

Facultad de Filosofía, Letras  
y Ciencias del Hombre

Instituto de Letras

n. 7

Boletín  
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

Facultad de Filosofía, Letras  
y Ciencias del Hombre

Instituto de Letras

n. 7

Boletín  
de literaturas hispánicas

Universidad Nacional del Litoral

INSTITUTO DE LETRAS

*Director Interino*

Prof. LUIS A. CASTELLANOS

*Secretaria Técnica*

ROSA F. BOLDORI

*Ayudantes*

MARIA DELIA RASETTI  
INES ROSALIA SANTA CRUZ

## INDICE

CLARA PASSAFARI, <i>José Revueltas y la literatura de protesta social</i>	5
EDELWEIS SERRA, <i>El poema como símbolo bisémico: Oda a la Sangre de Ricardo Molinari</i>	23
JIMENA SÁENZ QUESADA, <i>Dos viajeros franceses del siglo XIX</i>	35
DELFIN LEOCADIO GARASA, <i>Apuntaciones sobre "El Licenciado Vidriera"</i>	41
EUGENIO CASTELLI, <i>El tiempo en la obra de Alejo Carpentier</i>	47
ARTURO BERENGUER CARISOMO, <i>Otra interpretación de Juana de Arco</i>	75
LUIS ARTURO CASTELLANOS, <i>50 años de novela española</i>	81

## JOSE REVUELTAS Y LA LITERATURA DE PROTESTA SOCIAL

por CLARA PASSAFARI

Precursor de la literatura social en México con su novela "*Los Muros de Agua*", publicada en 1941, cuando la prosa mexicana cultivaba todavía el costumbrismo y el pintoresquismo, José Revueltas debe ser considerado como uno de los escritores de auténtica relevancia continental.

Autor de "*Los días terrenales*" donde considera al hombre como un ser sin finalidad alguna en un mundo falso, abyecto y extravagante cuya única salida es el suicidio, de "*Los errores*", pintura del partido comunista mexicano del 30 y trágico enfrentamiento de la intriga sombría y bastarda con la angustia del militante de convicción sincera, su propio drama por otra parte; de "*El luto humano*", basada en las luchas revolucionarias de la segunda década del siglo, y de muchas otras novelas y cuentos, presenta Revueltas una perspectiva oscurecida del mundo donde señorean la desesperación callada y oprimente.

Es quizás el único caso en el continente de un escritor que aúna el trabajo partidario permanente con una cuantiosa y perseverante obra de creación literaria. Revueltas abrazó desde muy joven la lucha política, como marxista-leninista; pero la concepción del mundo que expresa en su narrativa entronca con el pesimismo y el existencialismo.

José Revueltas nació en Durango en 1914.

Comenzó desde temprano a trabajar como periodista y luego en la preparación de guiones cinematográficos.

La vocación por el arte nace en el seno de su propia familia integrada por un pintor, Fermín; por un músico, Silvestre; por una actriz, Rosana; todos hermanos del novelista.

La producción de Revueltas es la siguiente:

*“El quebranto”* (novela), en 1937.

*“Los muros de agua”* (novela), en 1941.

*“El luto humano”* (novela), en 1943, mereció el Premio Nacional de Literatura.

*“Dios en la tierra”* (cuento), en 1944.

*“Los días terrenales”* (novela), en 1950.

*“En algún valle de lágrimas”* (novela) en 1956.

*“Los motivos de Caín”* (novela), en 1957.

*“Dormir en tierra”* (cuentos), en 1960.

*“Los errores”* (novela), en 1964.

Revueltas concibe al escritor comprometido a fondo con su quehacer:

*“para mí el escritor es ante todo un hecho moral, un problema de ética y no de estética donde su conciencia de ser humano, su responsabilidad de ser humano consciente, lo es todo. Y es más, muchísimo más que el simple hecho de escribir libros y publicarlos, pues un escritor que se crea únicamente ligado a los deberes del oficio —como hay tantos que no ven más allá de su máquina de escribir— y no considere como fundamentales los deberes más altos que le plantea su condición humana, terminará por el filisteo literario, el hombre de letras que escribe temas neutrales y no hace otra cosa que literatura”.*

El mismo título de sus novelas y cuentos evidencia una versión pesimista de la condición humana y la firme actitud de testimonio y denuncia del escritor, similar a la que José Clemente Orozco expresa en sus cuadros, y que encuentra certera objetivación en las palabras de uno de sus cuentos: “Dios se había acumulado en las entrañas de los hombres como sólo se puede acumular la sangre, y salía a gritos”.

Iniciador del neorrealismo en la literatura mexicana, su influencia se ha dejado sentir entre los jóvenes cuentistas.

Luis Leal en su "Historia del cuento hispanoamericano" dice al respecto:

"Revueltas capta a un hombre angustiado que lucha contra un mundo que siempre lo conquista. Los temas que predominan son a veces rurales, a veces urbanos. No es Revueltas un cuentista fácil de ser clasificado, ya que no se especializa en un tipo de cuento; le interesa solamente crear un mundo dentro del cual se muevan sus seres adoloridos, predestinados a sufrir y a morir, pero que lleven una vida profunda, apasionada, amando, odiando, luchando sin esperanza alguna de salvación, y no hace otra cosa que literatura"<sup>a</sup>.

<sup>a</sup> Me interesó dialogar con Revueltas y en abril de 1965 grabé el siguiente diálogo, en el cual me contestó con esa cordialidad afectuosa y cálida que lo caracteriza.

—¿Para qué escribe?

—Escribo para comunicarme, para suscitar en los demás las mismas preocupaciones mías, las mismas angustias, *Mi propósito es inquietar los espíritus*, si esto es posible; hacer que todos salgamos a la calle del mundo y miremos con sangre, nos envolvamos en las cosas, les pertenezcamos como ser colectivo y pactemos ese compromiso del hombre que es el hombre mismo y su reapropiación, su desenajenación de la inhumanidad a que ahora pertenece".

—¿Cuándo va a escribir una novela se traza desde el principio el plan de trabajo?

—Invariablemente me someto a un esquema de la novela, del cuento o del ensayo que voy a escribir. No se puede creer en las musas, ni en las inspiraciones, ni obrar con una estructura desordenada. Este es otro problema. Después vendrán las asociaciones, las evocaciones, las derivaciones inesperadas que los párrafos suscitan por sí mismos, por su propia inercia: entonces hay que saber asumirlos con la mayor lucidez y sin permitir que artificialmente, o por autoengaño nuestro, debilidad o complacencia ante los bellos detalles, vaya a derrumbárenos una estructura largamente meditada y técnicamente funcional.

—¿Qué relación establece entre Ud. y sus personajes?

—Se puede responder con una contrapropuesta: ¿Qué relación establece Ud. entre los personajes de sus sueños y Ud. misma? Los personajes son nosotros mismos, en este sentido; pero dejan de pertenecernos en tanto se manejan o están obligados a manejarse conforme a las leyes autónomas que lo rigen: del mismo modo que el sueño tiene sus leyes; pero estas leyes son objetivas, independientes de nuestra voluntad. Nuestros sueños se vuelven objetivos (al margen de nosotros) por cuanto obedecen a las leyes de la subconciencia; los personajes son también independientes en tanto están sometidos a las leyes del desarrollo dramático, de la novela o a las mismas y misteriosas leyes de la intuición y la adivinación, aún no exploradas suficientemente.

—¿Opina que el novelista debe comprometerse con el quehacer político?

—¿Por qué el novelista iba a ser una excepción entre los demás? Se trata de un deber. Existe, por otra parte, la novela política, que es tan buena, tan legítima y tan apasionante como la novela apolítica. Me parece que éste es un problema tan absolutamente superado como el de la legitimidad y derecho al divorcio (que en el siglo XIX era considerado como el hundimiento de la sociedad) o como el de la separación entre la Iglesia y el Estado".

Como Dostoiewski, Revueltas procede como si viniera del fondo de los siglos, del tormento de las noches sin fin, del dolor, la angustia y el amargo placer del eterno sufrimiento.

Libido y anhelo de muerte rigen su mundo narrativo.

Al igual que en Faulkner sus personajes viven en el caos cósmico y aparecen insertos dentro de la miseria y la degradación física y moral.

Revueltas cree que los personajes se expresan al máximo en una situación sexual extrema. Por esta razón abundan en sus textos las ninfómanas, las lesbianas, las prostitutas y los degenerados.

El sexo aproxima a sus criaturas y les confiere la dimensión fundamental de seres ávidos de catástrofe.

La libido trae implícito el anhelo de la muerte: los personajes de Revueltas tienen vocación de suicidas. Lejos de ser abstracciones, impresionan por la cualidad de alucinante dinamismo que los anima y su impreciso divagar interior no obstaculiza la actividad que los entrega a un trágico desenlace.

La literatura de Revueltas es dolorosamente terrenal, materialista pero al mismo tiempo gozosa en su carnalidad.

Las criaturas que viven en ella temen quemarse, pero encienden el fuego; los preside una fascinante fatalidad: si alcanzan la felicidad se sienten fuertes, si fracasan se resignan a la muerte. No tienen posibilidades intermedias.

Las obras de José Revueltas son de atmósfera más que de anécdotas: de introspección más que de acción.

Sus historias se pueden resumir en pocas palabras. A él le interesa profundizar en la mente de sus personajes. Y para conseguir este propósito emplea el punto de vista omnisciente, los bruscos cambios en el espacio y en el tiempo, el profundo simbolismo que grava los actos e imágenes, el misterio con que diluye la realidad cereana y el implícito en la realidad última.

El manejo de los recursos psicológicos le permite sacar a flote las zonas más profundas y las complejidades de la mente donde se entrelazan lo normal y lo patológico. *Y el resultado de esta indagación es una literatura ácida, construída con los materiales más sórdidos de la vida cotidiana pero de sólido contenido social y valor estético.*

Hondamente mexicano, su mundo oscila entre realidades brutales y bellas esencias estéticas y concluye identificando a verdugos, víctimas, ca-

maradas y desconocidos en un solo rostro milenario: el del hombre sacrificado por el bien y el mal de todos los hombres.

*Trasciende la realidad próxima, la vida común y corriente y se remonta a la realidad última hasta alcanzar el secreto sentido del drama humano contemporáneo*<sup>1</sup>.

"Los muros del Agua", publicada en 1941, tiene como punto de partida sus dos prisiones políticas en las Islas Marías, en 1932 y en 1934, debidos a la clandestinidad del partido comunista.

Revueltas la considera la primera tentativa del realismo materialista y dialéctico en México.

"Creo por otra parte, que sólo sobre la línea de este realismo dialéctico-materialista se podrá llegar a escribir en nuestro país la gran novela mexicana. No hay otro camino y esta posición mía no es dogmática. Basta examinar el panorama de nuestra literatura. Por un lado, las producciones más "avanzadas" no logran salir de los marcos del revolucionarismo democrático-burgués, y las que intentan penetrar más hondo en la realidad del hombre, todavía no pasan del psicoanálisis"<sup>2</sup>.

Esta novela tiende, pues, a romper las limitaciones literarias y los moldes sociales que traban el desenvolvimiento del hombre.

"*Los muros de agua*" fue concluída la noche en que moría un hermano muy querido de Revueltas, Silvestre, a quien pensaba leérsela. Así lo puntualiza el autor en un prólogo, publicado en la nueva edición de 1961, donde además aclara su actitud estética fundamental.

La desesperación se adueña de los "políticos" condenados a la prisión y el diálogo sin respuesta de las mujeres que intentan despedirlos puede dar la medida de este dolor.

"Las mujeres que interpelaban así, como si preguntaran al destino, así, como si estuvieran frente a un dios monstruoso de mil cabezas, recorrían todos los lugares atravesadas por una locura racional, repitiendo con insistencia de campanas:

¿Estás ahí? ¿Estás ahí?...

Cuando sobrevenía el encuentro; cuando por fin, el hombre "estaba ahí" era como una súbita, hiriente claridad eléctrica; como una puñalada

<sup>1</sup> MAURICIO DE LA SELVA: "*Diálogos con América*". México, editorial Cuadernos Americanos, 1964, p. 114-115. El subrayado es nuestro.

<sup>2</sup> LUIS LEAL: "*Historia del cuento hispanoamericano*". México, Frank De Andrea, 1966, p. 141.

de metales agrios; como si parieran otra vez, pero sin fruto y sólo el vientre, de ser par en par, quedara con un lamento.

Después dialogaban a gritos:

—Escríbeme llegando...!

Luego:

—Ahí te va esta cobija...!

Y también:

—Mañana meto el amparo. Veré al “licenciado...!”<sup>3</sup>.

Cada uno de los líderes: Ernesto, Marcos, Prudencio, Santos y Rosario, recuerda su propia vida mientras padece en el presidio, y durante el viaje dantesco en el barco que los conduce a él.

“El ejemplo de los mariguanos cundía; los demás presos se apresuraban a extraer de sus ropas toda la mariguana que les restaba y comenzaban a fumar con fruición, como si el mundo se fuera a acabar. *Había allí, realmente, un espíritu de fin del mundo*”<sup>4</sup>.

Todos ellos viven dolorosas historias individuales; Rosario, por ejemplo la de un amor condenado a un sino trágico; Ramón, la de un crimen para vengar su honor mancillado y así muchas más.

El paludismo, el escorbuto, las drogas y los padecimientos aniquilan a los prisioneros y los conducen por sendas de corrupción a algunos, por camino de absurdos heroísmos a otros.

Soledad, aterrorizada por la suerte de Rosario acosada por Maciel, se acuesta con “el Temblorino” que padece lepra, a fin de contagiar luego a Maciel y vengar a la joven. Pero su sacrificio resulta finalmente estéril. El Chato hace azotar a “los remontados”, dos homosexuales que escapan, como una declaración de amor hacia Rosario, y Marcos y Ernesto, que presencian la escena, se enardecen porque también la aman.

Maciel se deleita con la muerte de Miles, devorado por los tiburones, porque así las mujeres no admirarán más su cuerpo vigoroso y bello de joven semidiós y se entregarán a sus apetencias.

<sup>3</sup> JOSÉ REVUELTAS: “*Los muros de agua*” México, editorial Los Insurgentes. 1961 (La cita pertenece al prólogo del autor).

<sup>4</sup> JOSÉ REVUELTAS: *opus. cit.* pág. 5-6.

El presidio se convierte en una antesala del Infierno y Ernesto puede pensar:

“Sentía entonces que el mundo estaba rodeado de impiedad, que era un mundo sin abrigo, frío, donde los hombres caminaban ciegos y brutales, furiosos en la lucha por sí mismos, sin volver la vista atrás ni a los lados, apretando los dientes”<sup>5</sup>.

Pero en el momento mismo en que Rosario, vencida por el cansancio y el oprobio, decide entregarse al Chato como acto de anulación máxima, reacciona y comprende que si algo puede salvarlo es precisamente la aceptación del común destino de dolor y sufrimiento.

Y la novela finaliza con estos párrafos:

“Se miraron a los ojos como para desvanecer las barreras que los separaban. Silenciosamente, lealmente, se tendieron las manos estrechando en ellas toda una fe y una doctrina”<sup>6</sup>.

En *“El luto humano”* (1943), novela basada en las luchas revolucionarias de la segunda década del siglo, el gran tema es el de la muerte y todos caminan inexorablemente hacia ella en un mundo dramático, atormentado y caótico donde la fe revolucionaria y la disciplina política no consiguen rescatar a sus personajes de la angustia metafísica y de la congoja de una concepción existencialista de la vida.

*“Dios en la tierra”*, cuentos publicados en 1944, señalan una vuelta a la tierra mexicana y a un mundo rural donde pesa una fatalidad inaudita.

Con prosa sombría, densa, admonitoria, sugiere un camino que posteriormente y con maestría sorprendente va a desbrozar Rulfo.

Los personajes caen aplastados por potencias maléficas, divinas y humanas y su destino es la proseripeión, el luto y la muerte, es decir, lo peor.

De *“Los días terrenales”* (1949) donde considera al hombre como un ser sin finalidad en un mundo falso, abyecto y extravagante cuya única salida es el suicidio dice:

*“Los días terrenales” están influidos por una situación del mundo en que la perspectiva se había oscurecido de un modo especialmente trágico.*

<sup>5</sup> JOSÉ REVUELTAS: *opus. cit.* pág. 31.

<sup>6</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.* p. 77.

Se preguntaba uno cual iba a ser el destino del hombre y si éste podía salir del caos y salvarse. Con los nazis, había vuelto a resurgir el nombre zoológico en todas sus proporciones. Pero nos angustiaba en particular, al mismo tiempo, lo que sucedía en la Unión Soviética y sobre lo cual no se nos daban las explicaciones que hubieran podido satisfacernos y calmarnos.

...En "Los días terrenales" se filtra el estado de ánimo que en mí, como escritor comunista, habría creado esta situación. Algunos de mis personajes son justamente aquéllos sobre los que ha llovido la crítica del XX Congreso del PCUS y más aun, aquéllos sobre los que Shadainov, en el XVIII Congreso descargó una de las más violentas críticas. No se entienda que quiero hacer con esto una defensa de "Los días terrenales". Pero lo que se condenó en "Los días terrenales" no es justamente lo que debe aprobarse sino aquellos conceptos filosóficos que se apartan del materialismo dialéctico y que hacen de la novela una obra confusa, nihilista y sin ningún asidero"<sup>7</sup>.

Por curiosa paradoja, dada la posición ideológica de Revueltas, "Los días terrenales" exponen una visión negativa, antidialéctica y antimarxista del hombre.

Lo juzga valiéndose de la misma medida con que se juzga a los demás fenómenos de la naturaleza, es decir como si el hombre fuera una entidad inconsciente.

El mismo autor indica que éste fue el error que le hizo pintar un mundo de seres abyectos, deshumanizados, extravagantes, enfermos morales y psíquicos para quienes no hay ninguna salida.

Novela desmoralizadora, tiende a predicar la quiebra de todos los valores al modo existencialista.

En algunas ocasiones se le ha preguntado a Revueltas si es existencialista y lo ha negado con firmeza.

"Aún ahora no conozco mucho del existencialismo, en forma que pudiera considerarse como sería lo cual no me parece mérito sino todo lo contrario. Apenas si puede decirse que conozco dicha doctrina a través de expositores de segunda mano o de los críticos adversos como Bobbio o Lukacs. Por los años de 1940 y 1943, en que fueron publicados "*Los muros de agua*" y "*Dios en la tierra*" el existencialismo en general (Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Marcel) incluyendo deístas y ateos, era

<sup>7</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.* p. 160.

conocido a lo sumo únicamente en los medios especializados, y casi desconocido en los círculos literarios.

En cuanto al existencialismo sartreano, aún no aparecía siquiera en la propia Francia, pues tengo entendido que Sartre no había publicado para entonces "El ser y la nada", donde por primera vez expuso su doctrina"<sup>8</sup>.

La respuesta de José Revueltas anula la posibilidad de las influencias directas del existencialismo pero *deja vigente la actitud netamente existencial de José Revueltas* que se coloca en la vanguardia de un modo atormentado de ver el mundo.

"*Dormir en tierra*" (1960) es una colección de cuentos con aciertos excepcionales. La maestría del autor ha sabido encontrar una estructura diversa, un lenguaje adecuado para cada tema y el modo más eficaz de ahondar en cada anécdota y revestirla de significado trascendente.

Dedicado a su hermano Silvestre, aborda una temática donde lo raigal es la muerte, las diversas formas que asume la muerte y su tremenda fuerza en la decisión del destino humano.

Uno de los cuentos, "*La frontera increíble*", lleva el siguiente epígrafe de Paul Valery en "Eupalino o el Arquitecto":

—FEDRO:

No oigo nada. Veo bien poca cosa.

—SOCRATES:

Quizá no estás suficientemente muerto".

La anécdota transcurre al lado del lecho de un moribundo que contempla a su familia dolida con ojos diferentees, con ojos de la muerte y se da cuenta que va penetrando en una conquista y en una verdad abrumadora y desconocidas. En un mundo en el que ya no pueden llegarle los lamentos, el dolor y la angustia y donde su lenguaje terreno debe ceder al paso a otras formas de comunicación.

"Nadie oía lo que estaba pasando en el templo secreto del moribundo. Adelante! Soy una antorcha! Un planeta de fuego, dios furioso sin límites. Ya el cuerpo no podrá amarme con su amor desesperado y enemigo".

<sup>8</sup> MAURICIO DE LA SELVA: "*Diálogos con América*". México, editorial Cuadernos Americanos, 1964, p. 114 El subrayado es nuestro.

“La frontera increíble” es la transición reveladora y demoníaca entre la vida y la muerte.

“Noche de Epifanía” es el tema de la muerte absurda y de la negación de Dios.

“Fue desagradable valerse tan sólo del tacto, Aquí la capa torácica, Aquí el esternón. Aquí la pelvis. *Como buscar desesperadamente, en mitad del infinito, la existencia, la presencia consoladora de un ser humano y, al tropezar con ella, encontrarlo muerto. Aquí la fosa iliaca. Aquí la arteria femoral: “Por qué no? Desde luego. Iremos juntas, se lo agradezco de veras”*<sup>9</sup>.

La posición de rechazo de la existencia de Dios es brutalmente blasfema pero angustiosamente trágica.

Dios no existe pero será necesario que existiera, parece decirnos el autor.

“Pronto sería la madrugada, Dentro de unas cuantas horas, el cuerpo de Rebeca saldría con destino al crematorio. “Te juro que para mí aún es un caso increíble. Quiere decir que se puede amar, matar, sufrir por cosas que no sean la guerra? Quiere decir que no somos del todo unas bestias y que aún podemos conovernos con la muerte? O quiere decir todo lo contrario? Que quiere decir? En la azotea el viento golpeaba con furia, helado y cruel, amenazando tempestad, “Mira las malditas nubes, Ya han cubierto todo el cielo”, dijo el otro hombre como única respuesta”<sup>10</sup>.

El músico de “*Lo que sólo uno escucha*”, también está anclado en la frontera increíble y en ese momento su ejecución adquiere un patetismo y una perfección desgarradora; como si un fantástico dios naciera en lo más hondo de su ser.

“No puedo creerlo, se dijo mirándose las manos como si no le pertenecieran. Se sentía a cada instante más menudo, más humillado, más infinitamente menor dentro de la grandeza sin par de la vida, Quiso tranquilizar a su mujer al mirarla aprensiva e inquieta:

—Todo será nuevo —exclamó—, hermoso y nuevo para siempre”<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> MAURICIO DE LA SELVA: *Opus cit.* p. 116.

<sup>10</sup> JOSÉ REVUELTAS: “*Dormir en Tierra*”. Veracruz, Universidad Veracruzana 1960, p. 44.

<sup>11</sup> MAURICIO DE LA SELVA: *Opus. cit.* p. 116.

La lujuria y la muerte están unidas es "*La palabra sagrada*" y en "*La hermana enemiga*".

En el primero, una adolescente que ha perdido lúcidamente su inocencia y persiste en su relación es protegida por la farsa social y contempla lúbrica y plácida los esfuerzos de la familia por ocultar los hechos. La historia entrelazada de la amante de su tío, que se suicida al morir éste, señala el camino de la autenticidad en el dolor.

En "*La hermana enemiga*", una muchachita pura es arrojada al suicidio por la perversidad de su hermanastra que la envuelve en un clima obsesivo de impureza.

"La mujer hizo un movimiento inexpresivo, casi nada más animal. En el cuarto de junto de los pies de la niña colgaban a medio metro del suelo, pendiente su frágil cuerpo del negro lazo, del cuerpo buitre.

Como un ciego que no alcanzara a orientarse, la madre pasó la mano por encima de los cabellos de su hija, Intentó luego decir algunas palabras de cariño, pero un sollozo la entorpeció.

—Ruégale a Dios —pudo apenas balbucir— que te conserve inocente y pura como hasta ahora lo has sido, hija mía"<sup>12</sup>.

El cuento que da el título al libro "*Dormir en tierra*" une la poética y escalofriante historia de amor del contraamaestre del balandro con la presentación del bajo fondo de hampones y prostitutas del puerto.

La Chunca, prostituta infame, borracha perdida y desamparada, deambula con su hijo de la mano y quiere alejarlo de ella para que encuentre mejor destino.

Cuando el tifón hunde el balandro, el contraamaestre descubre el muchacho, que se ha refugiado en el bareo y despojándose de su chalcoo le salva la vida a costa de la suya.

El contraamaestre, la Chunca y la prostituta que enfrenta a los hombres que la atacan soezmente tiene una insólita dignidad, en el seno mismo de la miseria, y se magnifica ante el lector, Sobre todo, el hombre que *reniega a vivir* para asegurar la probable salvación de una criatura.

Hasta la mujer amada por el contraamaestre, ese bello y temerario fantasma que le incita por una única vez a "dormir en tierra", y luego lo abandona es una lumbre sin límites, una tempestad voraz que lo destruye espiritualmente.

<sup>12</sup> JOSÉ REVUELTAS: "*Dormir en tierra*". Veracruz, Universidad Veracruzana 1960, p. 44.

“Era hermosa como un relámpago y amaba como si matara, como una criminal que ya no tiene nada en el mundo, sino ese amor, suyo hasta el exterminio y la ceniza”<sup>13</sup>.

“*Los Errores*”.

Vigorosa, tremenda, preñada de sentido esclarecedor, fallida en muchos aspectos, pero de una sinceridad abrumadora, “*Los errores*” es una valiente requisitoria que Revueltas lanza contra el partido comunista mexicano del 30.

Con esta historia donde la intriga sombría y los intereses bastardos se enfrentan a la angustia del militante de convicción sincera, responde a su propia expulsión del partido comunista y a la repercusión del stalinismo en la conducción política.

“Enseguida un miedo; no, más bien algo que sólo podría describirse con la más extraña y hasta hoy desconocida de las imágenes, como una enfermedad de la historia; angustia de partido, la indefinida sensación de culpa, de incertidumbre — y horrorosamente, *la de ya no ser una persona humana, sino un espíritu vacío, sin nadie*”.

Más que anticomunista, la novela es “*anticonformista*” y está escrita con el propósito de irritar al común de los lectores pues entiende que los desposeídos provienen de una actitud despreocupada de la mayoría.

Revueltas, expulsado del partido comunista mexicano, considera que no tiene una obligación disciplinaria sino desde el punto de vista racional y verdaderamente leninista. Y piensa que la repercusión de “*Los Errores*” es un despertar de la conciencia marxista-leninista y del pensamiento dialéctico y una lucha contra el dogmatismo y por la libertad de expresión y de investigación que se hacía necesaria en el movimiento comunista mundial.

Con temeraria voluntad de verdad, José Revuelta asume una posición desde dentro mismo del partido y son los personajes de “*Los errores*” los depositarios de su indagación crítica.

Jacobo, Olegario, Eladio intentan comprender y justificar los extraños que se cometen en nombre de una ideología que pretende redimir a los hombres y utilizar medios de traición y de ignominia.

<sup>13</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 62. El subrayado es nuestro.

“Un fantasma recorría el mundo: el fantasma de la matanza de los inocentes. Pero... Si ese fantasma tenía la razón y la verdad? Ahí estaban Eladio, Pintos y el Linotipista, la víctima y el victimario, pero esto no era suficiente a esclarecer la razón última: Pintos no aceptaba su muerte, se disponía a luchar en contra de ella, rechazaba la cicuta que le ofrecía el Partido, Pero...? Si la hubiera aceptado? Olegario se estremeció. Se aproximaba, seducido por un abismo de lucidez, al punto donde residía la clave de lo que sí era la extravagancia real de nuestro tiempo, la clave de la locura, de la más extraordinaria locura que se pudiera haber intentado en ningún momento de la historia. *La subversión de la muerte de Sócrates*. Si Eladio Pintos hubiera aceptado morir voluntariamente y sin resistencia, a manos del Partido, a título de hacerlo en virtud del más alto interés político y la más elevada e inobjetable jerarquía moral, aunque no se ofreciera a los ojos de todo el mundo otra explicación de su sacrificio que no fuese la de cubrir su muerte de infamia, ignominia, y traición y vergüenza eternas. Qué significado habría tenido esto? Qué nuevo sistema universal, aplastante y sobrecogedor, habría introducido este acto en las relaciones humanas?”<sup>14</sup>.

Revueltas presenta una dirección del Partido, ducha en el asesinato de los militantes inconformes y muy similar al mundo del hampa y la prostitución más abyecta.

“*Crímenes* —cuando es necesario— *éticos*, si así puede decirse que no nos pertenecen, supresiones, liquidaciones abstractas. Aquí, como en un violento aleteo de sentimientos casi no asimilables por su rapidez, Olegario sintió horror por las palabras, por ese pudoroso argot de partido, por esa curiosa variedad de circunloquios morales: liquidación física, muerte prematura y otras expresiones parecidas... Cuestiones de semánticas, se dijo como si sonriera por dentro”<sup>15</sup>.

La novela se estructura sobre dos temáticas en contrapunto: la primera convertida en una historia del bajo fondo mexicano; la segunda presenta a los comunistas en un momento de huelga y rebelión.

Jacobo Ponce, el intelectual expulsado finalmente del Partido porque en sus clases enseñaba “deformaciones revisionistas” de la teoría, necesita imperiosamente saber la verdad sobre Emilio Padilla, camarada desaparecido en forma misteriosa.

Y aunque se acerca a la claridad de este hecho con un temor casi animal, sigue hasta la lucidez total.

<sup>14</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 69. El subrayado es nuestro.

<sup>15</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 107.

Emilio Padilla es en la realidad Evelio Padilla, estudiante de Derecho en México que fue becado a la Unión Soviética y al volver encontró una muerte misteriosa.

José Revueltas manifiesta el conocimiento que tenía de Padilla cuando en un capítulo de la novela (p. 271) se aclara que estuvieron juntos en la prisión de las Islas Marías.

Uno de los momentos más patéticos que vive Jacobo Ponce al ser arrojado del Partido es su encuentro con un viejo camarada, obrero tranviario, que se retrae y lo increpa tratándolo de enemigo de la causa y traidor.

“Se dijo Jacobo que en adelante ya no iba a encontrar, en nadie más de sus camaradas, ningún otro rostro que tuviese una expresión distinta a la del rostro de Eusebio Cano, santificado, deshumanizado por el espíritu dogmático del partido”<sup>16</sup>.

Las dos historias paralelas se encuentran en un lugar determinado; prostitutas y comunistas se hermanan en el final: la Luque percibe con claridad la fatalidad de su destino y Eladio Pintos parece someterse a las leyes “morales” del Partido.

“Puedes hacer de mí lo que quieras. (le dice la Luque al Muñeco) Pegarme, maltratarme, humillarme. Sé que no puedo escapar de ti —Lucrecia hablaba ya casi en sollozos—. Viviré a tu lado para sufrir todo eso hasta que llegue el momento en que me mates, porque eso es lo que me va a suceder. Entonces será el momento en que salga de mis penas. Es mi destino de pinche puta desdichada”<sup>17</sup>.

Las dos ramas de la acción se unen en el macizo tronco del pesimismo más desconsolador.

El capítulo titulado “*Magdalena*” encierra quizás la clave de interpretación de “Los errores”. En él, Revueltas une hasta producir el dolor más lacerante la peripecia partidaria con la situación del amor entre Jacobo y Magdalena, Jacobo y el recuerdo de Olenka, sacrificada también por la causa.

Jacobo, obseso por dilucidar el destino de Padilla y de Olenka, al-

<sup>16</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 85.

<sup>17</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 129.

canza la verdad sobre los dos al mismo tiempo que asume, en su fascinante poder aniquilador, el amor que experimenta por una mujer.

“Lo sabía con esa presciencia aniquiladora y mágica que sólo pueden disponer dos seres unidos, destrozados, por un amor o por una muerte más allá de lo sensible, más allá de los cuerpos, más allá del conocimiento”<sup>18</sup>.

Revueltas explora con valentía los motivos, los lazos, las contradicciones morales de los personajes a quienes pudo conocer en la actividad ideológica, desnuda sus razones y las muestra descarnadas, como visiones de José Clemente Orozco, dolorosas y desgarrantes.

Algunos personajes de “Los errores”, como también en otras obras, están transidos por una solidaridad tan profunda que penetran intensamente en el lector.

Por ejemplo Olegario que le habla al prestamista asesinado y le dice: “Crémelo, mi viejo! —exclamó con voz queda y ardiente. Con toda mi alma querría hacer algo por ti. Aun traerte el sacerdote, que sin duda es lo que tú me pides y anhelas en estos momentos. Fíjate, traértelo, yo que no creo en esas cosas, De veras, mi viejo, lo único que puedo hacer es verte morir y *que tú me veas aquí a tu lado y de cualquier manera no mueras solo como viviste*. De veras, viejo Victorino, perdóname”<sup>19</sup>.

O los amantes que salen como teas de la casa encendida por el fuego y se deslizan uno hacia otro para fundirse en un abrazo definitivo que adquiere dimensiones simbólicas increíbles.

“Son un hombre y una mujer enlazados, fundidos uno con el otro en ese encuentro en que ahora se ciñen con los brazos y los cuerpos en llamas, sin quererse separar y donde el único lenguaje que les queda es este grito que anula todas las palabras y expresiones para quedar en puro amor y terror”<sup>20</sup>.

Un aire de perversión homosexual preside la historia del hampa, donde Mario Cobián “El Muñeco” planea el robo del prestamista, con la ayuda del enano Elena, para independizar a Lucrecia de su oficio de pros-

<sup>18</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus cit.*, p. 279. El subrayado es nuestro.

<sup>19</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus cit.*, p. 225. El subrayado es nuestro.

<sup>20</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus cit.*, p. 253. El subrayado es nuestro.

tituta, y termina traicionado por la Jaiba y La Magnífica que se disputan su posesión.

Los personajes de una y otra historia están atrapados y se mueven dentro de una vasta confabulación que los enajena sin permitirles otra opción.

“El Muñeco” lo comprende cuando se da cuenta de que sus planes van siendo gradualmente modificados por el azar.

“Mario no podía hacerse estas consideraciones ni razonamientos, pero adivinaba en todo el asunto la existencia de una jugada tramposa y socarrona, no urdida por nadie en particular, pero de la cual el mismo se hacía propia víctima, *quien sabe por qué, ni movido por quién*”<sup>21</sup>.

En este caótico mundo de Revueltas, tan cercano al de Dostoiewski, los crímenes y las escenas de terror vital y de monstruosa belleza expresan una fuerza de realización magistral.

La fuga de Olegario, a través de las alcantarillas, acosado por las ratas y por los sedimentos infectos y malolientes, y la experiencia del prestamista durante los horrores de la Revolución son dignas de las mejores páginas del novelista ruso.

Libro amargo porque la realidad es amarga, dice el autor.

Sus personajes oscuros intercomunicados, reales caen en el vértice de la angustia metafísica y llegan a experimentar físicamente el asco de las situaciones que viven.

*Jacobo sufre una náusea singular, un modo translúcido y doloroso de certidumbre, una alucinante certeza.*

“Era como sentir, como adivinar con la mitad de las facultades perceptivas, y al no poderse expresar por sí misma tal percepción, a causa de la clarividencia, ese marco interno de la lucidez, con que pugnaba por adquirir límites y formas definidas un agudo e hiriente saber abismal”<sup>22</sup>

Novela de técnica faulkneriana, caótica y desproporcionada, no da reposo al lector por la sobresaturación de las situaciones tensas y apasionadas.

<sup>21</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus cit.*, p. 352.

<sup>22</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 264.

Demetrio Aguilera Malta ha dicho de "Los errores":

"En todo el libro campean las excelentes condiciones del narrador de Revueltas. El buen idioma, el análisis hasta la catarsis, el zig-zag argumental dentro del movimiento general, el humor de trasfondo mezclado con la realidad amarga, el ritmo acezante a pesar de la sencillez de la historia. Todo ello, además con un afán de clarificar los problemas, de dilucidar las controversias con ese desbordado apetito para encontrar la verdad que se encuentra en gran parte de la obra de Revueltas. Y, de tarde en tarde, el anatema expresado o implícito ante una sociedad que quisiera ver mejor"<sup>23</sup>.

El mundo de Revueltas está presidido por el absurdo, por la pesadilla, por el azar y la fatalidad y el mismo caos interno de la construcción acentúa estas connotaciones.

Estupendo narrador, tan honesto en sus planteos que conmueve al lector, adquiere dimensiones de profeta bíblico en cuyo grito se mezclan la crueldad y la desesperada solidaridad aplastada por potencias maléficas.

Paradójicamente la blasfemia en labios de algunos de sus personajes se convierte en la prueba más dramática de la necesidad de Dios en el mundo.

"Modigliani! Me dije al mirarla, desnuda y lineal, sobre la cama, Exactamente un cuerpo a lo Modigliani. Aquellos senos de mandarina, la caja pélvica angulosa, casi doliente, los delgados muslos y luego la crucifixión de los brazos sobre la sábana blanca.

Mientras hacíamos el amor, me dije que consumaba un perverso y nunca visto sacrilegio, como si me hubiese vuelto un espantoso y satánico José de Arimatea. Hacía yo el amor con Cristo en el descendimiento mismo de la cruz"<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 228. El subrayado es nuestro.

<sup>24</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 208.

<sup>25</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 139. El subrayado es nuestro.

<sup>26</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 265.

<sup>27</sup> DEMETRIO AGUILERA MALTA: "Un gran novelista" En "El gallo ilustrado", del 23 de agosto de 1964.

<sup>28</sup> JOSÉ REVUELTAS: *Opus. cit.*, p. 273.

## EL POEMA COMO SÍMBOLO BISÉMICO: ODA A LA SANGRE DE RICARDO MOLINARI \*

por EDELWEIS SERRA

La composición, una de las grandes creaciones molinarianas, se integra a los maduros ciclos ódicos, concéntricos, de sus cantos de exilio en un mundo baldío asumido con melancolía de peregrino en pos de otros espacios de angustiante distancia. Poesía arraigada a la realidad terrestre, a las cosas, a la temporalidad, pero a la vez poesía desarraigada del universo y del tiempo terrenos en inquieto trashumar, en metafísica nostalgia.

La totalidad de *Oda a la sangre*<sup>1</sup> se estructura en un doble plano. Un plano sensible, la sangre alojada en el cuerpo humano, que goza de valor y sentido propios; y un plano espiritual más hondo, guarecido en el significado literal de aquél. Estamos en presencia de un poema simbólico bisémico<sup>2</sup>, esto es, dotado de dos significaciones, pues el tema poético de la sangre corporal, válido por sí mismo, es a la vez símbolo de una realidad diferente. El poeta cristaliza el motivo interior de su canto en una forma con sentido que lo manifiesta: el mito de la sangre, representación de una realidad vivida por el sentimiento y en la que la

\* El presente trabajo es un capítulo anticipado de la obra *Estructura y captación del poema*, de la autora, que aparecerá en el primer semestre de 1967 en Buenos Aires con el sello editorial de Huemul.

<sup>1</sup> RICARDO E. MOLINARI, *Un día, el tiempo, las nubes*, Selección de poemas por el autor, Buenos Aires, Sur, 1964, p. 53.

<sup>2</sup> CARLOS BOUSOÑO es el autor de la teoría del símbolo bisémico en poesía, desarrollada en *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, B. R. H. 1956, cap. VII.

intuición ha capturado un doble valor, el literal —diré— y el simbolizado, portador de una de las cualidades metafísicas más apasionadas de la cosmovisión dramática molinariana.

El hablante, al referirse a un elemento sensible, la sangre, como síntesis vital de lo humano, hace uso también de esa representación para aludir a una esfera más profunda que lo trasciende. La visión de la sangre carnal evoca otra visión de una sangre espiritual, de índole más universal, a la que aquélla encubre.

La estructura y la intención expresiva de la *Oda*, son, pues, simbólicas. Dos cargas de significación conlleva el sintagma *sangre*. *Sangre* es, literalmente, la vida físicamente palpable y estremeecedora; pero, profundizando su sentido, *sangre* es también otra cosa, se erige en símbolo, en ella se encarna otro valor espiritual en la intención expresiva del hablante: la soledad, el destino, el exilio del hombre en su angustia metafísica provocada por el Absoluto. Porque el poeta alude a la vida concreta del hombre como espíritu encarnado y como cuerpo espiritualizado, de la que la sangre parece ser el signo vital más elocuente, y descubre tras él o revela ínsita en él otra esfera de realidad suprasensible: el misterio del ser por encima de contingencias espacio-temporales.

Ahora bien, adentrándonos más íntimamente en la lectura del poema, percibimos que la actitud ódica entraña a la vez una actitud elegíaca. Se canta a la *sangre* como vida efímera, como muerte ineluctable, y a la vez como posible vida triunfante de la oscuridad de los sentidos. La obsesión del canto es ciertamente de naturaleza espiritual, metafísica, casi religiosa, en que el alma, sumida en la noche corporal, encarcelada como la misma sangre en la carne, apetece una luminosa liberación<sup>3</sup>.

Veamos cómo la estructura poemática se parcela en dos secuencias de versículos reunidos en estrofas.

La primera es la del anhelo de vida cósmica, de salida del microcosmos hacia el macrocosmos infinito, en:

*Esta noche en que el corazón me hincha la boca duramente*

<sup>3</sup> "Porque al fin, prisionero y huésped de una naturaleza que se aleja de nuestra comprensión más íntima, sólo Dios podrá abrir las puertas de nuestra prisión de soledad", apunta Narciso Pousa en su ensayo de exégesis *Ricardo E. Molinari*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 24 y sgs.

Las acciones verbales en perífrases de subjuntivo e infinitivo empleadas reiteradamente expresan la intensidad del anhelo, el ansia irrealizada de verse trascender la sangre:

...quisiera ver mi sangre corriendo por  
la tierra:

golpeando su cuerpo de flor,  
—de soledad perdida e inaguantable—

.....  
Si pudiera verla sin agonía  
quemar el aire desventurado, impenetrable,

.....  
Quisiera conocerla espléndida, saliendo para vivir fuera  
de mí,

.....  
Quisiera estar desnudo, solo, alegre,  
para quitarme la sombra de la muerte

La sangre es fuerza potencial, puesto que podría *correr, golpear, quemar, salir* de las venas de amor para comulgar con una vida más verdadera de libertad. Nótese las formas verbales subjuntivas expresivas del anheloso aspirar, las proposiciones condicionales del deseo: *si pudiera...*, *si un día no fuéramos...* y el verbo principal en modo potencial *me cortaría*. Es que la sangre en su tipología simbólica de una aspirada vida misteriosa, trascendente, es, en sentido literal, muerte, fin, nada. La sangre es *soledad perdida e inaguantable, vida de eco desatendido, memoria sin paraíso* que, terca, tiende sin embargo hacia una *luz interminable, suficiente*. Ella es destrucción pero también esperanza ya que, espléndida, podría vivir fuera de lo contingente. El poeta insiste ya en el lamento elegíaco, ya en el tono ódico exultante y esperanzado. Si la sangre es *sombra de la muerte, humor sucio, corruptivo*, el ser clama por el Ser incorrupto y definitivo; entonces:

*me cortaría las venas de amor  
para que se escuchase su retumbar;  
para vestir mi cuerpo solitario  
de un larguísimo fuego delicioso.*

Hasta aquí la primera parte de la *Oda*. La segunda se enlaza paratácticamente al último versículo mediante una adversación denotadora del tono totalmente elegíaco que ahora impregnará al canto angustioso del poeta:

*Pero no ha de llegar nunca ese tiempo mágico,*

La sangre es creatura finita aprisionada en el cuerpo mortal, dice con el acento neoplatónico del cristiano Fray Luis:

*¡Qué duro silencio la cubre!*

.....  
*A través de la carne va llorando,  
metida en su foso sin cielo,  
en su noche despreciada,  
con su lengua eterna, contenida.*

La sangre, como el hombre que la abriga, es *tristeza, muerte inmensa, sueño sin alborada, ansiedad vuelta hacia adentro, sorda...* Está destinada a morir en *su mundo obscuro*, es polvo que *volverá a su raíz*.

Toda la oda en su profundo significado simbólico es un oscilar, una tensión agónica entre esperanza y desesperanza, vida y muerte, cárcel y libertad. Paradójicamente la sangre mortal, realidad inmanente, simboliza la aspiración del hombre a la trascendencia. El ser no quiere alienarse en su soledad corruptible sino lanzarse hacia la vida del Ser infinito y comulgar con la totalidad, por la que se *cortaría las venas de amor*. La sangre, *rosa vulnerable, desierto extraviado entre inútiles bocas*, es apetencia metafísica de la libertad del ser más allá de la muerte, búsqueda de su perdido paraíso, peregrinaje hacia un Dios lejano cuya memoria se ha perdido pero cuya comunicación se hambrea oscuramente.

La sangre —en su noche oscura, prisionera errante, *a través de la carne va llorando, metida en su foso sin cielo*, porque su vida finita no conforma al espíritu humano llamado a otro más glorioso destino. He aquí la entrañable, lacerada melancolía de la oda del hombre apeteciendo y buscando una salida a esa *ansiedad vuelta hacia adentro*, encarcelada en su intimidad corpórea, símbolo del espíritu en su condición carnal, ahe-

rojado, pero oscuramente cierto de su eterna y no desertada vocación a la Unidad, superadora de su dualismo doloroso.

Mas el poeta no vislumbra, clara, la salvación. Una gran tristeza envuelve la vida de su sangre, de la sangre del hombre, y:

*¡La muerte inmensa vela su sueño sin alborada!*

#### *El verso libre molinariano*

El versículo de Molinari —como el de Aleixandre y el de Neruda— se estructura mediante la reproducción y combinación libre de unidades rítmicas de la poesía tradicional, en particular de los metros alejandrino, endecasílabo, decasílabo, eneasílabo, octosílabo y heptasílabo. La oleada rítmica en el comienzo de *Oda a la sangre* ya deja percibir la reunión de versos en un conjunto estrófico irregular, pero perfectamente determinado en los aciertos musicales surgidos de metros conocidos.

El primer versículo es de 18 sílabas y combina dos eneasílabos:

*Esta noche en que el corazón / me hincha la boca duramente*

El segundo versículo todavía es de mayor aliento, abarcando 20 sílabas por reunión de un eneasílabo y un endecasílabo:

*sin pudor, sin nadie, quisiera / ver mi sangre corriendo por  
la tierra*

Sigue progresando la estrofa reproduciendo con libertad intuitiva unidades rítmicas de 9, 10, 11, 12, 14 y 15 sílabas, las que labran su cohesión apoyándose ya en un vocablo del verso anterior, con el cual se encabalga, ya desarrollando el contenido poético que lo precede bajo diversas construcciones sintácticas. En los versos:

*golpeando su cuerpo de flor,  
—de soledad perdida e inaguantable—*

un eneasílabo y un endecasílabo respectivamente se apoyan en un voca-

blo del verso anterior (*golpeando se apoya en tierra y soledad en flor*) mediante el procedimiento enumerativo. Los versos siguientes:

*para quejarme angustiosamente  
y poder llorar la huída de los días,  
el color áspero de mis viejas venas,*

muestran también la táctica de apoyarse cada uno en el anterior, pero aquí mediante construcciones subordinadas y coordinadas en las que sigue presente la tendencia enumerativa, haciendo avanzar las olas rítmicas constitutivas de la estrofa.

En los versos sucesivos, de 11, 15, 14 y 12 sílabas, el primero se apoya en los sintagmas precedentes *quisiera ver mi sangre*, o mejor, en el contenido desarrollado en ellos, y se encabalga bruscamente con el siguiente:

*Si pudiera verla sin agonía  
quemar el aire desventurado, impenetrable,*

El verso que le sigue, un alejandrino de dos heptasílabos, se apoya a su vez en el anterior (precisamente en el vocablo *aire*) con moroso dinamismo sintáctico ya que se trata de una subordinada en función adjetiva de matización intensificadora, mientras el verso sucesivo se coordina copulativamente con ésta conservando su función adjetival con respecto de *aire*, evidenciando todo el conjunto la secuencia enumerativa como táctica estilística en sintagmas ora progresivos, ora no progresivos:

*Si pudiera verla sin agonía  
quemar el aire desventurado, impenetrable,  
que mueve las tormentas secas de mi garganta  
y aprieta mi piel dulce, incomparable;*

Así, a lo largo de toda la *Oda*, el ritmo del verso libre crea vínculos unificadores del poema, con matices diversos que no voy a detallar pues lo expuesto basta para mostrar la musicalidad buscada por el poeta en la versificación irregular.

La expresión límpida y rigurosa está regida por el pensamiento y la emoción poéticas sabiamente contenidos, con viril pudor, en el ondulante cauce sintáctico del versículo. El desarrollo aparentemente discursivo de la meditación lírica se adensa de rezumante materia simbólica. Fuertes encabalgamientos ritman el doloroso fluir del sentimiento, de la aguijada melancolía de la sangre, ese *lento signo enigmático, esa llama de esencia sin despedida*.

La ramazón versicular despliega períodos sintácticos amplios y lentos como el acompasado, espeso circular de la sangre en agonía. La retórica del verso libre es reiterativa de la noción *sangre* en su doble valor semántico, el literal y el simbólico<sup>4</sup>.

El rigor de la estructura poématica externa no está dado en el versículo por el isosilabismo y la rima tradicionales, sino por el paralelismo funcional de los sintagmas de intensa y condensada impregnación conceptual-afectiva inherente al símbolo bisémico, fraguador del significado.

El paralelismo se detecta a través de los conjuntos simbólicamente semejantes dados en cada secuencia de versos libres, y cuya finalidad poética es condensar mediante reiteraciones el mensaje lírico expresivamente apoyado en ellas, verdadero sostén vertebral de la pieza. Hay empleo de retórica reiterativa y condensadora en primer lugar en el propio sintagma simbólico *sangre*, vocable que, si bien expreso una sola vez al comienzo, en el primer versículo, es aludido luego mediante el pronombre *la* y el adjetivo posesivo *su* (*ver-la; conocer-la; la esperó; su memoria; su Luz; su retumbar; etc.*), también en las formas verbales referidas a la sangre en la situación anhelada por el hablante: *quisiera ver, si pudiera, quisiera conocerla; quisiera estar desnudo*, etc. Incluso los verboides o gerundios *corriendo, golpeando, saliendo* con valor adjetival, forman parte de la táctica reiterativa del poema. Pero la reiteración condensadora del símbolo tiene su forma propia en la progresión conceptual de la noción *sangre*, vocable una sola vez expresado, mas repetido a

<sup>4</sup> En la obra madura de Molinari, configurada por sus *Odas*, el paisaje telúrico y la temporalidad, con sus propiedades de vastedad inabarcable, encierran un simbolismo cósmico, son imagen simbólica de la soledad interior del hombre exiliado en un espacio cambiante y en un tiempo fugaz que incita sus aspiraciones metafísicas. Véanse, p. ej., en la selección poética del autor, ya citada, *Oda tercera a la pampa*, p. 149; *Oda a los viejos y grandes ríos*, p. 59; *Oda a un instante del otoño*, p. 50; *Oda al viento que mece las hojas en el sur*, p. 56.

través de correlaciones diseminadas por toda la oda. En efecto, son correlatos de *sangre* y de su bisemia poética:

*soledad*  
*río partido por el viento*  
*voluntad que sólo el alma reconoce*  
*memoria sin paraíso*  
*luz interminable, suficiente*  
*sombra de la muerte*  
*enorme y desdichada nube destruida*  
*humor sucio, corruptivo*  
*venas de amor*  
*larguísimo fuego delicioso*  
*rosa vulnerable*  
*desierto extraviado*  
*duro silencio*  
*piel imposible*  
*lento signo enigmático*  
*llama de esencia sin despedida*  
*foso sin cielo*  
*noche despreciada*  
*lengua eterna, contenida*  
*gran tristeza*  
*muerte inmensa*  
*sueño sin alborada*  
*nada*  
*ansiedad vuelta hacia adentro*  
*mundo oscuro*

Deliberadamente, en prolija copia, he recorrido la longitud de la oda para que se vea recalcado el valor condensador de los sintagmas correlacionados, incrementadores tanto del pensamiento cuanto de la afectividad simbólicas. Esta intención estructural y estilística del poema no es sino tributaria de la intuición, del fluir inconsciente de las formas expresivas, si bien lípidamente trabajadas, absueltas del régimen de la razón abstracta, como advertimos en toda la poesía de nuestra época.  
*A través de la carne va llorando,*

El impulso oratorio, mayestático de la oda en su exaltado dolor, se remansa finalmente en un remate anti climático de infinita melancolía. Los sintagmas *nadie, nada, nunca, sola* sumen en un vacío conmovedor las más altas aspiraciones alojadas en el inquieto corazón humano. Aspiraciones que, pese a la muerte, no son un mito, sino real impulso a una *otredad* del ser situada más allá de la finitud y que da sentido a su melancolía, verdadera escaladora, aventurera de lo Absoluto como toda la poesía del gran poeta argentino.

RICARDO E. MOLINARI

ODA A LA SANGRE

*Esta noche en que el corazón me hincha la boca duramente,  
sin pudor, sin nadie, quisiera ver mi sangre corriendo por  
la tierra:*

*golpeando su cuerpo de flor,  
—de soledad perdida e inaguantable—  
para quejarme angustiosamente  
y poder llorar huída de otros días,  
el color áspero de mis viejas venas.  
Si pudiera verla sin agonía  
quemar el aire desventurado, impenetrable,  
que mueve las tormentas secas de mi garganta  
y aprieta mi piel dulce, incomparable;  
no, ¡las mareas, las hierbas antiguas,  
toda mi vida de eco desatendido!*

*Quisiera conocerla espléndida, saliendo para vivir fuera  
de mí,*

*igual que un río partido por el viento,  
como por una voluntad que sólo el alma reconoce.  
Dentro de mí nadie la esperó. Hacia qué tienda o calor*

*ajeno saldrá alguna vez  
a mirar deshabitada su memoria sin paraíso,  
su luz interminable, suficiente.*

*Quisiera estar desnudo, solo, alegre,  
para quitarme la sombra de la muerte  
como una enorme y desdichada nube destruída.... . . . . .*

*Si un día no fuéramos tan extraños, defendidos,  
que oyéramos gemir las hierbas igual que un sediento hábito  
peregrino,  
limpios del humor sucio, corruptivo,  
me cortaría las venas de amor  
para que se escuchase su retumbar;  
para vestir mi cuerpo solitario  
de un larguísimo fuego delicioso.*

*Pero no ha de llegar nunca ese tiempo mágico,  
como no llega la felicidad  
donde no vive el olvido, una voz muerta,  
apagada voluntariamente.  
Ni mar ni cielo ni flor ni mujer: nada;  
nadie la ha visto llevar su rosa vulnerable,  
su desierto extraviado entre inútiles bocas.*

*¡Qué duro silencio la cubre!  
Ya no sé dónde llega o la distrae la vida  
o desea dejarla  
desprendida.  
Dónde se angosta su piel imposible,  
su lento signo enigmático: llama de esencia sin despedida.  
A través de la carne va llorando,  
metida en su foso sin cielo,  
en su noche despreciada,  
con su lengua eterna, contenida.  
Qué gran tristeza la vuelve a la vida sin cansancio;  
al reposo, cerrada.*

*¡La muerte inmensa vela su sueño sin alborada!*

*Nadie sabe nada, nunca. Nada.  
Todo es eso. ¡Ansiedad vuelta hacia adentro,  
sorda, detestable; alejada!*

*Majestuosa en su mundo obscuro, volverá a su raíz  
indefinida, penetrante, sola.*

*Tal vez un río, una boca inolvidable,  
no la recuerden.*

*(Un día, el tiempo, las nubes)*

## DOS VIAJEROS FRANCESES DEL SIGLO XIX

Por JIMENA SAENZ QUESADA

Durante muchos años, en el siglo pasado, la Argentina y especialmente la Pampa y la Patagonia con sus indios, fueron para los europeos motivo de misterio, de especulación imaginativa, de temor y de esperanza. Imaginaban estas comarcas como tierras de promisión, tierras de aventuras, tierras casi irreales, y no carecían de razón pues eran regiones casi inexploradas.

Claro que para los argentinos la Pampa era una realidad, el desierto podía vencerse a caballo o en carreta, y los indios podían ser vencidos por colonos armados; pero los europeos sólo veían el reflejo mágico de esos desiertos sin fin.

Muchos franceses de entonces decidieron conocer estas tierras para colonizar y realizar negocios; muchos otros como Julio Verne y Gustavo Aimard escribieron libros de aventuras sobre nuestra patria sin haberla conocido jamás.

Finalmente los más soñadores, fascinados por estos relatos, se prepararon a convertir sus sueños aventureros en realidad. Uno de ellos, un joven parisiense de veinticinco años, Augusto Guinnard, decidió en 1855 hacer negocios en el sur argentino, en la frontera con los indios; por desgracia para él, después de comprobar que esos pueblos fronterizos no servían para comerciar, decidió a ir hasta Rosario. En esta travesía a pie desde el Carmen de Patagones hacia el norte perdió enseguida

la orientación, entró al territorio de los indios y fue capturado por éstos quienes lo mantuvieron cautivo tres años en la Patagonia, hasta que pudo escapar.

El libro de Guinnard, *Tres años de cautividad entre los patagones*<sup>1</sup>, es un libro triste, interesante y serio, escrito con una sequedad que suponemos proveniente de lo terrible de los padecimientos soportados por el protagonista. Ya no le queda una lágrima por derramar, ha sufrido hasta el límite humano; se ha curtido brutalmente bebiendo sangre de yegua y comiendo carne cruda, soportando los fríos más intensos y los vientos patagónicos a la intemperie sin poder comunicarse con nadie en tres años de vagabundeo por la Patagonia cambiando de amo y de tribu y sumido siempre en la más abyecta esclavitud. Las sensaciones que nos trasmite son de horror, pero de un horror hierático, sin aspaviento, solemne y casi sagrado.

Dice Guinnard al final de su melancólico libro: "En el corazón de los Andes como pocos días antes en Mendoza, algunos después en Valparaíso y más tarde en el buque que volvía a traerme a Europa, abrumada mi mente por tan dilatada serie de miserias, sólo me preocupaban dos cosas: la necesidad de volver a Francia y una lucha incesante contra las reminiscencias de mi cautividad... estuve largo tiempo dudando de mi libertad... me fue necesario atravesar el océano, regresar a mi patria y disfrutar de la calma reparadora del hogar maternal para ahuyentar de mi sueño las visiones de mi cerebro, los fantasmas evocados por el odioso recuerdo de los forajidos del desierto".

El libro termina ahí; pero se agregan luego unas palabras sobre la actividad posterior de Guinnard. Como había sido protagonista de episodios tan dramáticos como extraños, la Sociedad de Geografía lo llamó para que suministrara datos, ordenara sus recuerdos y notas con el objeto de describir luego en forma científica la Patagonia.

No sabemos ya más de él pero es difícil creer que Guinnard haya podido complacer a los geógrafos franceses, pues él, un muchacho con aficiones comerciales, sin una brújula, en la única compañía de tribus

<sup>1</sup> Eudeba, Buenos Aires, Col. del Siglo y Medio, 1961.

nómades, no podría haber descripto en la forma necesaria y exigida la Patagonia que sin embargo conocía tan bien.

Su libro es entonces una narración de cautivos; como todas ellas cuenta episodios dramáticos, intentos de suicidio, y de fuga, castigos, etc. Las costumbres de las tribus están descriptas con verdadero conocimiento; las fiestas, las diversiones, el juego, las ceremonias religiosas, el casamiento y la educación de los niños. Guinnard es un joven escrupuloso, pues después de escribir todo esto, dice: "Se comprende que no serían suficientes algunos días ni aun algunos meses para que un esclavo como yo hiciera las diversas observaciones que sumariamente acabo de relatar". La conciencia y la humildad de este autor son su mejor garantía de realismo y objetividad; no inventa nada y le podemos creer con toda confianza y en cuanto a indios se refiere. Todo lo demás de la Argentina lo deja de lado, no lo consigna, ¿para qué? lo único que lo obsesiona es su propia cautividad.

Podemos comparar la patética figura de Guinnard con la de otro aventurero francés, quien como un nuevo Quijote, devoraba desde niño libros sobre América del Sur y especialmente sobre la Patagonia. Este oscuro procurador del Périgord se llamaba Antoine Orellie Tounens<sup>2</sup> y un día decidió dejar de ser procurador y adquirir notoriedad. Su imaginación exaltada se había dejado impresionar tal vez demasiado por la geografía mágica de estas remotas regiones.

Tounens logró lo más extravagante en materia de viajes, aventuras y ambiciones; en nuestro republicano país, se hizo coronar rey de la Patagonia, y superó a todos con lo desmedido de sus pretensiones.

Realizó varios viajes a Sudamérica. La primera vez en 1858, desembarcó en Chile y tras dos años de duro aprendizaje del español y de correspondencia con los indios del Arauco, marchó hacia el territorio araucano y allá se hizo coronar rey. El pobre procurador de Périguenx era ahora *Antoine Orellie Ier. roi d'Araucanie et de la Patagonie*.

<sup>2</sup> Puede verse ARMANDO BRAUN MENÉNDEZ, *Pequeña Historia Patagónica*. Bs. As., Vial y Zona, 1936.

EMMA REYES, *Antoine de Tounens, rey de Arauca y de Patagonia*. En *Cuadernos*, N° 92, enero 1965, p. 37-46.

Alcanzó a reinar desde noviembre de 1860 hasta enero de 1862, mes en el que es hecho prisionero por los chilenos, traicionado por su propio edecán. Lo cierto es que los fieros caciques araucanos se le sometían de buena voluntad; Tounens los homenajeara, los halagaba como nadie lo había hecho nunca y les prometía que uniendo sus tribus con él a la cabeza, harían la guerra a Chile y a la Argentina y recuperarían su perdido poderío. Uno de los únicos refractarios al proyecto de Orellie, fue el cacique Namuncurá, quien más sensato y prudente que los otros no creyó en las promesas del desequilibrado francés.

Mientras tanto y desde su reino de Araucania, Orellie no dejaba de mandar cartas y artículos a toda Francia para que sus compatriotas lo ayudaran en aquella nueva y gran empresa colonial realizada por un francés solitario.

Como vemos Tounens es un personaje grotesco, ridículo, novelesco en fin. Su caso fue motivo de burlas y de toda clase de especulaciones en su época.

Una vez deportado a Francia por el gobierno de Chile que veía en él un grave peligro, Tounens no cambió de ideales y se preparó a volver; logró retornar esta vez al Plata en 1869. Por el Carmen de Patagones se dirigió al Río Negro y de allí a su antiguo reino araucano-patagón en Chile. Los indios cuando lo vieron creyeron que había resucitado y lo aclamaron otra vez como a su rey y libertador. Se mantiene en el trono desde diciembre de ese año de 1869 hasta marzo de 1871. La soledad, la falta de dinero y las maquinaciones del gobierno de Chile, que está decidido a matarlo, lo deciden a regresar a Francia en busca de recursos. Esta será la última estada de Orellie en su reino de la Patagonia. Vuelve dos veces más a la Argentina en 1874 y 1876 con intención de recuperar el trono; no lo consigue pues los gobiernos están alerta; se enferma en Montevideo y es enviado desde Buenos Aires a Francia donde queda definitivamente inválido.

Hemos visto entonces a dos intrépidos franceses correr distintas y opuestas suertes en nuestra Patagonia; uno rey de los indios, otro su esclavo en las tolderías; ambos partieron con ilusiones, ambos leyeron libros de aventuras; pero las que corrieron ellos mismos eran superiores a las de los relatos y no se encontraban escritas en ningún libro.

La narración de Guinnard, suscita y descarnada, es una especie de crónica a través de la cual imaginamos más que vemos los terribles sufrimientos que padeció su autor.

Antoine Orellie no dejó memorias sino folletos, alegatos con sus discursos a los indios, cartas y artículos para los diarios franceses y documentación extensa conservada en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia.

Son dos historias reales y paralelas, dos franceses que vagabundearon igualmente por la Patagonia y por igual número de años, el uno como rey, el otro como mísero esclavo.

## APUNTACIONES SOBRE "EL LICENCIADO VIDRIERA"

por DELFIN LEOCADIO GARASA

El asunto de esta novela es muy simple. Tomás Rodaja, un muchacho estudiante, recorre Italia y Flandes y regresa a Salamanca, donde, luego de probar un membrillo hechizado, cae en la insólita locura de creerse hecho de vidrio. En su nuevo estado, profiere una serie de verdades y dichos agudos ante todos los que lo rodean con distinta intención. Después de permanecer algún tiempo en la ciudad universitaria, pasa a Valladolid, sede a la sazón de la Corte. Curado finalmente por un fraile jerónimo, recupera la razón y opta por regresar a Flandes "dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado".

Eso es todo. Difícil será hallar en la producción novelística de Cervantes una línea argumental más suscita. Pueden, no obstante lo esquemático de la trama, puntualizarse por lo menos tres momentos. El primero comienza con la aparición de Tomás Rodaja en las riberas del Tormes y concluye con la iniciación de su extraña manía. El segundo abarca el lapso imprecisable de su locura y transcurre en Salamanca y Valladolid. El tercero, muy breve, comprende su curación y su partida para Flandes a servir como soldado.

Además de la diferencia de extensión, advertimos una diferencia de ritmo entre los distintos momentos. Así, en el primero todo es narrado con vertiginosa rapidez: los éxitos estudiantiles, la vida marinesca, el viaje por Italia y Flandes, el regreso. Culmina este momento en el encuentro con la misteriosa "mujer de todo rumbo y manejo", la cual parece ser un mero resorte desencadenador de la locura de Tomás. El segundo

momento, núcleo central de la novela, es una especie de retablo satírico en que desfilan puntualmente una serie de personajes cuya condición social u oficio servirán de pretexto a Vidriera para ensartar sus aforismos e ingeniosidades. En el tercero, la acción se condensa en un cambio importante —la recuperación del sentido de Tomás— cambio no aceptado por la gente, acostumbrada a sus salidas, y su inmediato propósito de abandonar la Corte.

Sin duda la primera parte está urdida con reminiscencias autobiográficas. Las penurias de la vida marinera, aunque convertidas en tópico literario, fueron padecidas por Cervantes en sus campañas del Mediterráneo. En cuanto a su recorrido por Italia, si bien se reduce a una mención escueta, casi a una breve guía turística, es harto expresivo. Con dos libros en la faltriquera, uno religioso y otro poético, Tomás emprende su viaje junto al capitán Diego de Valdivia. Su incentivo es la aventura, ya que “luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos”. Aunque va con el tercio y viste las abigarradas prendas soldadescas, no transa con el rigor disciplinario y prefiere conservar su libertad. Lo que más le llama la atención de Italia son sus vinos, aunque no le hacen olvidar los españoles. Pero también se regodea contemplando la belleza de sus gentes. Pasa revista a varias ciudades, demórase brevemente en Roma, Nápoles, Messina, Palermo, Venecia, Milán, con la mención de sus excelencias o rasgos más notables. Sabido es que Cervantes vivió en Italia entre 1570 y 1575 y fue éste un tiempo de plenitud física y espiritual, que dejó en él rastros duraderos. En varias obras se refiere a Italia con nostálgica evocación: a la Italia pagana y cristiana, a la Italia de la poesía y del amor. En tres novelas ejemplares (*El celoso extremeño*, *La fuerza de la sangre* y *La señora Cornelia*) algún personaje realiza su viaje a Italia.

No puede decirse que exista demasiada coherencia entre esta primera parte de acción expeditiva y dilatada, abundantes desplazamientos y ritmo galopante, en que se refieren la condición de los estudiantes, los azares de la navegación, la vida militar y una serie de viajes que abarcan media Europa y duran varios años, y la siguiente, cuya acción es más bien estática, sólo se desplaza de Salamanca a Valladolid, y consiste meramente en los punzantes dichos que el Licenciado exhibe sin descanso durante varias páginas. Estos dichos eran a veces originales, pero en general pertenecían a un acervo común y se hallan registrados en colecciones contem-

poráneas, como la de Juan Rufo (*Las seiscientas apotegmas*). Menéndez y Pelayo señalaba ya el carácter aforístico de *El licenciado*, afirmación corroborada modernamente por Casaldueiro (*Sentido y forma de las Novelas ejemplares*). Francisco A. de Icaza llega a decir que *el Licenciado Vidriera* “no es sino un pretexto de Cervantes para publicar sus apotegmas” (*Las Novelas Ejemplares de Cervantes*).

Durante su presencia en Salamanca, Vidriera responde maliciosamente a una ropera, opina sobre las prostitutas y sobre el caso de uno a quien su mujer había abandonado, amonesta a un muchacho que quiere “desgarrarse” de su casa porque su padre lo ha azotado, ironiza sobre un cristiano viejo y un presunto judío y finalmente alude a los maestros y a las alcahuetas. Cada réplica tiene cierta autonomía dentro de la serie y no habría inconvenientes en alterar su orden de presentación. Hay un leve desplazamiento, apenas señalado por el cambiante lugar en que la frase es pronunciada (*pasando una vez por la ropería, pasando un día por la casa llana, estando a la puerta de una iglesia*), con lo cual tenemos la impresión de que Vidriera ambulaba por la ciudad seguido por un corro de curiosos. No se alude al tiempo transecurrido: esta etapa de la vida de Vidriera puede transecurrir en una semana, un mes o un año. Sólo al final se infiere que el lapso ha sido extenso, pues se nos dice que “las nuevas de su locura se extendió por toda Castilla”. A veces utiliza Cervantes el estilo directo mediante el diálogo entre Vidriera y su eventual interlocutor, pero no siempre el narrador cede la palabra a sus personajes.

En Valladolid le sobran a Vidriera ocasiones de extender su bien ganada fama. Aquí la agudeza la ejerce principalmente en “cosas que decía de todos los oficios” (pintores, libreros, marineros, boticarios, médicos, poetas, sastres, zapateros, maestros de esgrima, etc.), si bien también desfilan un hombre que se tiñe el pelo, una mujer que come tierra y *Nemo*, el hombre más dichoso. Esta presentación de la sociedad en un colorido retablo era un marco predilecto de los artistas del Barroco para presentar su visión del mundo circundante. Recuérdese, sin ir más lejos, los *Sueños* de Quevedo y *El Criticón* de Gracián.

Sin duda existía un repertorio de nociones agudas, condensadas en frases, que respondían a distintos aspectos y situaciones de la vida. Estas nociones, algunas arrastradas desde antiguo, habían terminado por estereotiparse, por desgastarse y perder así expresividad. Su incorporación a las colecciones (como la mencionada de Juan Rufo), era un modo elegante de

hacerlas susceptibles de aprendizaje, o dicho de otro modo, de diseccionarlas, de convertirlas en un bien exánime y mostrenco. Cervantes intentará en esta novela restituir las al torrente vital de que surgieron. Para ello las insertará en una acción novelesca, si bien precaria en su núcleo, expandida en su marco total, pues abarca casi una vida entera. Las pondrá, además, en boca de un personaje cuyo pintoresquismo y misterio les confieren vitalidad y sugestión. Por otra parte, no todas las respuestas de Vidriera son trilladas ni pueden incluirse entre los *loci communes*. Y su acumulación constituye también un procedimiento no carente de originalidad y efectismo.

Además de su curiosa estructuración, esta novela llama la atención por la distribución de los personajes, o mejor dicho, por el desarrollo y tratamiento de su personaje, llamado alternadamente Tomás Rodaja, Vidriera o Rueda. Ninguno de los demás seres que cruzan por la obra, todos de actuación fugaz, se destaca con relieve propio. Los estudiantes que encuentran a Tomás dormido y lo llevan a la Universidad, el capitán Diego de Valdivia, que lo incita a correr mundo, los diferentes sujetos que provocan en medio de su locura réplicas satíricas o sentenciosas, son meras figuras de fondo, anodinas y desdibujadas, sólo explicables en función del protagonista. Ni siquiera tenemos demasiada noticia de la mujer de "rumbó y manejo" causante de su mal, ni del fraile que le devuelve el sentido.

Llama la atención el hecho de que por segunda vez en la obra de Cervantes tropezamos con un loco. Resulta, sin embargo, aventurado afirmar que *El licenciado Vidriera*, aparecida en 1613, haya sido escrita antes del *Quijote*, cuya primera parte apareció en 1605, y fuera así una especie de ensayo o pergeño de su genial creación posterior. No olvidemos que también el *Quijote* en su primera concepción fue probablemente una novela ejemplar, cuyo desenlace coincidía con el escrutinio que el Cura y el Barbero hicieron en su biblioteca.

Son evidentes ciertas analogías entre Vidriera y el Ingenioso Hidalgo. Cervantes no quiere acordarse del lugar donde vivía Alonso Quijano y a Tomás "se le ha olvidado" la ciudad de su nacimiento. La locura de ambos es, por así decirlo, unilateral, pues a Don Quijote el Caballero del Verde Gabán le vió "hacer cosas del mayor loco del mundo y decir razones tan discretas que borran y deshacen sus hechos" (II, 18). También Vidriera "si no fuera por los grandes gritos que daba cuando le tocaban, o a él se arrimaban... con que daba tan claras señales de su locura, nin-

guno pudiera creer sino que era uno de los más cuerdos del mundo". Es decir que en ambos personajes coexisten desvarío y lucidez, ilusión de creerse caballero andante o hecho de vidrio quebradizo y, al mismo tiempo, sutil ingenio y capacidad de discernimiento en todo lo que no incidía en la dirección única de sus respectivas manías. Podríamos también conjeturar con Francisco Ayala que "la locura sirve en Cervantes para potenciar direcciones radicales del espíritu" (experiencia e invención). También los dos, al final, recuperan la razón, aunque sus rumbos sean divergentes.

Durante mucho tiempo se creyó que Cervantes se había inspirado en un personaje real: el humanista alemán Gaspar von Barth, traductor al latín de *La Celestina*. Cuenta la leyenda que este erudito enloqueció de tanto leer y dió en la peregrina idea de creerse hecho de vidrio. No existen pruebas de que Cervantes haya conocido a este singular personaje, cuya presencia en España antes de 1613 no puede atestiguar, ni tampoco de que tales versiones sobre su locura no sean apócrifas, pues para nada la mencionan sus biógrafos alemanes. Seguramente muchos de los personajes que rápidamente pasan por la novela tengan algún modelo real, pero cualquier atribución en tal sentido carece de asideros. Puede ser casual el hecho de que llamase Diego de Valdivia el juez que le consiguió el puesto de acopiador de la Armada Invencible.

Esta novela cervantina ha tenido bastante repercusión literaria, quizás más que otras más conocidas o artísticamente más logradas. Agustín Moreto y Cabaña, dramaturgo del ciclo calderoniano, es autor de una pieza titulada *El licenciado Vidriera*, influida sin duda por nuestra obra. Aparentemente, pocas novelas resultan menos aptas para su adaptación escénica, dado lo escueto de la acción y lo simple e inconexo de su estructura. Moreto ha situado la acción en Italia, urdido un conflicto de amores y celos en que el estudiante se finge loco —dice ser hecho de vidrio— para vengarse (interesante precedente del tema de la simulación de la locura: Andreieff, Pirandello, etc). Azorín también ha escrito otra obra titulada *El Licenciado Vidriera* o, en otras ediciones, *Tomás Rueda*, sugerente evocación cervantina en que colma poéticamente los años infantiles del protagonista y comenta sus estudios y viajes como hitos en el fluir inexorable del tiempo.

## EL TIEMPO EN LA OBRA DE ALEJO CARPENTIER

por EUGENIO CASTELLI

A medida que algunos sectores de la crítica literaria hispanoamericana se van liberando de su marcada preferencia por el agrupamiento temático de las obras, y de su valoración sobre la base de la mayor o menor fidelidad a una realidad social, van aflorando a un más positivo conocimiento y profundización algunas figuras que, anticipándose a su época, fueran hace ya años trazando caminos a formas expresivas que hoy sorprenden como originales.

Uno de esos casos es el del escritor cubano Alejo Carpentier, quien a los 63 años de edad, con cuatro novelas y varios relatos en su labor, el más lejano de ellos escrito hace ya 34 años, recién ahora comienza a encontrarse en librerías y a preocupar a quienes estudian las formas narrativas en el continente, cuando su obra —ya triunfante en Europa, como lo demuestra su inclusión en los programas del Instituto de Estudios Hispánicos de París— ha servido durante muchos años de modelo a diversos escritores. Y este desconocimiento ha sido acentuado entre nosotros; basta indicar, para probar este hecho, que mientras en nuestro país no existían hasta hoy estudios críticos sobre él<sup>1</sup>, Carpentier no aparece mencionado en *La narrativa en Hispanoamérica*<sup>2</sup> de Alberto Zumfelde, y Torres-Ríoseco, en su último *Panorama de la literatura Ibero-*

<sup>1</sup> La primera aproximación a su obra de un argentino se encuentra en *Los nuestros*, de LUIS HARSS (Bs. Aires, ed. Sudamericana, 1966).

<sup>2</sup> Madrid, ed. Aguilar, 1964.

*americana*<sup>3</sup> le dedica sólo algunas líneas y lo presenta como “poco conocido”. Una observación coincidente hace el chileno Juan Loveluck, cuando observa primero el silencio y luego la escasa importancia que le asigna a este novelista Anderson Imbert, en las sucesivas ediciones de su *Historia de la Literatura Hispanoamericana*:

“He querido detenerme inicialmente en este punto —señala— para mostrar un caso curioso en nuestra sociología literaria: la gran valoración de Alejo Carpentier —éste es su gran triunfo— ha provenído sobre todo de sus lectores. Estos, antes que críticos o historiadores, han hecho en torno de la obra del narrador antillano el movimiento de entusiasmo y adhesiones que explica su actual y fundamentada nombradía. En este caso ha sido válida “la prueba de la audiencia”, de que habla Marinello”<sup>4</sup>.

Carpentier, nacido en 1904, en La Habana, de padres europeos, vive su mayor período de formación en París —permanece allí entre 1928 y 1939— donde alterna los estudios humanísticos con la música y la arquitectura, actividades estas últimas que tendrán gran reflejo en su producción narrativa.

Su contacto directo con el movimiento surrealista, junto al lógico llamado de la sangre, despiertan en él un apasionado interés por lo americano:

“Me consagré durante años enteros a leer todo lo que encontraba sobre América, desde las cartas de Cristóbal Colón, hasta los autores del siglo XVII, pasando por el Inca Garcilaso de la Vega. No hice otra cosa

<sup>3</sup> Santiago de Chile, ed. Zig-Zag, 1964.

<sup>4</sup> *Los pasos perdidos: Jasón y el nuevo vellocino*; trabajo publicado en la revista “Cuadernos Hispanoamericanos”, N° 165, Madrid, septiembre de 1963. Otros estudios breves sobre Carpentier: *Notas sobre la narrativa de Alejo Carpentier*, por PEDRO LASTRA, en “Anales de la Universidad de Chile”, CXX, 1962, N° 125, págs. 94/101; *Alejo Carpentier: realismo mágico*, por FERNANDO ALEGRÍA, en “Humanitas”, Nuevo León, México, I, 1960, págs. 345-372; *Alejo Carpentier, novelista antillano y universal*, por SALVADOR BUENO, en “La letra como testigo”, Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, Cuba, 1957, págs. 153/179; *Una novela cubana*, por J. MARINELLO, en “Literatura Hispanoamericana, Hombres-Meditaciones”, México, ed. de la Universidad Nacional, 1937, pág. 171; *Sobre el asunto en la novela*, por J. MARINELLO, en “Meditación americana”, Buenos Aires, ed. Procyón, 1959, págs. 57/69; *Coronación de Carpentier*, por ANGEL RAMA, en “Tiempos Modernos”, año 1 N° 3, Buenos Aires, julio de 1965, págs. 8/11; *Dos novelas de Alejo Carpentier*, por EMILIO RODRÍGUEZ MONEGAL, en *Narradores de esta América*, Montevideo, ed. Alfa, s/d (el ensayo es de 1951).

por años, creo, que leer textos americanos. América se presentaba como una enorme nebulosa que yo trataba de comprender, pues sentía vagamente que mi obra se desarrollaría allí, que iba a ser profundamente americana”<sup>5</sup>.

De esta preocupación nace su primera obra, *Ecué-Yamba-O*<sup>6</sup> novela hoy casi inencontrable, ya que el mismo autor se ha negado a reeditarla<sup>7</sup>. De tema afrocubano, con marcadas influencias ultraístas, aparece como una obra más poética y musical que narrativa, sobre todo por lo que allí recoge de los cantos rituales negros, y por su alucinado desborde de metáforas. Si bien el novelista ha declarado que no responde a su actual modo de concebir la narración, puede verse ya en ella su gusto por la elaboración exhaustiva de las formas expresivas, un barroquismo que tiene su origen en la misma exuberancia que caracteriza al ser y a la naturaleza tropicales.

“En sus páginas se da la pugna entre el impulso humano y la ambición literaria, la pelea entre el deseo de tocar la entraña negra y el de ofrecer a los ojos europeos, y a los propios del autor, un caso lejano atrapado por las últimas sabidurías literarias”<sup>8</sup>.

Nuevas y originales búsquedas en la utilización de los medios narrativos como instrumentos de indagación humana, las inicia con el relato *Viaje a la semilla*, publicado en edición reducida en 1944, e incluido en 1958 en el volumen *Guerra del Tiempo*<sup>9</sup>.

Como el título de este libro lo indica, aparece ya en *Viaje a la se-*

<sup>5</sup> Conceptos de Carpentier citados por Harss en *Los nuestros*, ed. cit., pág. 55.

<sup>6</sup> Madrid, ed. España, 1933.

<sup>7</sup> “El primero que no quiere encontrarse con ese libro soy yo. No considero que sea un libro fallido del todo, que sea una novela totalmente mala. Hay en el capítulo consagrado al “juramento ñáñigo”, por ejemplo, una ceremonia de iniciación de una sociedad secreta cubana, que no considero malograda en modo alguno. Pero ese libro fue concebido en una época en que padecíamos todos en América Latina de una tendencia mecanicista, futurista, ultraísta, que nos hizo mucho daño. Había en aquel momento que unir las descripciones de cosas a símiles mecánicos, había que emplear la metáfora en una forma absolutamente desaforada y ese libro fue escrito dentro de la estética de ese momento. Es decir, se trató de un libro demasiado condicionado por la estética de un momento determinado de la literatura latinoamericana” (Respuesta al reportaje que le realizara Mario Vargas Llosa, en “Tiempos Modernos”, año 1 N° 3, Bs. As., julio de 1965, pág. 8).

<sup>8</sup> MARINELLO, *Una novela cubana*, ed. cit.

<sup>9</sup> México, ed. Compañía General de Ediciones, 1ª ed. 1958.

milla el tema que más obsesionará a Carpentier: *el tiempo*. Dentro de esta problemática, esencial en el pensamiento contemporáneo, sobre todo a partir de Bergson, y oponiendo el tiempo entendido metafísicamente al cronológico, el escritor cubano niega la irreversibilidad del suceder temporal. Sostiene al respecto que el mejor método de conocimientos del hombre no está en la revisión ordenada de su vida, partiendo del nacimiento, sino, a la inversa, recorriendo sus experiencias desde la madurez a la extrema infancia, despojándose paulatinamente de los conocimientos adquiridos, única forma para él de aprehender las esencias de los estados virginales.

“Yo sé —ha declarado— que los partidarios de una técnica meramente realista van a decir que estoy fantaseando sobre algo que no puede hacerse, porque la vida no es reversible y la vida tiene que seguir adelante, etc., etc. Cuando yo ya no tenga nada que decir, escribiré mis memorias. Es lo único que hace el escritor cuando ya no tiene imaginación creadora. Y esas memorias, no pienso escribirlas en modo alguno, y eso ya está bien planeado, en el sentido del autor que dice: “nacé en tal año, mi padre y mi madre eran de tal o cual formación, recuerdo que en las noches me decían en mi casa, fui creciendo poco a poco, a los 7 años ingresé en el colegio”. Pero ¡cómo pueden escribir unas memorias de esta manera! Lo interesante, a mi juicio, cuando se escriben unas memorias, es recuperar una especie de no-conocimiento por el que uno ha pasado. Es decir, yo no soy el mismo hombre que era a los veinte años. Por lo tanto, si miro mis veinte años desde la edad de sesenta que acabo de cumplir, pues he ido adquiriendo cosas que han modificado mi vida, y lo interesante si escribo mis memorias, y así lo voy a hacer, es el retroceso, es decir cómo era yo en tal época, cuando no conocía tal literatura, en tal época cuando no conocía tales cosas. Por lo tanto, me parece que la técnica del hombre que escribe memorias y quiere empezar por el principio y llegar hasta hoy es completamente falsa. Yo voy a escribir mis memorias mostrando al hombre que yo era cuando me iba despojando de conocimientos determinados. Y esa es una obsesión que aparece en *Los pasos perdidos*, y una obsesión que aparece en el *Viaje a la semilla*”<sup>10</sup>.

En *Viaje a la semilla* relata la vida de un hombre, el marqués de Capellanías, partiendo de la reconstrucción de su casa en demolición y su velorio, en un ordenado retroceso en el tiempo, en un mágico volver atrás, des-

<sup>10</sup> Respuesta al citado reportaje de Vargas Llosa.

andando los pasos, revirtiendo cada una de sus experiencias vitales, hasta su nacimiento, su retorno al seno materno, y su disolución en la nada prenatal. Un viaje de la nada a la nada, basado sin dudas en un artificio técnico<sup>11</sup>, pero que, a través de esas etapas de disolución de experiencias, va arrojando sorprendentes luces sobre los aspectos más trascendentes del devenir humano. El hombre cargado de fracasos y desilusiones logra poco a poco recobrar los jirones de felicidad e inocencia perdidos en el camino, hasta descubrir las más insignificantes bellezas escondidas en las cosas, a la luz de la virginidad natural recobrada. Finalmente, la fusión de su ser en la naturaleza, el barro que vuelve al barro.

Hay aquí una curiosa coincidencia con las búsquedas que por esos mismos años ya emprendía el también redescubierto Leopoldo Marechal, con su reclamo de un retorno a los orígenes, a la pureza virginal; un mismo deseo de retroceder en el tiempo para recobrar la belleza pura, ciegameamente desdeñada por el hombre.

Técnicamente, además de lo novedoso de esa impostación temporal, de ese punto de vista narrativo, puede ya registrarse en *Viaje a la semilla* la excepcional capacidad estilística de Carpentier, su hábil manejo plástico de los ricos elementos expresivos que le dan la ornamental cultura y arte antillanos, fiel reflejo de la exuberancia tropical de su naturaleza.

\* \* \*

En la lujuriosa realidad de ese mundo centroamericano, confluencia osombrosa de mundos opuestos, pero coincidentemente expansivos en fuerzas estallantes de vigor, Carpentier va descubriendo, sorprendiendo en su intimidad el juego misterioso de la realidad concreta con otra realidad sobrenatural, mágica, aflorante en las creencias míticas de los nativos. Y a la conquista de ese *realismo-mágico*, que siente como esencia de lo antillano, se lanza en *El reino de este mundo*, escrita en 1948 y publicada al año siguiente<sup>12</sup>. Subyugado —luego de un viaje que realiza a Haití en 1943, en compañía de Louis Jouvét, y de la contemplación

<sup>11</sup> ANGEL RAMA, en *Coronación de Carpentier*, ed. cit., habla de un "modo cinematográfico" de narrar, y lo compara con "aquel encadenamiento narrativo que un día los Lumière descubrieron maravillados, al proyectar al revés uno de sus documentales".

<sup>12</sup> México, E. D. I. A. P. S. A., 1949. En este ensayo empleamos la edición Alfa, Montevideo, 1965.

de las ruinas de Sans-Souci— por la fascinante historia de Henri Christophe, el negro haitiano que a principios del siglo XIX levantó en su país una monarquía a la manera napoleónica, imitando todos los fastos de la corte de los Bonaparte, y su estrepitoso derrumbe, incursiona por primera vez en lo histórico como fuente de conocimiento de hombre. Traza una especie de puente entre pasado y presente, estableciendo —sin postulaciones programáticas ni ensayismo— los sutiles vínculos que establece la universalidad de las experiencias humanas.

El personaje aparentemente central, Ti-Noel, es en realidad un observador que, metido de lleno en la contingencia histórica, va apresando, aunque pagando por sí mismo cada experiencia, los hilos secretos que mueven la existencia. Del ejemplo real de la locura de Christophe, de los desenfrenados intentos negros por su independencia, así como del juego alucinado de los mitos de su tierra, principalmente encarnados en el legendario Mackandal, deduce la grandeza que encierra la naturaleza humana en su propia imperfección, al desear trascender su propia medida temporal.

“Era un cuerpo de carne transcurrida. Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despojada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo”.<sup>13</sup>

Pero por detrás de este contenido existencial y trascendente a la vez, más allá de este planteo del destino del hombre, de su anhelo de perfección, aflora también ese apuntado juego de lo maravilloso, que ve consustanciado con la naturaleza.

“Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una re-

<sup>13</sup> *El reino de este mundo*, ed. cit., pág. 121.

velación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite"...<sup>14</sup>.

Carpentier considera que ese juego de lo maravilloso se da en América como hecho esencial, entroncado con lo natural, ajeno a todo artificio estético; y contrapone un tal *realismo-mágico natural*, como simple constatación de lo real maravilloso subyacente en el fenómeno americano, con el *realismo mágico* propugnado desde Europa, principalmente por el surrealismo, producto en cambio de una alquimia literaria, de un artificio técnico<sup>15</sup>.

"Lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años —nunca fue sino una artimaña literaria tan aburrida, al prolongarse, como cierta literatura onírica "arreglada", ciertos elogios de la locura, de los que estamos muy de vuelta...". En cambio, "por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías... Pero ¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?..."<sup>16</sup>.

Técnicamente, *El Reino de este Mundo* está construido conforme con un esquema tradicional, en cuanto a una narración cronológicamente desarrollada; pero, además de registrarse ya un acople de imágenes sucesivas, con ritmo de montaje cinematográfico, su mayor originalidad está en ese juego de lo *mítico* subyacente en la mentalidad colectiva, en ese ritual vivir de lo maravilloso, expresado a través de numerosas páginas; mediante el inteligente desplazamiento del *punto de vista*, fundiendo el relato objetivo del narrador con la perspectiva mágica que al hecho asignan los propios negros que participan de los acontecimientos, alcanza Carpentier un sugestivo juego de realidad y mito.

<sup>14</sup> Prólogo a *El reino de este mundo*, ed. cit., pág. 9.

<sup>15</sup> Esta posición significa el claro rompimiento de Carpentier con el movimiento surrealista, al que había pertenecido durante su estadía en París, donde incluso colaboró con la revista "Revolución Surréaliste".

<sup>16</sup> Prólogo, op. cit., pág. 10.

Toda la primera parte de la novela está dedicada a seguir el proceso de mitificación de Mackandal y la formación de la leyenda de sus poderes licantrópicos, visto principalmente a través de la perspectiva de Ti-Noel, en quien aquél que será el líder de la revolución negra en Haití va inculcando las ideas principales de los antiguos ritos africanos, en frentados con las del mundo europeo que los domina.

Mackandal, tras su huída de la hacienda donde era esclavo, y luego de un misterioso silencio en que se lo supone inmerso en el mundo de la magia y de los poderes ultraterrenos, para convertirse en un verdadero sacerdote del rito Badá, lanza el primer ataque contra sus amos, expandiendo raros e inlocalizables venenos que actúan sobre bestias y hombres (primitiva forma del terrorismo contemporáneo). Su rápida y múltiple expansión va creando en la mente de los negros la imagen fantástica de aquel a quien llaman "Señor de los Venenos", y su acción simultánea en distintos lugares fundamenta el mito de sus poderes licantrópicos.

"Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcastraz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales..."<sup>17</sup>.

En la psicología colectiva se ha encarnado así simbólicamente el anhelo subconsciente del retorno de quien para ellos es la esperanza de una rebelión y de una redención. Y cuando Mackandal aparece finalmente en su forma humana, ante los negros esclavos de la hacienda de monsieur Lenormand de Mezy, éstos lo ven conforme con el mito ya arraigado en sus mentes:

"Detrás del Tambor Madre se había erguido la humana persona de Mackandal. El mandinga Mackandal. Mackandal Hombre. El Manco. El Restituido. El Acontecido... Algo parecía quedarle de sus residencias en misteriosas moradas; algo de sus sucesivas vestiduras de escamas; de cer-

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 35/6.

«la o de vellón. Su barba se agudizaba con felino alargamiento, y sus ojos debía de haber subido un poco hacia las sienes, como los de ciertas aves de cuya apariencia se hubiera vestido»<sup>18</sup>.

Ante su presencia todas las aves se unen en un *yanvalú*, en una común interrogación sobre sus miserias.

Finalmente, la ejecución de Mackandal, que los europeos ordenan tratando de destruir su acción, es afrontada con indiferencia por los negros, que confiaban en los poderes mágicos de su líder, quien en el momento oportuno sabría liberarse de la hoguera volando, convertido en ave. El capítulo 8º de esta primera parte, uno de los mejores logrados en cuanto a ese *realismo-mágico*, muestra cómo a los ojos de esa gente la metamorfosis se cumple.

“Una vez más eran birlados los blancos por los Altos Poderes de la Otra Orilla”<sup>19</sup>.

La segunda parte de la novela sigue el proceso de la revolución de los esclavos negros, a la vez que la simultánea destrucción del mundo allí construido por los franceses. Al mismo tiempo que aparece ya la figura de Henri Christophe, el comunero negro, se describe la corrupción o inmoralidad de la vida de Monsieur Lenormand, como una de las causas de la rebelión latente.

“Ante tantas inmoralidades, los esclavos de la hacienda de Lenormand de Mezy seguían reverenciando a Mackandal. Ti Noel transmitía los relatos del mandinga a sus hijos, enseñándoles canciones muy simples que había compuesto en su gloria, en horas de dar peine y almohaza a los caballos. Además, bueno era recordar a menudo al Manco, puesto que el Manco, alejado de estas tierras por tareas de importancia, regresaría a ellas el día menos pensado”<sup>20</sup>.

La noticia de que en Francia se ha abolido la esclavitud, y que los ricos propietarios del Cabo se niegan a reconocer en la práctica, es difundida por Bouckman, otro negro a quien se ve también investido de

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 38.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pág. 42.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pág. 48.

poderes mágicos, y produce el estallido de la revolución. Aquí Carpentier da a su prosa un alucinado ritmo al describir el avasallador desborde de la población negra, revelando tanto lo que hay de auténtica rebelión social, como lo que contiene de desencadenamiento de instintos reprimidos, con los brutales excesos a que llegan, con sus desenfundadas orgías. Y luego las ruinas que deja la rebelión, la anarquía reinante, y el terrible poder creciente que adquiere el Vaudou, a pesar de que los sublevados no alcanzan sus fines y son perseguidos. Carpentier se detiene minuciosamente a documentar el proceso de corrupción interna que se opera en la burguesía dominante, después de los hechos, la caída de todas las convenciones y jerarquías, la liberación de los instintos.

“Un viento de licencia, de fantasía, de desorden, sopla en la ciudad”<sup>21</sup>.

Simultáneamente, y como claro símbolo de ese nuevo estado de cosas, llega a Cuba Paulina Bonaparte, encarnación de sensualidad, abundancia y lujo, que ejercerá sobre un negro, Solimán, una nueva esclavitud, la del deseo.

Luego la peste destruirá también este nuevo mundo de refinada corrupción, provocando la huída casi demencial de Paulina, y con ello “el ocaso de toda sensatez en la colonia”, desatando entre los franceses un clima de orgías y de todo tipo de excesos. En contraposición se alza el sacrificio heroico de los negros, a la vez que el fortalecimiento de sus convicciones religiosas, que Carpentier se preocupa especialmente de hacer realzar en la identidad esencial que los ritos vaudúx guardan con el catolicismo en sus formas más puras.

La tercera parte de la novela enfoca el reino de Henri Christophe y su derrumbe. Al retornar Ti-Noel a su tierra, contempla el levantamiento del gran palacio napoleónico que el monarca negro hace construir a imitación de la corte de Bonaparte; pero tras la fastuosidad de su exterior se va revelando su instauración sobre la base de una nueva esclavitud, de la que siempre son víctimas los negros, cuyos amos son ahora los de su propio color, pero tan abominable como la anterior. El relato de algunas acciones de Christopher, que muestran ya el desborde de un dictador, gobernado por sus propios terrores y remordimientos, culmina con la noche en que la rebelión de los mismos que lo alzarán provocará

<sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 61.

su caída y muerte, noche que adquiere el simbolismo de “la remota queja de un pavo real”. Realmente trágico es el cuadro de su soledad en el palacio, entre tantas pompas y riquezas ahora inútiles, mientras avanzan inexorablemente los tambores del Vodú, esa gran fuerza espiritual que él quiso ignorar; lo mismo su suicidio, la destrucción total de su palacio y fortaleza, su entierro en la piedra misma de su arquitectura, sirviéndole así de mausoleo su propio y efímero mundo. Destacamos un breve párrafo de la descripción del incendio, donde puede apreciarse la magnífica riqueza del estilo barroco de Carpentier, pleno de plasticidad:

“Los tambores estaban tan cerca ya que parecían percutir ahí, de trás de la rejas de la explanada de honor, al pie de la gran escalinata de piedra. En ese momento se incendiaron los espejos del palacio, las lunas, los marcos de cristal, el cristal de las copas, el cristal de las lámparas, los vasos, los vidrios, los nácares de las consolas. Las llamas estaban en todas partes, sin que se supiera cuáles eran reflejo de las otras. Todos los espejos de Sans-Souci ardían a un tiempo. El edificio entero había desaparecido en ese fuego frío, que se ahondaba en la noche, haciendo de cada pared una cisterna de hogueras encrespadas”<sup>22</sup>.

La cuarta y última parte es la que enlaza todas las anteriores, reflejando, a través de Ti-Noel, el destino final de los protagonistas, y donde se llega a la tesis que Carpentier ilustra en varias de sus obras: el fracaso de las revoluciones, la inutilidad práctica de la rebeldía, ya que conduce en definitiva a la instauración de nuevas formas de despotismo, en este caso a la entronización de nuevos amos, los mulatos republicanos del norte, “aristocracia entre dos aguas, esa casta euarterona, que ahora se apoderaba de las antiguas haciendas, de los privilegios y las investiduras... inacabable retoñar de cadenas, renacer de grillos, proliferación de miserias, que los más resignados acababan por aceptar como prueba de la inutilidad de toda rebeldía”. Pero, como resultado positivo, la valoración y comprensión del sentido trascendente que tiene la lucha misma, lo que significa como afirmación del Hombre en este Reino, como prueba de su grandeza, independientemente de los resultados.

En 1953 Carpentier da a conocer su novela más importante: *Los pasos perdidos*<sup>23</sup>. Se trata de una de esas obras de valor fundamen-

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 100.

<sup>23</sup> México, E. D. I. A. P. S. A., 1953. En este trabajo empleamos la edición mexicana de la Compañía General de Ediciones, 1959.

mente simbólico, donde el autor brinda un universo completo de sus ideas, de su visión de la realidad, proyectando a la vez en él todo su mundo interior, subjetivo, y las reflexiones personales acerca de sus experiencias vitales. Parte de la tesis ya esbozada, de que la mejor indagación acerca de lo que el Hombre es puede alcanzarse retrocediendo en el tiempo, descontando una a una, en sentido inverso, las etapas vitales, para así recuperar plenamente y en su pureza aquellos estados aurorales, virginales, del ser. Y lo realiza mediante el relato de un viaje que, basado en una experiencia real, tiene sin embargo una significación esencialmente alegórica: un músico, un intelectual que, alienado completamente en una sociedad oprimente, emprende una travesía a través del Amazonas hasta el corazón mismo de la naturaleza, travesía en que va paulatinamente encontrando diversos estadios de civilización que lo retrotraen a etapas cada vez más antiguas de la humanidad, hasta alcanzar aquel estado natural inicial, aquel Edén que aún conserva intactas las rúbricas del Creador<sup>24</sup>.

La experiencia se va cumpliendo simultáneamente en el plano personal, subjetivo, como una representación de las etapas mismas de sus experiencias, y en el plano alegórico de las etapas generales por las que ha pasado el Hombre.

La situación inicial es la del ser sumido en la inutilidad de una existencia vacía, "subiendo y bajando la cuesta de los días con la misma piedra en el hombro", como Sísifo, sometido a las leyes de la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, vendido al Contable o al Cómitre, era que se identifica claramente con la edad de Hierro de que habla Marechal en *Adán Buenosayres* y en *El banquete de Severo Arcangelo*, como lo prueba la cita del *Deuteronomio* que abre el capítulo I: "Y tus cielos que están sobre tu cabeza serán de metal; y la tierra que está debajo de

<sup>24</sup> "Yo hacía años que vivía en Venezuela, y estaba absolutamente fascinado por el espectáculo de la selva, y la posibilidad de entrar en la selva, y la posibilidad de remontarme a las fuentes de la vida. Y un día subí en Ciudad Bolívar a un baneo ganadero, que llevaba unos toros a distintos lugares del Alto Orinoco, del Casanara, y tuve la impresión durante ese viaje de que el río Orinoco mismo era, en cierto modo, la arteria que permitía remontarse a los orígenes de la vida, a las fuentes de la vida... Y tiene usted la posibilidad, a través de este río-arteria, a través de ese río que diríamos es una especie de pulso americano de hoy, usted, hombre de 1965, entrar en coloquio, en diálogo, en conversación, con el hombre que fuimos hace millares y millares de años. El sentido profundo de *Los pasos perdidos* es eso" (Reportaje de Vargas Llosa a Carpentier, ya citado).

ti, de hierro. Y palparás al mediodía, como palpa el ciego en la oscuridad...”.

Y como ciego palpando en la oscuridad se debate el personaje-relator, sumido en el desorden, la desorientación, la depresión de quien está en un ámbito sin salida,

“exasperado de no poder cambiar nada en mi existencia, regida siempre por voluntades ajenas, que apenas si me dejan la libertad, cada mañana, de elegir la carne o el cereal que prefiero para mi desayuno”<sup>25</sup>.

Hay en su angustia la esencial interrogación acerca de la inutilidad de esa existencia, el impotente anhelo de absolutos y del retorno a una inocencia perdida, debatiéndose entre los devaneos intelectuales (entregado como está él a la producción de una música orientada a films comerciales, sin auténtica inspiración)<sup>26</sup>, o los abandonos al desorden y al libertinaje.

Casado con una actriz, con quien los vínculos espirituales han muerto, y el matrimonio convertido en la farsa de una convivencia esporádica, “del Séptimo Día” —como irónicamente la llama, aludiendo al único día semanal que pasan juntos— su evasión se produce o en el sexo, a través de Mouche, una superficial amante, una falsa intelectual en que se encuentra una respuesta a su “exigente y egoísta animalidad”, o en un arte sin autenticidad.

Es interesante destacar algunos íntimos puntos de contacto entre esta situación inicial y la que ilustra el personaje de *Rayuela* de Cortázar, otra novela igualmente subjetiva y de proyección alegórica respecto del destino del Hombre; hay también allí la angustia de las limitaciones de una sociedad sin sentido trascendente, y el anhelo de recobrar un paraíso perdido, añorando, como dice Carpentier, “ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre”. Pero hay además una misma causal en el conflicto que ambos escritores plantean: un inicial desarraigo, llevados ambos por el espejismo intelectual de lo europeo.

“Un desarraigo —dice Carpentier— que me hiciera vivir dos adolescencias, la que quedaba del otro lado del mar y la que aquí se había cerrado”<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> *Los pasos perdidos*, ed. cit., pág. 21.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 15.

Tal vez la diferencia entre Cortázar y Carpentier, en esa común experiencia del hispanoamericano injertado en el mundo europeo, en plena época del surrealismo, está en que, mientras el argentino sigue fiel a esa estética, aunque insuflándola de un espíritu propio, el cubano ha renegado totalmente de ella, desnudando la falacia que significa en un americano querer seguir estéticas ajenas.

En medio de esa desorientación en que vive el personaje de *Los pasos perdidos*, surge de pronto el hecho catártico, aquél que le abrirá una salida de ese vacío, de esa inutilidad en que está sumida su existencia; un amigo, el Curador (nombre técnico, pero que asume cierto simbolismo adicional), le propone viajar al Amazonas para buscar unos instrumentos indígenas primitivos. Muy significativamente, Carpentier dice de él:

“De pronto esbozó un gesto raro que me hizo pensar en un imposible poder de absolución”<sup>27</sup>.

Hay, por tanto, en él una cierta función instrumental de redención.

Tras algunas vacilaciones acepta, aunque todavía sin captar el verdadero alcance de la experiencia. Y lo hace llevándose consigo a Mouche.

En el viaje irá sufriendo, a medida que se remonta hacia atrás en el tiempo, una lenta pero decidida transformación interior. La primera etapa será una ciudad —en un reportaje la identificó como Ciudad Bolívar, de Venezuela— donde se da el choque de la modernidad arquitectónica con la naturaleza implacable que no cede, que no se entrega a lo superpuesto; lucha, en definitiva, entre lo natural y lo artificial. Y lo artificial, el mundo moderno, se va vislumbrando, en su aspecto material, como lentamente carcomido por un gusano, una carcoma impalpable, que va royendo todo lo que se cree estable; en intencional paralelismo, esa sociedad centroamericana está constantemente afectada y carcomida por la descomposición política, por constante inestabilidad y revoluciones.

Pero, tras ese aspecto negativo, emerge lo positivo: la presencia de lo vital, de lo auténtico, propio de lo americano. Ya en la cita que abre este segundo capítulo, recuerda Carpentier una frase de Shelley: “Ah, yo huelo la vida!”. Efectivamente, al comenzar su ingreso en la natura-

<sup>27</sup> *Ibid.*, pág. 27.

leza americana, encuentra como una luz recobrada, que le entra sobre todo por los oídos, al reencontrarse con su idioma.

“Hacía mucho tiempo que tenía olvidada esa presencia de la harina en las mañanas, allá donde el pan, amasado no se sabía dónde, traído de noche en camiones cerrados, como materia vergonzosa, había dejado de ser el pan que se rompe con las manos, el pan que reparte el padre luego de bendecirlo, el pan que debe ser tomado con gesto deferente antes de quebrar su corteza sobre el ancho cuenco de sopa de puerros o de asperjarlo con aceite y sal; es el gran sabor mediterráneo que ya llevaban pegado a la lengua los compañeros de Ulises”<sup>28</sup>.

Y es en este olor a vida, en su autenticidad natural, que por primera vez su amor con Mouche cobra cierto gozo, cierta entrega sin artificialidades.

La ciudad lo introduce de pronto en el mundo del siglo XIX, con el hábito de sus teatros o su sociedad.

Hispanoamérica, las Antillas en particular, se le van abriendo, ofreciendo como la tierra donde se puede dar simultáneamente ese hecho mágico, maravilloso, de las varias épocas conviviendo. En una casa de los Altos, en las afueras de Ciudad Bolívar, por ejemplo, se sumerge en un ambiente toledano muy del siglo XVII.

Pero aquí surge una importante secuencia de proyección personal. El encuentro con tres jóvenes artistas del lugar: un músico blanco, un poeta indio y un pintor negro, representantes de las tres expresiones artísticas y raciales más destacadas, le hace revivir su propia adolescencia, y aquellos que fueran sus espejismos, causas de su desarraigo. Como entonces él, esos jóvenes no hablan sino de París, despreciando por ignorancia los valores de su propia cultura. Y en ellos vaticina Carpentier su propio fracaso, su propia inutilidad:

“Al cabo de los años, luego de haber perdido la juventud en la empresa, regresarían a sus países con la mirada vacía, sus arrestos quebrados, sin ánimo para emprender la única tarea que me pareciera oportuna en el medio que ahora me iba revelando lentamente la índole de sus valores: la tarea de Adán poniendo nombre a las cosas. Yo percibía esta noche, al mirarlos, cuánto daño me hiciera un temprano desarraigo, de

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 53.

este medio que había sido mío hasta la adolescencia; cuánto había contribuido a desorientarme el fácil encandilamiento de los hombres de mi generación, llevados por teorías a los mismos laberintos intelectuales, para hacerme devorar por los mismos minotauros. Ciertas ideas me cansaban, ahora, de tanto haberlas llevado, y sentía un oscuro deseo de decir algo que no fuera lo cotidianamente dicho aquí, allá, por cuantos se consideraban "al tanto" de cosas que serían negadas, aborrecidas, dentro de quince años"<sup>29</sup>.

Y centraliza su crítica, conforme con sus preferencias, en el joven músico, enfrentando su *atonalismo* pretendidamente primitivo, con la realidad de la música improvisada de un viejo arpista del lugar, que muestra el verdadero primitivismo, el único válido por su autenticidad.

Luego de este reencuentro con su adolescencia, donde intuye ya la esencia de lo verdadero, con la partida de esos lugares y el internamiento en plena naturaleza, se le abre una suerte de Descubrimiento de lo Americano. Ante la grandiosidad de los paisajes siente que cesa todo prestigio humano, quedando la pura contemplación de lo Creado. Tras algunas breves etapas, como la contemplación de un pueblo similar a los castellanos de la época cervantina, lo americano emerge encarnado en la figura de Rosario, una mujer que en sí realiza la particular simbiosis de razas que representa América:

"Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera... Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza..."<sup>30</sup>.

Ella va también acentuando en él el verdadero sentido de lo auténtico. El simple acto ritual de arrojar un puñado de hierbas en el fuego, le revelan el arcano misterio de las cosas, el inexorable diálogo entre la tierra y sus habitantes naturales.

"De la mañana a la tarde y de la tarde a la noche se hacía más auténtica, más verdadera, más cabalmente dibujada en un paisaje que fijaba sus constantes a medida que nos acercábamos al río. Entre su car-

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 77.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 88.

ne y la tierra que se pisaba se establecían relaciones escritas en las pieles ensombrecidas por la luz, en la semejanza de las cabelleras visibles, en la unidad de forma que daba a los talles, a los hombros, a los muslos que aquí se alababan, una factura común de obra salida de un mismo torno. Me sentía cada vez más cerca de Rosario, que embellecía de hora en hora...”<sup>31</sup>.

Rosario encarna para él el Eterno Femenino, una imagen —como lo será también la protagonista de *El siglo de las Luces*— esencialmente materna de la mujer<sup>32</sup>.

Simultáneamente va empalideciéndose, marchitándose en su visión la belleza y la personalidad de Mouche. Es lo auténtico que va desplazando y anulando a lo falso.

Los mismos límites que siente que entre él y Rosario existen por su propia cultura, van siendo momentáneamente olvidados, y llega el amor, en la simple unión adámica, que coincide con el rechazo total de la antigua amante.

Continúa la travesía; el valle de las llamas, donde los brotes de petróleo se abren en lenguas ígneas de reminiscencias infernales, le franquean el paso a un mundo medieval, donde un grupo de prostitutas que llegan al pueblo petrolero, provocan la asociación simbólica con las ribaldas de la Edad Media, que iban de Bremen a Hamburgo, de Amberes a Gante, en tiempos de feria, para saciar a maestros, aprendices, e incluso romeros. Aquí es interesante consignar los conceptos básicos de Carpentier respecto del amor, donde pone bien en claro su naturalismo hedonista, oponiendo lo que es sensualidad natural a la pornografía con que se reviste lo sexual en la sociedad (en este caso enfrentando a las prostitutas con Mouche).

La llanura le traerá después una tremenda sensación infinita, sin tiempo, donde el hombre se siente anulado como un guijarro en el centro mismo de lo contemplado. Van así anulándose una a una las etapas de nuestro tiempo cronológico. Entra en las tierras del Caballo, que, recordando el clima de la Conquista, prolonga en América su grande historia, recobrando aquí el sentido secular perdido ya en Europa. La Villa de Santiago de los Aguinaldos lo traslada, con su Danza de los Demonios:

<sup>31</sup> *Ibid.*, pág. 113.

<sup>32</sup> “Todo lo que puedo decirles es que Rosario es mi mujer”, ha declarado Carpentier a Harss, según lo revela en *Los nuestros*, ed. cit., pág. 72.

y otros rituales a la temprana Edad Media de los juglares, de las naves de locos, donde lo religioso persiste aún mezclado con lo pagano, y donde revive la triple dimensión de lo fantástico, donde se hace posible una antes inimaginable simbiosis de cultura. Más allá, entrando ya en la selva, las tierras del Perro, el mundo sin caminos, donde sólo el perro, con sus ojos a la altura de las rodillas del hombre, veía cuánto se ocultaba al pie de las mezclas engañosas; el perro es aquí el único ser que comparte con el hombre los beneficios del fuego, "arrogándose, en este acercamiento a Prometeo, el derecho a tomar el partido del Hombre en cualquier guerra librada al Animal".

El contacto con los indígenas va revelándole la presencia de una cultura más honrada y válida, a través de sus tradiciones y mitos: "Para un pueblo era más interesante conservar la memoria de la Canción de Rolando que tener agua caliente a domicilio".

La selva es para él como el Arca de Noé, donde caben todos los animales de la tierra, pero sólo tenía una puerta pequeña para el Hombre.

Es todo un permanente sucederse de experiencias, cada vez más ancestrales: el descubrimiento del sentido sacramental de la muerte, en el velorio del padre de Rosario, donde palpa vitalmente los ritos primeros del hombre, que poseía un lenguaje capaz de hablar a los muertos y protestar ante la muerte, similar a lo que reflejan las antiguas tragedias griegas; simultáneamente las habitaciones indígenas, el paisaje, un minero griego, un perro simbólicamente llamado Polifemo, le hacen sentirse en un pleno clima helenístico, inmenso en el mundo homérico; un antiguo templo, con un Cristo de madera negra, le da una atmósfera de auto sacramental, de misterio, de hagiografía tremebunda, que lo reconcilia con el mundo divino, cuya vitalidad se perdiera en las ciudades modernas; el mismo minero griego y el Herborizador, junto al hallazgo de una antigua hacha del tiempo de los Conquistadores, le revelan la fascinación avasallante del espejismo del Dorado; la entrada en lo más interior de la Selva, con las sucesivas pruebas dramáticas que ello entraña, le hace identificarse con los conquistadores que buscaban el reino de Manoa; los no hollados paisajes allí escondidos, le hablan de una arquitectura telúrica, que supera a las catedrales góticas, imposibles templos más colgados del cielo que encajados en la tierra; una misa en plena selva renueva para él la trascendencia del gran Misterio cristiano; los indios emergen, en ese clima de temprana Edad Media, como los míticos Hom-

bres de Maíz de la leyenda; y así sucesivamente hasta la Era paleolítica, en el alba de la historia, hasta el mismo anulamiento del tiempo, hasta un vivir en el presente, sin poseer nada, sin arrastrar el ayer, sin pensar en el mañana, que colma su asombro.

Es en este paisaje, en este país de lo eterno y de lo incommovible, que el personaje llega a uno de los puntos culminantes de su travesía; es allí donde alcanza, en plena Génesis, uno de los descubrimientos más importantes: el nacimiento de la música, como expresión natural, directa, de la palabra humana ante la muerte; en la contemplación de un indígena expresando guturalmente sus conjuros ante el misterio de la muerte, comprende, el antiguo músico intelectual, la falsedad de todas sus propias teorías sobre la música, y alcanza el verdadero sentido trascendente de la creación, a través del *Treno*.

Luego sobrevendrá para él un período de reconstrucción; con el Adelantado y con Rosario llega a Santa Mónica de los Venados, donde podrá vivir la epopeya de la creación de una ciudad, de la estructuración de una sociedad desde sus vínculos más elementales; habiendo alcanzado con Rosario el sentido auténtico de la unión matrimonial, logrará allí el sentido mismo de la Creación.

Reencontrado con el Edén, con aquel mundo perdido que tanto añorara, decide no regresar nunca más allá, sustraerse de su destino de Sísifo, renunciando totalmente a la civilización moderna.

No quiere más pensar, sólo sentir y ver, entender lo creado. Se siente el Prometeo liberado que tanto invocara en sus intentos anteriores de dar forma musical al poema de Shelley, un muerto que retorna a la vida por el conjuro del *treno*.

Pero es un hombre de cultura, y no puede dejar de expresarse en ella; la necesidad de expresar musicalmente sus experiencias lo domina, y va creando febrilmente su *Treno*, el gran poema musical de su vida, la gran obra que, independientemente de su ejecución o no, le demostrará que no estaba vacío, totalmente vacío. Y en ese entregarse a la inspiración está el comienzo de su choque con ese mundo que cree haber reconquistado. Para componer necesita papel, elemento civilizado, casi inexistente en ese mundo. Al llegar un avión al lugar, buscándolo puesto que lo creían perdido en la selva, se ve nuevamente enfrentado, llamado por el otro mundo que quería olvidar.

“Es decir, que los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de allá, pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente —como si lo de acá no fuese también el presente— por sobre ciudades que son hoy, en este día, del Medioevo, de la Conquista, de la Colonia o del Romanticismo”<sup>33</sup>.

La necesidad de papel le exige volver a la sociedad, aún cuando lo haga con la firme decisión de ir a romper con su pasado y retornar a este paraíso recobrado. Se desata una tremenda lucha en su interior entre ambas instancias, entre sus diversos y contrapuestos yos.

Regresa, redescubre y constata todas las falsedades del allá, de la civilización; alcanza el sentido pleno de sus últimas experiencias, y rompe con todo su ayer. Luego comprenderá que no puede retornar a aquel otro mundo virginal.

“La marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo; se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga, dueño del rumbo negado a los demás. Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastrocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los informadores han mudado de semblante”<sup>34</sup>.

Comprende entonces que en ese paraíso natural, él, hombre de cultura, era un extraño, un ser prestado, y que sólo estaba abierto a él como una experiencia, un mensaje, un llamado. Ahora bien, la conclusión no es negativa, ya que esa travesía la ha realizado también en su interior, y allí se ha encontrado y recogido para siempre lo auténtico y lo virginal; ha alcanzado el verdadero sentido de lo natural, y no aceptará ya la condición de Hombre-Avispa, de Hombre-Ninguno, ni admitirá que el ritmo de su existencia esté marcado por el mazo de un cómitre.

“Aquí —dice— se plantea una cuestión de trascendencia mayor para mí andar por el Reino de este Mundo, la única cuestión, en fin de cuen-

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 240.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 280.

tas, que excluye todo dilema: saber si puedo disponer de mi tiempo o si otros han de disponer de él, haciéndome bogavante o espaldero de galeras, según el celo puesto por mí en no vivir para servirlos..."<sup>35</sup>.

En definitiva, un viaje real, pero que simboliza sobre todo un viaje a las esencias, a la raíz misma de su ser, no para anular todo lo que es su existencia, sino para reencauzarla conforme con los valores auténticos.

"He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto que me devolvió el viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui..."<sup>36</sup>.

Pero hay algo más; como todos los creadores actuales, y como todo creador auténtico, Carpentier no puede desprender el conflicto humano de lo estético, y en su novela, como en *El perseguidor* de Cortázar, se da una magnífica prueba del tremendo valor del arte como instrumento de indagación, como medio de superar los límites mismos del tiempo, hacia la trascendencia.

"La única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato representado en testimonios intangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy"<sup>37</sup>.

Formalmente, *Los pasos perdidos* es su novela más barroca, más densamente cargada de ornamentación exterior; pero esto, que para algún crítico pudo parecer el aspecto negativo de Carpentier, es en cambio el elemento esencial de su realización artística, ya que toda esa aparente cargazón no es más que el resultado de un minuciosamente trabajado estilo nominativo, acorde con su intencionalidad de describir hasta el mínimo detalle una naturaleza ya de por sí barroca, para descubrirla y hacerla deseubrir; "El arte —ha dicho— de Latinoamérica es barroco o no es", puesto que atribuye al artista de este continente la misión fundamental del Adán nombrando las cosas.

<sup>35</sup> *Ibid.*, págs. 275/6.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 285.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 286.

A *Los pasos perdidos* seguirá en 1955 *El acoso*, especie de novela breve, publicada luego con sus cuentos en el volumen *La guerra del tiempo*<sup>38</sup>. La odisea, en parte proyección subjetiva de angustias personales, de un estudiante perseguido por razones políticas, tanto por sus actividades extremistas como por su final delación, hasta su muerte, entrelazada con las angustias y deseos reprimidos de un boletero de teatro que, debido a la inesperada irrupción en su vida del otro, ve momentáneamente liberadas sus inhibiciones, se desencadena en ritmo alucinante en este relato, cuya extensión y división en capítulos está condicionada a la duración de la Sinfonía Heroica de Beethoven, y sometida a una estructura propia, similar a la de una Sonata:

“La técnica de *El Acoso* está basada en una construcción musical, es una sonata: exposición de tres temas, 17 variaciones y acordes sobre dos temas, el tema masculino y el tema femenino...”<sup>39</sup>.

Además del profundo análisis psicológico que el relato entraña (estudio psicológico realizado a través de actitudes), y ese ritmo enloquecido que Carpentier imprime al contar, su mayor trascendencia está en sus audacias formales; desde el relato objetivo en 3ª persona, va desplazándose constantemente el punto de vista, alternando 1ª y 3ª personas, incursionando en el monólogo interior directo o indirecto, entre cruzando relatos paralelos, saltando en el tiempo por anticipaciones o “raccantos”, dejando de lado toda secuencia o enlace intermedio, que hacen de *El acoso* una de las primeras grandes experiencias técnicas en el relato, anticipo de formas hoy más usuales; asimismo es una reiteración de su conocida posición acerca del constante flujo de lo temporal conforme a una ley subjetiva, no cronológica.

De 1956 es su otro relato breve, *El camino de Santiago*<sup>40</sup>, la historia de Juan Romero, quien, huyendo de una peste, va a Santiago en peregrinación, y, tentado por el oro y los goces que le anuncian, se embarca para las Indias; convertido en Juan de Amberes, llega a América inconforme y nostálgico, vuelve a Europa como Juan el Indiano. Allí repite

<sup>38</sup> La edición original se publicó en francés: París, ed. Gallimard, 1957.

<sup>39</sup> Respuesta de Carpentier al citado reportaje de Vargas Llosa.

<sup>40</sup> Incluido en *Guerra del tiempo*, ed. cit.

con otro Juan Romero la historia inicial, repitiéndole las engañosas leyendas que antes le contara a él Juan el Indiano; pero ahora uniéndose ambos en una misma ambición y partiendo juntos. Historia circular, que muestra la igualdad de las búsquedas del Hombre en el tiempo, la eterna insatisfacción e inconformismo, y que constituyen en definitiva su grandeza; en resumen, la teoría ya implícita en *El Reino de este Mundo*.

Similar planteo trae el relato *Semejante a la noche*, también de 1956<sup>41</sup>. Tres historias similares pero distantes en el tiempo (un joven que se dispone a partir en una misión guerrera, con los troyanos, los conquistadores y los cruzados, respectivamente) se hacen en definitiva una sola y única historia, volviendo a mostrar cómo a través del tiempo el hombre no vive más que en una inalterable insatisfacción, abandonando o despreciando sus mayores bienes, en búsqueda de lo desconocido. Así el IV capítulo, que es el desenlace del I, puede serlo también del II o del III, indistintamente; intencionalmente Carpentier relata en la 1ª persona y con un mismo estilo, hasta hacer desaparecer toda diferencia o límite exterior entre los tres relatos. Procede con un recurso similar al de aquel *cinético*, que desplaza el fondo, el escenario, cambiando el tiempo y el lugar, tras un mismo primer plano, un mismo ser, fijo.

“El hecho de que —en este plano ideológico— sean todas las guerras sin excepción las que queden denunciadas; el hecho de que sea posible que un solo personaje se traslade sin ninguna dificultad que afecte su identidad y su unidad interna a través de miles de años; el hecho de que la cambiante realidad del fondo histórico pueda ser aprehendida por el lector como siendo esencialmente la misma y variando sólo en sus disfraces; el hecho de que los móviles auténticos de la conducta sean reducidos a unas pocas apetencias —gozar, dominar, enriquecerse— que funcionan como centros dinámicos, todos estos hechos establecen la general homogeneidad del hombre a través de las épocas, y, por lo tanto, tienden a disolver la mutante concepción heraclitana del tiempo. El tiempo funciona no como elemento variable, sino al revés, como elemento que confirma la inalterabilidad esencial del ser, cosa que hace a través de un admirable dinamismo exterior que lo sacude, lo agita, aunque no lo modifica. Incluso puede sospecharse que esa agitación epidérmica y brillante obedece a una secreta ley simétrica, de vaivén, de tal modo que todo desorden con-

<sup>41</sup> *Idem.*

cluye en una restauración fatal del orden, o que, tironeado por ilusiones, el hombre se mueve insatisfecho de un extremo al otro del espectro, yendo y viniendo por el mismo camino..."<sup>42</sup>.

La última obra publicada de Carpentier es *El siglo de las Luces*, finalizada de escribir en 1958, y publicada en 1962<sup>43</sup>. Nacida de una idea surgida en ocasión de un aterrizaje forzoso que debió realizar el avión en que Carpentier viajaba a Europa, en la isla Guadalupe, retoma en ella el tema ya tratado en *El Reino de este Mundo*, del sentido y destino de las luchas revolucionarias. Tomando como centro argumental los varios intentos de implantación de las ideas revolucionarias francesas en las Antillas, y sus posteriores fracasos, dando lugar a nuevas formas de despotismo y colonialismo, Carpentier vuelve a fundamentar su idea acerca de la inutilidad de la rebelión en el orden práctico, pero simultáneamente el sentido trascendente de la lucha misma del Hombre, como forma de forjarse un destino.

Tres jóvenes, Sofía, su hermano Carlos y Esteban, un primo, abren la obra, en momentos en que muere el padre de los dos primeros; roto el paternalismo que los guiaba, quedan en plena disponibilidad, abiertos totalmente a una vida distinta. Y a esa vida nueva vendrá a arrojarlos la intromisión en su mundo de Víctor Hughes, un comerciante francés con espíritu dominador, que les impone su propio orden (personaje real, que el autor arranca de las páginas de la historia, y recrea en base a los poquísimos datos que de él se conservan). Carpentier va mostrando paulatinamente la apertura de los jóvenes a nuevas instancias vitales, sobre todo el paso de la adolescencia a la madurez por la revelación del sexo, más acentuadamente en el caso de Sofía, que se hace mujer junto con Hughes. Con él entrará también a la casa de los jóvenes la revolución entonces en gestación en América, por reflejo de lo que acontecía en Europa. En ellos, y particularmente en Esteban, la Revolución Francesa se presenta como "una columna de fuego que les guía hacia una tierra prometida".

La segunda parte de la novela muestra a Esteban en París, donde ha debido huir junto a Hughes. Se documenta allí, en sus propias ansias y búsquedas, la apoteosis y, casi simultáneamente, la decadencia de la

<sup>42</sup> ANGEL RAMA, *Coronación de Carpentier*, art. cit.

<sup>43</sup> México, ed. Compañía General de Ediciones, 1962. Empleamos la edición Seix Barral 1965.

Revolución; tras un período de euforia, de participación total en el fervor post-revolucionario, va sintiendo Esteban sucesivas desilusiones por las contradicciones y frustraciones que en el hecho histórico se operan. Se siente empequeñecer moralmente, mientras Víctor se va engrandeciendo como figura política, como encarnación del caudillo nato.

Se abre para ambos un nuevo camino, tras la desilusión francesa, al partir con la finalidad de imponer la Revolución en las Antillas, donde Víctor va a revelarse como Jefe, como Conductor de Hombres; Esteban siente nuevamente la esperanza de tomar parte en algo excepcional.

En el viaje se operan diversas transformaciones en Hughes, en quien se notan los efectos de la borrachera de su investidura, mientras Esteban siente agudizarse nuevamente sus críticas a la Revolución (críticas en que podemos adivinar una proyección actual hacia el comunismo ruso, como las dirigidas a las persecuciones a los intelectuales). La otra gran contradicción, terriblemente simbólica en la novela, es la de la guillotina usada como instrumento de libertad.

Luego, en La Guadalupe, sobreviene el triunfo de Víctor y su poder; pero al mismo tiempo se revela su personalidad fanática, inclinada a la servidumbre hacia el hombre que le invistiera de poderes. Víctor y Esteban aparecen enfrentados, como testimonios, respectivamente, del político fanático e inescrupuloso, y del idealista que no acepta contradicciones ni claudicaciones.

Sigue Carpentier describiendo el reinado del terror en la isla; muestra cómo poco a poco los negros, por cuya libertad había llegado en forma especial la revolución, son también víctimas de ese terror. Simultáneamente, el fracaso y el cambio total de la política francesa, que Hughes se niega a reconocer, mientras Esteban alienta un cambio.

La soledad angustiada y vacía en que queda sumido Víctor, enfrentada con la soledad de reencuentro consigo mismo en la contemplación e identificación con la naturaleza que alcanza Esteban (en una nueva expresión del ya señalado hedonismo o ansia de retorno y comunicación con lo natural), es el conflicto más agudo de esta parte de la novela.

El capítulo III ilustra otras búsquedas de Esteban, y en el IV el paso trágico por varios mundos donde el joven va comprobando una realidad cada vez más terrible de muerte, de dolor, de crueldad inhumana,

que le dan la dimensión de lo inalcanzable de todas sus esperanzas e ideales. Así, frustrado en cuanto esperara, regresa a su casa en La Habana.

En la segunda parte del relato se produce el enfrentamiento de la actitud de Esteban, cansado y desilusionado ante la Revolución, con las optimistas esperanzas de Sofía, su esposa, y su hermano Carlos, neorevolucionarios.

Simultáneamente se produce el conflicto sentimental de Esteban, que comprende que siempre ha amado a Sofía (simbólicamente: comprensión, gay saber, como lo aclaró Carpentier; un amor que encierra en gran medida una necesidad íntima de protección, de maternidad, auténtico complejo de Edipo), pero es rechazado por ella. A la muerte del esposo, víctima de una peste, ella revela su ya anterior o íntima decisión de reunirse con Víctor, al que sigue amando; tras vanos intentos por retenerla, Esteban se sacrifica haciéndose encerrar como revolucionario, para que ella pudiera huir a reunirse con aquél.

Carpentier narra luego las experiencias de la joven, convertida en personaje central, en un todo de similar proyección que las de Esteban, ya que también ella paulatinamente irá sufriendo las desilusiones que aquél experimentara; hay un período breve de feliz encuentro con su primer amante, un fugaz entendimiento en el amor físico (similar en su sentido a lo que vemos en *Rayuela* de Cortázar, entre Oliveira y La Maga), pero luego la decadencia política y moral de Víctor, revelada en toda su plenitud al caer enfermo de paludismo, los separa para siempre.

En la parte final de la novela, Carlos —que actúa siempre como testigo, más que como protagonista— revelará el desenlace de la historia de Sofía y Esteban. Reencontrados ambos en Madrid, donde se han unido, llevados por la piedad (ella lo ha hecho liberar de la prisión, donde yacía muy enfermo), terminarán ambos muertos en una quijotesca participación en un conato de revolución popular en España.

En esa repetición de la historia de los dos jóvenes, en contrapunto con la de Hughes, para unirse luego entre sí, está el sentido de la construcción sinfónica que Carpentier dijera haber aplicado: “en la que tres personajes principales encarnan respectivamente un tema masculino, uno femenino y uno neutro”, según lo revelara a Luis Harss.

De allí se desprende el sentido general de la novela, que concuerda con lo ya expuesto por el autor: el fracaso y decepción a que está con-

denada toda Revolución, por la descomposición que en los hombres que la realizan, trae aparejado el tiempo; pero, a la vez, la necesidad íntima de realizarlas que subsiste en el hombre, en su eterna búsqueda de un mundo mejor, de un ideal, de un paraíso perdido. Es en esa búsqueda donde el Hombre supera su tiempo, forjándose un destino interior, independientemente de las proyecciones reales de su acción.

Técnicamente, *El siglo de las Luces* es la novela mejor lograda de Carpentier, y si bien su transcurrir sigue un suceder cronológico, trasciende los límites de la novela tradicional por esa colosal estructura total, por ese manejo de aconteceres distintos en el tiempo, pero con un mismo sentido extratemporal, perfectamente amalgamados y unificados armónicamente en el desenlace. Es también valiosa la técnica interna, en cuanto al desplazamiento de personas narrativas y puntos de vista; además, en muchas de sus páginas vuelve a mostrar Carpentier la extraordinaria riqueza plástica de su prosa, con trozos que son de antología.

Digamos, a manera de conclusión, que el Hombre, para Carpentier, juega los aspectos más decisivos de su destino en la esencial lucha con el Tiempo; descontando las experiencias del pasado para recobrar al menos en su sentido los años perdidos, o proyectándose hacia el futuro en procura de un mundo ideal, su grandeza está precisamente, como decía en *El Reino de este Mundo*, en querer mejorar lo que es.

## OTRA INTERPRETACION DE JUANA DE ARCO

por ARTURO BERENGUER CARISOMO

La Editorial Occitania de Barcelona, en una colección pintorescamente denominada "El sombrero de Danton", publica en su número 17 una pieza dramática de Joaquín Buxó Montesinos: *Las lises tras el fuego*. Treinta y cuatro años tiene ahora este escritor valenciano residente desde hace diez años en la capital del condado. Lleva estrenadas otras dos obras: *Cinco ante el silencio*, en 1960 y *Casandra* (1964), e impresas hasta cuatro colecciones de versos que ha titulado: *De la luz y de las sombras* (1958); *Umbral de silencio* (1960); *La sed de los muertos* (1963) y *Las islas nos llamaban*, ganadora del Premio Juan Boscán de este último año. Aparte, crítica literaria, ensayos y una inteligente refundición del *Peer Gynt* de Ibsen para la misma colección donde ahora imprime su última labor teatral próxima a estrenarse, escrita y editada en 1965.

Buxó Montesinos presenta en *Las lises tras el fuego* una nueva versión heterodoxa y novísima del viejo tema de Juana de Arco. El apasionante motivo de la mártir y santa de Rouen viene repitiéndose, como es sabido, desde muy lejos; ya en la fiesta del 8 de mayo de 1435 —apenas cuatro años después de sacrificada La Doncella— se conocía el *Mistere du siège d'Orleans*, especie de *auto* con sentido laico y guerrero cuya protagonista, más que Juana, era la ciudad misma. Una obra juvenil de Shakespeare, a los veintiséis años según la cronología Chambers, 1590, probablemente escrita en colaboración y aún, quizá, más adaptada que salida de su propia minerva, *La Crónica de Enrique VI*, mezcla de crónica me-

morizada y tragedia melodramática, presenta una Juana vanidosa, hombruna, bufonesca y con ribetes de hechicera, especialmente en el acto V, donde es difícil averiguar hasta qué punto intervienen, para tan distorsionada interpretación, o la ignorancia del asunto o un nacionalismo zurdamente entendido.

Durante el siglo XVIII, entre otras, podemos anotar: *La doncella de Orleans* de Antonio de Zamora que sin pena ni gloria sale a plaza en 1728 y, famosísima, *La Pucelle* de Voltaire que, según opinión de Carlyle, era el poema más ingenioso y relajado de que la literatura tiene que avergonzarse, publicado en 1762; y todavía cabe recordar el canto de Robert Southey —1795— quien hizo de la heroína una especie de abanderada cívica, una precursora revolucionaria y liberal.

Instancia fundamental por su ardiente tensión dramática y por su alto vuelo lírico es —18 de setiembre de 1801— la célebre tragedia romántica de Schiller: *Die jungfrau von Orleans*. Realidad histórica transfigurada con un sentido trascendental de naturaleza ética en donde el espíritu, por sobre el fundamento religioso, vence al destino; la profunda lección moral de caída y rehabilitación hacen de esta obra sin par: uno de los mejores dramas modernos como era, también, la opinión de Carlyle.

Llegado el siglo XIX mencionaremos el juvenil drama de Tamayo y Baus: *Juana de Arco*, en 1847; la pieza teatral y las obras de Joseph Fabre destinadas a la dignificación de la Doncella y las tres versiones ricas de fe exaltada en 1897, 1910 y 1913 del escritor católico Charles Peguy.

Nuestra época responde al, al parecer, inagotable repertorio con tres piezas de singular calidad: la famosa *Santa Juana* de Bernard Shaw, tan aguda, malévola e inquietante como todo lo suyo; la *Jeanne D'Arc au bucher* de Paul Claudel, texto de 1937 que, con la célebre música de Honneger, se representa un año después en Basilea, lírica interpretación de un sacrificio religioso, y, por último —Montparnasse, dirigida por Gaston Baty, en 1953— *L'Alouette* de Jean Anouilh que, por debajo de sus inevitables atisbos sexuales y políticos, supone, en el fondo, un canto nacional a la gloriosa muchacha de Donremy. Excusamos, se haría largo e inútil, las versiones cinematográficas y musicales sobre el apasionante motivo, que no son pocas ni insignificantes.

Para lo que nos interesa, todas estas piezas —y quedan soslayadas

muchas más de menor importancia— responden al esquema histórico ortodoxo y aunque de un modo u otro varíe la exégesis en cuanto al martirio de la Doncella el hecho de su muerte en la hoguera se da por supuesto e incuestionable.

Montesinos, sobre la base de una copiosa y responsable bibliografía de la que puntualmente nos da noticia en la *Autocrítica* precedente al texto dramático; supone que Juana no murió en la hoguera, que fue salvada por su origen noble emparentado con la casa de Orleans, que, finalmente, casó con el señor Robert des Armoises y que, en su lugar, fue quemada una inocente muchacha: Monique Taemeraut. Alcanzar este plan dramático, tan fuera de lo canónico, no era empresa fácil. La principal dificultad era mantener las líneas generales de la historia y torcerlas en el momento determinado con rigor lógico y sin violentar la ecuación escénica.

Quede dicho desde ya que, sobre las observaciones presumibles, Buxó Montesinos ha sorteado con singular dignidad y no escasa destreza teatral el compromiso propuesto. Una taberna en el feudo del señor Des Armoises; los campesinos comentan la muerte de la castellana, vieja misteriosa a la que se tenía por bruja. La llegada del Peregrino Desconocido plantea el inquietante secreto que sólo conoceremos al final: viene persiguiendo el cumplimiento de una oscura y remota venganza. Entra ahora en escena Robert Des Armoises quien acaba de enterrar a su mujer, a Juana, a la Doncella de Francia. El Peregrino cuenta al caballero la muerte de su amada, de Monique, en las llamas de Rouen; al enfrentarse los dos testigos de la lejana tragedia, es Des Armoises quien toma la palabra: *Todo empezó el 23 de mayo de 1430...*

Comienza entonces el verdadero cuerpo de la pieza, dividida en dos actos. Hasta casi el final del segundo, la acción no desmiente el conocido proceso histórico: las intrigas de Warwick, la ambiciosa y equívoca actitud del acusador Cauchon, la temerosa indecisión del Regente de Francia, el duque de Bedford, y se mantiene intacta la ingenua e infantil psicología de Juana en las escenas del tribunal. Para su objeto, sólo tres personajes cobran una dimensión nueva: Carlos VII, que ya no es el pelele ideado por Shaw ni el simple "Carlitos" de otras versiones menos agresivas; Buxó ha dado a Carlos de Francia la tesitura de un rey aco-rralado, sin fuerzas y sin reino pero dispuesto a jugar sus menguados re-

cursos por la salvación de la Doncella; en cierta medida, lo ha ennoblecido. Los otros dos cobran una mayor ficción imaginativa: son Gilles de Rais y Des Armoises, ambos decididos al rescate de Juana, el primero, por la violencia de las armas; el segundo, por la vía de la astucia diplomática, pero ambos guiados por un ingrediente nuevo en la historia de Juana de Arco: el amor hacia la Doncella.

Al fracasar la empresa guerrera del caballero de Rais, el autor da el nuevo giro a la peripecia. La escena clave, al promediar el acto segundo, es la de Robert des Armoises y Bedford el Regente. El recurso, quizá, sea demasiado pueril, de aquellos que condenaba la severa poética aristotélica, pero cabría la disculpa de que todo, en la vida de la santa de Orleans, tiene un aire de leyenda, de vieja narración milagrera: el francés muestra al Regente un anillo con insignias reales; él prueba que Juana es *hija de la reina Isabel de Baviera y de su amante el Duque Luis de Orleans; tía por tanto de vuestro soberano, el joven rey Enrique; hermana de mi señor el rey Carlos, y... ¡la prima de vuestra propia esposa!* Bedford no puede pues cargar con la tremenda responsabilidad de enviarla al patíbulo.

Buxó Montesinos lleva hasta el final su atrevida interpretación: en su propia celda, ya condenada y en vísperas del suplicio, Juana recibe la visita de Bedford, Des Armoises y Pierre Couchon —a quien, en una escena anterior se lo ha convencido de esta necesidad de estado a pesar de sus temores reverenciales al conde de Warwick—; vienen a liberarla con un solo compromiso: deberá jurar abstenerse en lo sucesivo de tomar las armas; ante su negativa, el Regente dice estas palabras que, en esencia, constituyen toda la tesis del drama de Buxó: *... vuestra vida termina oficialmente mañana. Desde este instante debéis ser una leyenda en labios de las gentes.* Juana accede; huye con Des Armoises y a Couchon le queda la tremenda y horrible responsabilidad de enviar *otra* a la hoguera por que *no es la persona, sino el símbolo lo que importa.* La elegida es Monique Taemeraut.

Y el *Epílogo* nos pone de nuevo frente al Peregrino y al caballero Des Armoises. Juana, muerta para el mundo, ha vivido como una santa; en cuanto a su salvador, han sido veinte años de sordo y espantoso remordimiento. Liberó a la Doncella por su amor y por deber: *la mujer —dice— que simbolizó el grito de guerra para la Francia combatiente,*

se ha convertido, aun ignorada de todos, en la oración de una santa para la Francia en paz, mas al guardar para sí el último secreto de aquella historia —la muerte inocente de Monique— la terrible angustia lo ha llevado al borde de la desesperación y la locura. La venganza del Peregrino se ha cumplido.

Tres escollos debía salvar Montesinos al componer esta obra curiosa y, sin duda, arriesgadísima; desde luego, el histórico. En tal sentido, no podemos negar la pulcritud con que ha cuidado de ambientarla y de mantener las líneas generales de la época y sus agonistas; en segundo lugar, el religioso. Cuando, en 1952, apareció el libro de Jean Grimod, uno de los que afirma con más energía la hipótesis de la salvación de la Doncella y su posterior matrimonio con Des Armoises, la polémica fue muy dura y si el especialista Lucien Fabre lo calificó de atrayente sostuvo la improbabilidad de la tesis, mientras el padre Doncoeur —uno de los asesores en la filmación de la película de Ingrid Bergman y experto en la vida de Juana de Arco— tachaba de *terrible escándalo* la desconcertante novedad. Buxó deja intacto el símbolo y acusa, en las hermosas palabras de Des Armoises que cierran la obra, la santidad de la Doncella en la obscuridad de esa vida que fue transfiriéndola al mundo absoluto y neutral de la leyenda; así pues, si, históricamente, puede hablarse de heterodoxia —y es de preguntarse quién, alguna vez, ha sido el dueño de una verdad histórica— el aspecto, diríamos, canónico no ha sufrido mengua y la pieza no puede calificarse de rebelde. Por último, el específicamente teatral, y en tal aspecto confiadamente podemos decir hay en Buxó un hombre de técnica segura, de diálogo vivo y dramático, ágil en la acción e inteligente en el interés de la fábula.

Echarse a andar por un camino tan trillado como es el de la Doncella de Orleans, donde sembraron las plumas más significativas de toda Europa, era cargar sobre las espaldas un serio compromiso. A Buxó Montesinos —de quien, y dicho sea para mi sonrojo, poco conocía— le han dado ayuda su auténtica responsabilidad —bien clara en la *Autocrítica* ya aludida—, su pericia de dramaturgo —harto evidente en esta pieza— y, por lo que en ella se descubre, su condición de poeta. Obra ambiciosa y digna, *Las lises tras el fuego* enriquece con joya de la más noble calidad a la moderna y joven dramaturgia española.

## 50 AÑOS DE NOVELA ESPAÑOLA

por LUIS ARTURO CASTELLANOS

Nos proponemos reseñar, en dos artículos, el desenvolvimiento de la novela española durante medio siglo, el que va desde 1886 hasta 1936. Estos cincuenta años se abren con los cañonazos que anunciaban al pueblo el nacimiento del heredero, hijo póstumo de Alfonso XII, y se cierran con los que anunciaban el comienzo de la guerra civil. Aquellos disparos de alborozo pudieran señalar, en cuanto a nuestro tema se refiere, la aparición de la primera parte de la novela más importante de España, excluída la obra sin par de Cervantes.

Porque en este medio siglo, que podríamos llamar de Oro, no se da, para lo novelístico, un avance de lo secundario o lo apenas significativo, como ocurrió en otros campos de la literatura; sino que al comenzar nuestro período el desenvolvimiento de la novela moderna está en su punto más alto o, al menos, en uno de sus puntos más altos. El nacimiento de la novela contemporánea española, o su renacimiento, como dice Andrenio, podría señalarse con la aparición de "La Gaviota" de Fernán Caballero, en 1849. Y para cuando se produce el nacimiento del futuro Alfonso XIII ya han dado parte de su producción, o toda ella, los grandes narradores del siglo XIX: Galdós, Pereda, Valera y Alarcón. Este último había cerrado su producción con "La Pródiga", de 1881.

Tenemos que detenernos, pues, en primer término, a considerar la obra de quienes, al abrirse este medio siglo, estaban en plena producción literaria. Tomemos, en primer lugar, a Galdós. Para 1886 ya el gran es-

eritor canario había publicado las dos primeras series de sus "Episodios Nacionales" donde a través de las andanzas de Gabriel Araceli y Salvador Monsalud, había dado su interpretación del pasado desde los días de Trafalgar, cuando se abría ya la tajante división de los españoles en absolutistas y liberales, que explicaría la vida política del país en el siglo XIX, y acaso también en el XX. Y había comenzado con sus novelas contemporáneas, donde hay un fiel reflejo de la vida de España en los días que le tocó vivir. Críticos posteriores, de escasa visión, han echado en cara a Galdós no ofrecer ningún héroe levantado, superior, que se elevara sobre la chatura y la medioeridad del conjunto. Si recordamos aquello de "arrojar la cara importa, que el espejo no hay por qué", ese juicio es una real alabanza para el escritor. El propio Galdós llamó "años bobos" a los que precedieron al 98, y la pintura que hicieron los integrantes de la famosa generación fue tan desolada como la que se espeja en el mundo galdosiano. Unamuno, refiriéndose a Galdós, ha dicho que "el mundo social que en sus obras nos deja eternizado es el de la Restauración y la Regencia, un mundo de una pobreza intelectual y moral que pone espanto", y agrega que "fue un pintor a veces genial de aquella sociedad, también difusa, crepuscular, casi nebulosa, rutinaria, del Madrid de fines del siglo XIX, donde la tragedia era la falta del sentimiento de ella".

En 1886, como ya dijimos, comienza a publicarse la más importante novela de Galdós, "Fortunata y Jacinta", que en más de 1.600 páginas sigue "dos historias de casadas" desde los días de la revolución de setiembre de 1868, que derribó a Isabel II, hasta la Restauración y los años subsiguientes. Galdós señala los cambios que en la sociedad se producen con el avance y el predominio de la burguesía. Así sigue la historia de las nuevas dinastías, las de las casas de tenderos Arnáiz y Santa Cruz, y su enlace con el noviazgo y el casamiento de don Baldomero II con Barbarita Arnáiz, cuyo paso hacia el amor y la felicidad está pintado con singular maestría, que prueba ya cómo Galdós sabía seguir un proceso espiritual sin echar mano de los recursos de un psicologismo barato, tan en boga hoy. De ese matrimonio ejemplar va a nacer Juanito Santa Cruz, uno de los protagonistas de la novela, marido de Jacinta y amante de Fortunata. A la historia de las dos familias de la aristocracia tenderil, y a la de las andanzas de Juanito, se acompaña una pintura de todo el proceso evolutivo de la sociedad, el crecimiento de las preocupaciones por el lujo, la entrada en España de las sedas de Oriente, los mantones y los

abanicos, y luego las novedades de París. Y así leemos: "las galeras, aceleradas, iban trayendo a Madrid cada día con más presteza las novedades parisienses, y se apuntaba la invasión lenta y tiránica de los medios colores, que pretenden ser signo de cultura. La sociedad española empezaba a presumir de *seria*; es decir, a vestirse lúgubrementemente, y el alegre imperio de los colorines se derrumbaba de un modo indudable. Como se habían ido las capas rojas, se fueron los mantones de Manila. La aristocracia los cedía con desdén a la clase media, y ésta, que también quería ser aristócrata, entregábalos al pueblo, último y fiel adepto de los colores vivos".

El tema central de "Fortunata y Jacinta" reside en las sucesivas relaciones con Fortunata, y en los enojos y rupturas con Jacinta. Y resulta notable la pintura que hace Galdós de las dos lunas de miel, especialmente la de Fortunata con Maximiliano. Hay también retratos de una hondura psicológica admirable, donde el arte galdosiano llega a las máximas alturas; sobre todo creemos que debe destacarse el de Juanito Santa Cruz; como tantos otros que conocemos, es capaz de todas las bajezas por satisfacer su vanidad, su capricho o su afán de goces; pero siempre tendrá la explicación favorable que lo justifique ante sus propios ojos, y la pretensión de hallar también justificación en la opinión ajena. Veamos cómo lo describe Galdós: "Tenía Santa Cruz en altísimo grado las triquiñuelas del artista de la vida, que sabe disponer las cosas del mejor modo posible para sistematizar y refinar sus dichos. Sacaba partido de todo, distribuyendo los goces y ajustándolos a esas misteriosas mareas del humano apetito que cuando se acentúan, significan una organización viciosa. En el fondo de la naturaleza humana hay también, como en la superficie social, una sucesión de modas, períodos en que es de rigor cambiar de apetitos. Juan tenía temporadas. En épocas periódicas y casi fijadas, se hastiaba de sus correrías, y entonces su mujer, tan mona y cariñosa, le ilusionaba como si fuera la mujer de otro. Así lo muy antiguo y conocido se convierte en nuevo. Un texto desdeñado de puro sabido, vuelve a interesar cuando la memoria principia a perderle y la curiosidad se estimula. Ayudaba a esto el tiernísimo amor que Jacinta le tenía, pues allí sí que no había farsa, ni vil interés, ni estudio. Era, pues, para el Delfín una dicha verdadera y casi nueva volver a su puerto después de mil borrascas. Parecía que se restauraba con un cariño tan puro, tan leal y tan suyo, pues nadie en el mundo podía disputárselo.

“En honor de la verdad, se ha de decir que Santa Cruz amaba a su mujer. Ni aún en los días en que más viva estaba la marea de la infidelidad, dejó de haber para Jacinta un hueco de preferencia en aquel corazón que tenía tantos rincones y callejuelas. Ni la variedad de aficiones y caprichos excluía un sentimiento incommovible hacia su compañera por la ley y la religión. Conociendo perfectamente su valor moral, admiraba en ella las virtudes que él no tenía y que según su criterio, tampoco le hacían mucha falta. Por esta última razón no incurría en la humildad de confesarse indigno de tal joya, pues su amor propio iba por delante de todo, y tenía por merecedor de cuantos bienes disfrutaba o pudiera disfrutar en este bajo mundo. Vicioso y discreto, sibarita y hombre de talento, aspirando a la erudición de todos los goces y con bastante buen gusto para espiritualizar las cosas materiales, no podía contentarse con gustar la belleza comprada o conquistada, la gracia, el donaire, la extravagancia; quería gustar también la virtud, no precisamente la vencida, que deja de serlo, sino la pura, que en su pureza misma tenía para él su picante”.

En su confesión ante Jacinta, Juanito encuentra los medios de pintarse con los colores más amables. Su persecución a Fortunata, a quien ha vuelto a hacer su amante, arrancándola casi del lecho matrimonial, es explicada de esta manera: “No es maldad lo que hay en ella, es falta de ideas morales. Si no ha visto nunca más que malos ejemplos; si ha vivido siempre con tunantes. . . ! Yo pongo en su lugar a la mujer más perfecta, a ver lo que hacía. No, no es lo que crees. Digo más, sería muy buena, si la dirigieran al bien. Pero hazte cargo: después de andar de mano en mano, la casan con un hombre que no puede ser marido de nadie. Despierta compasión, huye, pide amparo. ¿Qué menos que ponerle una casa?”.

Otro prodigio de hipocresía, de una moral falsa, exterior, tan en uso entre lo que con un concepto más o menos equívoco llamamos la burguesía, es la ruptura con Fortunata, dado que esas relaciones, de las que en ese momento está hastiado, le ponen en peligro la paz conyugal. Sus palabras lo retratan cabalmente: “No, si yo te querré siempre. Sólo que no puedo visitarte más. Alguna vez. . . no digo que no. . . Pero así, con esta manera de vivir. . . imposible. Madrid, que parece grande, es muy chico, es una aldea. Aquí todo se hace público, y al fin no hay más remedio que bajar la cabeza. Yo soy casado, tú también; estamos pateando todas las leyes divinas y humanas. Si hubiera muchos como nosotros, pronto la sociedad

sería peor que un presidio, un verdadero infierno suelto. ¿No has pensado tú alguna vez en esto?”

Como tenía que suceder, el final está dado por el desprecio total de Jacinta, la rabia del Delfín al ver que le falta el refugio a que está acostumbrado y la queja contra su desdicha y contra el destino que lo castiga inmerecidamente.

La trama novelesca se desenvuelve en un mundo complejo y amplio, que abarca distintos estadios sociales, y en donde son magistrales las descripciones de las tertulias de café y el mundillo de la politiquería y el comentario fácil de las gentes. Los personajes todos están fijados con caracteres de una fuerza y autenticidad que aseguran a esta novela un lugar permanente de privilegio en la novelística de nuestra lengua. Así Jacinta, con su frustrada pasión maternal, anticipo de la “Yerma” lorquiana; así Fortunata, con su fidelidad casi animal por el primer amo que la poseyó, con un buen fondo natural sofocado por sus debilidades. Así el pobre Maximiliano Rubín, cuya figura duele desde la primera descripción, llevado por su debilidad física y las desdichas hasta la locura; así el sacerdote Nicolás Rubín, mezquino y soberbio, pintado magistralmente en su entraña durante la primera visita a Fortunata; así el tercer hermano, Juan Pablo, que por su mal tuvo una vez un diputado amigo: “Rubín fue al mes siguiente inspector de policía de no sé qué provincia. Pero su infame estrella se la había jurado: a los tres meses cambió la situación política, y mi Rubín cesante. Había tomado el gusto a la carne de nómina, y ya no podía ser más que empleado o pretendiente. No sé qué hay en ello, pero es lo cierto que hasta la cesantía parece que es un goce amargo para ciertas naturalezas, porque las emociones del pretender vigorizan y entonan, y por eso hay muchos que el día que les colocan, se mueren”.

Y entre los personajes secundarios encontramos a Mauricia la Dura, a Lupe la de los Pavos, a Guillermina Pacheco, a Plácido Estupiñá, al filósofo práctico Evaristo González Feijoo, rey de las tertulias políticas, heredero de Fortunata a raíz del segundo abandono de Juanito, que aconseja así a su amante cuando, en trance de morir, le sugiere que vuelva con su marido: “hay que guardar en todo caso las santas apariencias, y tributar a la sociedad ese culto externo sin el cual volveríamos al estado salvaje. En nuestras relaciones tienes un ejemplo de que cuando se quiere el secreto se consigue. Es cuestión de estilo y habilidad”. Y le dice que

se mantenga fiel a su marido si puede, y si no, que use la cautela en el engaño.

“Fortunata y Jacinta” es la novela fundamental del novelista más grande de la lengua después de Cervantes, el que forma con Dostoyevsky, Tolstoi, Dickens y Balzac el grupo de los grandes narradores del siglo XIX.

Pero todavía en el período que nos hemos propuesto considerar, da Galdós otros frutos de su pluma. Entre 1898 y 1900 aparece la tercera serie de los “Episodios”, donde presenta un héroe antiheroico, un hombre común, Fernando Calpena. Hay en esa serie algunos de los logros más perfectos de Galdós. “Zumalacárregui” se adelanta a las fórmulas de la novela del siglo XX, con el doble plano de la historia, el del caudillo carlista y el de su contrafigura, el sacristán delirante Fago, que marcha por la novela alucinado en busca de la inasible Saloma, a la que el autor hará aparecer luego en otros episodios como figura insignificante, con lo que da mayor fuerza a la pasión de Fago. Y entre otras notables bellezas de esa tercera serie baste citar “La estafeta romántica”, verdadera joya como evocación del tiempo, acaso sólo superada por la gracia de Lorca en “Doña Rosita”. Todavía después Galdós daría la cuarta serie e iniciaría la quinta, detenida en “Cánovas”. Y otras “novelas contemporáneas” como el grupo de Torquemada; “Nazarín” y “Halma” en que da su visión de lo religioso; “Angel Guerra”; “El abuelo”, la novela dialogada cuyo héroe se ha comparado con el rey Lear; “Misericordia”, con la pintura del mundo de los mendigos; y muchas más.

Para 1886, año inicial del período, también hace largo tiempo que Pereda ha comenzado su copiosa producción, menos actual que la de Galdós ya; pero indudablemente valiosa y significativa. Si bien su obra maestra, “Sotileza”, es del 84, y “El sabor de la tierruca” había visto la luz en el 81, todavía quedaban otros títulos para su fama, como “La Montálvez”, “La Puchera” y, sobre todo, “Peñas arriba”, que en el 94 cierra el período de plena madurez de Pereda.

Un tercer gran nombre de la novela española del siglo pasado, Juan Valera, también cruza el límite inicial de nuestra media centuria con la carga de sus mejores obras ya cumplida. En 1873 había dado, en “Pepita Jiménez”, un modelo acabado de novela psicológica en que se retratan de modo insuperable los estados de ánimo de Pepita y de Luis de Vargas, a través de una trama ligera, llevada al desenlace con arte maduro y per-

fecto. Todavía en nuestro lapso habrá destellos de su talento en la deliciosa "Juanita la larga", de 1895, y en "Genio y figura...". Pero ni esta novela ni "Morsamor" cuentan ya entre los logros plenos del artista.

Entre los que están a caballo sobre el año 1886 debemos citar también a la Condesa de Pardo Bazán, cuya obra cumbre, "Los Pazos de Ulloa" aparece justamente en esa fecha. Ya antes había escrito "La cuestión palpitante", clara defensa del realismo naturalista. Y luego obras muy logradas, entre las que cabe mencionar, por ejemplo, a "Morriña", que está en ese límite impreciso entre el cuento largo y la novela corta.

En el mismo grupo está incluido Leopoldo Alas, cuya primera novela, "La Regenta" aparece en 1884. En esa hermana española de "Madame Bovary", que en muchos casos no desmerece frente a ésta, hay anticipos, con respecto a la conducta de la protagonista, de las explicaciones freudianas. En ella dió Clarín la medida de su talento como narrador. En el 91, "Su único hijo" reitera esos valores y ofrece valiosa pintura psicológica de personajes originales y llenos de interés dramático.

También Jacinto Octavio Picón, ingenio de segundo orden, está entre los ya escritores para el año 1866, aunque su mejor libro, "Dulce y sabrosa", no aparecerá hasta 1891.

Hay que considerar, ahora, aquellos autores que para la fecha inicial de nuestro período no habían comenzado su carrera, o dado sólo los primeros pasos. Así, Armando Palacio Valdés, cuyas novelas autobiográficas habían comenzado con "Maximina", a la que seguiría "Riverita". Pero sólo en 1889 aparece la más popular de sus obras, "La hermana San Sulpicio", encantadora y simple, que reúne en su gracia los mejores jugos de Alarcón y de Valera. Allí lo religioso es meramente decorativo, sin los conflictos de Galdós y Pereda, sin la profundidad psicológica ni la entrañable consideración de problemas teológicos que hay en el autor de "Pepita Jiménez". Los votos sólo temporales de la hermanita excluyen todo problema serio y facilitan el desenlace. Palacio Valdés da en 1903 "La aldea perdida", en que se enjuicia al progreso material que destruye la simple y sana felicidad de los lugares campesinos. Se siente en ese libro el mismo sentimiento que Gutiérrez González expresa cuando alude a la desaparición de la religiosidad entre los campesinos antioqueños y dice: "Y ya el progreso va quitando al pueblo / el único tesoro que tenía. / Una duda me queda solamente: / ¿con qué le pagará lo que le quita?" Es esa constante del pensamiento poético que se da en "Menosprecio de

corte y alabanza de aldea”, en las “utopías”, en “el hombre nace bueno” de Rousseau, en ciertas ideas de Chésteron, reproducidas en algún personaje del “Contrapunto” de Huxley, que cree en la posibilidad de volver atrás el camino recorrido y retornar a la Inglaterra anterior a la revolución industrial; acaso esté también ese sentir en la creencia inconsciente de Faulkner sobre la bondad de los seres menos gastados, en su raíz elemental, por la cultura. En “La aldea perdida”, acaso lo mejor de Palacio Valdés, podría acaso verse el rastro dejado por un notable cuento de Clarín, “Adiós, cordera”. Todavía queremos recordar, al terminar este autor, de producción tan abundante y desigual, una novela sobre la cual los críticos han parado poco su atención, “La alegría del capitán Ribot”, en que parece sonar un eco de la “Cárcel de Amor”, de Diego de San Pedro, aunque la decisión final dependa en aquélla del hombre y no de la mujer, como ocurría en la novela del bachiller.

Hacia fines del siglo comienza también a publicar sus novelas un vigoroso narrador, después consumido por la preocupación económica y el afán de éxito a cualquier costo. Nos referimos a Vicente Blasco Ibáñez, cuyas primeras obras, correspondientes a relatos valencianos, son verdaderamente notables. Así “La barraca”, terrible tragedia campesina donde la figura dolorosa de Batiste se estrella contra una forma bárbara, primitiva, de justicia. De gran mérito es también “Cañas y barro”, tremendamente amarga y dura, y “Arroz y tartana” de tema urbano y áspera pintura social. “Flor de Mayo” es ya muy inferior a las nombradas, y luego sigue una larga serie con “Entre naranjos”, “Los muertos mandan”, “La catedral”, que revelan que Blasco Ibáñez conservaba aún mucho de los dones narrativos y de la fuerza descriptiva y la seguridad en el planteo de los problemas. Desvanécense más y más en obras de receta, como “Sangre y arena”, o en tediosas narraciones como “Los argonautas” y “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”, y en otras novelas de la guerra europea, donde el autor tomó partido por la causa de los Aliados. También encara la novela de tema histórico con “El Papa del mar” y “A los pies de Venus”, temática sobre la que vuelve en sus últimos años con “En busca del Gran Kan” y “El caballero de la Virgen”, de no escaso mérito, sobre todo esta última.

Sin la premura y la ambición, Blasco Ibáñez habría sido uno de los grandes novelistas hispanos. Sus dotes excepcionales pueden evidenciarse en una novela breve, de ambiente argentino, notable en su pintar de la

devoción y las procesiones en las zonas andinas, que adivinó como Sarmiento a la pampa en el "Facundo". Esa novelita, "El préstamo de la difunta", es un leal homenaje de Blasco Ibáñez a mi país, mucho más digno de recordarse que un libro de encargo que parece hecho para satisfacer nuestra conocida vanidad y patriotismo de relumbrón, al que llamó "La Argentina y sus grandezas".

En este desfile de nombres y figuras tenemos que recordar ahora a un escritor que en su momento gozó de gran prestigio y provocó la admiración de grandes masas de lectores, sobre la base de una pretendida prosa poética sostenida sobre renqueantes apoyos de medida y asonancia. Desde el duro juicio de Casares en su "Crítica profana", hasta el presente, la fama de Ricardo León ha caído inexorablemente, y hoy es apenas un nombre entre tantos de la historia literaria. No le faltaron, sin embargo, aciertos al autor de "Casta de hidalgos", "El amor de los amores" y "Alcalá de los Zegríes". Por recordar uno, mencionemos el comienzo de "Humos de rey", con la pregunta "¿Cuándo te mueres, abuelito?", en que el niño evidencia la realidad viva de esa casa donde se espera la desaparición del León del Roncal para disfrutar de una herencia tanto tiempo aguardada.

También hemos de citar a Concha Espina, entre cuyas obras descuella "La esfinge maragata". Y mencionar asimismo, ya que hemos hablado de la Pardo Bazán, defensora del naturalismo, y de Blasco Ibáñez que lo practicó en su obra, a las escurriduras de ese movimiento, en hombres como Zamacois, Trigo, Mata, Hoyos y Vinent, López de Haro, Francisco Camba, el Caballero Audaz y otros que son apenas las sobras de la sartén donde se frió el condumio naturalista. El hartazgo de esas fórmulas finiseculares trajo, entre otros resultados, el retorno a lo costumbrista, con exponentes como Alejandro Pérez Lugín, que en "La casa de la Troya" alcanzó un éxito que no reencontraría con su restante obra, ni siquiera con la excelente "Currito de la Cruz".

Hemos pasado revista rápida a estos escritores, aún sin tener demasiado en cuenta las preocupaciones cronológicas, porque queremos desbrozar el camino para llegar a los hombres que, con los grandes novelistas del XIX, constituyen la más valiosa expresión de lo narrativo en el medio siglo que consideramos. Son los hombres del 98, que empezaremos a considerar en este artículo, para continuar en un segundo. Pero antes que nada

señalemos algunas características de la famosa "generación", discutida en su existencia hasta por algunos integrantes, como Baroja.

Las tendencias del movimiento literario que se autodenominó, por decisión de algunos de sus hombres, generación del 98, se caracterizan por un marcado afán de renovación, por ahincada preocupación por la belleza y el cultivo de la forma. Azorín, acaso el que dió nombre al movimiento, dice que en España se vivía de los restos del romanticismo francés, y que tal tendencia halló en Castelar su encarnación, a través del estilo ampuloso, oratorio, con caudalosa gallardía en el párrafo extenso. Ese estilo degeneró, desde un principio, hacia la huera palabrería. De ahí la necesaria renovación que en la prosa impulsan los nombres del 98.

Como cada época lleva en sí los gérmenes de la que ha de sucederla, en los días precedentes pueden hallarse los catalizadores de la renovación. El grito de pasión de Echegaray, el sentimiento subversivo de Campoamor, la visión de realidad de Galdós fueron, para Azorín, factores de ese estado de conciencia que encarna medularmente en el 98. La literatura española posterior, con su sentido de disconformismo, de crítica social y política, de introspección en el ser español, no surge naturalmente de la ruina colonial ni es su consecuencia. Antes bien, la crítica que caracteriza al 98 y a la prosa del siglo XX es prolongación de un movimiento del mismo signo que desde mucho antes podía ser perfectamente distinguido y calificado. Azorín menciona los nombres de Saavedra Fajardo, Gracián, Cadalso, Cabarrús, Jovellanos y Larra. Podrían agregarse otros para la cadena del disconformismo hasta remontarnos al realismo caricaturesco y feísta de Quevedo, al ciclo entero de la picaresca y al remoto Arcipreste de Hita.

El desastre colonial, experiencia generacional, sirvió sólo como catalizador, pues obligó a los españoles a replegarse en su propio terruño, a discutir la autenticidad de la existencia nacional. Si la conquista americana y las empresas de los Austrias, según Ganivet, impidieron a los españoles "hacer España", después de quedarse solos con su tierra tras la reconquista de Granada, ahora volvían a encontrarse solos y debían moldear a la España que aún no se había encontrado a sí misma. Por ello el preocupado meditar sobre los males sociales, y el carácter sociológico de buena parte de esa literatura.

En la generación del 98 y en los movimientos que le siguen se advierte, junto con la mirada hacia lo interno, la preocupación por cuanto ocurre

en el resto de Europa, y su influjo sobre España. "Hay que europeizar a España", se oye decir, con el mismo derecho con que se levanta la afirmación contraria: "Hay que españolizar a Europa". En la opinión de nuestro admirado Azorín, la generación del 98 representa un renacimiento, entendiéndolo por tal la fecundación del pensamiento nacional por el extranjero, tal como ocurrió en los siglos XV y XVI por influjo de Italia, en el XVIII por el de Francia, y hacia 1830 con la irrupción del romanticismo. Digamos ya que, en la discusión sobre la existencia o no de esa generación, estamos por la afirmativa. El error está en pretender construir con ella una rígida escuela literaria, o darle valor de grupo o secta política. Generación literaria no implica necesariamente escuela única (dígalo si no el barroco español, con sus alas conceptista y culterana), ni significa que sus integrantes tengan un estilo homogéneo. Todos sabemos las profundas diferencias entre Valle y Baroja, entre Unamuno y Azorín, entre Maeztu y Benavente. Y sin embargo hay caracteres comunes probatorios de la profundidad del espíritu o del aire generacional en todos ellos.

El desastre produce en los hombres del 98 un estado especial, desolado pesimismo y protesta iracunda. Ello les da lo que José María Monner Sans llama "la contemporaneidad interna". Tienen una filosofía beligerante, hecha de negación radical de la obra precedente. Constituye esta etapa de la literatura española, al menos en su comienzo, una época no acumulativa, sino eliminatoria, para usar la terminología de Ortega. La generación iracunda truena contra la España quietista de Alfonso XII, en la que se formaron sus integrantes. Unamuno, el mayor de todos, sólo tenía once años cuando se proclamó a este rey.

Otro elemento común en los escritores del 98 es su contemporaneidad cronológica. Nacen entre 1864, año de Unamuno, y 1874, año de Maeztu y de Bueno. En el intermedio Ganivet, Benavente, Valle, Baroja y Azorín. Otro signo unitivo, también señalado por Monner Sans, es que todos, excepto Unamuno, viven en Madrid; todos, excepto Benavente, son provincianos en la capital.

Pero lo que más les acerca, debemos insistir en ello, es esa filosofía beligerante, ese ardor adolescente que les hace creerse descubridores de la verdad única, y que hay que demoler todo lo anterior para construir el nuevo arte, el Arte por antonomasia. Se les ha llamado antiespañoles por esa crítica demoledora, pero ya la mayoría reconoce la injusticia de

tal imputación. La verdad es que en muchos hombres del 98, lo veremos en el segundo artículo con el caso de Azorín, la actitud crítica aparentemente negadora encerraba un intensísimo amor por lo hispano, por la entraña del pueblo y de la historia nacional. Por de pronto, realizaron una verdadera revolución con su sensibilidad para captar el paisaje. Grandes viajeros, si conocen y pintan las miserias, captan también las bellezas ignoradas. Recuérdese la forma magnífica, en uno y otro caso, con que Unamuno y Azorín describen las aldeas olvidadas y el paisaje áspero de la meseta. Tal vez sea también signo unitivo y definitorio de la generación su pasión por Castilla, que en muchos casos no era la región natal de estos escritores. Piénsese en Baroja, con su "Camino de perfección" y su delectación por Toledo, y en su pintura de la mala vida de Madrid.

Hay un entronque, que no debemos desestimar, que une a los hombres del 98 con la escuela literaria del modernismo, nacida en nuestra América y llevada en triunfo a España por la voz del jefe indiscutido, Rubén Darío. La poesía del nicaragüense, llena de ritmos nuevos, su lengua brillante y refinada, lujuriosa de colores y sonidos, con una sensualidad que se extiende a todos los sentidos, prepara el camino a las prodigiosas realizaciones de la prosa de Miró. Darío gusta de imágenes y adjetivaciones inéditas, se llena de helenismos, así sean de segunda mano; procura la claridad clásica y también lo exótico, lo cosmopolita y urbano; se lanza tras las palabras extranjeras; pero se encanta también con el sabor venerable de los giros arcaicos (el *epigrama* para Fray Mamerto Esquiú; las súplicas a Nuestro Señor Don Quijote —"por nos intercede, suplica por nos"—; las explicaciones del Hermano Lobo —"a me defender y a me alimentar"—), o inventa los neologismos más extraños, la *canalocracia*, el *piruetear* del bufón, el *muequear* del clown. Y las sinestesias mezclan las diferentes sensaciones con el *sol sonoro*, los *áureos arpeggios*, el *trueno de oro* de los clarines, y entre tanto se suceden las metáforas de tipo impreciso, las vagas evocaciones, los versos cincelados con aliteraciones y similitudencia: *bajo el ala aleve del leve abanico*, los timbaleros *que el paso acompañan con ritmos marciales*, etc.

La prosa del 98, o la de algunos de sus hombres, se contagia de todo el arsenal lingüístico que Darío ha despertado y puesto en movimiento. En el próximo artículo hemos de ver cómo en Valle Inclán la pasión de estilo que caracterizó al modernismo sellará cada etapa de su obra.

Vamos a evocar ahora, para cerrar este trabajo, a uno solo de los

hombres del 98, mal que le pese, don Pío Baroja. Y ello porque de todos cuantos componen esa brillante pléyade acaso sea el más cabal novelista, el narrador más puro, el que entronca de modo más directo con los maestros del realismo del siglo XIX.

Baroja es hombre de estilo llano, semejante en eso a Galdós, pero enormemente expresivo. Su novela, a la que se han buscado raíces y modelos en la rusa, la inglesa y la norteamericana, cuando no en los grandes maestros del realismo francés, es, con todo, esencialmente española, como su autor. Las acciones que narra son rápidas, a veces bruscas, y llenas de un fondo pesimista que llega incluso a la exageración. Desde los comienzos, con "Vidas sombrías", destaca con gran colorido y firme trazo psicológico las impurezas del ambiente, las laeras sociales. A través de su prosa, que se jacta de desconocer la gramática, muestra una agresividad tensa, que oculta su timidez ínsita, y hasta diríamos su temor físico ante las situaciones límites. Esa agresividad lo acompaña hasta los días finales con sus "Memorias" hechas en el último recodo del camino, al enfilarse ya la recta definitiva.

En cuanto a los influjos que se advierten en su obra creemos innegable el de Galdós, y también el de los hombres por quienes confiesa mayor admiración, como Dickens, Poe, Dostoyewsky, Tolstoi y Balzac. Hay, en las declaraciones relativas a sí mismo, de las "Memorias", algunas que aclaran sus teorías estéticas y explican sus cualidades como narrador. Veamos cómo se define: "Yo he sido un lector asiduo, pero no un buen lector; hombre copioso en la lectura, pero no concienzudo. He leído mucho largo tiempo, pero he leído sin método y saltando siempre del texto párrafos o páginas enteras que me parecían aburridas.

"Solamente ya de viejo comencé a leer los libros completos, con todas sus frases. No me extasio con el sonido de una palabra y con entenderla me basta. No creo que haya relación alguna entre un sonido y una idea.

"De chico, cuando leía una novela, siempre saltaba las descripciones y las reflexiones, e iba a buscar, decidido, el diálogo y la acción".

Hay en esas palabras el fiel reflejo de lo que él era, de su despreocupación por lo formal en cuanto a la belleza del sonido, y de su búsqueda, en los relatos, de la acción y del diálogo. Y hay también una sinceridad que justifica la definición de Eugenio de Nora, "Baroja o la sencillez", en que resume la persona y el estilo: la actitud espontánea, absolutamente natural, incapaz de fingir cordialidad si no la siente; pero sobre todo

incapaz de acartonarse (de ahí el especial academicismo y el radical antiacademicismo barojianos, tan sutilmente estudiados por Marañón). De esa naturalidad surgen las opiniones arbitrarias, porque no hace nunca concesiones. Y esa misma espontaneidad le impide comprender lo simplista y primario de muchas de esas tajantes opiniones sobre música, arte, política, religión, filosofía, literatura...

Individualista absoluto, Baroja no puede encasillarse en ningún sector ideológico. Error fue querer ajustarlo a los compartimientos en uso para valorar y ubicar a la gente. Su izquierdismo anárquico no era más que pasión individualista, y en las "Memorias" vemos que aquella bandera roja del anarquismo que pretendía llevar al tope de su barea en las palabras finales de "Juventud, egolatría", libro que es el precedente directo de esas "Memorias", tenía sólo un valor ornamental y de uso exclusivamente intimista. Cuando ataca a la República y se mete con los "rojos", en vano esperamos ver una adhesión al régimen que la sucedió. Incluso el retorno a España se mueve por motivos circunstanciales, por superar las incomodidades que padecía en Francia.

Las ficciones de Baroja se fundan siempre en la realidad. Dice, al respecto: "Yo no he partido nunca de la lectura de un libro para escribir otro. Esto no han querido reconocerlo mis críticos, sobre todo al principio de mi tarea literaria.

"Comprendo que ésta es una virtud relativa y no de gran importancia.

"Yo he escrito sobre la vida pobre de Madrid, porque la casualidad me hizo conocerla; he contado la vida de un médico de aldea porque he sido médico de pueblo; he hablado de la guerra carlista del 73 al 76 porque mi padre estuvo en ella. He escrito de Aviraneta porque era pariente mío; y he hablado de la brujería vasca porque vivo cerca de un foco de brujería.

"Si en vez de ver gente pobre en Madrid hubiese vivido entre gente rica, hubiese hablado de ella. Yo no creo que esto sea un mérito ni un demérito".

Y al juzgar "La guerra carlista" de Valle Inclán, por quien tuvo marcada animadversión, apunta: "¿Cómo me van a divertir a mí las tres novelas de la guerra carlista que escribió Valle Inclán, que pasan en el país vasco, sin haber estado el autor en él?

"Cuando veo que entre los guerrilleros de Santa Cruz (todos o casi todos guipuzcoanos), el escritor habla de viñadores —en Guipúzcoa no

hay una viña—, de gente que corre al borde de las acequias —no hay ninguna acequia—, de viejas montadas en burros —no se ve una— con los refajos sobre la cabeza —no he visto ninguna—, de curas con galgos —no hay un galgo—, etc., etc....”

Baroja ha ido por la vida observándolo todo, y ha reflejado el fruto de su observación en la novela. Como él mismo lo dice: “He vivido en tono menor, y casi todo lo que he escrito está en ese tono. He sido como el que va por un terreno resbaladizo, lleno de piedras y de baches. Nadie tiene la vocación decidida de tomar por gusto el camino de revés, áspero y pedregoso, y no la carretera grande; pero seguramente no fue en mí un capricho, sino una imposición del destino”.

Acaso haya otra razón, más íntima, para que Baroja haya preferido a los pobres en sus relatos. Dejemos que nos la diga por boca de Larrañaga en un diálogo de “El gran torbellino del mundo”:

—“Las cosas de los ricos son, en general, poco interesantes.

—No comprendo por qué.

—Por muchas razones. Primeramente, los ricos tienen todos la misma ocupación, que consiste en divertirse. Ingleses, franceses, españoles o americanos son iguales. En cambio, los pobres, ¡qué de oficios más diversos! ¡Qué vidas más extrañas! ¡Qué ideas más distintas unos de otros! ¡Qué de indumentarias pintorescas! ¡Qué de combinaciones para vivir! La manera de ganar siempre es diversa; en cambio, la manera de gastar siempre es igual. Muy agradable para el que la ejerceita, pero monótona para el que la ve”. Y agrega: “Sólo a estos novelistas franceses mundanos y a ese pobre D’Annunzio, que es tan aburrido, tan enormemente aburrido con su ampulosidad y su retórica, se les ocurre pensar que la vida del rico pueda ser entretenida para la literatura”. Se ve que nada es más diverso a Baroja que esos novelistas que subconscientemente piensan, como se dijo de Bourget, que los personajes sólo empiezan a tener psicología y a merecer el estudio de un novelista, cuando tienen determinada renta anual.

Baroja busca sus personajes en la vida misma, y los retrata en sus caracteres más extraños y pintorescos. Afirma: “Tipos bastantes absurdos conocí en esta época, que la mayoría fueron apareciendo, más o menos caricaturizados, en mis libros.

“Algunos me han solido preguntar: —¿Existen en España esos tipos extravagantes, de los que usted habla en sus novelas, o los inventa?

—“No sé si existen aún; pero, al menos, han existido”.

Por eso sufre nuestro autor con el avance de la uniformidad en las costumbres y en los modos de vivir: “La vida, en todas partes, es casi igual; es difícil que sea diferente. Se come lo mismo, se viste lo mismo; la gente del mismo oficio se parece. Un empleado de banco de Rotterdam o de Copenhague viste igual, tiene costumbres muy parecidas y hasta las mismas actitudes que otro de Nápoles o de Sevilla. Solamente el campo se defiende de la monotonía; pero también le va entrando la uniformidad con las máquinas agrícolas y las formas de vivir internacionales. El maquinista de la segadora o de la trilladora mecánica del cortijo andaluz se parece al maquinista del campo alemán o húngaro. La misma película que están exhibiendo en Nueva York y en París, la pondrán dentro de quince días en Madrid, en Barcelona o en Bilbao; y dentro de un mes en las ciudades pequeñas y aldeas de América y Europa, y el público reaccionará de la misma manera”. Palabras de Larrañaga que, como todo el personaje, reflejan de manera clara el pensar del propio Baroja.

Este, así como aprovechó para las ficciones la realidad humana que se movió a su lado, también sacó provecho de sus andanzas y viajes. Toledo, el Paular, viven en “Camino de perfección”; Córdoba en “La feria de los discretos”; Extremadura, la ruta a Yuste, en “La dama errante”; los Países Bajos, Dinamarca, en “El gran torbellino del mundo”, por mencionar algunos casos.

Baroja ha despertado admiraciones y odios intensos. Creemos que nadie lo definió mejor que Ortega en su ensayo de “El Espectador” en que se refiere a los mendigos y vagabundos barojianos, cuya dedicatoria dice: “Hay seguramente unas cuantas docenas de jóvenes españoles que, hundidos en el oscuro fondo de la existencia provinciana, viven en perpetua y tácita irritación contra la atmósfera circundante. ...A estos muchachos, díscolos e independientes, resueltos a no evaporarse en el ambiente de impureza, dedico este ensayo, donde se habla de un hombre libre y puro, que no quiere servir a nadie ni pedir a nadie nada”.

En cuanto al encanto que de la prosa de Baroja surge, es difícil establecer en qué consista. Azorín, su gran amigo, decía en 1911, con extraño elogio por cualidades negativas: “El estilo de Baroja puede parangonarse con el de Cervantes en el “Quijote”; vemos en uno y otro las mismas consonancias, las mismas redundancias, los mismos desaliños”. Pero en 1941 su juicio era más preciso y certero: “El secreto de Baroja es un

secreto a voces. Todos lo saben, y no lo sabe explicar nadie. Tienen la clave de ese misterio muchos, y son pocos los que la tienen. El secreto de Baroja es su estilo. No se ha dado tal estilo nunca en ningún gran escritor español. Difícil es convencer a los obstinados. Los que sistemática y premeditadamente se colocan —en el terreno literario— frente a Baroja, no harán dejación de su prejuicio.

“La prosa de Baroja es clara, sencilla, sobria. La pureza no tiene nada que hacer en ella. Baroja vive y está cerca de las cosas. Su fuerza reside en este contacto con lo concreto. La propiedad, por consiguiente, es natural en él, y Baroja usa —sin proponérselo, espontáneamente— el tipo que él debe usar y que él se ha creado también”.

La producción de Baroja es inmensa, su mundo novelesco de una riqueza y complejidad que no podría ser analizada ni fugazmente en un artículo como éste. Pero creo necesario señalar lo que de ese mundo me parece más duradero, más acorde con la sensibilidad actual, lo que ha de sostenerse por más tiempo. Para mí, la elección tiene que centrarse en los grupos denominados “Tierra vasca”, “La lucha por la vida” y “Agonías de nuestro tiempo”.

En “Tierra vasca” está una de las joyas de su producción, la novela dialogada “La casa de Aizgorri” donde las mismas indicaciones sobre los personajes se convierten en modelos de prosa moderna, de párrafo corto, como esa prodigiosa visión fotográfica de la niña que cose, que con razón suele utilizarse como modelo en las escuelas medias de la Argentina: “Viste blusa clara, falda negra y un delantalillo azul, con peto y tirantes planchados, que semejan alas de mariposa.

“Sin moverse de la silla toma la ropa blanca de un cesto que tiene al lado, la extiende en el aire para mirarla al trasluz y, después de extender la tela sobre la falda, comienza a coser.

“Sus dedos, largos y delgados, se apelotonan al clavar la aguja, y al retirarla y estirar el hilo, queda el dedo meñique erguido y derecho”.

Está también en esa trilogía “Zalacaín, el aventurero”, que indudablemente conserva para la adolescencia el mismo encanto que tuvo para mí en esa edad. La preferencia de los alumnos por dicha obra, entre buen número de novelas señaladas para la lectura, así lo evidencia. Menos importante es “El mayorazgo de Labraz”.

El ciclo de “La lucha por la vida” se compone de “La busca”, “Mala hierba” y “Aurora roja”. Es ése el grupo que refleja la vida pobre de

Madrid, en las clases más bajas y míseras. Algunas citas de la novela inicial, "La busca", que creo la mejor de las tres, mostrarán la capacidad barojiana para la descripción humorística, caricaturesca y quevediana. Veamos unos pasajes de la casa de pensión:

"A media tarde, la Petra comenzó a preparar la comida. La patrona mandaba traer todas las mañanas una cantidad enorme de huesos para el sustento de los huéspedes. Es muy posible que en aquel montón de huesos hubiera, de cuando en cuando, alguno de cristiano; lo seguro es que, fuesen de carnívoro o de rumiante, en aquellas tibias, húmeros y fémures, no había casi nunca una mala piltrafa de carne. Hervía el osario en el puchero grande con garbanzos, a los cuales se ablandaba con bicarbonato, y con el caldo se hacía la sopa, la cual, gracias a su cantidad de sebo, parecía una cosa turbia para limpiar cristales o sacar brillo a los dorados.

"Después de observar en qué estado se encontraba el osario en el puchero, la Petra hizo la sopa, y luego se dedicó a extraer todas las piltrafas de los huesos y a envolverlas hipócritamente con una salsa de tomate. Esto constituía el principio en casa de doña Casiana.

"Gracias a este régimen higiénico, ninguno de los huéspedes caía enfermo de obesidad, de gota ni de cualquiera de esas otras enfermedades por exceso de alimentación, tan frecuentes en los ricos".

Otro pasaje: "Doña Casiana sabía lo que es la resignación, y no tenía en la vida más consuelos que unos cuantos tomos de novelas por entregas, dos o tres folletines y un líquido turbio fabricado misteriosamente por ella misma con agua azucarada y alcohol.

"Este líquido lo echaba en un frasco cuadrado, de boca ancha, en cuyo interior ponía un tronco grueso de anís, y lo guardaba en el armario de su alcoba.

"Alguno que hizo el descubrimiento del frasco, con su rama negra de anís, lo comparó con ésos en donde suelen conservarse fetos y otras porquerías por el estilo, y desde entonces, cuando la patrona aparecía con las mejillas sonrosadas, mil comentarios, nada favorables a la templanza de la dueña, corrían entre los huéspedes:

—"Doña Casiana está ajumada con el aguardiente de feto. El feto se le ha subido a la cabeza..."

En cuanto a la trilogía de "Agonías de nuestro tiempo", título de una fuerza y acuidad admirables, está construida apenas con nada, sobre

el leve cañamazo del amor de Larrañaga por su prima Pepita, que viene desde lejanos días, cortado en el primero de los libros por el idilio con Nelly, que cierra la muerte de la joven. Pero lo que importa en estas novelas son los diálogos de los personajes, y el recorrer de lugares y países, así como la serie de trozos que preceden a los capítulos y se titulan "Estampas iluminadas", "Las sorpresas de Joe", "Evocaciones", "En voz baja", "Fantasías de la época", "Croquis sentimentales". Hay allí algunos de los mejores textos del autor, dignos de perpetuarse en las antologías. Veamos un pasaje de la estampa "El Sena de noche":

"Ante la mirada, turbada por los posos de la literatura, París, en esa hora de la luz artificial, se torna en algo monstruoso. Para unos es la hora espléndida de fiestas, de embriaguez, de juegos, de teatros, de bailes iluminados, de terrazas, de cafés en los bulevares, de restaurantes llenos de animación y de ruido.

Para otros es la hora triste, la hora de los vagabundos en las calles desiertas, de gentes miserables en los rincones y en los bancos, de siluetas extrañas y amenazadoras en los bulevares exteriores y de figuras famélicas que marchan por las aceras como sombras, arrimados a las casas".

"...Luces blancas y luces rojas iluminan los puentes y tiemblan en el agua. Los faros de los automóviles pasan centellando; arriba, por encima de las casas, el cielo tiene color de rosa sombrío, como si reflejara un incendio lejano..."

En los largos diálogos, Larrañaga-Baroja va vertiendo sus ideas, algunas de las cuales hemos expuesto ya. Veamos cómo ve la agonía del mundo en esas horas que transcurren entre la guerra de 1914 y la de 1939:

"—La verdad es —dijo el viejo pintor— que esta guerra ha sido la ruina del socialismo.

—¿Del socialismo solo? —preguntó Larrañaga—. Yo creo que ha sido la ruina de todas las utopías humanitarias, empezando por el cristianismo, porque si en veinte siglos de predicación no ha podido educar a la gente e impedir una matanza tan bestial como ésta, es indudable que no ha servido para nada. Luego la revolución rusa ha sido un completo desencanto. Yo creo que con esta revolución se ha terminado, por ahora al menos, el ciclo de las utopías sociales".

Así leemos en "El gran torbellino del mundo". Y en una de las "Fantasías de la época", de "Las veleidades de la fortuna" afirma: "Nuestra época ha vivido de ilusiones, de locas ilusiones puestas en el porvenir. La materia con que se crean las ilusiones y las esperanzas se ha agotado al fin, y ha venido la liquidación de los sueños y las esperanzas, y para esta liquidación, como para todas las liquidaciones comerciales, han aparecido los judíos". Frase esta última en que se advierte cierta animadversión racial, seguramente nacida del espectáculo de algunos millonarios yanquis que han debido despertar en Baroja su pertinaz desprecio por los rastacueros, entre los que ponía también, con particular saña, a muchos argentinos unidos a la vida parisiense.

Hay, en estas novelas de Larrañaga y sus primas, mil muestras del pensamiento, la sensibilidad irritable y el individualismo tajante de Baroja. Detengámonos en su visión de la religiosidad falsa y externa, que él atribuye a España, y de la que se ocupó en "Camino de perfección" y otras novelas y ensayos: "En Bilbao y en España entera se va a terminar poniendo el puchero con agua bendita. Ya están los gobernadores recomendando la misa mayor y el santo rosario como si fueran obispos. Dentro de poco, en los prostíbulos, que es fruta que abunda en los países católicos, habrá su placa del Sagrado Corazón de Jesús y su pila de agua bendita. ¡Qué país el nuestro! Un país en donde una enciclopedia moderna demuestra que hay infierno con silogismos. ¡Qué cosa más ridícula!"

Reconocemos, en esa explosión de anticlericalismo siglo XIX de Baroja, un resonar del humorismo trágico, como en las caricaturescas expresiones de Cervantes:

"¿Es vuesa merced por ventura ladrón?"

"—Sí —respondió él—, para servir a Dios y a las buenas gentes, aunque no de los muy cursados: que todavía estoy en el año del noviciado.

"A lo cual respondió Cortado: —Cosa nueva es para mí que haya ladrones en el mundo para servir a Dios y a la buena gente.

"A lo cual respondió el mozo: —Señor, yo no me meto en teologías; lo que sé es que cada uno en su oficio puede alabar a Dios, y más con la orden que tiene dada Monipodio a todos sus ahijados.

"—Sin duda, —dijo Rincón— debe de ser buena y santa, pues hace que los ladrones sirvan a Dios.

“—Es tan santa y buena —replicó el mozo—, que no sé yo si se podrá mejorar en nuestro arte. El tiene ordenado que de lo que hurtásemos demos alguna cosa o limosna para el aceite de la lámpara de una imagen muy devota que está en esta ciudad, y en verdad que hemos visto grandes cosas por esta buena obra...”

Si hemos manifestado preferencia por esos tres cielos de la novela de Baroja, no negamos la importancia e interés que puedan tener los 22 tomos de las “Memorias de un hombre de acción”, que a nuestro juicio padecen mucho por la natural comparación con los “Episodios” de Galdós; ni la trilogía del mar con “Las inquietudes de Shanti Andía”; o el grupo de “La vida fantástica”, con Silvestre Paradox, cuya aventura como rey queda destruída al acudir la “civilización” a ocupar nuevas posesiones cumpliendo aquello que dice Lin Yutang, de que Italia fue a civilizar Etiopía porque tenía más cañones; si los hubiera tenido Etiopía, habría ido a civilizar Italia. Ya hemos dicho, por otra parte, que es imposible pretender abarcar el inmenso mundo barojiano.

En realidad, la producción fundamental de nuestro autor estaba cumplida para 1936. Si siguió escribiendo después, y abundantemente, no añadió gran cosa a lo precedente. Acaso lo más original del último período sean las “Memorias”, que entre muchas páginas flojas y perecederas ofrece otras de subido interés. Allí nos dice, con respecto a la producción posterior al medio siglo “de Oro” que hemos fijado como tema: “En un recorte de un periódico que me mandan de Madrid se dice, hablando de una novela mía, titulada “Susana”, que me imito a mí mismo. ¿Pero quién no se imita a sí mismo en las proximidades de los 70 años y habiendo escrito más libros que años? Lo que se puede pedir a un escritor así, viejo, es que se imite con cierta gracia. No va un hombre a formarse una manera de ser y de escribir para abandonarla cuando ya es lo único que le queda, aunque sea poca cosa”. Palabras que coinciden con las de Larrañaga en “El gran torbellino del mundo”: “Nuestra vida es historia, no sólo nuestros hechos exteriores, sino nuestra personalidad interior. Todos nos imitamos a nosotros mismos. Somos unos plagiarios de nuestro Yo. Si se nos borrara de nuestra mente la historia de nuestra personalidad, no sabríamos en cada caso ni qué hacer ni qué decir. En cambio, tal como somos, tenemos preparadas nuestras respuestas, en palabras o en acción, a todo lo que nos solicita desde fuera. Hemos tomado una postura espiritual y material, queriendo o sin querer, y eso somos”.

Y cerremos ya nuestro artículo de hoy con un homenaje a la pasión y la autenticidad de este hombre que —para decirlo casi con sus propias palabras— salió de su casa por el camino, con la chaqueta al hombro, sin objeto, al amanecer, cuando los gallos lanzan al aire su cacareo estridente como un grito de guerra y las alondras levantan su vuelo sobre los sembrados. Que siguió incansable la ruta de la soledad y se mantuvo, con la chaqueta al hombro, por ese camino que él no eligió, cantando, silbando, tarareando. Y manteniendo en alto, a lo largo de la ruta, con testarudez vasea, su individualismo, su derecho a discrepar con todos y con todo.

SE TERMINO DE IMPRIMIR  
EL DIA 28 DE DICIEMBRE DE 1967  
EN LA IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD  
NACIONAL DEL LITORAL  
SANTA FE  
REPUBLICA ARGENTINA

