás necedad”, y Manrique advierte que sólo “a nuestro parecer” el tiempo pasado fué mejor. En la segunda copla se desarrolla igual reflexión:

Pues si vemos lo presente
cómo en vn punto s' es ido
e acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por passado.
Non se engañe nadi, no,
pensando que a de durar
lo que espera
más que duró lo que vió,
pues que todo a de passar
por tal manera.

La idea de la vida como fluctuación de un curso que no puede

93. Una buena exposición en el trabajo de VICTOR E. FRANKL: *Psicoanálisis y existencialismo*, México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1950.

detenerse, es revestida con la bella imagen, tan serena, del río que va a dar en la mar. Idea que se entrelaza con la que sugiere la Muerte Igualadora:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
e más chicos,
allegados son yguales
los que viuen por sus manos
e los ricos.

Luego de la invocación a Cristo (copla IV) el poeta expone sucintamente la doctrina cristiana sobre la naturaleza del vivir terreno. La vida en el mundo es un tránsito a la inmortalidad celestial; la muerte física es el descanso que aguarda al caminante; el mundo es el lugar donde se ganan méritos para la gloria eterna. Todo cuidado del hombre que escape a este ceñido esquema es vano y peligroso. El poeta comienza su labor de desengaño. La copla VII es, en este sentido, un resumen puesto a manera de prólogo: nada valen las cosas de este mundo traidor, pues ellas están sometidas al Tiempo, la Fortuna y la Muerte.

VII

Ved de quán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traydor,
haun primero que muramos
las perdemos:
dellas deshaze la edad,
dellas casos desastrados
que acabeçen,
dellas, por su calidad,
en los más altos estados
desfallecen.

La presencia del Tiempo, manifiesta por sus efectos en los más apreciables bienes de la vida, la belleza y el vigor físico, aparece en la copla siguiente mencionada con rasgos muy sobrios, limitada a lo imprescindible para fundar el ejemplo moralizador, sin el menor

asomo de queja ni de agresiva ironía en la descripción de los estragos de la edad. El recuerdo, en este pasaje, de François Villon, se torna indispensable para puntualizar por contraste la manera manriqueña de tratar este tema particular. Veamos primero cómo se expresa el autor de las *Coplas*.

VIII

Dezidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color e la blancura,
quando viene la vejez,
¿quál se pára?
Las mañas e legeresa
e la fuerça corporal
de juentud,
todo se torna graeza
cuando llega el arrauual
de senectud.

En cambio, Villon, en *Les regrets de la belle Hëaulmière* sigue la línea del realismo descriptivo, cínico, y en el fondo, desconsolado. El poeta cree oír las quejas de Hëaulmière, la que fué bella. La anciana apostrofa a la vejez por haberle arrebatado el imperio que en su juventud tenía sobre los hombres, y recuerda el poder de su belleza sobre clérigos y mercaderes. El amor y la fidelidad hacia un mancebo rufián que murió prematuramente no la dejó aprovecharse de la esplendorosa juventud, y cuando ahora se encuentra vieja, canosa, cuando observa su desnudez y no halla otras palabras para señalarla que seca, magra, menuda, entonces cree enloquecer de rabia. Y se pregunta por los encantos de su belleza física, por la pulida frente y la cabellera rubia, por la mirada con que envolvía a los más avisados, y la hermosa nariz recta. Se pregunta por ese pasado de esplendor, y la respuesta surge por sí sola con la realidad del presente. Lo que en Manrique era "graeza / cuando llega el arrauual / de senectud /" en Villon es un impresionante pasaje macabro:

Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcils cheuz, les yeux estains,
Qui faisoient regars et ris,
Dont mains marchans furent attains;
Nes courbes, de beaulté lontains;
Oreilles pendans et moussues;
Le vis pally, mort et destains;
Menton froncé, levres peaussues⁹⁴;

94. FRANÇOIS VILLON: *Poésies*, Genève, 1945.

Y la desconsolada reflexión final. “Así lamentamos el buen tiempo entre nosotras, pobres viejas tontas, sentadas en el suelo, acurrucadas, todas en un montón, como ovillos, junto a un pequeño fuego de estopas, tan pronto encendido, tan pronto apagado. ¡Y un tiempo fuimos tan agraciadas! Así sucede a tantas y tantas.”

Nada mejor que el cotejo villoniano para comprender la actitud de Manrique, actitud nada novedosa ni exclusiva, sino inserta naturalmente en el organismo espiritual del pueblo al que pertenecía. En ello, como en todo lo demás, respondía netamente a la tradición de los cristianos españoles de la Península.

Las coplas IX y X advierten sobre la voluble naturaleza de la Fortuna:

X

que bienes son de fortuna
que rebueluen con su rueda
presurosa,
la qual non puede ser vna
ni estar estable ni queda
en vna cosa.

Antes de entrar en el tema de la Muerte, el poeta insiste en señalar la fugacidad de los bienes y placeres terrenales (coplas XI y XII), y aconseja (copla XIII) poner la misma diligencia en hermosear el alma que pondríamos en embellecer el rostro, si estuviera en nuestra facultad hacerlo. La consideración de la Muerte se abre luego con el recuerdo de uno de sus inseparables atributos: la Muerte Igualadora.

XIV

Esos reyes poderosos
que vemos por escripturas
ya pasadas,
con casos tristes, llorosos,
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
assí que non ay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
e perlados,
assi los trata la Muerte
como a los pobres pastores
de ganados.

Ya Huizinga llamó la atención sobre los motivos salientes con que el concepto de la Muerte halló expresión en el arte y la literatura del siglo XV. Primer motivo: ¿dónde han venido a parar todos aquellos que un día fueron la gloria del mundo? (*Ubi sunt?*); segundo

motivo: la corrupción de la belleza humana; tercer motivo: la Muerte Igualadora, que halló su más cabal expresión en las *Danzas Macabras*. Observamos que de estos tres motivos, el segundo apenas encontró cabida en España y el tercero fué desprovisto del espíritu que animaba en otros países al esqueleto danzarín. El primer motivo, en cambio, fue ampliamente desarrollado en la Península, y a uno de sus poetas le cupo en suerte llevarlo a la cumbre de la belleza literaria, cumbre que sólo comparte con el antes mencionado François Villon. Desde un principio sorprende en este pasaje del poema el tratamiento que Manrique imprime al proceso interrogatorio. Las pesadas listas de nombres de la historia o la leyenda antiguas, se reducen a nombres de personajes contemporáneos o casi contemporáneos del poeta (los hechos que de ellos se refieren se llevaron a cabo en el término de 70 años, 1406-1476), y los lugares geográficos mencionados se estrechan a la única región de Castilla. Miss Anna Krause señaló que esta particularidad, en un autor anterior en un siglo como López de Ayala, se debió a influencia de Petrarca, pero ya anotamos a su tiempo cómo le condujo a este error una mala interpretación de un texto de Farinelli. Con todo, su equívoco la llevó a mostrar el evidente parentesco del pasaje del *Rimado* con el de las *Coplas*, apoyado en la conducción de la nota contemporánea. Entonces dijimos que la razón probable de esa diferencia del *Rimado* con respecto al tradicional tratamiento del tema se debía acaso al deseo, o a la creencia del autor de que al envolverse él mismo en el torbellino de las preguntas habituales, daría mayor efecto y aumentaría por tanto la ejemplaridad de las mismas. El Canciller se preguntaba por las riquezas y las posesiones de un noble, es decir, se preguntaba por sí mismo, mirado desde un plano de lejanía, y con ello debía forzosamente aumentar la impresionabilidad del público lector. También dijimos entonces que si mencionar el cadáver es un modo de remitir a la vida, mencionar lo pasado, lo que acaba de pasar, es un modo de remitirnos al presente. En Manrique el pasado, que recibió su condena en la copla I, se acerca tanto al presente que casi llega a confundirse con él; pero ese acercamiento vuelve aún más efectista el poder de la remisión. Todos conocieron a don Juan II, al duque de Cabra, al Almirante, a don Rodrigo Manrique. El presente de que ellos disponían, tan próximo que parece ser el mismo que disfrutaban cuantos lo conocieron, se ha convertido en puro pasado. Ése es el destino que espera a todo presente: convertirse en pasado. También Manrique, como el Canciller, se envuelve a sí mismo en preguntas para dar mayor veracidad al ejemplo. ¿Quién no advierte —lo anota Salinas— su presencia en los “olores”, los “tañeres” y los “trovares” de la corte? Por este procedimiento de reducción, iniciado por López de Ayala y desarrollado embrionariamente por Sánchez Calavera y Gómez Manrique, y de interferencia de la vida del poeta a manera

de ejemplo, comunes al Canciller y a Jorge Manrique, consiguió esa simplicidad y esa autenticidad que hicieron del pasaje en cuestión el más logrado y famoso de las *Coplas*. Comienzan con unos versos que recuerdan claramente los del tío del poeta en su composición a Diego Arias de Ávila:

XV

Dexemos a los troyanos,
que sus males non los vjmos,
nj sus glorias;
dexemos a los romanos,
haunque oymos e leymos
sus estorias,
non curemos de saber
lo d'aquel siglo passado
qué fué d'ello;
vengamos a lo d'ayer,
que tan bien es olvidado
como aquello.

XVI

¿Qué se hjzo el rey don Joan?
Los Infantes d'Aragón
¿qué se hizieron?
¿Qué fué de tanto galán?,
¿qué fué de tanta jnujnción
que truxeron?
Fueron sino devaneos,
¿qué fueron sino verduras
de las eras,
las justas e los torneos,
paramentos, bordaduras
e çimeras?

XVII

¿Qué se hyzieron las damas,
sus tocados e vestidos,
sus olores?
¿Qué se hizieron las llamas
de los fuegos encendidos
d'amadores?
¿Qué se hizo aquel trobar,
Las músicas acordadas
que tañjan?

¿Qué se hizo aquel dançar,
aquellas ropas chapadas
que trayan?

Arturo Farinelli interpreta así este pasaje:

“Per maledirla bene questa vita, bisognera che tu la ami nel tuo intimo, la morte e larva anch’essa, vuoto impotente, se non l’animi di un forte respiro di vita. Come il pensiero di morte del Villon, quello qui suggerì a Jorge Manrique il suo memento solenne, rampolla da un sentimento esuberante della vita. Quel corteo di glorie umane che afila sui lidi di morte: bellezza, freschezza e robustezza di corpo, baldanza de gioventu, ricchezze e poteri, eroiche imprese e conquiste, giostre, tornei, splendore di abbigliamenti; la grazia, il riso del femminile eterno, l’amore che infiamma il petto, l’incanto della poesia, il soave concento musicale, le danze leggiadre, tutte queste povere larve avevano pur repito follemente il poeta un tempo; trepido le seguiva il suo misere cuore. Ora sen vanno al sepolcro che le attende. E il poeta ancora le contempla e le segue e dice loro addio. E’ invece di una marcia funebre, tronca e grave, intona per quei morti e morituri un canto tutto dolcezza e soavità; tanta armonia di ritmo condensa, gemendo sul discioglimento di tutte le armonie terrene”⁹⁵.

Pedro Salinas, como Anna Krause, interpretan de modo parecido. Dice el más reciente de los críticos manriquenses:

“Hay en estos 24 versos un temblor, un estremecimiento que los distingue y los separa de todos los demás de la elegía, trémolo carnal, el temblor de la sensualidad, el temblor de los goces de los sentimientos. ¿Qué finamente está recordado el ejercicio de todos ellos! No hay poeta entero si le falta el don de la sensualidad. Podrá rendirse a ella sin condiciones como un Ronsard; podrá entretejerla con primor de encaje, con lo intelectual, como John Donne; podrá purificarla, doménando de tal modo sus ardores que los ponga al servicio de lo más espiritual, como San Juan de la Cruz. Pero allí está siempre. Jorge Manrique, alma pudorosa, arrepentido de sus devaneos eróticos de las poesías menores, la mantiene celada e invisible en 38 de las 40 estrofas de las *Coplas*; pero en estas dos le hace traición. A la elegía se le suben los colores como a una cara; se sonrosa de vida. Y es lo extraño en estos versos eyocadores de la Corte que queriendo ser castigo del engaño de los sentidos y la sensualidad nos acarician los sentidos, nos empujan a la complacencia en lo sensual. La alta visión ascética que se mantiene tan firme en todo el poema desfallece por un momento, sin querer, y entre las cláusulas y los propósitos homiléticos, sonríen, antiguas sirenas, las tentaciones... Éste es en el poema de Manrique el breve e intensísimo oasis, aislado para nuestro

95. A. FARINELLI: *La vita è un sogno*, ob. cit., p. 100.

placer eterno entre los roquedales sentenciosos y las llamadas explicativas”.

No es leer con ojos de lector moderno e interpretar como tal, lo escrito por un hombre del siglo XV para hombres del siglo XV, limitación temporal a la que ha de añadirse las de raza y tradición. Es claro que para nuestro sentir el contenido de estas coplas rezuma sensualidad, porque nosotros las separamos del contexto y les asignamos un valor propio, el valor que tiene todo lo que atañe al individuo segregado de trascendencia religiosa. Pero Manrique estaba inserto en un ámbito espiritual distinto; en ese ámbito existían, naturalmente, manifestaciones de las diversas fases de la esfera humana; mas ellas adquirirían significado únicamente referidas a Dios. Algunas eran favorables y se exaltaban; execrables otras y se las condenaba. La sensualidad estaba entre éstas, y se clamaba contra ella. ¿Tiene sentido, por ejemplo, privar al *Libro de buen amor* de su intención moralizante para ver en él lo que a nosotros está más próximo y comprendemos mejor, su desborde vital? El que Manrique cultivara la poesía amorosa no es causa para descubrir en él la dosis de sensualidad que Salinas descubre en todo gran poeta, porque la poesía erótica de los versificadores cortesanos tenía mucho más de convención que de sensualidad, y descubrir lo sensual en una poesía con intención didáctica como las *Coplas* es abusar de la peligrosa costumbre de aislar determinados pasajes del contexto, de la historia y del alma del autor.

Luego de recordar la figura de don Juan II y de su corte, de los Infantes de Aragón, el poeta arroja el dardo de sus preguntas al recuerdo del rey don Enrique y de su hermano, el príncipe don Alfonso, del privado don Álvaro de Luna, de Juan de Pacheco y Beltrán de la Cueva, envolviendo las escuetas menciones con la resurrección del mundo tumultuoso en que vivieron, hasta que la última pregunta detiene como un ancla el movimiento interrogatorio al evocar la memoria de don Rodrigo Manrique. En el momento en que aparece el Maestre de Santiago (copla XXV), la composición vira en redondo e inicia el elogio del ilustre desaparecido. La primera parte ha cumplido su propósito: exhortar. Para ello el autor ha tocado todo el diapasón de recursos que el acervo literario del pasado había previsto para casos semejantes. Se dirige a un público; lo obliga a considerar la finitud del vivir terreno; lo desengaña de los falsos valores; lo adoctrina con la elocuencia de los ejemplos. El último, el más impresionante. El poeta señala el ejemplo de su propio padre, uno de los grandes que ha sufrido también el destino de todos los mortales. Hasta aquí, ningún asomo de sentimiento elegíaco en la aceptación estricta del término.

Manrique no lamenta la pérdida de nada; recuerda simplemente

que el hombre es mortal; exhorta a tomar en cuenta ese destino. Puro didactismo medieval.

Cuando Quintana declaró no advertir en las *Coplas* el sentimiento de dolor filial que el título de las mismas hacía esperar, y las llamó "sermón funeral" teniendo en cuenta solamente el contenido de la primera parte, Menéndez y Pelayo, recordó que el célebre poeta ochocentista excluyó de su *Tesoro del Parnaso Español* justamente las coplas en que Manrique se refiere a su padre. Pero, hay sentimiento de dolor filial en estas estrofas. El mismo Menéndez y Pelayo no parecía dispuesto a reconocerlo, según las vacilaciones que anotamos en su momento. Se ha hablado entonces de "canto de triunfo" y de "oda renacentista" en las que el sentimiento de dolor filial podría considerarse trasmutado en sentimiento de exaltación de la memoria paterna. A nuestro entender en ningún momento Manrique exhala una queja por la desaparición de su padre; sentimiento elegíaco no existe. Hace en cambio, un panegírico, género tan medieval como el que más, y este panegírico ha sido considerado por algunos críticos como herido por las auras del Renacimiento. La impresión de serenidad que deja su lectura parece ser el argumento principal para emitir dicho juicio, y también la inclusión del tema de la Fama.

Respecto de lo primero dice Américo Castro: "Si el poeta nos arrebatara, es, al fin y al cabo, por el trágico conflicto que supone el ver esfumarse valores humanos que no quisiéramos ver malogrados. La nota postrera y decisiva es, sin embargo, esa buena confianza en la eficacia de toda enérgica vitalidad, la cual queda gratamente resonando en nuestro ánimo. El canto fúnebre se amortigua. Jorge Manrique es uno más que habrá que incorporar a nuestra cultura renaciente." Las *Coplas* son "un canto sereno, repósado y alentador". En cuanto a lo segundo, son categóricas las opiniones de Rose Marie Burkart y de Ana Krause que aluden a la Fama como "motivo renacentista".

El punto de vista representado por Castro difícilmente puede ser mantenido, si se recuerda la abusiva extensión que al término Renacimiento se da, al emparentarlo con conceptos rígidos como *serenidad, confianza vital, individualismo*, y si se tiene en cuenta que el poeta no necesitó alimentar su aplomo en los aires nuevos que soplaban desde Italia, puesto que lo viejo, lo tradicional, rezumaba precisamente, serenidad y confianza, aunque fundadas en una tabla de valores distinta. Ni siquiera necesitó la cultura renaciente para "privar el trance mortal de toda repelente fealdad", como más adelante dice el mismo Castro, porque, exactamente eso es lo que venía reflejando toda la literatura española anterior.

María Rosa Lida nos evita discutir el derecho de designar a la Fama como motivo renacentista. En su trabajo sobre Juan de Mena dice: "contra la aseveración vulgar, la fama no es aspiración ajena

a la Edad Media. Como es humano, esta aspiración tan importante en la Antigüedad, subsiste en la esfera no ascética de la Edad Media —esfera muy reducida si se la compara con la que domina la Iglesia, pero bien definida en el *Alexandre*, en el *Fernán González*, y en los escritos del didáctico pero caballeresco don Juan Manuel—. Recordemos por nuestra parte, los Proverbios de Sem Tob, en los que el concepto de Fama aparece desnudo de todo adorno retórico:

Queda la buena fama
Quando fueren gastados
Los algos, y la cama
Y los pannos presciados. 248.

Por él será honrrado
El linage que queda,
Quando fuere acabado
El que lo suyo hereda. 249.

Jamás el su buen nombre
Non se oluidará,
Que lengua de todo hombre
Syenpre lo nonbrará. 250.

Y cuando aparece el adorno retórico, éste responde a una típica concepción medieval. Aquí encuentran su significado particularmente las coplas XXVII y XVIII, que tanto molestan al lector de nuestros días, y que han recibido del mismo interpretaciones tan desfavorables. Curtius llamó la atención sobre el significado histórico-cultural de ellas, y más recientemente, María Rosa Lida acertó a expresarse, indirectamente: “El concebir la Antigüedad como una galería de ejemplos para imitar o para evitar no es típicamente renacentista: al contrario, en esa concepción el Renacimiento introduce perspectiva histórica y desinteresada apreciación estética. La enumeración ejemplar. (‘En ventura, Octaviano, / Julio César en vencer . . .’) es hija de la retórica medieval, no de la poesía antigua, cuyas enumeraciones (las nereidas de la *Iliada*, de las *Geórgicas*, y de la *Eneida*, la jauría de Acteón en las *Metamorfosis*) ostentan una clara intención decorativa y musical.” Lo que evidentemente no sucede en las *Coplas*.

En conclusión, la segunda parte del poema es un panegírico, un elogio fúnebre a la usanza medieval.

XXV

Aquél de buenos abrigos,
amado por virtuoso
de la gente,

el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
e tan valiente;
sus hechos grandes e claros
non cumple que los alabe,
pues los vieron,
nj los quiero hazer caros,
pues qu'el mundo todo sabe
quáles fueron.

XXVI

Amjgo de sus amjgos,
¡qué señor para criados
e parientes!
¡Qué enemigo d'enemigos!
¡Qué maestro desforçados
e valientes!
¡Qué sesos para discretos!
¡Qué gracia para donosos!
¡Qué razón!
¡Qué benjno a los sugetos!
¡A los brauos e dañosos,
que león!

XXVII

En ventura Octaviano
Julio César en uencer
e batallar;
en la virtud, Affricano;
Haníbal en el saber
e trabajar;
en la bondad, un Trajano;
Tyto en liberalidad
con alegría;
en su braço Abreliano;
Marco Atilio en la verdad
que prometía.

XXVIII

Antoño Pío en clemencia;
Marco Aurelio en ygualdad
del semblante;
Adriano en eloquencia;

Teodosio en humanidad
e buen talante.
Aurelio Alexandre fué
en deciplina e rigor
de la guerra;
vn Constantino en la fe,
Camilo en el grand amor
de su tierra.

Las cinco estrofas siguientes continúan acumulando elogios, aunque valiéndose esta vez no de las calidades aisladamente expresadas o deducidas del parangón ejemplar, sino de los hechos del difunto. Entre éstos, no podía faltar el encuentro con la Muerte. Es el más importante hecho ("trago" en las *Coplas*) que debía probar las virtudes de un caballero. Don Rodrigo Manrique pertenecía a una clara estirpe y debió recibir una educación parecida a la que nos revela el ayo de Pero Niño. El caballero cristiano debía estar dispuesto a morir en cualquier momento, porque "la muerte es buena al bueno". La bondad de don Rodrigo ha sido puesta en evidencia; ¿cómo podía tener él temor de la Muerte? Por eso, cuando ella aparece (copla XXXIII), no produce el efecto que a primera vista debiera producir, ni en el ánimo del Maestro ni en el nuestro, que estamos ya consustanciados con su modo de sentir. Todo cuanto hemos venido diciendo respecto al sentimiento de la Muerte en la tradición literaria de los cristianos españoles, halla en las *Coplas* su más cabal confirmación, particularmente en este pasaje en que la presencia misma de la muerte inclinaba todas las posibilidades a la obtención de lo macabro. Pero no ocurre así. La Muerte (que aparece mencionada, no descripta), sorprende a don Rodrigo en su Villa de Ocaña e inicia un apacible discurso:

XXXIII

.....
en la su villa d'Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta,

XXXIV

diziendo: "Buen cauallero,
dexad el mundo engañoso
e su halago;
vuestro corazón d'azero
muestra su esfuerço famoso

en este trago;
e pues de vida e salud
fezistes tan poca cuenta
por la fama,
esfuércese la virtud
para sufrir esta afrenta
que vos llama.”

XXXV

“Non se vos haga tan amarga
la batalla temerosa
qu’esperáys,
pues otra vida más larga
de la fama gloriosa
acá dexáys,
(haunque esta vida d’onco
tampoco non es eternal
ni verdadera);
mas con todo, es muy mejor
que la otra temporal
perescedera.”

XXXVI

El biuir qu’es perdurable
non se gana con estados
mundanales
nj con vida delectable
donde moran los pecados
jnfernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
e conlloros;
los caualleros famosos
con trabajos e afflictiones
contra moros

XXXVII

E pues vos, claro varón,
tanta sangre derramastes
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
por las manos;
e con la confiança
e con la fe tan entera
que tenéys

partid con buena esperança,
qu'estotra vida tercera
ganaréys.

Esta alusión a los tres planos de la vida (terrena, de la fama y de la gloria eterna), se señala, desde Farinelli en adelante, como sugerida por los *Trionfi* de Petrarca⁹⁶. Calla la Muerte, y al desaparecer su voz —el único elemento, anota Salinas, que la representa— se esfuma su presencia, y la respuesta de don Rodrigo suena más bien a monólogo. Con ella desaparece la mayor ocasión de regodeo macabro que podía ofrecerse al poeta y que éste dejó de lado tal como lo aconsejaba la tradición. Su presencia sirvió para comprobar este peculiar carácter de la literatura de la España cristiana, y para dar autenticidad a los méritos que se atribuyen al ilustre difunto. Un caballero afirma su condición de tal con la máxima hazaña de enfrentarse con la Muerte física y soportar el encuentro con señorío, limitando las palabras a un esquematismo admirable:

XXXVIII

“Non tengamos tiempo ya
en esta vida mesqujna
por tal modo,
que mj voluntad está
conforme con la diujna
para todo;
e consiento en mj morir
con voluntad plazentera,
clara e pura,
que querer hombre viuir
quando Dios quiere que muera,
es locura”.

(Del Maestre a Jesús.)

XXXIX

“Tú que, por nuestra maldad,
tomaste forma seruil
e baxo nombre;
tú, que a tu diujnidad
juntaste cosa tan vil

96. No creemos ocioso recordar una vez más a Cassirer. “Petrarca está en una posición tal con respecto a la naturaleza, a la vida humana y sobre todo con respecto a la fama —que para él constituye lo esencial de la vida temporal— que aunque se sienta atraído apasionada e irresistiblemente no se abandona a ellas sin restricciones, con tranquila conciencia”. (*Ob. cit.*, p. 184.)

como es el hombre;
tú, que tan grandes tormentos
sofriste sin resistencia
en tu persona,
non por mjs merecimientos,
mas por tu sola clemencia
me perdona.”

El elogio del caballero perfecto estaba hecho. La imagen ideal del caballero, elaborada por la Edad Media española, correspondía netamente a los perfiles asignados a don Rodrigo. Sobriedad, entereza, lealtad a la corona, arrojo y un impoluto sentido religioso de la vida. El caballero, ante todo, debía estar preparado para bien morir; quizá un sentido de educación semejante explique la escasa difusión de los *Ars moriendi* en la Península, con sus espantables visiones de la agonía, y que, por el contrario, la versión española del género fuera algo así como el *Razonamiento* de Pero Díaz de Toledo en la muerte del marqués de Santillana. Don Rodrigo había aprendido a bien morir. Cuando la vida suelta las amarras del cuerpo, la mención del suceso no revela el dramatismo del tránsito. El dramatismo, la agonía (recordemos el sentido etimológico de agonía-lucha) han sido superados por la elevada concepción del cristianismo. Ya se había dicho que “nuestras vidas son los ríos que van a dar en la mar”. Y las aguas del río se introducen en el seno del mar sin solución de continuidad:

XL

Assí, con tal entender,
todos sentidos humanos
conseruados,
cercado de su mujer
i de sus hijos e hermanos
e criados,
dió el alma a quien ge la dió.
(el qual la dió en el cielo
en su gloria),
que haunque la vida perdió,
dexónos harto consuelo
su memoria.

Y así concluye la segunda parte de las *Coplas*, el panegírico. Éste, como la exhortación de la parte primera, está enraizado en la tradición literaria, no en la genérica de la Europa occidental, sino en la específica de la España cristiana. Por eso no estamos de acuerdo con Pedro

Salinas cuando dice respecto del comportamiento de Manrique frente a la tradición de la Muerte:

“Su siglo le propone dos tradiciones de la visión de la muerte: A un lado la macabra, la truculenta y empavorecedora versión de nuestra mortalidad distinguida por el materialismo interpretativo y la abundancia de detalles plásticos; insiste en los aspectos más efectistas, la agonía, el cadáver, la descomposición de la carne, o los disimula sarcásticamente bajo la siniestra sensualidad de la *Danza*. No la quiere Manrique por dos razones, probablemente: por fácilmente espectacular, y por superficial.”

A nosotros, en cambio, nos parece que no la quiere porque no era “su tradición”, la tradición elaborada por los antepasados de su propio suelo. La observación de Salinas, de ser cierta, debiera extenderse a todos y a cada uno de los que elaboraron la tradición cristiano-española de la Muerte, y no ser reducida a un poeta que está subsumido en ella, por más que aparentemente de ella los separe la excelencia de su arte literario. No existe tradición macabra en España y Manrique, por lo tanto, mal pudo hallarse ante una alternativa. Su siglo podía proponerle dos tradiciones de la Muerte, pero la España de su siglo, la única que había elaborado.

Naturalmente que al hablar de tradición no se hace referencia a un bloque compacto, sin intersticios posibles, sino a una mayor continuidad, a través del tiempo, de formas de ser y de existir. Que el español del medioevo haya persistido en una cierta actitud ante el evento humano de la muerte, no quita que algunas voces hayan disonado de la uniformidad del coro. Hemos puntualizado, a lo largo de este trabajo, las ocasiones en que ello ocurre, señalándolas —y lo son en verdad— como hechos insólitos. También un contemporáneo de Jorge Manrique, Juan Álvarez Gato, incurre en una excepción de este tipo, y al igual que las otras, la anotamos. Se trata de una copla (*Canc.* ed. Foulché-Delbosc N^o 107), cuyo carácter macabro se desprende no poco de la *mise en scène* dispuesta en las palabras de introducción:

“Al pie de un crucifijo questa en Medina sobre vna pared hecha de huesos de defuntos, puso esta copla para que veamos claramente como somos todos duna masa, y que estos deuen ser auidos por mejores que touieren virtudes, pues que linaje, dispusiçion y riqueza: todo pereçe.

Tu que miras todas estas,
piensa, pecador, de ty,
que diformes y dispuestos,
de buenos y malos gestos,
de todos están aquí;
y pues son duna color
el sieruo con su señor,

yo te aconsejo que mires
en ser en vida mejor,
y ni penes ni sospires
por ser mayor y menor.

Pero, ¿qué son estos escasos ejemplos frente a la impresionante uniformidad de la tradición representada por Juan Ruiz, don Juan Manuel, López de Ayala, Santillana, Gómez y Jorge Manrique, la casi totalidad del acervo de poetas menores de los cancioneros? Las *Coplas* de Jorge Manrique, engarzadas en la mole de esa tradición cuya cumbre señorean, adquieren pleno significado histórico-cultural, se llenan de sentido y autenticidad, y retraen a su autor al verdadero ámbito espiritual a que perteneció.

2. FERNANDO DE ROJAS: *La Celestina*.

A primera vista *La Celestina* no parece obra escrita en España, ni en la época aproximadamente fijada por su primera edición, 1499. Cotejada con obras que en parágrafo anterior hacíamos culminar en las *Coplas* manriquenses, produce una impresión de extrañeza y de contraste. Ni siquiera el libro del Arcipreste de Hita, semejante en el asunto e idéntico en la finalidad —reprobación del loco amor— allana el camino a su novedad. Toda la tradición de serenidad, de despego de las cosas del mundo, de confianza en el destino ultraterreno, de sosegada aceptación que refleja la literatura del Medioevo en la Península, se desmiente de modo rotundo en la Tragicomedia, cuya lectura dejaba en el ánimo de su más profundo conocedor, una impresión final de tristeza y pesimismo. El mismo Menéndez y Pelayo⁹⁷ la define como “poema de amor y de exaltación y desesperación; mezcla eminentemente trágica de efectos ingenuos y poco más que instintivos, y de casos fatales que vienen a torcer o a interrumpir el desatado curso de la pasión humana y envuelven a los dos amantes en una catástrofe que no se sabe si es expiación moral o triunfante apotheosis”.

De la mano de don Marcelino empezamos a desdibujar el primer gesto de sorpresa (fundado, sin duda, en la simplista visión histórica de una España racial y espiritualmente unitaria), cuando el maestro intenta explicarse el contenido ideológico de la obra, aludiendo al origen de su autor. “No sabemos si este trastorno de ideas puede atribuirse al escepticismo religioso y moral en que solían parar las conversiones forzadas o interesadas de los judíos.” Creyendo ir demasiado lejos en esa apreciación, aclara: “pero tales profanaciones y blasfemias se explican, aun sin eso, por la espantosa anarquía de ideas

97. En *Orígenes de la novela*, ob. cit.

y costumbres en que vivió Castilla durante el reinado de Enrique IV, que el bachiller Rojas refleja fielmente en su obra". Esta anarquía de ideas y costumbres no afectó, sin embargo, a Santillana ni a ambos Manriques; sí a Juan de Mena (a quien se atribuyen además las *Coplas de ¡Ay panadera!*), y a los autores a quienes generalmente se achaca la paternidad de escritos violentamente satíricos, como las *Coplas de Mingo Revulgo* (Hernando del Pulgar) y las *Coplas del Provincial* (Rodrigo Cota), todos judíos conversos. Aquí entronca directamente la sugerencia de Menéndez y Pelayo con la afirmación terminante de Américo Castro, dispuesto a soldar los eslabones de la tradición judaica en España: el origen del autor explica el caos ideológico que señala don Marcelino con mayor seguridad que la turbulencia de los tiempos.

Cierto que la paternidad de *La Celestina* no es asunto enteramente resuelto, y parecería aventurado sentar premisas sobre fundamentos en discusión. Sin embargo, hasta el estado de las investigaciones, todo contribuye a confirmar la existencia de autor o autores judíos. Menéndez y Pelayo, apoyándose en el hallazgo documental de Manuel Serrano y Sanz y en la unidad estética de los veintiún actos de la Tragicomedia, desentendiéndose de lo aseverado por Rojas en la famosa carta, concluía argumentando en favor de la paternidad única de éste. Otros críticos, no queriendo echar en saco roto las declaraciones que el mismo Rojas expuso en la carta-prólogo, volvieron a considerar la cuestión, y entre ellos, principalmente Castro Guisasaola⁹⁸, insistió en la dualidad de autores, expresando luego de un detenido análisis: "Por todo lo cual entiendo que el autor del aucto I es distinto de Rojas, autor de los demás XX y de las adiciones; y esta misma consecuencia creo se saca igualmente del estudio del estilo y del lenguaje; más arcaico éste a mi juicio en el aucto I que en todos los demás." Esta opinión, anticipada desde hacía cuatro siglos por Juan de Valdés⁹⁹, es compartida por Menéndez Pidal¹⁰⁰. Si las últimas investigaciones se esfuerzan en dar a las palabras de la carta-prólogo valor documental, desechando la temeridad de juzgarla como humorada, hallamos que Rojas menciona en dicha carta a Juan de Mena y a Rodrigo Cota como autores probables del aucto I, y aunque el análisis de fuentes y de estilo no permita una decisión al respecto, bueno es tener en cuenta la autoridad de quien lo decía. Con todo, es suficiente para nuestros propósitos que se confirme la paternidad de Rojas en lo atinente a los auctos 2 al 21, porque en ellos se reflejan plenamente las resonancias judaicas que nos interesan señalar.

Por este camino se nos descubre el sentido de la tensión trágica de *La Celestina*, la exasperación, la antinomia sorprendente entre el deseo

98. CASTRO GUIASOLA: R. F. E., XI, 1924.

99. JUAN DE VALDÉS: *Diálogo de la lengua*.

100. En *Caracteres fundamentales de la literatura española, ob. cit.*, p. 184.

de afirmar la vida y la voluntad de negarla, el resentimiento social que rezuma su más célebre personaje, las hipérboles sacroprofanas de Calisto, el pesimismo de Pleberio. Por este camino se corrige también esa primera impresión apresurada que nos provocaba su lectura y se ubica la obra en su centro de irradiación vital. Juzgada desde éste se comprende, por el contrario, hasta qué punto sólo en España y en esa época pudo escribirse algo semejante. Únicamente sobre el subsuelo anímico de la España finimedieval es posible concebir la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. La falta de religiosidad, la ausencia de una auténtica actitud cristiana, el fatalismo, la resignación pasiva que reflejan sus páginas, sólo es posible que nacieran de un alma víctima de una catástrofe. El judío converso, desgajado de pronto de las creencias de sus mayores, inmerso por violencia en un mundo de valores al que, salvo contadas excepciones, no podía nunca amar de corazón, era la víctima ejemplar.

Ramiro de Maeztu¹⁰¹ dijo, refiriéndose a la ausencia de sentido religioso de la vida en muchas obras de la literatura española, que se sentía tentado de atribuir en buena parte la incredulidad del pueblo español “a la acción corrosiva de las masas de judíos y moriscos que, bautizados a la fuerza, perdieron su religión originaria, sin adquirir tampoco la cristiana, con lo que se convirtieron en privados, pero eficaces misioneros de la incredulidad”. Reducido al caso concreto de *La Celestina*, visto como un típico resultante de la incredulidad de su autor, Maeztu repara cómo Rojas permanece igualmente alejado de la concepción religiosa de la vida que profesaban sus hermanos de raza, como de la que proclamaba el cristianismo. En Rojas se ha producido una disociación de valores que antes se hallaban fundidos en unidad. La piedad, el ingenio, la riqueza, el saber y el honor que en la prédica del antiguo testamento y del Talmud aparecían como valores inseparables del hombre, se fraccionan. “Se rompe en el corazón de Rojas este sentimiento de la santidad. La piedad y el honor quedan de un lado; el ingenio, el saber, la riqueza, caen del otro, asociados al egoísmo más imperturbable, y surge *Celestina*. La Trotaconventos es un rabino por el conocimiento y la sutileza dialéctica.” Los amantes se abandonan al amor y pasión y con ello contravienen una de las más categóricas prevenciones del Talmud; pero justamente ese abandonarse al fuego de la pasión saltando los estrechos límites de las prescripciones, es lo que da relieve a ambos personajes asegurándoles la simpatía del público; qué otra prueba necesitaremos para convencernos de que *La Celestina*, obra de un judío converso, es la expresión de un alma en la que se ha invertido la tabla de valores de Israel. Tampoco la Tragicomedia es un libro cristiano. No lo son los sentimientos de Calisto y Melibea ni “la actitud de pasiva resignación

101. En *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*.

ante la muerte que expresa lo mismo Melibea y Celestina, como si no hubiera lucido nunca para ellos la esperanza del más allá”.

Amargura, tristeza, ésta es la cabal impresión que nos deja la lectura de la obra, por sobre las liviandades y donaires que la salpican; ni podía menos la efusión de un alma en crisis como la de su autor, que revelar el trabajoso proceso y el desconcierto ideológico y sentimental por el que atravesaba. Ya desde el comienzo sorprende el encontrado juego de afirmación y negación de la vida (como en Sem Tob y Juan de Mena), juego que parece decidirse por la segunda posibilidad si hemos de juzgar según la atmósfera que rodea a la obra completa y el sobrecargado pesimismo de las palabras finales de Pleberio. No será ocioso recordar algunas expresiones de esa tensa polaridad.

En el aucto III, cuando Celestina recuerda a Sempronio el tiempo en que conoció a la madre de Pármeno y la amistad que tuvo con ella, desliza, como al pasar, una breve imprecación a la Muerte, que en el contexto no tiene otro sentido que el de una apreciación material de la vida: “¡O, muerte, muerte! ¡A quantos priuas de agradable compañía! ¡A quantos desconsuela tu enojosa visitación! Por vno que comes con tiempo, cortas mill en agraz.” (Ed. Foulché-Delbosc.)

Calisto, cuya proclividad a confundir lo divino con lo humano delata un evidente fondo de misticismo, extrema también las alusiones a la pareja de conceptos vida-muerte, sin que para su caso quepan las salvedades con que se redime la insinceridad de los poetas del Cancionero, acentuando, por el contrario, la autenticidad de su ciega pasión. En el aucto V reprueba la diligencia de Pármeno:

“¡O si en sueños, se passasse este poco tiempo hasta ver el principio y fin de su habla! Agora tengo por cierto, que es más penoso al delinvente esperar la cruda y capital sentencia que el cabo de la ya sabida muerte.” En el aucto siguiente responde a Celestina:

“¿Y a essas llamas señales de salud? ¿Pues quales serian mortales? No por cierto la misma muerte; que aquella aliuio seria en tal caso deste mi tormento, que es mayor y duele más.”

Ciertamente suena a escandaloso el parlamento de Elicia en el aucto VII, con una leve reminiscencia del tema de las *Danzas*, pero sin el menor asomo de intención moralizante, de donde la lección de igualdad que tales palabras predicán se invierte con el propósito diametralmente opuesto de incitar al goce de la vida.

ELICIA: “Por Dios, dexemos enojo y al tiempo el consejo. Ayamos mucho plazer. Mientras oy touieremos de comer, no pensemos en mañana. Tan bien se muere el que mucho allega como el que pobremente biue, y el doctor como el pastor, y el papa como el sacristán, y el señor como el sieruo, el de alto linaje como el baxo, y tu con officio como yo sin ninguno; no avemos de biuir para siempre: gozemos y holgue-

mos, que la vejez pocos la ven y los que la ven ninguno murió de hambre . . .”

La mención de la vejez nos remite a un pasaje anterior en que Celestina, luego de desear a Melibea que goce la florida mocedad, lamenta los males de la vejez, entre los que no es el menor su vecindad de la muerte. Melibea se aferra a la imagen idealizada que tiene de la senectud y Celestina entonces enumera sus males, empleando un descarnado realismo y transparentando una queja cuyo consuelo final resulta sospechoso por el humor con que se resuelve.

MELIBEA: Por qué dizes, madre, tanto mal de lo que todo el mundo con tanta eficacia gozar y ver desean?”

CELESTINA: Dessean harto mal para sí, dessean harto trabajo: dessean llegar alla porque llegando biuen, y el biuir es dulce y biuiendo enuejecen. Assi que el niño dessea ser moço y el moço viejo y el viejo más; avnque con dolor: todo por biuir; porque como dizen, biua la gallina con su pepita. Péro, quien te podría contar, señora, sus daños, sus inconuenientes, sus fatigas, sus cuydados, sus enfermedades, su frio, su calor, su descontentamiento, su renzilla, su pesadumbre, aquel arrugar de cara, aquel mudar de cabellos su primera e fresca color, aquel poco oyr, aquel debilitado ver, puestos los ojos a la somra, aquel hundimiento de boca, aquel caer de dientes, aquel carecer de fuerça, aquel flaco andar, aquel espacioso comer . . .

MELIB: Madre, pues que assi es, gran pena ternás por la edad que perdiste. ¿Querrias boluer a la primera?

CELEST.: Loco es, señora, el que caminante que, enojado del trabajo del día, quisiese boluer de comienço la jornada para tornar otra vez a aquel lugar . . . Non ay cosa más dulce ni graciosa al muy cansado que el mesón: assi que avnque la mocedad sea alegre, el verdadero viejo no la dessea; porque el que razón y seso carece, quasi otra cosa no ama, sino lo que perdió.

MELIB: Siquiera por biuir más, es bueno dessear lo que digo.

CELEST.: Tan presto, señora, se va el cordero como el carnero. Ninguno es tan viejo, que no biuir un año ni tan moço que oy no pudiesse morir. Assi que en esto poca ventaja nos leuays.” (Aucto IV).

Momentos antes de que la tragedia se desencadene y la muerte comience a recoger sus víctimas, Pármemo exclamará: “Huyamos la muerte, que somos moços.” (aucto XII); pero ya es incontenible el hálito trágico; Celestina muere a manos de los criados de Calisto; suerte análoga corren sus asesinos, y a partir de ese instante no parece ya posible que la tensión dramática pueda ceder un ápice de lóbreguez. Elicia, que antes proclamaba con tanto desenfado su sentimiento de afirmación vital, dirá recordando las muertes de Sempronio y Pármemo: “Ya son idos de esta triste vida”, pero de inmediato Areusa borrará ese rasgo de pesimismo:

AREUSA: . . . E tú, Elicia, alma mía, no recibas pena. Passa a mi casa tu ropa e alhajas e vente a mi compañía, que estarás muy sola e la tristeza es amiga de la soledad . . . Pero ya lo hecho es sin remedio e los muertos irrecuperables. E como dizen: mueran e biuamos.” (Aucto XV).¹⁰² Y Elicia no tarda en cumplir el consejo de su amiga:

ELICIA: Quiero, pues, deponer el luto, dexar tristeza, despedir las lágrimas que tan aparejadas han estado a salir.” (Aucto XVII).

Si el juego de oposiciones: afirmación-negación de la vida, se hubiera detenido a esta altura, resultaría difícil para el lector decidir en su ánimo qué impresión merece *La Celestina* en ese respecto, indecisión que no se amengua ni siquiera con las muertes de Calisto y Melibea. En efecto, no obstante el desastroso fin de los amantes, la muerte de ambos no deprime el ánimo, sea porque se intuye desde un principio que ése es el sino trágico de tales caracteres, por las exigencias de la moraleja prevista, sea por la catarsis que el conocimiento de sus destinos provoca.

Pero allí está Pleberio que inclina decididamente la obra hacia el pesimismo. La arrebatada muerte que padecen cinco de los personajes de la *Tragicomedia*, encuentra en cierto modo, una compensación que la despoja de cualquier resonancia dolorosa, desconsolada. A Celestina la pierde la codicia; a Pármeno y Sempronio la turbación en que los sume su crimen; la muerte de Calisto, sobre azarosa o fatal, se une al suicidio de Melibea (¡insólito!) ¹⁰³ para justificar la calidad de amantes poseídos por el loco amor. (Todos mueren sin confesión, arrebatadamente, pero la economía de palabras con que se alude a ello, y la casi ninguna referencia a los destinos ultraterrenos, desdibuja la terrible significación que hechos semejantes habrían adquirido en cualquiera de los autores cristianos conocidos, caso de que hubieran osado aprovecharlos.)

El pesimismo de Pleberio, en cambio, no recibe compensaciones similares. Se lo representa en la obra como hombre de acomodada posición y arreglada vida. Ve por lo ojos de su hija Melibea y no se conocen razones para suponerlo quejoso de su suerte. Sin embargo,

102. Las citas de los autos XV, XVI y XVII se transcriben de la edición de Julio Cejador y Frauca, *Clásicos Castellanos*.

103. Otro caso de suicidio presenta Juan de la Encina, pero, recuerda E. J. Martínez: “Obsérvese que Encina condujo al suicidio a uno de sus héroes por imitación literaria, pero cuando reíncidió en la idea lo rodeó del optimismo de una resurrección por un *Deus ex Machina* propiamente dicho, puesto que se origina por la intervención de dioses profanos”. (*La literatura dramática peninsular en el siglo XV*, en *Historia general de las literaturas hispánicas*, II, p. 276.)

observemos sus raras palabras, al iniciar el aucto XVI, para informar a su esposa de la necesidad de pensar en el matrimonio de Melibea.

PLEB: Alisa, amiga, el tiempo, según me parece, se nos va, como dizen, entre las manos, Corren los días como agua de río” (alusión a la rapidez, no a la serenidad como en las *Coplas*). “No hay cosa tan ligera para huyr como la vida. La muerte nos sigue e rodea, de la qual somos vezinos e hazia su vandra nos acostamos, según natura. Esto vemos muy claro, si miramos nuestros yguales, nuestros hermanos e parientes en derredor. Todos los come ya la tierra, todos están en sus perpetuas moradas. E pues somos inciertos cuándo auemos de ser llamados, viendo tan ciertas señales, deuemos echar nuestras baruas en remojos e aparejar nuestros fardeles para andar este forçoso camino; no nos tome improuisos ni de salto aquella cruel hoz de la muerte. Ordenemos nuestros ánimos con tiempo, más vale preuenir que ser preuenido. Demos nuestra hazienda a dulce successor . . . ” (Aucto XVI).

Ciertamente estas palabras revelan a un hombre más bien inclinado al ascetismo que a un pesimista; pero ya se verá qué pronto se salvan los distingos, cuando la muerte de la hija sacuda su alma. El asceta cede el lugar que el pesimisa reclama con mayores derechos, y entonces hace posible el dolorido llanto final:

PLEB: ¡Ay, ay! noble muger! ¡nuestro gozo en el pozo; nuestro bien todo es perdido! No queramos más biuir y porque el incogitado dolor te de mas pena, todo junto sin pensarle, porque mas presto vayas al sepulcro, porque no llore yo solo la perdida dolorida de entre ambos, ves allí a la que tú pariste e yo engendré, hecha pedaços . . . ayudame a llorar nuestra llagada postrimería . . . ¡O mi fija y mi bien todo! Crueldad seria que biua yo sobre ti. Mas dignos eran mis sesenta años de la sepultura, que tus veynte . . . ¡O vida de congoxas llena, de miserias acompañada! ¡O mundo, mundo!: Yo pensaua en mi mas tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y la contra de tus bienandanças, me paresces vn laberinto de errores, vn desierto espantable, vna morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso . . . hazes mal á todos, porque ningún triste se halle solo en ninguna aduersidad, diziendo que es aliuio a los miseros, como yo, tener compañeros en la pena; ves desconsolado viejo, qué solo estoy! . . .

Del mundo me quexo, porque en sí me crio, porque non me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nascida, no amara, no amando, cessara mi quexosa é desconsolada postrimería. ¡O mi compañera buena o mi hija despedaçada! ¿por que no quexistè que estoruasse tu muerte? ¿por que no ouiste lastima de tu querida e amada madre? ¿por que te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿por que me dexaste, cuando yo te havia de dexar? ¿por que me dexaste penado? ¿por que me dexaste triste e solo in hac lachrymarum valle?”

El suicidio de Melibea ha dejado a Pleberio frente al misterio de la muerte, y ante su insondable naturaleza descubre la tremenda soledad del hombre. Cuando los ascetas medievales claman contra la vejez, la pobreza, el amor, la fortuna, el mundo, con palabras parecidas a las que emplea Rojas, pretenden desenmascarar a los grandes enemigos del alma, puros espectros sin sentido, y con los despojos de éstos cargan de significación a la muerte, que es sin duda un mal, pero un mal consecuente, necesario, pleno de significación. La creencia en un más allá respalda naturalmente esa tabla de valores, siendo suficiente que tal creencia tambalee, que la imagen de Dios desaparezca del telón de fondo, para que caiga hecha añicos. La existencia se convierte en algo inexplicable ante la realidad de la muerte si ésta aparece aislada. Las religiones le han buscado sentido fuera de la vida, adscribiéndola a una realidad extrahumana, y es fácil comprender que para un hombre criado a la sombra de una religión, el encontrarse de golpe sin ella debía conducirle a crueles resultados. La muerte, que ha sido en todos los tiempos incitadora del pensamiento filosófico, debía obligarle a deducir de ella su posición ante la vida.

¿Qué de aventurado hay en suponer que Rojas habla por boca de Pleberio? Rojas nos dice lo que pensaba de la vida partiendo de la consideración de la muerte. La existencia es un caos, una fantasmagoría donde las cosas pueden tener sentido mientras no se las confronte con la realidad de la muerte. Ante ella se desnudan todos los espectros y sólo permanece incólume la absoluta soledad del individuo. Incontables caminos ha intentado el espíritu del hombre para escapar al cerco de la propia soledad, pero Rojas, que padecía la catástrofe anímica que conocemos, no hallaba ninguno a mano y resuelve la situación con una queja sin consuelo posible.

Consolatoria es el título de una composición de Gómez Manrique; *consuelo*, la penúltima palabra de las *Coplas*, resumiéndose en tales términos una verdadera actitud vital. Para el personaje de Rojas no cabe una actitud semejante. El suicidio de Melibea le ha abierto un penoso abismo a sus plantas, pues es notorio que, mientras lamenta la pérdida de su más querido bien, deplora el descubrimiento de su soledad. “¿Por que me dexaste triste e solo in hac lachrymarum valle?” En vano intenta confortarse con el recuerdo de lo que otros hombres hicieron en casos semejantes; él no llora tanto a su hija cuanto la causa desastrosa de su morir. Pero, ¿qué si Melibea hubiera muerto de muerte natural o por causa más noble? Acaso hubiera llorado menos su pérdida; más, ¿podría haber evitado el descubrimiento de la propia soledad a que lo llevaría la consideración de la muerte? Porque Pleberio era un desesperado en acecho; bastaba tocar en el diapasón de los últimos problemas para que toda su alma se conjugara en la sinfonía de la desesperanza.

Es explicable que *La Celestina* produzca en nosotros una impresión

de proximidad mayor que cualquiera de las grandes obras de la literatura clásica española. María Rosa Lida¹⁰⁴ dice que está “aún mucho más cercana que el *Quijote* al corazón de nuestro irracional, pesimista, dolorido siglo veinte”. Entre los factores que dan a la *Tragicomedia* ese aire de modernidad, no ha de ser el menos importante, nos parece, el de la relación del hombre frente a la muerte que Rojas planteó desde una crisis espiritual. Para el autor de *La Celestina* la muerte había perdido la significación de que le había insuflado la cristiana Edad Media o aun aquella de que la había revestido el pensamiento religioso de sus mayores, y no acertó a reemplazarla por otra. El hombre de nuestros días —hablemos de la tónica general— intenta por otros caminos encontrársela, y el resultado palpable de esa búsqueda lo constituye el enorme lugar que el problema de la muerte ocupa en la literatura de los últimos años. Literatura filosófica o filosofía literaturalizada, el atisbo de solución con que el hombre moderno intenta ubicarse frente al tremendo problema, se reviste de dramatismo, tensión, y a veces del desconsuelo con que se expresó la sensibilidad de un desesperado converso del siglo XV. Estas razones pueden contribuir a actualizar el interés por *La Celestina*; pero hay que cuidarse de atraer la figura de Rojas a la modernidad aplicándole el tentador rótulo de renacentista, cómodo pasaporte para explicar cuantas afinidades hallamos en culturas pretéritas. Tan difícil es entender a Rojas desde la perspectiva del Renacimiento, como entenderlo a Jorge Manrique. Únicamente desde la historia de España, entreverada de pueblos y de cultura, únicamente desde el fondo de esa historia es posible comprender *La Celestina* y no desde la altura del Domo de Florencia, por más que invite a ello la mención de autores antiguos puestos en circulación por la Italia renaciente.

La Tragicomedia de Calisto y Melibea domina, en la cumbre del siglo XV, una tradición abonada por las obras de Sem Tob y Juan de Mena, como Jorge Manrique asienta el edificio de sus *Coplas* en la tradición de los escritores de la España cristiana.

CONCLUSIÓN.

La preocupación por la muerte, aguzada por extremo en el hombre de la Europa finimiedieval, se refleja con rasgos característicos en la literatura de cada uno de los países de Occidente. El espíritu “macabro”, que envuelve con un aire de familiaridad la expresión de tal sentimiento en la literatura transpirenaica, apenas roza la sensibilidad de los autores de la España cristiana, unidos, en una tradición de serenidad y parsimonia inconfundible.

En las *Coplas* de Jorge Manrique culmina una actitud ancestral,

¹⁰⁴ En *La Nación*. 16 de enero de 1949.

abonada, en el período que nos ocupa, por las obras de Juan Ruiz, don Juan Manuel, Pedro López de Ayala, el maqués de Santillana, Gómez Manrique y buena parte de los poetas menores del Cancionero de Baena. La escasa difusión del tema de la *Danza de la Muerte*, y las depuraciones que el mismo recibió de la inmediata posteridad, corroboran la vigencia de tal actitud.

Junto a ella debe señalarse la que adoptaron los autores de origen judaico, si no inserta en el "espíritu macabro", con proclividad a caer en él, delatando una peculiar situación existencial.

En *La Celestina* se patentiza una actitud prologada por Sem Tob y Juan de Mena, cuyo más acusado rasgo se resuelve en la dramática pugna de dos tendencias: afirmación de la vida y voluntad expresa de negarla.

ADOLFO PRIETO
Universidad del Litoral

Nota: Este trabajo fue terminado en 1953, y el autor no ha podido casi retocarlo ni, más necesario aún, ponerlo bibliográficamente al día. Aquí se publica un fragmento de la obra.

RESEÑAS

PAOLO MARLETTA: *Papini Vivo*. Editado por Vallecchi, Firenze, 1957. 202 páginas.

Un vivo testimonio de amor constituye este libro que comprende una colección de escritos de diversos autores; páginas de Papini y sobre Papini, con numerosas fotografías y facsímiles inéditos; una selección hecha con acierto y fina comprensión por Mario Gozzini quien ha reunido con un orden exclusivamente biográfico, trozos de Allodoli, Soffici, Ansaldo, Angelini, Baldini, Pancrazi, Prezzolini, Giuliotti, Cicognani, Bargellini, Fabro, Montale, Bo, Oxilia, Spadolini, Lisi, Fallacara, Santucci, Betocchi, Gozzini.

El libro resulta así una reconstrucción ideal del artista y del hombre Papini con sus contrastes y violencias, con sus afectos y ternuras. Cada trozo constituye un aspecto de su vida multiforme o una faceta de su arte, auténticamente sentidos por cada autor. Sorprende, dentro de la multiplicidad de visiones y sentimientos, la perfecta unidad de la obra que tiene el amor como elemento de cohesión.

Reseña cronológica de una vida, biografía de un alma que del turbio dolor de "Un uomo finito" asciende al fulgor de su "Storia di Cristo" y al íntimo recogimiento de "Schegge". Vívido desfile de imágenes —fotografías, caricaturas, bustos, retratos— desde Papini niño y jovencito al Gianfalcone del período de "La Voce", de cabellera enmarañada y gorgónica, el Papini violento y despiadado en pleno "Sturm und Drang" florentino. Luego el marido, el padre y el amigo generoso, el bibliófilo y el escritor, fiel artesano de la pluma. Y por fin el patético contraste entre su cuerpo que muere día a día y su espíritu que se agiganta y que, según sus propias palabras, "en el inmenso mar de la vida se siente transportado por la alta marea de la juventud".

Hermoso libro para los que han seguido y admirado su obra y para los que desean acercarse a él y conocerlo, pues a través de sus páginas vive el que fué hombre de corazón puro, el poeta, el que exaltó la locura en cuanto ésta se opone a la uniforme mediocridad, a la cordura utilitaria y prosaica. Se nos revela la ternura de un espíritu sediento de amor, que se escondió a menudo tras los pinchos y el filo de la violencia verbal, de un espíritu que en lucha dolorosa consiguió afirmar su superioridad sobre la materia. Bien lo describe Luigi Fallacara en una de las últimas páginas: "Él ya no era más que un gran tronco que se había secado pero cuya cima aún vivía y albergaba vuelos."

El libro incluye al final una nota biobibliográfica con la enumeración

de todas sus obras publicadas, de las revistas que fundó y de las colecciones culturales que dirigió, además de la indicación de las obras traducidas a distintos idiomas.

M. E. CHIAPASCO.

RICARDO BACCHELLI: *Los tres esclavos de César*. Editado por Mondadori, Milano, 1957. 339 páginas.

Nunca el título de un libro fué más adecuado, ceñido a su contenido, que el de esta novela de Ricardo Bacchelli. Pues “solamente de ellos (los tres esclavos) se narra aquí, no de Roma ni del mundo de entonces” dice el autor, que en su obra se propuso hacer resaltar la trascendencia del acto de estos tres “servuli” de quienes habla Suetonio en la Primera Crónica de la tragedia ocurrida en Roma 44 años antes de la Era Cristiana.

Son tres esclavos de los menos importantes, “servuli”, pero unidos al César por lazos de afecto profundo. Zalda, de origen sardo, nacido en casa del amo, amamantado por el mismo pecho que el amo; otro, Segomo, celta, traído de Galia por el mismo César. El tercero, oriental, el culto y profundo Lémula, espíritu místico que presiente la llegada de un dios distinto y adecúa sus obras y sus palabras a sentimientos ya casi cristianos.

Ésa es la vestidura que la fantasía del autor da a los tres esclavos que la historia consigna y que, únicos, en una Roma de pronto desierta como por maleficio, tuvieron el valor de ocuparse del cadáver de Julio César asesinado y de transportarlo hasta la regia morada a través de una soledad y de un silencio pavorosos. Tanto más pavorosos en cuanto que sucedían al alborozo y a la bullanguera alegría del pueblo en ocasión de las fiestas de la primavera.

En este acto de caridad, Bacchelli encuentra el punto de partida para destacar la importancia de los humildes en la vida de los grandes y en los acontecimientos que los acompañan. Más aún, para decirnos que el hombre vale por su humanidad, no por el grado en que la vida lo ha puesto. Y el autor ha querido dar a estos tres esclavos una grandeza que los eleva por encima del mundo que los rodea, al punto de llamarlos los “tres amigos libres en un mundo siervo del miedo”.

Y así es; porque están libres de la codicia que esclaviza a Calpurnia, de la ambición de Antonio y de Azia, de la vanidad de Calpurnio, del miedo de los regicidas y de casi toda la población romana. En ellos sólo habla el amor por el amo cuya humanidad han conocido tan de cerca y del cual ya se forman casi un mito, por cuya memoria están dispuestos a dar la vida.

La elocuencia y el virtuosismo de Bacchelli exceden a veces la personalidad de sus tres protagonistas, cuyas observaciones y diálogos podrían parecer, a veces, los de políticos avezados, y otras, los de profundos psicólogos. En cambio el diálogo entre Calpurnia y Azia es de una cruda vulgaridad intencionalmente buscada por el autor, como para contrastar con los nobles caracteres de cada uno de los tres esclavos pues ellos son siempre fieles a sus propósitos, a sus sentimientos, a sus creencias y esto se revela tanto en la elevada esperanza mística de Lémula, como en el recio orgullo

y anhelo de libertad de Segomo, como en la apasionada sed de venganza de Zalda.

Hay en el libro páginas magistrales, inolvidables; capítulos enteros que se vuelven a leer por gusto estético y por la emoción que despiertan. Es un libro escrito con arte, casi diríamos con artificio: más que historia es elaboración personal de la historia; sin embargo, en los momentos de más alta tensión dramática, se desvanece el intento de destacar el aspecto social y religioso y hasta la expresión se vuelve escueta, desaparece la técnica y vibra el corazón.

M. E. CHIAPASCO

SALVATORE QUASIMODO: *Obra completa*. Edición bilingüe, publicada por Editorial Sur, Buenos Aires, 1959. 415 páginas.

Es evidentemente un notable esfuerzo presentar una traducción de las obras completas de S. Quasimodo a menos de dos meses de habersele otorgado el premio Nóbel a este poeta. Tal vez por eso este libro trae las huellas del apresuramiento y es de lamentar que en algunos poemas el pensamiento y el sentir del poeta sean tergiversados o que la versión carezca directamente de sentido, debido a una apresurada versión literal.

Parecería que se ha buscado satisfacer al lector ávido de actualidad más que a aquél que busca escuchar la voz genuina del poeta.

La tarea ha sido encomendada a cinco traductores y los poemas están precedidos a manera de prólogo por el "Discurso sobre la poesía" de Quasimodo en que el poeta fija su posición con respecto a la poesía moderna, considera al hermetismo como una fase superada, advierte la tendencia del poeta moderno a dialogar con los hombres de su tiempo, a vincular estrechamente el arte a la vida, y observa que "la búsqueda de un lenguaje nuevo coincide, esta vez, con una impetuosa búsqueda del hombre". Hace luego la defensa de lo que los críticos han dado en llamar el "estilo de traducción" y niega que éste signifique una imitación de poéticas y espíritus extranjeros; significa más bien, según Quasimodo, un asomarse a otros mundos para luego vivir y elaborar más genuinamente el propio mundo. Y esto es, en definitiva, lo que hicieron Quasimodo, Ungaretti, Montale y otros poetas italianos modernos. Sabemos hasta qué punto su traducción de los líricos griegos ha influido sobre su vocación de poeta. Por eso creemos que el traductor, al traducir a un poeta como Quasimodo que a la traducción asigna tan alto significado, no debería renunciar a su misión de creador de cultura, ni olvidar que traducir significa dar, más allá de la palabra, el pensamiento, el flúido estado anímico del autor traducido; sentir el texto en otro idioma, descubrirlo para otro idioma. Y si bien sabemos que traducir poesía es tratar de repetir lo irrepetible, creemos que el traductor, aun aceptando la fatalidad de su traición, debe buscar sin embargo de reducirla al mínimo y de compensarla con el humilde amor por el texto original. Sólo en algunos casos com-

probamos aquí esa fidelidad o esa aproximación respetuosa, y la fe de erratas que acompaña al libro constituye sólo una pequeña parte de los errores y tergiversaciones que se observan en algunos de los textos traducidos.

Damos aquí algunos ejemplos que demuestran cómo se ha desvirtuado el texto original.

Donde la traducción dice:

Pág. 263. "Pero acaso yo sé que nada de todo esto ha ocurrido".

Pág. 277. "y cae tu piedra donde vacila la imagen del mundo".

Pág. 279. "los perros ávidos se lanzan hacia el río sobre *pestes* olorosas".

Pág. 233. "donde la latomía el naranjo griego fecunda númenes para los himeneos".

Pág. 181. "en cónicos troncos".

Pág. 100. "Tú, dichoso nacimiento, tocándome"...

Pág. 379. "Alto es el muro de suciedad"...

Pág. 401. "Castalia goza tibia en los labios del turista".

Pág. 208. "La que no sufrió jamás por el hombre que aquí quedó".

El texto original significa:

"Pero acaso yo sé que algo aún debe ocurrir".

"y se aparta tu piedra donde vacila la imagen del mundo".

"los perros ávidos se lanzan hacia el río tras huellas (o pistas) olorosas".

"donde la latomía el naranjo griego fecunda para himeneos de númenes".

"en conos trancos". (El poeta describe la silueta de los "nuraghes", antiguas construcciones en forma de conos trancos, precisamente, típicas de Cerdeña.)

"Eres tú, dichoso nacimiento, que me conmueves"...

"Alto es el muro de roca"...

"Castalia gota tibia en los labios del turista".

"La que jamás tuvo queja del hombre que aquí quedó".

MARÍA ELENA CHIAPASCO

SILVINA OCAMPO: *La Furia y otros cuentos*. Editorial Sur, Buenos Aires, 1959, 177 páginas.

Una ingenua visión, una objetivación minuciosamente realista del mundo que nos rodea son, aparentemente, en este libro, los cauces hacia los cuales desliza Silvina Ocampo su extraordinario poder de creación. Nadie puede engañarse, sin embargo, respecto al contenido de estos relatos, a veces enterredores, a veces irónicos, siempre poéticos.

Personajes simples, de escasa dimensión espiritual en ocasiones —niños, mucamas, costureras, hombres sin relieve personal alguno— ofrecen una visión sin doblez de aconteceres vulgares, de situaciones cotidianas. Su sagaz penetración psicológica permite a la autora una absoluta fidelidad a estos personajes, mediante una ubicua primera persona que asume, con riguroso mimetismo, la estructura mental —y desde luego, la expresión verbal— de aquéllos. Muchos relatos adoptan, así, la forma del monólogo, de la carta, hasta de la conversación telefónica unilateral. Mucho cabría anotar acerca de la maestría con que técnicamente han sido realizados estos cuentos, que abordan con igual destreza la vivacidad del diálogo, la intensidad del monólogo interior o la descarnada objetividad del relato breve, de amplio margen sugestivo. Aún en las narraciones que no adoptan la ya señalada primera

persona, anotaremos que el ángulo de visión es tomado, por lo general, a partir de alguno de los seres, reales sin lugar a dudas, que viven en sus páginas. La simplicidad de espíritu de los personajes es precisamente el resorte que nos acerca una realidad inmediata y familiar, pero no por ello menos cargada de misterio y de mágica sugestión. Roces que no alcanzan a ser del todo sobrenaturales, sutiles interferencias entre los seres y los objetos, el oculto demonismo de las cosas, los signos aparentemente banales sobre los cuales no obstante se va tejiendo nuestro destino, todo ello conforma la realidad, certeramente intuída y hábilmente objetivada, de estos cuentos. Silvina Ocampo recorre, en algunos momentos, caminos ya tentados en nuestras letras desde los tiempos en que Chiappori ofrecía el mundo neblinoso de su "Borderland", o en que Horacio Quiroga, con pasmosa frialdad, narraba sucesos escalofriantes; ciertamente "La Boda" nos trajo el recuerdo de uno de los más celebrados cuentos de Quiroga. Por otra parte, son bien conocidos los temas de encarnaciones, presagios, recuerdos, transmigraciones, que desde el acervo folklórico de los más antiguos pueblos, y confluendo con corrientes pseudocientíficas o metacientíficas, nutren una vasta literatura. La exploración de tiempos simultáneos o ajenos a nuestra percepción habitual es otra rica veta ofrecida al cuento que habitualmente se denomina "fantástico", el cual se apodera del futuro —también la autora lo hace en un relato incluíble tal vez en la fascinadora "fantaciencia"—, indaga en el pasado, se adentra en el rico venero de lo legendario o de los mitos infantiles, irrumpe en el mundo de lo no racional, del sueño, de la animalidad siempre remota y misteriosa para el hombre (piénsese en el relato "Azabache"), y no retrocede en suma ante ninguna frontera espacial ni temporal. La pretensión de novedad no es quizás más que un snobismo en literatura; estos cuentos, hilados sobre temas en su mayor parte ya tradicionales, hallan plena justificación en la firme verdad artística que les confiere autonomía. Por otra parte, Silvina Ocampo no acentúa precisamente los aspectos sobrenaturales —llamémosles así— en cuanto tales. Todos los elementos de su mundo, rasgos del cotidiano vivir, presentimientos, anacronismos, encarnaciones, etc., se dan en armónica integración, configurando una realidad o si se quiere, suprarrealidad, de contornos absolutamente convincentes. Leyendo los cuentos de "La Furia" hemos evocado, asimismo, en algún momento, el limpio goce intelectual que nos deparara "Autobiografía de Irene", colección de magníficos relatos que no creemos hayan sido superados. La tensión metafísica que vertebrara aquella obra no está tampoco ausente en las narraciones que comentamos. Por el contrario, su gravitación es permanente, y es a ese mundo absoluto al que aluden los hechos en apariencia triviales del diario acontecer. La visión primaria de los personajes totalmente carnales que este libro nos presenta, muestra en forma directa, sin prolegómenos, el anverso y reverso de esa compleja trama que constituye la existencia. Finos toques de humor o de ironía desdoblan agradablemente para nosotros esta transparente visión de los objetos, librándonos el acceso a categorías de orden superior.

En suma, nos hallamos ante una obra que presenta, a través de la singular pericia narrativa de Silvina Ocampo, una nueva faceta de su espléndido y elaborado mundo de ficción.

FRITZ MARTINI: *Das Wagnis der Sprache. Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn* (La osadía del lenguaje. Interpretaciones de textos épicos alemanes de Nietzsche a Benn). Editorial Ernst Klett, Stuttgart, 1954. 529 páginas.

El libro de Martini incluye la reproducción e interpretación de importantes fragmentos escritos en prosa, pertenecientes a doce autores alemanes y publicados entre 1883 y 1947. Esta selección no es, de ninguna manera, casual sino que corresponde a un período de sesenta y cinco años decisivos para la evolución de las letras germánicas, en cuyos comienzos se encuentra Federico Nietzsche, y que termina en la actualidad, con Gottfried Benn, fallecido en 1956. Aún en 1949, Benn había manifestado en una carta que “los dioses con los que me he formado, permanecen siendo Heinrich Mann, Nietzsche y Taine” (Véase Gottfried Benn, *Ausgewählte Briefe* [Selección epistolar], Wiesbaden, 1957, pág. 172). Efectivamente, “Gottfried Benn es uno de los reflejos más intensos de Nietzsche; no lo repite sino que lo transforma, hasta que se reconoce a sí mismo en él y se sabe confirmado por él . . . En Nietzsche, [Benn] ha delineado la figura fundamental de su propia existencia espiritual y de sus propios logros, como escritor” (Martini, pág. 469). Pero por otra parte, esta época ‘tardía’ de la literatura alemana, entre fines del siglo XIX y la primera mitad del XX, a menudo considerada decadente y de excesiva madurez espiritual (Spengler, Thomas Mann y Hans Sedlmayr), constituye una unidad histórico-literaria en que se ha producido, “a partir de los últimos decenios del siglo XIX, ese profundo cambio y ese enajenamiento del idealismo y positivismo, de la ideología de la evolución y de la armonía” (Martini, *prefacio*, pág. 1). En ese tiempo, la literatura, y especialmente la prosa, se había transformado en campo experimental, en órbita de reflexión sobre “las posibilidades y límites del lenguaje” (*ibid.*, pág. 2), que desde entonces se caracterizó por una extraordinaria fuerza creadora y logró expresar hasta lo indecible. Y aún hoy (compárense Heinz Piontek, *Wassermarken*, 1957; Karl Krolow, *Fremde Körper*, 1959; Marie Luise Kaschnitz, *Das Haus der Kindheit*, 1956; etc.) continúa siendo la expresión auténtica de un nuevo mundo espiritual y anímico, en gestación, que sólo es posible indagar mediante la minuciosa interpretación de los textos.

Ahora bien, la investigación moderna de la literatura alemana se ha dedicado, con especial esmero y no pocas veces con notable éxito, a la interpretación de obras pertenecientes a determinados autores o épocas. Con ello, el método interpretativo es considerado actualmente como el más instructivo, porque literatura es, en primera instancia, una sucesión histórica de “obras de arte lingüístico” (Wolfgang Kayser), y sus elementos formales constitutivos —vocabulario, figuras retóricas, formas y períodos sintácticos, sonidos, ritmo y versificación— forman en su totalidad la arquitectura o “forma de composición” (Robert Petsch), llave y expresión adecuada de la “esencia íntima” (Petsch) de todo texto. Toda interpretación debe recurrir, pues, a los textos mismos, para evidenciar, a través del análisis de sus elementos integrantes, sus características intrínsecas, y situar al autor y su obra en el lugar que le corresponde dentro del panorama histórico de las letras. Naturalmente, el acento de la interpretación puede recaer en diferentes aspectos. En su libro *Zwischen Klassik und Moderne, Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit* (Entre clasicismo y modernismo. Risa y llanto en la literatura

de una época de transición; Stuttgart, 1958; véase mi reseña en *Boletín de Estudios Germánicos*, IV, Mendoza, 1960), Walter Höllerer interpreta la literatura del siglo XIX, entre 1832 y 1856, como coincidencia creadora de estructuras rítmicas, fonéticas y sintácticas concomitantes, en estrecha correlación con las esferas significativas superiores de las obras analizadas, con lo que presta especial atención a los elementos morfológicos y estilísticos del lenguaje poético. Hans Mayer, *Von Lessing bis Thomas Mann. Wandlungen der bürgerlichen Literatur in Deutschland* (De Lessing a Thomas Mann. Metamorfosis de la literatura burguesa en Alemania; Pfullingen, 1959) investiga los textos de diferentes autores de los últimos doscientos años en su significatividad histórico-social. En mi libro *Vom Sein der Welt. Beiträge zur mythologischen Literaturgeschichte von Goethe bis zur Gegenwart* (Del ser del mundo. Contribuciones a la historia mitológica de la literatura desde Goethe hasta la actualidad; Mendoza, 1958), hemos tratado de evidenciar, mediante el análisis lingüístico, el contenido mítico de destacadas obras de una serie de autores alemanes. En todos estos casos, empero, el punto de partida y fundamento de las interpretaciones lo constituyen los textos mismos, sus características formales individuales y la significación intrínseca de sus palabras y frases.

Lo mismo puede decirse, igualmente, del importante libro de Fritz Martini, profesor de literatura alemana y de estética en la Universidad Técnica de Stuttgart y autor de numerosos y eruditos estudios acerca de las letras germánicas, entre los cuales sólo mencionamos su conocida *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Historia de la literatura alemana desde los comienzos hasta el presente), 6ª edición, Stuttgart, 1955, cuya versión castellana pronto se publicará por Espasa Calpe, España. En doce capítulos, Martini ofrece fragmentos característicos de obras escritas en prosa de Nietzsche, Gerardo Hauptmann, Arno Holz, Rainer María Rilke, Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal, Georg Heym, Franz Kafka, Alfred Döblin, Hans Carossa, Hermann Broch y Gottfried Benn, abriendo de esta manera un panorama representativo desde la épica hímica y anti-idealista del *Zaratbustra* a través del naturalismo, realismo y expresionismo hasta el neorrealismo humanístico de Carossa y el moderno mago de la forma literaria absoluta, Gottfried Benn. Cada uno de estos fragmentos es seguido por un análisis exhaustivo del texto precedente, con amplia documentación bibliográfica, introducidos por un *Prefacio* que en forma sucinta puntualiza el procedimiento metodológico seguido en este libro.

Nada más apropiado para caracterizar el método analítico aplicado aquí por Martini, que un ejemplo. Ofrecemos, pues, unos breves comentarios acerca de algunas páginas de la obra *Der Ptolemäer*. Berliner Novelle, 1947 (El Ptolomeo. Novela corta berlinesa, 1947), de Gottfried Benn, o más precisamente, de las primeras frases de este fragmento, que versan así: "La vida como ciudad de mulatos: masticar caña de azúcar, arrollar barriles de ron, ser desflorada a los diez años, y cancán hasta contonearse el trasero . . ." Y comenta Martini: "'La vida como ciudad de mulatos' —aparentemente, aquí no interesa la unidad natural y concreta entre concepto e imagen, sino la sorpresa lograda por una asociación inesperada, que conduce a una nueva identificación desenmascaradora. Esta identificación caricaturesca de concepto e imagen no surge de lo simbólico natural ni de lo lógico

inteligible, sino de la subjetividad asociativa, que a sí misma se considera absoluta. La asociación logra el descubrimiento humorístico y escarnecedor, mientras en la abreviatura de la palabra guía se resume una gran plenitud de relaciones. Esta 'vida como ciudad de mulatos', como ciudad de mulatos ya transida de la decadencia de Europa (barriles de ron, desflorada, cancán), incluye muchos aspectos: el complejo de la 'filosofía vital', el sueño de lo exótico y paradisiaco, la vitalidad desenfrenada, el primitivismo elemental, y lo extático; aquellos sueños, pues, que una Europa cansada de su civilización y de sus pensamientos a menudo había reflejado, desde fines del siglo XIX, en su arte y su concepción del mundo. Se parodia este sueño como un placer meramente animal, y se parodia la fantasía de 'la vida sencilla' —tema central de Ernst Wiechert y Hans Carossa—, "de la ebriedad dionisiaca y del idilio paradisiaco. No es posible volver a evadirse hacia esta ingenuidad sensual y bestial, ni existe la posibilidad de rehuir la realidad, que para Europa significa violencia del espíritu". Y prosigue la narración de Benn: "Mas a Europa le faltaban los ojos animales y brutales, y la flor de hibisco detrás de la oreja. Y otra persona se enfrentó a ella, un antimulato; agarró su garganta, su nuez de Adán, le partió el estrecho cráneo y cantó con voz atonal: un nuevo globo y una vieja esfinge: el espíritu." Y comenta Martini: "Han terminado las épocas y los buenos modales de la simplicidad; una existencia armónica sólo puede imaginarse aún en esta caricatura del vegetar a la manera de plantas (flor de hibisco) o de 'animales'. En la *Taberna Wolf*, la ironía polémica frente al principio de armonía de la clásica *Novelle* de Goethe, termina con el mismo argumento que anula 'la vida como ciudad de mulatos': 'No, esta época había terminado, esta tierra estaba quemada, desollada por los rayos, y herida; hoy mordieron los tigres'. El opuesto de la vida natural es el espíritu; la antítesis de la caricatura de lo natural vegetativo es la intervención agresiva, despiadada y cruel del espíritu.

"Construída de una manera aguda, corta, explosiva e incoherente en lo que se refiere al ritmo de sus partes, la frase transforma con asombrosa concentración significativa el resultado de la actividad espiritual en imágenes ligeramente esbozadas. Lo típico de este estilo es que el concepto es transportado a una sucesión disgregada de representaciones imaginativas, expresivas y dinámicas, que al mismo tiempo concretizan, intensifican e interpretan. Lo conceptual se traslada a la esfera imaginativa de una manera provocadora y potencializada. El espíritu —superación de lo animal vegetativo (el 'antimulato'), nuevo experimento (el 'globo' de ensayo) y eterno enigma (la 'vieja esfinge') más allá de toda armonía (cantó con voz atonal)— significa violencia, severidad y presión sobre el centro vital del hombre, lucha o destrucción. También esta frase traduce plenamente la fuerza sugestiva de las imágenes y su configuración rítmica. En la primera frase, la palabra guía se sitúa al comienzo, con aquellos dos puntos característicos de la puntuación de Benn, aparentemente heredada de Nietzsche; y luego sigue el desenmascamiento. Mas ahora, la frase está estructurada a la inversa: con gradación dinámica y activa hasta su culminación, introducida entonces por los dos puntos. Así, la antítesis ha sido incluida, de una manera inmediata, en las figuras lingüísticas, y se expresa en la estructura y el ritmo de la frase misma. El ritmo de la primera frase va decayendo hasta llegar a la sugestiva agudeza ('hasta contonearse el trasero'). La segunda frase, en cambio, asciende rítmicamente.

camente y con fuerte tensión antitética en dirección a su culminación. El 'trasero' y 'el espíritu': los puntos finales de estas frases forman, de un modo convincente, la antítesis.

"En la construcción de la siguiente frase ('Y otra persona...') se manifiesta una técnica muy característica de Benn. Un amplio período sintáctico está subdividido en muchos pequeños sectores fraseológicos que, sin transición alguna, se aúnan estrechamente entre sí, y que empujan hacia adelante, mientras el verbo, rítmicamente anticipado, destaca la agitación activa y dinámica del «espíritu». Las diferentes partes de la frase se acortan en dirección al final, con creciente velocidad e intensificación expresiva, hasta transformarse en mera exclamación: 'el espíritu'. Estas breves frases están unidas en un amplio período sintáctico que se desarrolla por empujones y de un solo aliento; construcción que significa una intensificación rítmica muy expresiva y calculada con precisión y que, a través del principio de acumulación, transforma la totalidad del período en un movimiento de patética expresividad. Con una variación muy elástica de frases y segmentos sintácticos amplios o breves, y con figuras lingüísticas abstractas, Benn logra una expresión rítmica sumamente diferenciada. En cada palabra se hace visible la esencia de este 'espíritu', que expulsa del Paraíso (nuez de Adán) y conduce a amplios horizontes. Ninguna palabra es superflua ni puede ser sustituida por otra, aunque una abreviatura sigue a la otra sin ningún contexto. A pesar de su carácter concreto, estas palabras están desmaterializadas, pues en su continuidad no reflejan ni una relación recíproca natural ni una realidad espacio-temporal, sino que se transforman en figuras espirituales absolutas. Cada palabra agrega algo nuevo y especial. La brevedad de las frases destaca su importancia, y un bloque de palabras sigue al otro con marcadas elevaciones rítmicas. Esta concentración intrínsecamente sustancial parece hacer estallar el lenguaje. En esta manera de nombrar yace, más allá de todo significado, un acto de provocación muy característico del espíritu..."

Hasta aquí Martini. Sus exposiciones revelan acertadamente, en cada página de su libro, la profunda eficacia del método interpretativo que ha seguido en este volumen, el cual a base de textos ejemplares logra acercarnos al "conocimiento científicamente concluyente de la literatura de nuestra época" (*Prefacio*, pág. 3). Pero Martini no se detiene, de ninguna manera, en el mero esclarecimiento de los fenómenos estilísticos. En su libro, estos fenómenos sólo constituyen el punto de partida para penetrar la esencia y el pensamiento inherentes a la obra analizada, que a su vez siempre es situada en el amplio panorama histórico-espiritual del autor al que pertenece. Partiendo de ejemplos concretos, Martini logra desarrollar la conciencia poética de cada uno de los escritores tratados y su específica concepción de la existencia humana, ofreciendo con ello una historia de la evolución literaria de nuestro siglo y de la espiritualidad de sus grandes representantes, de sus vivencias y formas de pensar individuales y decisivas para el advenimiento de una literatura 'moderna'. Al mismo tiempo, Martini esclarece los problemas fundamentales de la prosa artística y de sus transformaciones estructurales en nuestro tiempo, creando así una especie de poética actualizada, que analiza las manifestaciones contemporáneas de la prosa alemana a base de nuevas categorías del juicio científico, muy de acuerdo con la estructuración

moderna de la literatura y con los últimos adelantos de la germanística, a los que el meritorio libro de Martini ha contribuido esencialmente. Su obra no aspira, pues, a establecer una nueva "teoría de las pérdidas, sea del 'justo medio'" —véase Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* (La pérdida del justo medio. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época), Berlín, 1955— "o sea de la simplicidad . . . , sino a comprobar que la desintegración de lo tradicional y la inquietud, intensificada hasta lo caótico, la tensión y la radicalización experimental de la literatura y del pensamiento abarcan, por una parte, la posibilidad de nuevos descubrimientos y experiencias artísticas profundamente decisivas, un nuevo camino hacia lo abierto y lo desconocido, y por otra, intensas energías y proyecciones creadoras" (*Prefacio*, pág. 6); en síntesis, "la experiencia de sí mismo y del mundo del hombre espiritual contemporáneo a través de la osadía del lenguaje" (*ibid*). En el presente libro, Martini sabe cumplir ampliamente con este propósito, contribuyendo así eficazmente al conocimiento de la auténtica estructuración de la literatura épica de los últimos siete decenios y manifestándose como digno alumno y original continuador de la obra del gran germanista de Hamburgo, Robert Petsch.

A. DORNHEIM

ESTA REVISTA SE TERMI-
NÓ DE IMPRIMIR EL DÍA 5
DE MAYO DEL AÑO MIL
NOVECIENTOS SESENTA,
EN LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
REPÚBLICA ARGENTINA.