

SUR

REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

ENERO DE 1941

AÑO X

BUENOS AIRES

S U M A R I O

Á N G E L V A S S A L L O

EN LA MUERTE DE HENRI BERGSON

M A C E D O N I O F E R N Á N D E Z

ELENA BELLAMUERTE

J A I M E T O R R E S B O D E T

ADOLESCENCIA

S A L V A D O R D E - M A D A R I A G A

DISCURSO SOBRE MELIBEA

J O R G E L U I S B O R G E S

LA LOTERÍA EN BABILONIA

M A U R I C E E D G A R C O I N D R E A U

ERSKINE CALDWELL

N O T A S

Guillermo de Torre: Poesía del éxodo y del llanto ☆ LOS LIBROS por
Francisco Ayala, María Rosa Oliver, J. L. B. y Amado Alonso.

EN LA MUERTE DE HENRI BERGSON

Con la muerte de Henri Bergson (5 de enero de 1941) se apaga una de las voces más altas de la modernidad. Su muerte lo ha hallado en esa misma Francia cuya brillante tradición especulativa él mantuvo bien alto, durante medio siglo, en la pura y universal región del espíritu.

Como filósofo, el pensamiento de Bergson se despliega —a lo largo de más de cincuenta años de meditaciones, y en una sucesión deslumbrante de libros— como un solo tema que madura y se enriquece incesantemente. Por eso su filosofía ofrece las líneas simples y grandiosas de los sistemas clásicos — en lo que ninguna otra filosofía de nuestro tiempo la iguala. Como hombre, Bergson ha encarnado en nuestra época, en grado eminente, las mejores perfecciones de la vocación teórica.

Filósofo de veras, pues, en toda la fuerza clásica del nombre y, como tal, en las maneras más cabales de la decencia.

Por inexperto que sea el lector honrado que entra en la obra de Bergson, no puede substraerse a la impresión de su elevación sostenida, cielo alto y limpio, hecho normalidad y ambiente. El ingente esfuerzo especulativo de noble arquitectura comunica a su propia expresión el decoro, la unidad, el orden y la transparencia que definen el estilo.

A la vez que se constituía en sí mismo, el pensamiento de Bergson ejercía también una acción saneadora, acción de crítica y polémica. Por esta vertiente de su obra, Bergson cuenta en el corto número de nombres que, desde distintos puntos del horizonte de la espiritualidad europea,

en las postrimerías del siglo liberan al espíritu humano de algunas ataduras violentas que le fueron impuestas en la mitad de esa centuria; liberación de una verdadera dictadura del proletariado filosófico, del pauperismo espiritual. Contra esos gigantes y vestiglos —naturalismo, materialismo, interpretación mecánica de la realidad, postura antimetafísica—, la filosofía de Bergson obra como un viento fuerte, o dicho con más propiedad, cumple un eficaz *debellare superbos*. Y cierto que el suyo es un debelar a los soberbios, porque la “superación del positivismo” (según la frase ya consagrada, venida a ser psitacismo, especialmente para los que llevan a cabo tal proeza superadora con una cómoda suscripción a una revista filosófica de moda) Bergson la realiza poniendo al desnudo la insuficiencia interna de aquellas posiciones, señalando con precisión su limitación inevitable, extrayendo solícitamente la verdad que ellas encierran y (haciéndoles deponer su soberbia) levantándolas e incorporándolas a una comprensión más amplia, que para Bergson había de ser la filosofía bergsoniana, precisamente; pero que también podría ser otra de parecido signo.

Por virtud de esta función *liberadora*, de esta renovación “retiniana” —primer signo por el que se reconoce una verdadera *innovación* filosófica—, la filosofía de Bergson ha infundido un hálito de novedad y frescura, de influencias perdurables, en los temas de la ciencia y de la filosofía, y en la cultura contemporánea en general.

Bergson filósofo realiza la definición del “espíritu filosófico” que él mismo diera en el Congreso de Filosofía de Bolonia, de 1911. “Un filósofo digno de este nombre no ha dicho nunca más que una sola cosa; más aún, se ha esforzado por decirla más bien que declararla realmente”. Y como no había de lograr decirla acabadamente nunca, “el filósofo ha hablado toda su vida”. Ciertamente, porque tiene que “manifestarse a través de ideas hechas que ya encuentra ante sí”, el pensamiento de un tal filósofo “aparece relativo a la época en que el filósofo ha vivido”. Pero,

en realidad, bien “habría podido llegar varios siglos antes... y habría dicho lo mismo”.

Bergson no está dispuesto a creer, por lo que se ve, que el pensamiento de un filósofo que lo sea de verdad sea “relativo a la época”, ni mucho menos, por tanto, a una “generación”; ni que sea ahumado espejo, excrecencia o “epifenómeno”, de tales o cuales “condiciones” materiales (económicas, etc.) o zoológicas (raciales u otras por el estilo). Se adivina que no tiene simpatía alguna por los ejercicios escolares del “historicismo”, y todas las formas del verbalismo relativista. Pues si un filósofo “habría podido llegar varios siglos antes”, y decir lo mismo, es que hay un absoluto en la realidad —en el que cada filósofo puede arrojar un “coup de sonde”—, y un absoluto en el hombre. Otra cosa muy distinta al relativismo es, por cierto, *sufrir* por la verdad, sufrir por las limitaciones individuales *en* el camino hacia la verdad; pero proclamar, siendo espectador, esa limitación y eterno recomenzar, subirse a la cátedra y hacer la afirmación relativista, es una pura petulancia de la superficialidad, un estar fuera de la cuestión. No deja de ser extraño, y aun gracioso, en efecto, que se pueda creer como en un absoluto en *Mammón*, en un morigerado placer cotidiano, o en los pequeños métodos históricos, y tenga que venir a fallar (por prescripción de catedráticos) esa fe cuando se trata nada menos que de la realidad y la vida humana. ¡Como si se pudiera empezar a entender algo de la vida humana y del conocimiento, sin esa fe! Y no habrá, por cierto, “Crítica de la razón pura” ni “Crítica de la razón histórica” que la puedan conmover.

Pero mantengámonos en nuestro tema. Bergson filósofo, decíamos, se realiza en los términos de su ideal del “espíritu filosófico”, el cual no ha tenido nunca más que una cosa que decir. La única cosa que Bergson se ha esforzado por decir, la intuición primera de su filosofar, es el “tiempo concreto” o “duración real”, *durée réelle*, como realidad metafísica; realidad del hombre y del mundo.

Esta imagen de una “creación continua de imprevisible novedad que parece perseguirse en el Universo”, uno se imagina que le es tan familiar a Bergson, de tal suerte parece haberle acompañado siempre a todas partes, que se la diría congénita a su visión. “Por mi parte —dice en las palabras iniciales del ensayo *Le possible et le réel*— yo creo experimentarla a cada instante. Bien puedo representarme el detalle de lo que va a ocurrir; pero con todo ¡qué pobre, abstracta y esquemática es mi representación, comparada con el acontecimiento que se produce! La realización lleva consigo una imprevisible nada que lo cambia todo. Debo, por ejemplo, concurrir a una reunión, sé de antemano con qué personas me he de encontrar allí, alrededor de qué mesa, en tal orden y para discutir tal problema. Pero, aunque sean esas mismas personas las que concurren, aunque se sienten y hablen como yo lo esperaba, y por más que digan lo que yo había calculado que dirían, el conjunto me produce una impresión única y nueva, como si ese conjunto fuera ahora dibujado de un solo trazo original por una mano de artista”.

La naturaleza de esta recordación excluye la intención de entrar en detalles y justificaciones. Indiquemos tan sólo escuetamente este núcleo de la filosofía de Bergson.

La duración se establece primero como el ser de la conciencia: “Si se pregunta qué sentido preciso da nuestra conciencia a la palabra existir, hallaremos que para un ser consciente existir es cambiar, cambiar es madurar, madurar es crearse indefinidamente a sí mismo”. Reasirse en esa duración es constituirse como personalidad, y es ser libre.

Después, esa duración es extendida a la vida: “El organismo que vive es cosa que dura...”. “Dondequiera que se da un ser vivo existe, abierto en alguna parte, un registro donde el tiempo se inscribe”. Ese impulso original que el espectáculo general de la vida nos autoriza a concebir es el *élan vital*.

Pero Bergson ha promovido también esta duración, esencia de la

personalidad y de la vida, a la realidad material. Sin poder entrar en detalle alguno ¹, digamos en resolución que Bergson se ha esforzado (en este punto tal vez de un modo no absolutamente satisfactorio ni unívoco) por mostrarnos en la realidad material, ya (gnoseológicamente) un producto de la “inteligencia”, que con su modo de ver “cosifica” y “materializa”; ya (ontológicamente) como un incidente dentro de la duración, como un reflujo necesario de ese gran flujo que es el universal devenir creador. Y he aquí una muestra de los resultados que se alcanzan: “Esta visión del universal devenir no beneficia tan sólo a la especulación. Todo se anima en torno de nosotros. Cuanto más nos acostumbramos a pensar y percibir las cosas *sub specie durationis*, tanto más nos ahincamos en la duración real. Y cuanto más nos ahincamos en ella, tanto más nos reinstalamos en la dirección del principio, que no deja de ser trascendente, del que participamos, y cuya eternidad no debe de ser una eternidad de inmutabilidad; ¿cómo, si no, podríamos nosotros vivir y movernos en ella? *In ea vivimus, et movemur et sumus*”.

El concepto de este universal devenir creador, si no en la intención de Bergson, al menos en su formulación, lleva aún la impronta de concepto naturalista. El devenir creador, como espontaneidad absoluta, espontaneidad cumulativamente creadora, es sin duda lo opuesto de lo mecánico y la materia; pero con todo, es todavía casi nudo evento, proceso, acaecer. Es como el concepto virtual del espíritu, pero todavía no realidad espiritual cumplida.

En la última obra sistemática de Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, el devenir creador, ya maduro fruto dehiscente, nos abre y revela toda la hasta entonces recóndita riqueza de sus determinaciones. Sucede allí que el tiempo, la duración real, por un lado

¹ Ver mi ensayo “Bergson y el problema de la metafísica”, en mi libro *Nuevos prolegómenos a la metafísica*, Losada, S. A., 1938; y en el volumen “Homenaje a Bergson”, Universidad N. de Córdoba, 1936.

sirve de clave para comprender la esencia de la moral y de la religión; pero por otra parte, y al mismo tiempo, de ese trato él sale enriquecido con nuevas determinaciones.

Tanto en la “moral de aspiración” como en la “religión mística” estalla una exigencia de “creación”, cuyos signos son el júbilo, *joie*, y el amor. Profundizando en la moral humana o de aspiración, se hallaría, según Bergson, el sentimiento de una coincidencia con el esfuerzo engendrador de la vida: “Quien practica regularmente la moral de la ciudad [moral de presión] experimenta un sentimiento de *bienestar* común al individuo y a la sociedad. Pero el alma que se abre a la aspiración está toda ella entregada al júbilo, *joie*. Placer y bienestar son algo, pero la *joie* es mucho más. Placer y bienestar son detención y *piétinement sur place*, mientras que el júbilo es marcha hacia adelante”, *creación*.

Por otra parte la religión dinámica o mística, reducida a su esencia, se presenta como una coincidencia parcial, una toma de contacto, con el esfuerzo creador que en la vida se manifiesta: “Tal esfuerzo es *de Dios*, si no es Dios mismo”. El místico es así una individualidad que prolonga el devenir creador, o de Dios, divino ¹.

¿Panteísmo? Cuestión muy difícil —el panteísmo es siempre una cuestión difícil, precisamente porque jamás se ha dado en estado puro— y que Bergson deja sin elucidar; bien que haya en su obra indicios para hacerlo. Digamos tan sólo que se advierte en Bergson una orientación final hacia la trascendencia; pero trascendencia que reconocemos en una relación “concreta”; en una unión de los caminos de la teoría y de la práctica; en esa *intuición*, ensanchada en *joie* y en amor, que es a la vez visión y acción: participación en el *ens realissimum*.

¹ Sobre este punto, ver para más detalles mi curso: “Henri Bergson, especialmente ética y filosofía de la religión”, en *Cursos y conferencias*, año IV, N° 7 y 11, año V, N° 6.

Aparte de habernos hecho el don de su pensamiento poderosamente original, Bergson ha dilucidado casi toda la problemática filosófica, y remozado sus temas. Ha planteado en términos nuevos los problemas, y sugerido soluciones que son aportes valiosos también para planteos distintos de los bergsonianos; ha trabajado por incorporar y hacer valer una masa considerable de saber positivo en una visión filosófica (metafísica) de la realidad; ha demolido, o contribuido eficazmente a demoler, viejos e insuficientes puntos de vista, y lo ha hecho con el aire noble del conciliador; ha repuesto el problema religioso, en términos modernos, en su alta dignidad y prestigio filosóficos; ha trabajado por la unidad de la cultura intelectual y moral y por la fraternidad de los hombres en el espíritu y la verdad. En su aguda visión de la violenta realidad social del presente ¹, ha visto con lucidez en sus causas profundas, y ha insinuado el remedio, al que en definitiva se han de reducir los que se elijan como más eficaces: la reforma del hombre interior.

En esta hora ruda y cruenta del mundo (aunque tal vez no inútil, no sin una gran esperanza), la desaparición de este meditador insigne no ha de ser menos luctuosa; no hemos de enarbolar menos por eso su nombre. Porque, ciertamente, como lo ha dicho en palabras eternas Alfredo de Vigny:

*La Terre a peur de rester seule et veuve,
Quand meurt celui qui dit une parole neuve.*

Buenos Aires, enero de 1941.

ÁNGEL VASSALLO

¹ Ver mi artículo "Para una visión y juicio del tiempo presente", en SUR, N° 65.

E L E N A B E L L A M U E R T E

No eres, Muerte, quien por misterio
pueda a mi mente hacer pálida
cual eres. ¡Si he visto
posar en ti sin sombra el mirar de una niña!
De aquélla que te llamó a su partida
y partiendo sin ti, contigo me dejó
sin temer por mí. Quiso decirme
la que por ahinco de amor se hizo engañosa:
“Mírala bien a la llevada y dejada; la Muerte
obra de ella no llevó en mí alguna
ni enojéla,
su cetro en mí no ha usado
su paso no me sigue,
no llevo su palor ni de sus ropas hilos
sino luz de mi primer día,
y las alzadas vestes
que madre midió en primavera
y en estío ya son cortas;

ni asido a mí llevo dolor
pues ¡mírame! que antes es gozo de niña
que al seguro y ternura
de mirada de madre juega
y por extremar juego y de amor certeza
—ved que así hago contigo, y lo digo a tus lágrimas—
a sus ojos se oculta.

Segura
de su susto curar con pronta vuelta”.
¡Si he visto cómo echaste
la caída de tu vuelo, tan frío,
a posarse al corazón de la amorosa!
Y cual lo alzaste al pronto
de tanta dulzura en cortesía
porque amor la regía,
porque amor defendía
de muerte allí.

¡Oh! Elena, ¡oh! niña
por haber más amor ida,
mi primer conocerte fué tardío
y como sólo de todo amor se aman
quienes jugaron antes de amar
y antes de hora de amor se miraron niños
—y esto sabías: este grave saber
tu ardiente alma guardaba;

grave pensar de amor todo conoce—
así en ternísimo
invento de pasión quisiste esta partida
porque en tan honda hora
mi mente torpe de varón niña te viera.
Fué tu partir así suave triunfando
como se aquieta ola que vuelve
de la ribera al seno vasto
en tu frente un fin de ola se durmió
por caricia y como en fantasía
de serte compañía
y de mostrar que allí
Ausencia o Sueño pero no muerte había;
que no busca un morir
almohada en otra muerte.
Pero sí sueño en sueño;
niño se aduerme en madre.
Y te dormiste en inocente victoria.
¿Te dormiste? Palabras no lo dicen.
Fué sólo un dulce querer dormir,
fué sólo un dulce querer partir
pero un ardiente querer atarse
pero un ardiente querer atarme.
¿Dónde te busco alma afanosa
alma ganosa, buscadora alma?
Por donde vaya mi seguimiento

alma sin cansancio seguidora
mi palabra te alcance.
La que se fué entendida
cual ninguna, entendida en su irse
y su retorno.

Y si así no es ¡no cortes Hombre mi palabra!
Y si así no es, es porque es mucho más.

Criatura de porfía de amor
que al Tiempo destejó.
Que llamó a sí su primer día,
se hizo obedecida a su porfía;
y se envolvió la frente
y embebió su cabeza
y prendió a sus cabellos
la luz de su primer sagrado Día
dócil al sagrado capricho
de hora última de mujer
en el terrenal ejercicio.

Y me decía
su sonreír en hora tan oscura:
“Déjame jugar, sonreír. Es un instante
en que tu ser se azore.
Llévome de partida

tu comprenderme. Voyme entendida,
 torpeza de amor de hombre ya no será de ti".
 Niña y maestra de muerte
 fingida en santo juego de un único, ardiente destino.
 Fingimiento enloquecedor
 que por Palabra tuvo
 el torrente de las lágrimas corriendo.

Cual cae en seriedad y grave pulsa
 pecho de doncella turbado
 por cercanía de amor
 y pónese en valentía y pensamiento
 de la prueba fortísima,
 quedó aquél para sólo quien
 fué entendida, oculta y mostrárase de nuevo,
 la amorosa.

Yo sabía muerte pero aquel partir no.
 Muerte es beldad y me quedó aprendida
 por juego de niña que a sonreída muerte
 echó la cabeza inventora
 por ingenios de amor mucho luchada.

¡Oh qué juego de niña quisiste!
 Niña del fingido morir
 —Con más lágrimas visto que el más cierto.

Tanta lucha sudorosa hizo la abrumada cabeza
cuando la echaste a dormir tu “muerte”
en la almohada

—del Despertar Mañana—

ojos y alma tan dueños del mañana
que sin amargarse en lágrimas
todo lloro movieron.

Tanta certeza en el ser de una niña florecida
secos tuvo sus ojos: todo en torno lloraba—.

Oh niña del Despertar Mañana

que en luz de su primer día se hizo oculta
con sumisión de Luz, Tiempo y Muerte
en enamorada diligencia
de servir al sacro fingimiento
del más hondo capricho en levísimo juego,
de último humano querer de la ya hoy no humana.

Muerte es Beldad

pero muerte entusiasta,
partir sin muerte en luz de un primer día
es Divinidad.

Grave y gracioso artificio
de muerte sonreída.

¡Oh cuál juego de niña
lograste Elena, niña vencedora!

Arriba de Dios fingidora
en hora última de mujer.

Mi ser perdido en cortesía
de gallardía tanta,
de alma a todo amor alzada.
¿Cuándo será que a todo amor alzado
servido su vivir,
copa de muerte a su vivir servida,
pruebe otra vez, la eterna vez del alma,
el mirar de quien hoy sólo el ser de la Espera tiene
cual sólo el ser de un Esperado tengo?

1920

MACEDONIO FERNÁNDEZ

A D O L E S C E N C I A

El más inesperado de mis amigos de adolescencia, Manuel Hernández, pertenecía a una familia de ricohombres todavía tiesos de haber lucido bajo los almidones del régimen porfirista, aunque ya desgastados por el destierro, estrujados por la derrota y ablandados en parte por la pobreza. Sus padres, que vivían en San Ángel, habían conservado en la capital, a dos cuadras de la Escuela Preparatoria, un hipotecado palacio de mucho empaque. Sólo habitaban en él un palafrenero, ya jubilado, y dos perros viejos, tan reumáticos y tan sordos que el disparo de un rifle no les habría arrancado el menor ladrido.

En compañía de su hermano, llamado Samuel, allí pasaba mi amigo las varias horas del día que no ocupaba en trasladarse de San Ángel a México, tomar chocolate con las señoritas López Caldana y conceder, en la escuela, una lejana atención a sus profesores. Con el pretexto de repasar ciertos "apuntes" de química, que ignorábamos en común, me invitó una mañana a gozar libremente de aquel refugio.

El palafrenero y los galgos no vacilaron en adoptarme. Samuel discutió mi presencia un adarme más; pero acabó por no ver en ella sino un motivo para escapar al monólogo de su hermano — e instalarse, ya totalmente, en la habitación más callada del tercer piso. Poseíamos en cambio, Manuel y yo, todas las otras estancias de la casona: el billar y la sala de armas, la biblioteca y los cuatro baños, el fumador Directorio y los salones Luis XVI... A tanto lujo, preferíamos las cocheras,

acaso por los carruajes que dormitaban bajo sus bóvedas: un landó, en cuyos descosidos cojines nos hundíamos gravemente (¿no parecen viajes ciertas conversaciones?) y un melancólico plesiosaurio, que los Hernández llamaban “nuestro mail-coach”.

Manuel insistía en hacerme acariciar cada hierro, admirar con paciencia cada detalle de aquel vehículo: la solidez de los ejes, el cristal biselado de las farolas y sobre todo, en las portezuelas, el escudo declamatorio de sus abuelos. Supe, así, que su padre era descendiente de una familia dos veces noble, con raíces en Viena y en Salamanca. Me desagradó el tono de autoridad con que inventariaba, hoja por hoja, todas las ramas de su árbol genealógico. Sin embargo, no teniendo qué oponer a sus pretensiones, me abstuve de demostrarle incredulidad. No fuera a juzgarla envidia.

Desde que ingresé en la Escuela Preparatoria, había simulado mi madre desentenderse de la selección de mis compañeros. A algunos, ni siquiera los conocía. De otros, más entrevistados que vistos, tenía una idea psicológicamente exacta, que se esforzaba por no imponerme y que, en razón de lo púdico de su tacto, acabé muchas veces por compartir. Conociendo cuántas angustias suscita el más puro afecto, comprendo ahora las inquietudes que debí darle en aquellos años. Me apesadumbra el control invisible a que la obligué y admiro la secreta labor de adivinación, de memoria y de fantasía en que su espíritu se encerraba —anudando fechas, cosiendo nombres— cada vez que fingía no vigilarme. Sin sentir las torturas que mi reserva le producía, le hablaba poco de mis estudios, menos de mis maestros, nada de mis amigos. Con Manuel, resultaba difícil tal discreción. Acostumbrado, por su estancia en Europa, a no conservar relación sino con muchachos que mereciesen expresamente el beneplácito de sus padres, me invitó a conocerles. Durante varias semanas, para retardar la visita, acumulé razones sobre pretextos. Sin embargo, cierto sábado por la noche, se hizo tan apre-

miante su invitación que sentí tedio de mi vergüenza. Y acepté ir a almorzar a su casa al siguiente día.

Desde muy temprano, mi madre preparó mi vestido más presentable; me planchó la corbata de seda oscura, que sólo para las ocasiones de grande pompa me era confiada, y mandó comprar al Café Colón un cartucho de chocolates —destinado a ser ofrecido, en su nombre, a la madre de mis amigos. Tomé el rápido de las doce. Durante todo el trayecto, me importunó la sospecha de que el viajero de polainas de piqué blanco, bastón de caña y camisa de puños almidonados —que se sentó a mi derecha, al partir del Zócalo— fuese precisamente el tío de los Hernández: un pintoresco sujeto de quien Manuel hablaba, a menudo, como de un personaje educado en Cambridge y conocido, entre otras cosas, por haber importado en sus mocedades el famoso “mail-coach”.

Por fortuna, el supuesto pariente descendió en la parada de Tacubaya. El resto del viaje me dió ocasión para rehacerme. De la terminal del tranvía, en San Ángel, hasta la casa de los Hernández mediaban a lo sumo trescientos metros. Deseoso de no parecer impaciente, me esforcé por andar despacio, prestando falsa atención a las buganvillas que florecían los barrotes de las cancelas y a los geranios que tapizaban las tapias de los jardines. Un sol delgado y meticuloso recortaba cada árbol, cada ladrillo, con tan sutiles tijeras que el ojo no percibía ni un margen blanco: ni el contorno de una corola, ni el desplazamiento de un pájaro, ni el hueco que deja a veces, en lo instantáneo del aire, el salto de un chapulín.

Me daba cuenta yo mismo de que una luz tan certera no podía favorecerme. Me sentía ridículo, mal vestido. Lo que más me desagradaba era aquel dominguero cartucho de chocolates, enlistonado agresivamente. La vendedora, para darle más importancia, había creído oportuno adornarlo con una rosa pálida y degradada. Iba a arrancarla con rabia, cuando oí a Manuel pronunciar mi nombre. El temor de que no

acertase yo a descubrir el número de su casa le había inducido a esperarme frente a la reja. Advertí que llevaba puesto el mismo terno, de paño azul, con que iba a la escuela todos los días. Me humilló más entonces mi traje nuevo.

Mi inquietud no duró gran cosa. Con tacto, la madre de mis amigos me dejó desde luego entender que se me estimaba en aquella casa. Sólo una prueba de timidez excesiva hubiera sido capaz de disminuir la curiosidad con que me envolvían sus bellos ojos. Más me lo parecieron los de su hija María Cristina, que no tardó en penetrar al salón en que ya charlábamos. Ni Manuel ni Samuel me habían hablado de aquella hermana. Su existencia iba a dar, sin embargo, un sentido especial a nuestra amistad.

¡Qué complicada resulta la descripción de un semblante humano! Una cara debería enumerarse, como en la relación incolora de un pasaporte: boca grande, labios finos, cejas arqueadas y bien pobladas... O, al contrario, contarse a través de un libro, con estadísticas y con notas, rectificaciones, paréntesis y postfacios, como la historia de una nación. La que el rostro de Tina sintetizaba parecía ser una historia hermosa, de nación representada de cuerpo entero, con todos sus olivos y sus laureles, en el disco de una moneda, el pórtico de una Cámara o la simbólica estatua de un Ministerio. La pasada riqueza, la pobreza presente también, habían modelado sus facciones; no para el ensayo de miniatura que intento ahora, sino para el respeto de un pueblo entero. En aquella cara no me sorprendía el acierto de cada rasgo, pero la personalidad coherente de todos juntos: la voluntad de las sienes, la vehemencia de las ojeras, la ironía de la nariz... Se sentía el esfuerzo que los hombres habían desarrollado (lo mismo en el internado de Francia, hacía catorce meses, que en Castilla, cien años antes, sobre los nervios de sus abuelos) para formar aquel lote justo, del que no era el semblante de Manuel sino un inocente primer proyecto, sin penumbras ni reti-

cencias, y junto al cual resultaba tan insistente y compacta la máscara de Samuel.

Alta —y hasta más vigorosa de lo que hubiera sido deseable para sus años— un imperio inconsciente efundía de Tina, normaba todos sus movimientos. Sus gestos, menos precoces, se apresuraban para alcanzar a sus ademanes. No lo lograban. Caminaba como una reina; sonreía como una niña. No recuerdo quién me la presentó, ni cuáles fueron las frases con que me restituyó la confianza en mí mismo —que su presencia me había quitado. Recuerdo sólo mi asombro, mi persistente silencio, el estupor metálico de mis músculos; ay, y el esfuerzo inmenso que me fué indispensable efectuar para no detener, entre mis dedos sin experiencia, el río rápido de su mano.

Desde ese instante, todo perdió para mí consistencia y peso: los manjares de la comida, los “elzevirios” de la biblioteca, la yegua —de alazano ropaje— hasta cuyo lomo me izó, sin saber yo cómo, un compasivo caballero; la carrera que Samuel me ganó, la que perdí con María Cristina y esa última, que Manuel empató conmigo, más por afecto que por torpeza. Ni las horas, ni el parque tenían ya dimensiones exactas y perceptibles. Me sentía transportado a un mundo de fáciles transparencias, como el de los cuentos con que se habían nutrido mis nueve años (repertorio de la “Biblioteca Rosa”: el hijo de la maestra de piano es invitado al castillo de la Condesa...) o los románticos libros de Octave Feuillet.

Tan pronto como salí de aquel estado de magia; es decir, para ser preciso: tan pronto como, a las siete en punto, se puso en marcha el rápido del regreso, mi sentido crítico recobró su insufrible penetración. Sí, la señora Hernández me había tratado con deferencia. Pero ¿por qué no insistió en que recitase, al final del almuerzo, el poema que Manuel había anunciado espontáneamente a partir del caldo? Por lo que atañe a María Cristina, sí, su atractivo seguía pareciéndome muy pro-

fundo. Pero ¿tendría verdaderamente su rostro esa escultórica perfección que mi entusiasmo le adjudicara? ¿No tendían su blancura a la amarillez, su solemnidad a la petulancia — y a la condescendencia su cortesía? ¿Por qué no había festejado, como Samuel, mis indecisiones de mal jinete? Por comparación con las risas de sus hermanos, otros habrían estimado que la sonrisa de Tina debía apreciarse como un consuelo. Yo no.

Incluso la casa de los Hernández, considerada de lejos, resultaba menos suntuosa. Los salones estaban llenos de muebles, los anaqueles de libros y de revistas; pero los cubiertos no eran de plata. El servicio con iniciales sobredoradas debía yacer en algún empeño. El encerado de las tarimas, aunque hacía honor al esfuerzo de los sirvientes, obligaba también a pensar en la ausencia de los tapices, que —por más fáciles de vender— habían desaparecido del escenario antes que las lámparas. Adaptado a la uniformidad de una casa pobre, pero en cuyos cuartos todas las cosas correspondían unas con otras, en modestia y hasta en valor, la residencia extraña de los Hernández tenía que sorprenderme. ¿Por qué aquellos jarrones de Sèvres al lado de un calendario de “La Purísima”? ¿Y esos económicos alimentos servidos en bandejas de viejo Delft?

Todo lo que el asombro no me había dejado discriminar, se acusaba, en la noche, con la distancia. La inmovilidad del enorme reloj —descompuesto, sin duda, desde hacía meses— que aplastaba la cómoda del vestíbulo. El verdor del vestido negro de Tina, cortado probablemente en algún viejo traje de su mamá. E, inclusive, el curioso descenso de calidad de las ediciones salvadas por mis amigos: espléndidas (e invendibles) si se trataba de los libros adquiridos por sus abuelos; simplemente elegantes, por lo que hacía a las obras que compraron sus padres; rústicas ya y baratas en los últimos anaqueles, destinados a los autores contemporáneos.

La pobreza, como la muerte, no nos invade a todos por el mismo camino. La agonía de algunos comienza frente al espejo, al advertir la primera cana. La de otros ante el dentista, al perder la primera muela. Así también la pobreza de los Hernández no había principiado por donde hubiera sido ostensible la miseria de mi familia: por la supresión de las distracciones no indispensables. Al contrario. El lujo seguía durando; pero empezaban ya a envejecer o a faltar los objetos útiles. Sobre las mesas, menudeaban las pitilleras. De carey. De marfil. De plata... Todas sin pitillos. Y, en la despensa, abundaban las copas. El vino, no.

II

Desde aquel almuerzo, adquirí la costumbre de pasar los domingos en casa de los Hernández. Llegaba a las doce y media, ya sin chocolates ni traje nuevo. Comíamos en seguida. De dos a siete, se nos iba la tarde en reproducir las carreras del primer día, oír recitar a Tina versos de Victor Hugo, o descubrir por qué tapias había escapado (1867) uno de sus abuelos, imperialista insolente y escurridizo a quien no pudo jamás arrestar el gobierno de la República. Me encantaba pensar que los árboles que tocábamos habían servido de biombo para una fuga. Sin ideas políticas muy exactas, me sentía atraído por la figura de aquel conjurado romántico que, del 40 al 72, atravesó doce veces el mar. Por amor primero. Pretendía casarse con la hermana de una dama de honor de Isabel II. Después, por dinástica servidumbre, pues había desempeñado el papel de "correo confidencial del Emperador".

María Cristina se prestaba afectuosamente al capricho de sus hermanos. A menudo, nos acompañaba a los sótanos de la casa. Los criados de su "abuelito" —como ella decía— habían hecho gemir allí una vieja prensa, de la que habían salido los manifiestos de numerosas con-

juraciones. En una vitrina del vestíbulo, conservaban los Hernández varias proclamas. “¡Mexicanos!” empezaban diciendo todas, con gruesa letra Didot. Espesos párrafos, de persuasión o de cólera, se apretaban después de esa sola línea.

La imaginación de Manuel había logrado mezclar a la realidad ciertos elementos que, por fantásticos, fueron convirtiendo en preocupación mi admiración por María Cristina. A fuerza de verla, la sorpresa de los primeros descubrimientos (¡volvía de París! ¡recitaba a Hugo!) hubiese ido desvaneciéndose. Pero ¿cómo combatir contra aquel universo de poesía en que los recuerdos de su familia la proyectaban? A la vez amazona y conspiradora, enfermera y espía, la imaginaba heredera en todo de la austríaca baronesa con quien se había desposado —antes del ostracismo definitivo— el abuelo fugaz y batallador. Al óleo, el retrato de aquella dama presidía nuestras comidas...

Durante algún tiempo, mi imaginación se adaptó de buen grado a las pretensiones de mis amigos. Tanto como ellos tenía yo, sin saberlo, necesidad de inventarme un mundo hermético y arbitrario. Pero, a fuerza de jugar con manifiestos y con imperios, principiábamos a aburrirnos. Del antepasado conservador, lo que empezaba precisamente a cansarme era la uniformidad de la inexperiencia. Conjurado a los quince, a los veinte años (y también a los treinta y a los sesenta) había en su historia demasiadas ventanas con escalas colgantes, de seda; demasiados barrotes limados, demasiadas fáciles cerraduras. Ante tantas prisiones vencidas, el aprendiz de conspirador comenzaba pensando en la fuga de Casanova, para acabar maldiciendo de Silvio Pellico. Hay una monotonía más agobiante que la perpetua quietud: la monotonía del cambio eterno. ¿Qué había hecho, después de todo, aquel agente viajero en coronas de cobre chapeado? Como los diamantes de sus insignias, que los Hernández guardaban en un escriño de piel de Rusia, eran falsas todas las ideas de sus proclamas.

III

Principiaron entonces las semanas de los exámenes. ¡Fué tan inesperado mi éxito en ellos! Me resistía yo mismo a creer en mi libertad. Durante los últimos días del curso, había dado a mi esfuerzo excesiva cuerda. Resultaba difícil por consiguiente parar de pronto, en el minuto del triunfo, ese secreto despertador.

Cronómetro —o tren en marcha— mi voluntad no ha logrado jamás detenerse sin transiciones. Fué preciso que algunas noches pasaran antes de conseguir que dejase de atormentarme, al abrir los ojos, el miedo de no saber con exactitud cuál era la fórmula del ácido sulfuroso, cuándo murió Galileo o en qué orden deben enumerarse los silogismos... Mi temperamento no disfruta nunca de un goce sin imaginar el hastío o el desencanto que lo equilibran. Por eso probablemente me representaba yo en esos días, al mismo tiempo que la satisfacción del bachillerato alcanzado, las molestias de mis futuros estudios en un colegio profesional.

Más para renunciar a esas inquietudes que por descanso de mis trabajos, decidí aprovechar lo mejor que fuera posible mis vacaciones. Como solitario que soy, los largos paseos a pie me han gustado siempre. Los considero el mejor deporte. Tomé, pues, la resolución de pasar en Chapultepec todas las tardes de aquel trimestre. Llevaba conmigo algún libro amado: un volumen de *Las Mil y una Noches*, una novela de Alphonse Daudet. A veces, la Antología Francesa de Léauteaud. De esta afición de peripatético —que la edad no atenúa— contagié, años más tarde, al protagonista de uno de mis relatos: el Enrique de “Estrella de día”. De él digo lo que de mí hubiera podido escribir el observador más superficial: “Con el orgullo con que otros llevan al bosque a sus perros, sus yeguas o sus amantes, llevaba a pasear a Cervantes y a Lamartine, a Goethe y a Góngora. Leía mientras andaba. A menudo, cerraba el libro. Dejaba que el compañero invisible se adelantase. De

repente, una sacudida. El invisible galgo ladraba. La invisible yegua echaba a correr. Es que Góngora había forzado la máquina de los tropos...”.

A los paseos que hice en aquellos días debo dos impresiones fundamentales: el amor a la luz de la altiplanicie y el pesar de vivir en un clima sin altibajos; delicioso, sin duda, pero monótono. ¿Dónde encontrar, en el Valle de México, esas diferencias de color y de cantidad con que las estaciones subrayan, para el adolescente de Munich o de Edimburgo (tesis, antítesis, síntesis), la condición dialéctica de la vida? Me hacían falta, filosóficamente al menos, esas veladas al amor de la chimenea que con tan vivos reflejos encienden algunas páginas de Flaubert y de Maupassant. Sin nieve, los inviernos capitalinos me resultaban tan incoloros como sus primaveras sin impaciencia, sus estíos sin arrebatos y sus otoños sin madurez.

De mis excursiones de entonces data asimismo mi admiración por el México colonial. Bajo su cielo, de luz abstracta ¡qué claramente articula el sol cada párrafo arquitectónico! ¡Qué bien destaca cada contorno! ¡Y cómo pone en cada detalle —arquivolta de una ventana o cúpula de una torre— esa perfección minuciosa que a cada estrofa de un gran poema sabe dar el lector, no el recitador! Porque las expresiones que otros cielos suspiran, gritan o lloran, el nuestro las dice, sencillamente; sin eufemismos, sin énfasis, casi sin ecos — pero con todos sus puntos y comas.

Frente a la claridad de la altiplanicie, es costumbre pensar en la transparencia que tiene el aire límpido de Castilla. Paul Morand evoca a esta última al llegar a México. “¡Qué luz!” —exclama— en *Hiver Caraibe*. “Luz de dureza nítida, de mística aridez! Parece que ninguna mosca, ninguna larva, ninguna cosa baja ni sucia pudiera vivir en ella...”. Años más tarde, cuando viajé por España, tuve en Castilla idéntica sensación. Creo, sin embargo, que el cielo de México se pa-

rece más todavía al cielo de Italia. Sí, al azul de Florencia, en los primeros días del mes de mayo.

He admirado otros, más vehementes: los holandeses. O más dramáticos y obstinados: los del Adriático. Por el palúdico origen de una y otra, se me había hablado con insistencia de una supuesta similitud entre Venecia y Tenochtitlán. Ni en la paleta de sus pintores (tan vegetal y caliente en la tierra del Tintoreto cuanto en México diáfana y mineral), ni en el sentido de su cultura, ni en la dirección de su historia, pude encontrar, por mi parte, semejanza tan decantada.

De mis paseos a pie por Chapultepec regresaba siempre trayendo a casa, junto con la plácida sensación de un cansancio físico, la primera cuarteta de algún soneto, el título de un poema o, por lo menos, el nombre de un personaje digno de figurar en cualquiera de los relatos que no escribía. Me refugiaba con ellos entre mis libros. Por la puerta de mi recámara, una doble cinta de luz se desenvolvía, malva y dorada al atardecer... Desde el instante de mi regreso hasta el llamado de la merienda, transcurrían a menudo tres cuartos de hora. En ese lapso, la casa entera me parecía una barca anclada, movida sólo —¿junto a qué puerto?— por la progresión taciturna de la marea. A veces, en la sala cercana, unas inhábiles manos se paseaban sobre el teclado de nuestro Steinway. Eran las de mi madre. Hacía tiempo que no tocaba. Su experiencia de profesora le inspiraba recelo de su talento. No quería, por otra parte, dar la impresión de “rivalizar” con el virtuosismo de sus hermanas. Sin embargo, a esas horas, creyéndose sola, se advertía el esfuerzo con que sus dedos buscaban la forma exacta de las escalas en que —años antes— había sido más evidente su perfección.

Si me hubiera escuchado llegar, su pudor no le habría permitido ese tímido esparcimiento. Pero ni la alfombra de la escalera denunciaba mis pasos, ni el menor ruido le advertía de mi presencia en la oscuridad. Imaginándose sin testigos, su sensibilidad (comprimida, cons-

tantemente, por las didácticas trabas que ella misma le había impuesto) se abandonaba al impulso de la obra amada, acariciándola en ciertas pausas o, mejor aún, en determinados trémolos voluptuosos, con melancolía que delataba todo el vigor de sus ansias inconfesadas, lo insatisfecho de su ternura y el desahogo de su zozobra ante la vejez.

No era así, de seguro, como habría dejado que sus alumnas —si las hubiera tenido— interpretasen la “Apassionata” o el andante de la “Patética”. No era aquélla la austeridad que recomendaba a su hermana Elisa, cuando pretendía modificar sus exégesis de Beethoven, demasiado fáciles y brillantes. ¿Por qué, entonces, al suponer que ningún oído la vigilaba, se hacían tan insistentes las quejas de sus agudos, tan expresivas y sordas sus notas graves, tan oratorios y largos sus calderones?

Todos los deseos que, en mis poemas, su casto lápiz habría tachado sin remisión, vibraban en aquellos diálogos con el piano. Me sorprendía esa traición que le hacían sus músicos preferidos; pero, más todavía, la circunstancia de que fuesen precisamente Mozart, Beethoven (magníficos indiscretos) quienes, sobre la pared sin color de mi dormitorio, proyectasen para mi oído —como no lo conseguiría, para los ojos, ninguna linterna mágica— el perfil auténtico de mi madre; su sombra, más cordial y dramática que su rostro.

Cierta noche, sus dedos me parecieron más entusiastas que de costumbre. Tocaba el “claro de luna”. Fué tan precisa en mi alma la sensación de estar escuchando una confidencia, que mi silencio me causó miedo. Lentamente, me dirigí hacia el vestíbulo. Allí, como si acabara de llegar de la calle, di vuelta al conmutador. Con la luz, la sonata cesó. No de pronto, conforme hubiera sido de suponerse; sino después de unos cuantos compases, ya de nuevo duros e inexpresivos. Me ofendió aquella precaución. ¿Qué podía temer de mí una madre tan impecable? Sentí ganas de entrar a abrazarla, de contarle todo lo que había pensado de ella durante mis tácitas audiciones. No me atreví. Nada

lograría mi ternura, sino justificar para siempre su desconfianza. ¿No era yo, en efecto, tan secreto y tan tímido como ella?

IV

Comenzaba ya a atormentarme el deseo de “tener novia”. A veces, en el tranvía, unos ojos lentos y graves se abrían ante los míos. O, de pronto, una sonrisa —no llegada a formarse— me proponía su enigma breve. Durante horas, la contrariedad de no haber aceptado ese reto me entristecía. ¡Hubiera sido tan fácil descender del tranvía al mismo tiempo que la dueña de aquellos ojos, de aquellos labios! Se trataba, a menudo, de una persona mayor que yo. ¿Qué palabras decir para detenerla? Si, por lo menos, un accidente del tráfico, un incendio, un desmayo, la imprudencia de algún automovilista me hubiesen dado ocasión para intervenir... Por desgracia, ninguna desgracia ocurría. La viajera bajaba, probablemente en su parada habitual. Sin olvidar, siquiera, su bolso sobre el asiento. —“Otra vez será...” me murmuraba, al oído, el ángel de las ingenuas abdicaciones. Sin embargo, yo sabía perfectamente que no. Ninguna promesa se repite dos veces.

Cierta tarde, en que estaba yo detenido frente al Correo, esperando el tranvía de San Rafael, una mirada dura y profunda me sorprendió. Los ojos de que emanaba devoraban materialmente la faz estrecha, pálida y triste de una muchacha desconocida. Su brillo no me dejó distinguir en aquel instante los detalles de un rostro que, en espacio de pocos meses, había de llegar a serme íntimo y familiar. Mi tranvía tardaba. Por lo visto, también el suyo.

Poco a poco, al favor de la espera, fuí descubriendo las líneas de su semblante. Ni lo breve de la nariz, ni la finura lacónica de los labios, ni —en el mentón enérgico— ese curioso hoyuelo mal colocado, que transmitía a todas las otras facciones, vistas de frente, una asimétri-

ca seducción, eran testigos dignos de confirmar la impresión de angustia que su primera mirada me había causado. Algo, incapaz de ser comprendido, me convenció de que resultaría necesario no desobedecer esa vez la orden de aquellos ojos. “Si su tranvía llega antes de que cuente hasta cien —me dije a mí mismo— subiré con ella”.

Uno. Dos. Tres... Conté de prisa, saltando inclusive dos o tres números. Setenta y cuatro, setenta y cinco... Al llegar a noventa, la vi ascender a la plataforma de un carro de Santa María. Murmuré todavía una cifra: noventa y uno. Iba el tren a arrancar. Lo tomé ya en marcha.

No recuerdo cuáles fueron mis reflexiones durante el tiempo del recorrido; ni creo que leyera en verdad una sola frase del libro que abrí en seguida, para dar a mi continente un aspecto de intrepidez. Cuando descendimos, era noche espesa. La sombra estaba instalada ya firmemente en aquella calle (cuarta de la Rosa) en que mi desconocida se adelantó. Una gota fresca vino a estrellarse sobre mi mano. De los jardines, adivinados, brotaban esos profundos perfumes que solamente la lluvia suscita en las flores de la ciudad. ¿Cómo acabar con aquella persecución antes de que el aguacero la interrumpiese? Apresuré el paso. Las frases que pronuncié deben haber sido tan vagas como son siempre las que se emplean en tal género de agresiones. La facilidad de su aceptación me desencantó. Su nombre —María del Carmen— y la hora, del día siguiente, en que me sería posible volver a verla fueron las solas palabras que deslizaron sus labios rápidos. Mientras le hablaba, oprimía ella con el meñique —¿impacientemente?— el botón de la campanilla. Oí los pasos de la criada. La puerta, abierta de pronto, no tardó en absorberla con avidez.

Sin reflexionar que llovía, permanecí inmóvil frente a la casa. Esperaba que alguna luz (en su alcoba, sin duda) me trajese una especie de póstumo asentimiento. Tras de conocer su nombre, me hubiese gus-

tado saber cómo era esa confesión deliciosa de su persona: su sombra tras del cristal. Por desgracia, ninguna ventana se iluminó.

V

¡En qué modesto ejemplar (edición corriente, sin fe de erratas) había querido la vida que yo leyese ese texto eterno: el descubrimiento de la mujer!

Por momentos, en el caso de Carmen, la metáfora cobraba auténtica realidad. En algunos capítulos de su sensibilidad mi deseo se avergonzaba de ver escritas —¡con qué lápiz tan insistente!— las opiniones de un precursor. En muchas de sus ideas, como en las hojas de ciertos libros, la huella de un impaciente pulgar revelaba la prisa con que otros seres, más decididos que yo, habían dado vuelta a la página brutalmente, ansiosos de llegar a ese desenlace que a mí me causa, lo mismo en el trato de las personas que en la lectura de las novelas, la impresión de un epílogo —nunca de un fin... Por consideración al formato pequeño de su existencia, María del Carmen había tenido que suprimir ciertas digresiones. Entre un párrafo y otro, alguien había arrancado múltiples pliegos. ¿Me sería posible leer esos trozos de la historia secreta de la mujer en el alma de otras mujeres? No creo que aquello me importara gran cosa entonces. María del Carmen me parecía intelectualmente muy limitada; pero ¡qué segura de su destino! Había, en mi manera de ser, un elemento libresco que convenía entregar a la crítica de la vida. Otras muchachas, más inocentes, lo habrían desdeñado con más crueldad.

“Rara vez se adquieren las cualidades de que podríamos prescindir” dice la Merteuil a Valmont en alguna de sus epístolas. En efecto. Con una amiga menos conocedora, mi primera experiencia amorosa habría sido una distracción; no un aprendizaje. Me hacía falta ese baño de

mínima humanidad, ese contacto con la frivolidad y con la pobreza, que la persona de Carmen me proponía. Poco tardó en presentarme a sus dos hermanas y a su cuñado. Sin embargo, como el ambiente del círculo familiar hubiera arrojado excesiva luz sobre algunos defectos de su carácter, no me autorizó para visitarla. Seguíamos viéndonos en la calle. O en el cine, los sábados por la tarde.

Todas las noches, a las siete, pasaba frente a su casa. Envuelta en un amplio abrigo de paño oscuro, sin el cual no consigo representármela, salía en seguida. De las siete a las nueve, paseábamos por la sombra de las próximas calles. Nos satisfacía ser esa cosa tímida y vagabunda, que sólo las viejecitas inteligentes miran con aquiescencia: “los enamorados” del barrio.

A fuerza de consagrarles la mejor parte del tiempo que mis estudios no consumían, acabé por exagerarme el valor de esas entrevistas. Por peldaños imperceptibles, fuí pasando de la curiosidad al amor, al amor real. Me encantaba la voz con que Carmen me relataba ciertas anécdotas de su infancia: la muerte de su madre, la fuga de uno de sus hermanos. Por instinto, insistía en la descripción de esos minutos de su existencia (quiebras, entierros, enfermedades) que había dignificado ya la desgracia. Su belleza, inexpresiva a la luz del júbilo, aprovechaba el recurso de aquellas penas, como algunas otras mujeres —a quienes sienta lo negro— la alusión de un luto.

Asociada a mi inexperiencia, la experiencia de Carmen logró muy pronto que los besos sucedieran a las palabras y, a la credulidad de las almas, el espionaje de las caricias. En cuanto penetrábamos en la sombra, una triste avidez se adueñaba de nuestros labios, de nuestras manos. Bendecíamos la luz oblicua de los faroles que, por contraste, hacía más espesa, en mitad de la calle, la complicidad silenciosa de la penumbra. Y agradecíamos casi al tranvía el gemido de las ruedas sobre los rieles.

Su advertencia, al dar vuelta a la esquina, nos daba tiempo para reparar un desorden tanto más claro cuanto más inocentes nos suponíamos.

A veces, entre nosotros y el cielo, una música sin orgullo —¿de qué piano venida?— desplegaba su biombo providencial. Eran, casi siempre, urdidos por los dedos de alguna próxima solterona, el “Vals Poético” de Villanueva, o la “Berceuse” de Ricardo Castro. El olor de las madre-selvas se enredaba con fina adherencia a la forma de aquellas notas. Aun ahora no puedo separar un recuerdo del otro: el del aroma, cálido, vehemente, y el de la música, denso, conmovedor.

Junto a Carmen, absoluta como un desastre, mi presencia no resultaba completa nunca. Mis manos, por momentos, buscaban en sus brazos, en su cintura, una curva indócil, una gracia esquiva. No las hallaban. Me indignaba ese fatídico “sí” que me decían sus hombros, su busto mismo, y —en el capitel de la nuca— las volutas más perezosas de sus caireles... ¡Si, al menos, aquellos éxtasis materiales hubiesen sido mudos del todo! Pero no. Era entonces, precisamente, cuando las palabras de Carmen me revelaban toda su falsedad. Sin pensar en lo que decía, su sola voz implicaba un error de gusto. Su voz sin reserva ni fantasía, que untaba siempre la misma miel sobre los vocablos que pronunciaba y que no parecía formada para expresar una pena propia, una dicha cierta; sino, a lo sumo, para proteger del efecto del tiempo un dolor ajeno, como se conservan —a fuerza de azúcar— las frutas de una compota ¹.

JAIME TORRES BODET

¹ De la obra en preparación *Tiempo de arena* (autobiografía).

DISCURSO SOBRE MELIBEA

I

DESCUBRIMIENTO DE LA MUJER

Para el que se acerca a la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con un sentido adecuado de la grandeza de la obra y del momento en que se escribió, no hay quizá en ella frase más significativa, más impregnada de Destino, que aquella, por tantos otros motivos digna de recordación, en que Sempronio encarece a Celestina la fluidez de las cosas humanas y su solubilidad en esa agua del vivir que es el tiempo.

El mal y el bien, la prosperidad y adversidad, la gloria y pena, todo pierde con el tiempo la fuerza de su acelerado principio. Pues los casos de admiración y venidos con gran deseo, tan presto como pasados olvidados. Cada día vemos novedades y las oímos y las pasamos y dejamos atrás. Diminúyelas el tiempo, hácelas contingibles. ¿Qué tanto te maravillarías si dijese: la tierra tembló, u otra semejante cosa, que no olvidases luego? Así como: helado está el río, el ciego ve ya, muerto es tu padre, un rayo cayó, ganada es Granada, el Rey entra hoy, el turco es vencido, eclipse hay mañana, la puente es llevada, aquel es ya obispo, a Pedro robaron, Inés se ahorcó. ¿Qué me dirás sino que a tres días pasados o a la segunda vista, no hay quien dello se maraville? Todo es así, todo pasa desta manera, todo se olvida, todo queda atrás...

Porque en esta frase, confundida entre las prendas de vida que se lleva el tiempo, divisamos una refulgente presea de nuestra historia.

Ganada es Granada. Y así, por el azar de este ejemplo que acude espontáneamente a la imaginación de Sempronio, situamos el misterio del nacimiento de la gran Tragicomedia, no ciertamente con esa matemática certidumbre que si satisface al erudito entristece al artista, a quien place que lo singular quede siempre algo entrevelado; pero sí en un delicado equilibrio, como suspenso en el espacio, gracias a la inestimable ambigüedad del texto —¿antes? ¿después?— oscilando a placer de nuestra imaginación sobre aquel *annus mirabilis* de nuestra revelación histórica que lleva la cifra de 1492.

Ganada es Granada. En aquel año, en efecto, se ganó Granada, es decir se granó la granada de nuestra nacionalidad, y, ya madura, hizo explosión en el tronco añejo del granado peninsular, y sus granos rojos, henchidos de una de las sangres más potentes que Europa ha conocido, se esparcieron en lluvia fecundante por el Continente conocido, descubrieron uno nuevo y arraigaron en las tierras vírgenes así declaradas al hombre, haciendo surgir tantos y tantos granados hoy en plena floración. En aquel mismo año, por obra del misterio que rodea esta obra, a él suspendida por las palabras de Sempronio, se granó de golpe la granada de nuestro genio creador, de modo que aquella España, que, por virtud de un nauta loco se lanzó a la navegación de altura “por mares nunca de antes navegados” y descubrió un continente virgen, por virtud de un estudiante ocioso, se lanzó a la navegación de altura por el piélago del alma humana y descubrió el más misterioso de los continentes del espíritu: la mujer.

Curioso ritmo volcánico el de nuestro pueblo. Cuando otros laboran, el nuestro halla; cuando otros buscan, el nuestro adivina; cuando otros viajan, el nuestro descubre; cuando otros suben la cuesta, el nuestro alcanza el ápice de un golpe de ala. Apenas nacidos a la nacionalidad, fundamos el mayor Imperio que vieron los siglos; y la primera obra maestra de nuestra literatura, única de su autor, llega como en juego y sonriente a las cumbres shakespearianas un siglo antes de que el también

misterioso genio de Inglaterra consagrarse a Europa entera con su obra inmortal.

Para comprender en todo su esplendor nuestra gran *Melibea*, fuerza es despojarla primero de toda la hojarasca de errores que su misma riqueza vital ha alimentado. Ya —como sucede con el Quijote— su propio autor contribuye a torcer el verdadero significado de la obra. Sea por esa maliciosa tendencia de los grandes ingenios a despistar al lector sencillo para quedarse sólo con los que le ven la sonrisa fugaz en la comisura de los labios, sea por temor a que la autoridad eclesiástica, tomando las cosas en serio, y dando de lado a ironías y sonrisas, impidiese la publicación, el autor, siguiendo al Arcipreste y precediendo a Cervantes, pone su obra bajo la advocación de la moral, arguyendo que todo lo que se propone es dar armas para que los galanes y enamorados de que España, según él declara y nosotros sabemos, posee muchedumbre, resistan a los fuegos del amor. Pero, ni el valor ético de la obra, que es mucho y de buena ley, se desprende de esta intención o de las famosas “fuentecicas de filosofía” que con paciencia de solterona se complace en entretener en su labor, ni comprenderá lo que ocurre en la tragicomedia quien se atenga a la consabida interpretación de la niña inocente corrompida por una alcahueta con visos de bruja. Que lo que ocurre es mucho más hondo y mucho más serio. No corresponde al título: “La Doncella, el enamorado y la Entrometida”, sino a este terrible y eterno: “La Mujer, el Amor, el Destino y la Muerte”.

Sobre todo, la Mujer. Esta obra significa nada menos que el descubrimiento de la mujer. Toda la Edad Media está obsesa por la omnipresente y siempre misteriosa compañera del hombre. Absoluta en sus tendencias, la Edad Media sólo ve en la mujer o el instrumento del Demonio, de frailes y arciprestes, o la Dama Ideal, de caballeros y poetas. Que frailes y arciprestes hiciesen a la mujer tan espantable reputación se explica por las atroces luchas a que les obliga el voto de castidad. ¿Resistían? La Mujer era la forma deseable que en torturantes noches revestía su deseo viril personificado en pestilente y pertinaz

Demonio disfrazado de apetitosa hurí. ¿Sucumbían? La mujer, succulenta compañera en el pecado, personificaba, ya satisfecha la carne, toda la amargura del espíritu vencido y sobre ella, con injusticia y egoísmo, ay, bien varoniles, descargaban las apocalípticas furias del pecador arrepentido.

Frente a esta fuente de odio encendido y de terror purulento que envenenaba la conciencia medieval sobre la mujer, otra luminosa y límpida venía a purificarla, emanada de los caballeros poetas de la Provenza. También era cristiano su origen. Porque la idealización que transfigura a la mujer en la imaginación de los trovadores se debe a que para ellos no es sino el vaso que contiene el amor — y el amor provenzal es una sublimación del amor carnal inspirada por el amor divino, bien absoluto, suprema facultad de unión mística entre la criatura y el Creador.

Así, en último término, ambas corrientes, la que vitupera y la que ensalza, proceden de sendas actitudes distintas, ambas cristianas, ante el amor carnal: la que resiste y lucha, para ceder a veces con humillación, vergüenza y rencor, siempre dentro del plano de lo carnal; y la que lo sublima y ennoblece bajo la influencia del amor místico — alquimia sutil del alma que hace al poeta enamorado compartir en momentos fugaces pero inolvidables las delicias, sólo a los bienaventurados reservadas, de la posesión espiritual; cuando, olvidado el cuerpo, sólo en el doble raudal de los ojos se opera en un segundo eterno la unión de dos almas, incomparablemente más íntima que la efímera de los dos cuerpos en que se alojan.

Al fluir estas dos corrientes, la de cieno y la de cielo, por la sociedad medieval van animando toda suerte de reacciones y actitudes de un lado, de otro, y mixtas, según el temperamento, la experiencia y el modo de ser de cada cual. Los jóvenes, los inexpertos, los enamoradizos, los espirituales, los entusiastas, los agradecidos a alguna mujer excepcional, van a mirarse en la corriente azul y blanca que baja de la clara Provenza y allí reflejan el ensueño que en los ojos llevan y que luego vierten sobre el rostro amado al que transfiguran inundándolo en luz celestial; los

jóvenes... pero todo hombre enamorado es joven por el hecho de serlo ya que el amor confiere juventud; y tal es su poder de idealización que aun hoy, cinco siglos después de escrita *Melibea*, el enamorado novel se imagina a la mujer como un ser inasequible, por encima de las tentaciones carnales, y si por ventura logra vencer al objeto de su deseo, se queda sorprendido y hasta como ofuscado al darse cuenta de que también ella tiene su cuerpo y sabe sentir las ansias del amor carnal.

Esta desilusión absurda de una absurda ilusión, este encontrar a un ser humano donde se esperaba un ángel, perenne puerilidad de hombre siempre niño, es sin duda la puerta por la que tantos y tantos hombres pasan de una escuela a otra, de la azul y blanca de Provenza a la escéptica y vociferante del terror clerical. Eterna experiencia que en la Edad Media sería mayor, por ser mayor la ilusión poética del amator inexperto. Y ya pasado este umbral, ¿qué decir de las infinitas ocasiones que se ofrecían entonces —y se le ofrecen ahora— al hombre para denigrar a la mujer? Puesto que el punto de partida es la superioridad del varón sobre la hembra, la mujer lleva siempre las de ganar: si pierde, es natural, puesto que es mujer; si gana, ha vencido a su dueño. Tantas derrotas, tantos rencores.

Hay un curioso paralelismo entre la actitud del hombre para con las mujeres y para con los médicos. Como no vemos a los médicos más que cuando yacentes, y con voz lastimera, les pedimos ayuda, una vez reintegrados a nuestra soberbia postura vertical, les guardamos subconsciente rencor que manifestamos en consejas, cuentos y cuchufletas a expensas de la medicina; como la mujer, madre, esposa, hermana, nos maneja y ha manejado en situaciones poco airoas para nuestra masculinidad, nos vengamos de ella *in corpore* con nuestra actitud displicente y escéptica para con su sexo. Toda la literatura antifemenina se nutre de amor propio masculino lastimado. El marido cuya rigidez varonil flaquea ante la ternura acogedora de su cónyuge, guarda rencor al testigo y causa de su dejadez; y ¿quién dirá la insondable pesadumbre del Don Juan cazador cazado por su caza? — patético espectáculo en verdad el

del un tiempo apuesto arquero en busca de gacelas humanas, empujando con gesto en que se adivina incipiente la panza burguesa, el carricoche en que atruena los aires el infante que doce meses ha, aunque innato, supo dirigir la flecha del futuro padre hacia el lugar donde se hundió para siempre su libertad.

Todo esto se paga en literatura y en consejas populares. Y para que no falte materia prima, la mujer misma pone de lo suyo con femenina generosidad. Imprevista, desconcertante, veleidosa, es sobre todo desesperante cuando acepta cruzarse con el varón en la esgrima de la dialéctica. Cambia de premisa como de camisa pero no suelta prenda de su conclusión que, naturalmente, es en su espíritu lo primero y no lo último; no desconoce el tablero de la lógica masculina, pero lo recorre como el caballo de ajedrez, si bien con más garbo y elegancia. Cabría atribuirle espíritu de contradicción si a veces no lo llevase hasta el punto de contradecirse a sí misma resultando un dechado de sumisión, asentimiento y dulce adaptabilidad. La lógica, desde luego, le parece muy respetable, como todo lo que entretiene a los hombres. Pero ella sabe a qué atenerse, aunque no sepa cómo lo sabe. Hay un no sé qué en su sangre que le dice que no todo es lógica en la vida y que vale más ver venir y ya veremos. Pero esta actitud, que hoy llamaríamos “vital”, era para la Edad Media incomprensible. La Edad Media —supongo que no sea ya paradójico el afirmarlo— era una época profundamente racionalista. Creía en la autoridad y en la revelación, pero como elementos incorporados, una vez recibidos, a lo racional. Admitía el milagro. Admitía lo irracional en los “brutos animales”. Lo que no admitía ni comprendía era lo irracional como elemento de conducta en el ser humano. Ante la mujer, la Edad Media se quedaba pues suspensa. ¿Ángeles? ¿Demonios?

—¡Ángeles! —contestaban los jóvenes, los inexpertos, los enamorados, los idealistas, los poetas-caballeros.

—¡Demonios! —aullaban los frailes, reían los arciprestes, murmu-

raban las alcahuetas, gruñían los cabizbajos maridos, maldecían los donjuanes desflechados.

Y cuando esta disputa llegaba a su máximo en la vida y en los libros surge el autor de *Melibea*. No dice nada. No alude a la disputa. Presenta ante el mundo una figura hermosa e inolvidable que ama como un ser humano, yerra como un ser humano y, como un ser humano, paga su error con la vida. Y esta figura que se yergue en el umbral de la Edad Moderna no es ni un ángel ni un demonio. Es una mujer.

II

LA TRAMA Y LAS GENTES

Esta mujer, muy mujer, se mueve entre las dificultades naturales y sociales de su sexo y las psicológicas que le crean los dos errores de que su sexo es víctima en la opinión de las gentes: las dos personas con quienes se entrelaza su Destino encarnan precisamente estas dos actitudes: Calisto, la tradición azul y blanca de los trovadores idealistas; Celestina, la del emponzoñado arroyo de los frailes y arciprestes. Por entre estos dos personajes que la ven el uno como ángel inaccesible, el otro como corrupto Demonio, la pobre Melibea tiene que resolver el problema que nos plantea a todos el hecho de haber nacido: el problema de vivir.

Y es necesario decir desde el principio, para que no se extravíe el juicio sobre obra tan acabada y singular, que Melibea afronta este problema con un valor femenino muy de mujer española, y que, en contra de lo que las apariencias y la lectura superficial pudieran sugerir, ella es quien lleva la iniciativa de lo que sucede en cuanto la impaciencia de Calisto y los consejos de Sempronio ponen en sus manos al indigno pero útil instrumento que es Celestina; ella quien ama; ella quien con los ojos abiertos decide entregarse; ella quien regula la táctica siempre

delicada de su rendición; ella al fin quien se impone el castigo a que el Destino la condena. Melibea es, pues, el alma de la obra y su personaje central:

Pero para apreciar en su exacto valor sus actos y su línea de conducta, fuerza es primero conocer con algún detalle las personas más importantes con quienes se halla entretejida en un Destino común. La más importante de todas, es desde luego Calisto.

CALISTO

En Calisto encontramos todas las circunstancias que inclinan el ánimo hacia la idealización de la mujer. Es joven, está enamorado; tiene, por lo menos, ribetes de poeta y de músico y posee un don de efusión o ebullición que le hace irrumpir en la realidad como un potente manantial llenándola de su superabundante persona.

Primero, es joven. De su ingenuidad y juventud da fe la exagerada modestia que se atribuye ante Melibea. Desde la escena inicial en que al oír las primeras palabras ásperas de la mujer amada, incapaz de interpretarlas como lo que son (estratagema de amor que se esconde tras el velo del recato inhábilmente manejado por una mano brusca), se hunde en una desesperación sin consuelo, hasta aquel en que, ya ante ella, no vuelve en sí de su asombro al gozar lo que él cree inmerecida e inesperada victoria, toda su cantinela con los mozos que le sirven y con Celestina que por él trabaja, es de cortedad, rebajamiento, humillación, reflejo de la exaltación con que su amor juvenil e inexperto ensalza a su amada.

Está enamorado, loca y absolutamente enamorado, lo que da base y disculpa al tremendo error que comete adoptando el deshonroso atajo que Sempronio y Celestina le brindan para lograr su bien. Ya lo dice él con esa felicidad de expresión, tan frecuente en esta obra, que la damos por normal siendo así que no tiene rival ni aun en Cervantes: "Tú, ¿no

eres Cristiano?” —le pregunta Sempronio, y él: “¿Yo? Melibeo soy y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo”. No es posible expresar mejor esa especie de cerrazón absoluta en el amor que el grande amor produce en el alma de los grandes enamorados.

Pero además, Calisto es caballero-poeta y cuando se encierra a solas para soñar, lamentarse o esperar desesperado, ¿qué hace sino trovar, *maltrovar*, como maliciosamente dice su criado? Es pues poeta y por tanto tiende a sentir el amor absoluto no sólo como pasión que todo lo absorbe sino como bien espiritual que todo lo abarca y de todo es suma y corona. Este sentido absoluto, idealista, del amor inspira ya las primeras palabras que Calisto dirige a Melibea, las que abren la obra, y son como el primer compás de esta hermosa sinfonía literaria. ¿Quién no las recuerda, como uno de esos primeros compases de Bach que del golpe de ala inicial eleva el espíritu a la región pura y suprema: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios”.

Joven, inexperto, enamorado, poeta, todas estas tendencias idealistas de Calisto se nutren de su portentoso aliento vital, esa como efusión o ebullición que hace de él como un surtidor de espíritu. “Como Melibea es grande, no cabe en el corazón de mi amo, que por la boca le sale a borbollones”, dice de él su criado Sempronio. Pero esta presión imaginativa de Calisto no opera sólo sobre Melibea sino que transfigura también a todo lo que de Melibea depende, a Melibea conduce, de Melibea emana. Transfigura hasta a la desdichada Celestina, sobre quien Calisto arroja borbollones admirativos de encomios en tragicómico contraste con la más que mediana realidad de la vieja: “¡Oh vejez virtuosa! ¡O virtud envejecida! ¡O gloriosa esperanza de mi deseado fin! ¡O fin de mi deleitosa esperanza! ¡O salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! Deseo llegar a ti, codicio besar esas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo embarga. Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya beso”.

Marcada admirablemente está en este trozo la artificialidad de que

adolece esta visión ultraimaginativa de nuestro poeta enamorado. Se observa hasta en el estilo, todo en inversiones y juegos verbales, así como en la exageración de gestos y actitudes, no el menor de ellos el que inspira la reiteración del tema de la indignidad, admisible para con Melibea, pero más allá del límite de lo sensato en relación con la alcahueta Celestina.

Ya se echa de ver aquí cierta absorción en sí propio, cierto ensimismamiento, un egotismo muy cercano al egoísmo que es cosa asaz frecuente en los idealistas. Obsérvese que toda la gente que rodea a Calisto tiene que moverse al ritmo imperioso de la pasión de su amo. De modo que, del principio al fin de su tragicomedia, la lógica inexorable de su amor absoluto lo somete todo a su ley arrastrándolo todo al mismo fin desastroso. Más que acobardado, anonadado por las palabras fieras con que la impulsiva joven se bate en retirada de su primera imprudente declaración, Calisto, persuadido de su indignidad, recurre, por consejo de Sempronio, a Celestina cuyos servicios paga con oro, apoya con sacrílegas preces y refuerza con los voluntarios e interesados de Sempronio y hasta con los de Pármeno, a quien, más que los ponzoñosos consejos de Sempronio y Celestina, corrompe la egoísta y hasta cínica ceguera de su propio amo.

Y cuando ya en plena marcha la intriga tejida a su servicio, perecen en la horca sus dos criados como consecuencia de su propia corrupción, el ensimismado egotismo del enamorado Calisto aparece, se eclipsa y vuelve a aparecer delineado en sus más delicados movimientos con una mano tan fina y segura que no la ha habido igual en Europa salvo las de Shakespeare y Cervantes. Su primera reacción ante la noticia, que le trae Sosia, es una de esas ebulliciones a que su espíritu efusivo es tan propicio: “¡O mis leales criados! ¡O mis grandes servidores! ¡O mis fieles secretarios y consejeros! ¿Puede ser tal cosa verdad? ¡O amenguado Calisto! Dishonrado quedas para toda tu vida. ¿Qué será de ti, muertos tal par de criados? Dime, por Dios, Sosia, ¿qué fué la causa? ¿Qué decía el pregón? ¿Dónde los tomaron? ¿Qué justicia lo hizo?”.

Y al punto, viene la consideración de las consecuencias sobre su propia persona, de donde pasa rápidamente a su negocio amatorio, por cuya causa murieron los mozos. “¿Qué más me va en conseguir la ganancia de la gloria que espero que en la pérdida de morir los que murieron?”. Consuélese pues, pensando en que “ellos eran sobrados y esforzados: agora o en otro tiempo, de pagar habian”; en que “la vieja era mala y falsa” y sin duda “permisión divina fué que así acabase en pago de muchos adulterios, que por su intercesión o causa son cometidos”, verdadera obra maestra de egotismo en quien la pagó para que le franquease a él el aposento de Melibea; y, declarándose dispuesto a fingir hasta locura “por mejor gozar deste sabroso deleite de mis amores”, prepara su próxima expedición para alcanzar el fruto que con su sangre regaron Celestina y sus dos criados.

Viene después la escena en que se colman sus deseos, y a seguida, en su retiro, ya satisfecho el cuerpo resurge “el dolor de su deshonra”. Maravillosa meditación aquella en la que el ensimismado mancebo fluctúa entre “el dolor de su deshonra” y la delicia de su amor correspondido, según le llevan a la reflexión o al deleite la frialdad de su deseo satisfecho o el calor de su deseo renaciente.

“Esta herida es la que siento agora, que se ha resfriado. Agora que está helada la sangre que ayer hervía...”. Y luego, tras mucha acusación de sí: “¡O breve deleite mundano! Cómo duran poco y cuestan mucho tus dulzores... O triste yo ¿qué haré?”. Se resuelve contra el juez. Le disculpa después. Y termina por recaer bajo el imperioso dominio de su amor que expresa con palabras de un inaudito egotismo: “Acuerdate de tu señora y tu bien todo. Y pues tu vida no tienes en nada por su servicio, no has de tener las muertes de otros, pues ningún dolor igualaría con el rescebido placer”.

Con qué penetración maravillosa está concebida toda esta meditación: su invocación a “su señora y vida”; su dedicación absoluta al amor, su prisa en gozar de la presencia amada y finalmente aquella delectación en que termina refugiándose, apoyado en la imaginación y

en la memoria para revivir a solas los dulces instantes pasados en la compañía de la amada. Todo Calisto está en esta página admirable y en particular su ensimismamiento egotista que le lleva a forjarse una realidad aislada del ambiente. He aquí su vida, resumida por él mismo en un programa no ciertamente de acción sino también de pasión: “De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce, en aquel alegre vergel entre aquellas suaves plantas y fresca verdura”.

Bien se echa de ver que, para este tipo de hombre, en apariencia tan sumiso ante la mujer divinizada, la mujer es sin embargo mero instrumento de la pasión del yo, mero refugio, una de las formas que toma la cámara del ensueño donde el idealista ensimismado se encierra para toda la vida, en la única compañía de su yo y de todo lo que su yo engendra, sueña o imagina.

CELESTINA

Si Calisto encarna en la Tragicomedia de Melibea la escuela azul y blanca de Provenza, Celestina es, no la única, pero sí la más elocuente y convencida exégeta de la escuela escéptica y emponzoñada de frailes y arciprestes para quienes la mujer es trasunto fiel y embajadora activa del mismo Demonio. Su oficio no es de los que propenden a la estimación de la mujer, ya que comercia con carne femenina, después de haber explotado el propio cuerpo en los tiempos lejanos y siempre añorados de su juventud.

Es típica muestra de la deformación que esta obra inmortal ha sufrido en el curso de los siglos el que se haya venido a conocer por el nombre de *La Celestina*, como si la vieja entremetida fuera su personaje más activo y central. Ello prueba que no leemos lo que está en el papel sino lo que traemos en los ojos. Celestina está concebida y descrita con una riqueza de detalles quizá mayor que la de los demás personajes por ser el más pintoresco; con un lujo de expresiones verbales, de ritmos,

de movimientos, con una penetración psicológica en el vaivén de sus pasiones íntimas, con una gracia y una ironía en la expresión de su —llamémosle— filosofía, que ha podido dar pie al error. Pero, ¿no es evidente la conmiseración piadosa, al borde del desprecio, con que el autor la trata? Y ¿no revela ella misma con encantadora ingenuidad que la pobre no se da cuenta de lo que pasa ni siquiera cuando con cínica frialdad cree estar, como se suele decir, al cabo de la calle?

En su esencia, Celestina es una epicúrea en el mal sentido de la palabra, que lo tiene y muy bueno. Ante todo, el goce inmediato y sensual; en la juventud, el sexo; en la vejez, el vino. Para tales fines, la ganancia. El interés material la moviliza inmediatamente en cuanto Sempronio le levanta la caza y, con un cinismo práctico que va a lo suyo sin perder instante, se promete al punto hacer durar la llaga como dice que hacen los cirujanos, a fin de hacerla producir más y mejor.

Celestina tiene pues a su servicio todo el arsenal psicológico de las personas que llamamos *malas*, es decir, de aquellas que, sin respeto para los demás, los utilizan sin escrúpulo para sus propios fines. Falsedad, doblez, hipocresía, egoísmo, astucia. Así la vemos para con Calisto a la vez servil y servicial en la fachada, pero cínica y despreciativa en el fondo; y en sus relaciones con sus cómplices, Sempronio y Pármeneo, igualmente egoísta y falsa. Pero el autor ha sabido expresar maravillosamente lo que hay de puerilidad en su experiencia, de simpleza en su doblez, de ingenuidad en su astucia y de credulidad en su escepticismo. Porque esta pobre mentecata que no cree en la virtud femenina, cree en los hechizos para vencerla, y, como lo prueba la soledad en que se encierra para celebrar su espantable conjuro, da la fe más ingenua a toda la faramalla de demonios, dientes de ahorcado y demás brujerías que Pármeneo describe a Calisto con tanto detalle y ella misma tan graciosamente aporta a la conversación. Con todo, sus tretas para corromper a Melibea son de tan pasmosa transparencia que a no ser por el vehemente deseo de entregarse que arde en la joven amante y por la inaudita negligencia

de Alisa su madre, mal lo pasara el desventurado Calisto con la mera ayuda de los hilados y hechizos de la inocente alcahueta.

Todo el personaje está escrito con una sonrisa de superioridad cariñosa pero casi despreciativa por parte del autor. Celestina es para él, la tradición medieval misógina, y así nos la pinta rodeada de frailes y abades que le piden mozas para satisfacer sus deseos a espaldas de la iglesia, y la cabeza llena de las telarañas acumuladas en siglos de ignorancia y de ingenuidad por el curanderismo, la brujería y la alcahuetería. No hay trozo en que intervenga el diablo que no resulte cómico por lo incongruente. Pero el autor de la Tragicomedia no nos presenta una encarnación alegórica de un tipo medieval, sino una persona viva que va y viene “haldeando” entre las gentes, dándonos acceso a la intimidad de la bruja con su acostumbrada penetración del carácter humano. Sirva de ejemplo la vacilación y el temor que invaden a la hechicera ante la idea de que la aventura en que se ha metido venga a costarle el habérselas con la justicia. Sempronio le pone la mosca en la oreja:

“Madre, mira bien lo que haces. Porque, cuando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin. Piensa en su padre, que es noble y esforzado, su madre celosa y brava, tú la misma sospecha. Melibea es única a ellos: faltándoles ella, fáltales todo el bien. En pensallo tiemblo, no vayas por lana y vengas sin pluma”.

Pero ella se sacude el miedo con dignidad:

“¡Alahé, en malora a ti he yo menester para compañero! ¡Aun si quisieses avisar a Celestina en su oficio! Pues quando tú naciste, ya comia yo pan con corteza. ¡Para adalid eres tú bueno, cargado de agüeros y recelo!”.

Ello no quita que, ya camino de la casa de Melibea, vacile su ánimo: “Agora que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido de este mi camino...”. Teme que, si las cosas van mal, pague con la vida o que al menos la manteen o azoten. Vacila: “¿Iré o tornarme he?”. Mide el pro y el contra, el peligro de muerte o coraza por un lado, los

denuestos de Sempronio y de Calisto por el otro, “mal acá, mal acullá” y al fin de todo este desconcierto sale con honor aunque no sin el toque de irónico humorismo con que nuestro autor la trata:

“Ir quiero. Que mayor es la vergüenza de quedar por cobarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí... Todos los agüeros se aderezan favorables o yo no sé nada de esta arte. Quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oí por la calle fué de achaque de amores. Nunca he tropezado como otras veces. Las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que pase. Ni me estorban las haldas ni siento cansancio en andar. Todos me saludan. Ni perro me ha ladrado ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras noturnas...”

Ésta es la sencilla al par que astuta Celestina. Bien es verdad que en su negociación con Melibea da muestras de suma paciencia y habilidad dentro de su mundo; pero desde la mezcla de pesimismo misógino y de fe en los hechizos que constituye su base de maniobra no ve ni un instante el verdadero desarrollo de la negociación, que lleva Melibea habiéndoselas, no sólo con la vieja sino consigo misma, y ni por un momento se da cuenta de que en el fondo, ella y sus hechizos y el Diablo a quien pide socorro no son sino instrumento en manos de la joven enamorada que a su vez lo es del Amor.

MELIBEA

Veamos pues de cerca a esta sin par Melibea, que es la verdadera heroína de la obra, aquella en cuya alma se da la batalla del Amor y la Experiencia; la niña que el Amor hace mujer, la mujer capaz por su amor de violar la ley social y de arrostrar las consecuencias de su yerro pagándolo con la muerte.

Toda ella está —curiosa, impulsiva y cauta— en las tres frases que cruza con Calisto en la primera escena de la obra:

—curiosa: “¿En qué? Calisto”.

—impulsiva: “Pues aún más igual galardón te daré yo si perseveras”.

—cauta: “Más desventurado de que me acabes de oír. Porque la paga será tan fiera cual merece tu loco atrevimiento. Y el intento de tus palabras, Calisto, ha sido de ingenio de tal hombre como tú, haber de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete! ¡Vete de ahí, torpe! Que no puede mi paciencia tolerar que haya sabido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite!”.

Melibea aquí es más virgen cuando impulsiva promete que cuando cauta se esquivo sembrando su retirada de abrojos verbales. Estamos en presencia del perenne conflicto entre lo individual y lo social; la mujer-individuo, que siente su feminidad y ansía darse, frente a la dama que está obligada a recatarse para mantener alta la cotización de su sexo y rango. Y así en el curso de la obra exclama la pobre Melibea: “¿Por qué no fué también a las hembras concedido poder descubrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?”. Pero obsérvese como ya en la escena inicial, al recatarse, se delata, pues no hay pie en lo que Calisto ha dicho para aludir al amor carnal en la forma en que Melibea lo hace; con lo cual revela lo que bulle en su imaginación.

Tras esta breve escena, que nos la presenta ya tan clara y completa, Melibea desaparece —aunque es objeto constante de todo cuanto presenciemos— hasta el Acto IV en que la vemos en conversación con Celestina que viene a “corromperla”. ¿Qué ha sido de ella en todo este tiempo? Es evidente que ha estado aguardando a que fructificase la semilla que arrojó en el alma ardiente de Calisto. Obligada por el recato que a su sexo impone la moral social, aguarda, segura en la iniciativa masculina. Llega Celestina, y Melibea le da conversación. ¿Sospecha en ella la “medianera” como la llamará más tarde, de su Calisto? Quizá no. Pero ¿quién sabe? A la doncella encerrada, todo lo que viene de fuera viene de donde él bulle y actúa. De todos modos, hace conversación. Y como nada sale de ella, pues ambas cruzan frases cada una en su mundo, y aunque la vieja aprovecha la ocasión para encarecer la

juventud y la importancia de aprovecharla mientras se goza, Melibea es la que toma la iniciativa para darle fin — sin duda con la subconsciente esperanza de obligar a su visitante a descargar la mercancía si es que la trae.

“Celestina, amiga, yo he holgado mucho en verte y conocerte. También hazme dado placer con tus razones. Toma tu dinero y vete con Dios, que me parece que no debes haber comido”.

Apremiada, Celestina va al grano, aunque con pies de plomo, por si vienen mal dadas. Pero ya en esta segunda fase, por decirlo así, *exploradora* (por ambas partes) de la conversación, Melibea anima y a veces hasta empuja a la cautelosa alcahueta:

“Pide lo que querrás, sea para quien fuere”, dice a la vieja que le ha puesto muy vagamente su embajada. Celestina arriesga dos adarres más de información. Habla de “un enfermo a la muerte” que con sólo una palabra de Melibea ha de sanar. La reacción de Melibea es curiosísima, sobre todo si se tiene en cuenta que, como en el Acto X se verá, ya a estas horas se da perfecta cuenta de lo que Celestina busca en su casa.

“Vieja honrada, no te entiendo si más no declaras tu demanda. Por una parte, me alteras y provocas a enojo; por otra, me mueves a compasión. No te sabría volver respuesta conveniente según lo poco que he sentido de tu habla. Que yo soy dichosa si de mi palabra hay necesidad para la salud de algún cristiano. Porque hacer beneficio es semejar a Dios, y el que le da le recibe, cuando a persona digna de él le hace. Y demás esto, dicen que el que puede sanar al que padece, no lo haciendo le mata. Así que no ceses tu petición por empacho ni temor”.

Analícese esta contestación. Melibea desea que se le hable claro sabiendo lo que queda por decir. Traduce a la situación su propio dilema —quiero darme y no me atrevo— y prepara ya una teoría moral para justificar de antemano su rendición. Finalmente, empuja a la vieja para que no haga “empacho” en hablar. Celestina no se entera. Se

alarga, toma precauciones, tantea el terreno. Melibea tiene que darle otro empujón, ya más imperioso e impaciente:

“Por Dios, sin más dilatar, me digas quien es ese doliente que de mal tan perplejo se siente, que su pasión y remedio salen de una misma fuente”.

Ante acicate tal, Celestina suelta al fin el nombre de Calisto; y entonces Melibea prorrumpe en una iracunda tirada sobre el tema del honor ofendido, réplica y desarrollo de aquella que en la primera escena anonadó al inexperto mancebo y que ahora desconcierta y asusta a la pobre vieja. La inocente hechicera apela al Demonio, al que entre dientes dirige apresuradas súplicas. Pero Melibea, que no quiere romper la conversación sigue indignándose con elocuencia a fin de salvarla. Obsérvese la indignación consciente, y aun forzada, encubriendo el interés subconsciente que asoma en la pregunta final:

“¿Aún hablas entre dientes delante mi para acrecentar mi enojo y doblar tu pena? ¿Querías condenar mi honestidad por dar vida a un loco? ¿Dejar a mí triste por alegrar a él y llevar tú el provecho de mi perdición, el galardón de mi yerro? ¿Perder y destruir la casa y la honra de mi padre por ganar la de una vieja maldita como tú? ¿Piensas que no tengo sentidas tus pisadas y entendido tu dañado mensaje? Pues yo te cerfico que las albricias que de aquí saques no sean sino estorbarte de más ofender a Dios dando fin a tus días. Respóndeme, traidora, ¿cómo osaste tanto hacer?”.

Es decir, “no te importe lo que insulto; sigue la conversación”. Otra mención, envuelta entre excusas, del nombre de Calisto, da pie para una diatriba, dirigida esta vez contra “ese loco, saltaparedes, fantasma de noche”, imágenes proféticas con que la joven revela su intención subconsciente, y que la inocente vieja, inocente en su cinismo, toma por indignación sincera, lo que le hace gruñir: “Más fuerte estaba Troya y aún otras más bravas he yo amansado. Ninguna tempestad mucho dura”. Melibea, que cree haber perdido algo útil, vuelve a preguntar, siempre cubierta por la fingida indignación:

“¿Qué dices, enemiga? Habla, que te pueda oír. ¿Tienes disculpa alguna para satisfacer mi enojo y excusar tu yerro y osadía?”.

y luego, más claramente:

“¿Qué palabra podías tú querer para ese tal hombre que a mí bien me estuviese? Responde, pues dices que no has concluído; ¡que quizás pagarás lo pasado!”.

A pesar de estas palabras que están pidiendo osadía, Celestina, siempre obsesa con el emplumamiento que la espera si fracasa, y sin enterarse de lo que ocurre en Melibea ni de cómo están las cosas, se bate en prudente retirada, asustada y engañada por la indignación táctica de la joven. Aquí del dolor de muelas de Calisto, de la oración de Santa Polonia y del cordón de Melibea que ha tocado todas las reliquias. A lo que la reacción de Melibea es significativa.

“Si eso querías, ¿por qué luego no me lo expresaste?”.

Evidente decepción en quien esperaba más; quizá zozobra ante sus esperanzas en peligro; y desde luego, revelación de su estado de ánimo para toda persona menos obtusa que la simple vieja, pues, si bien se considera, venir a pedir una prenda de vestir para un desconocido no es tampoco ninguna nimiedad, una vez aceptado el plano de recato social en que Melibea, en apariencia, se coloca. De modo que, cuando tras un largo discurso de Celestina, dice Melibea: “Por cierto tantos y tales loores me han dicho de tus falsas mañas, que no sé si crea que pedías oración”, más que a aparente desconfianza, suenan estas palabras a incitación para que Celestina suelte la prenda que Melibea sabe que trae.

Así, con mucha justificación de su actitud, ya que, según nos explica y se explica a sí misma, “en alguna manera es aliviado mi corazón viendo que es obra pía y santa sanar los pasionados y enfermos”, se deja describir, ya sin protesta, las excelsas virtudes del enfermo, pregunta cuánto tiempo ha que padece su mal, de que Celestina toma pie para

darle su edad —veintitrés años— y bordar otra vez su panegírico, y, ya bien preparada esta primera etapa de la rendición, entreabre la fortaleza con estas palabras atrevidas:

“¡Oh cuánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tú inocente, habéis padecido las alteraciones de mi airada lengua. Pero la mucha razón me relleva de culpa, la cual tu habla sospechosa causó. En pago de tu buen sufrimiento, quiero cumplir tu demanda y darte luego mi cordón. Y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente”.

No en vano comenta Lucrecia, su criada:

“¡Ya, ya! Perdida es mi ama. ¿Secretamente quiere que venga Celestina? ¡Fraude hay! ¡Más le querrá dar que lo dicho!”.

Vienen después dos declaraciones de Melibea, perfectamente simétricas de aquellas dos que desconcertaron a Calisto: una de cautela social: “Pues madre, no le des parte de lo que pasó a ese caballero porque no me tenga por cruel o arrebatada o deshonesta”. Otra de generosidad impulsiva: “Mas haré por tu doliente, si menester fuere, en pago de lo sufrido”, y aun luego: “Encargote ese caballero”.

La misma Melibea pone punto final a este episodio con una declaración inversa de lo que ronda por sus adentros: deseo y temor: Y así dice:

“Ve con Dios, que ni tu mensaje me ha traído provecho ni de tu ida me puede venir daño”.

Cuando volvemos a verla, Melibea se lamenta a solas de su triste sino. Página patética llena de aroma que emana de un alma desnuda de mujer. Desde sus primeras palabras nos revela hasta qué punto sabía a qué atenerse sobre la intención y mensaje de Celestina, y veía a través de la vieja mucho mejor que la vieja en ella.

“¡Oh lastimada de mi, o mal proveída doncella! ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda ayer a Celestina, cuando de parte de aquel señor, cuya vista me cautivó, me fué rogado, y contentarle a él y sanar a mi, que no venir por fuerza a descubrir mi llaga, cuando no me sea agradecido, cuando ya, desconfiando de mi buena respuesta, haya puesto sus ojos en amor de otra?”.

Siempre oscilante, se pregunta lo que pensará su criada del rompimiento de su honestidad. Pide a Dios paciencia para disimular: “no se desdore aquella hoja de castidad que tengo asentada sobre este amoroso deseo...” y finalmente se duele de que la sociedad prive a la mujer de iniciativa amorosa, que de otro modo “ni Calisto viviera quejoso ni yo penada”. Bien se acusa aquí su carácter dispuesto a la responsabilidad y a la iniciativa, y el hecho de que la tome siempre y cuando y en la forma que puede.

Entran Lucrecia y Celestina y las palabras de nuestra heroína son de mujer que está dispuesta a todo. “Lucrecia, echa esa antepuerta”. Satisfecho su instinto de cautela, Melibea toma una iniciativa de gran atrevimiento: se declara a su vez enferma y necesitada de los auxilios de la hechicera, a cuyas preguntas sobre el mal que la aqueja contesta con esta espléndida bocanada de pasión contenida:

“Madre mia, que comen este corazon serpientes dentro de mi cuerpo!”.

La vieja comenta entre dientes con su habitual incomprensión:

“Bien está. Asi lo quería yo. Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu ira”.

Tras breve esgrima por ambas partes, pues a la una hace cauta el miedo y a la otra el pudor, Melibea describe los síntomas usuales del mal de amores, pero no acierta a dar con la causa:

“Porque ni muerte de deudo ni pérdida de temporales bienes ni sobresalto de visión ni sueño desvariado ni otra cosa puedo sentir que fuese salvo la alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de parte de aquel caballero Calisto cuando me pediste la oración”.

Es ella, pues, quien primero nombra esta vez a Calisto. Celestina barrunta que otra cosa es la causa que no la tal “alteración” y pide licencia para decirla a lo que Melibea contesta con un vigoroso empujón de todo su ser que desea abreviar los trámites:

“¿Cómo? Celestina, ¿qué es ese nuevo salario que pides? ¿De licencia tienes tú necesidad para me dar la salud? ¿Cuál físico jamás pidió tal seguro para curar al paciente? Dí, dí, que siempre la tienes de mí, tal que mi honra no dañes con tus palabras”.

Estorba este límite a la vieja y solicita la libertad necesaria para curar, empleando en ello, no sin habilidad, buen caudal de tiempo y palabras. Entonces Melibea, tras otra intervención reservando su honra, juzga la transición suficiente, no sólo para Celestina, sino, lo que importa más, para su propia conciencia, y suelta al fin la prenda que tanto se resistía a dejar ir:

“¡Oh, cómo me muero con tu dilatar! Dí, por Dios lo que quisieres, haz lo que supieres que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi honra, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada”.

La criada, que pertenece a la escuela inocente y medieval de Celestina, comenta con ingenuidad:

“El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste. Cativado la ha esta hechizera”.

y Celestina aprovecha la ocasión para deshacerse del importuno testigo.

La escena a solas entre Celestina y Melibea está tan sembrada de maravillas y de atisbos geniales que para hacerle justicia habría que comentarla línea a línea y palabra a palabra. La correspondencia entre los delicados pensamientos y soterrañas emociones manejados por ambas mujeres y el lenguaje simbólico, revelador y encubridor a la vez

de lo que pasa en el ser amoroso que la entremetida va gradualmente y no sin sufrimiento abriendo al amor, es tan perfecta, tan increíblemente “moderna” en su penetración del subconsciente que puede considerarse este diálogo como una desfloración psicológica de la doncella, preparatoria de la desfloración carnal.

Ya sabemos, desde la primera escena, que es su primer encuentro con Calisto, que Melibea tiene la imaginación bien bañada en lo carnal. Así, habrá que dar pleno valor alusivo a la inspiración subconsciente que la hace decir “ahora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes”. Por su parte, las palabras de Celestina, como era de esperar, van en toda esta escena, saturadas de imaginación sexual y harían palidecer de envidia al propio Freud. Con arte perfecto, pinta el autor este crescendo de la tensión del deseo que domina a Melibea y que forzosamente tiene que terminar en su desmayo al nombrar la vieja a Calisto, esta vez con intención clara y desnuda.

CELESTINA. — “...*Mayormente que sé yo al mundo nacida una flor, que de todo esto te dé libre*”.

MELIBEA. — “*¿Cómo se llama?*”.

CELESTINA. — “*No te lo oso decir*”.

MELIBEA. — “*Di, no temas*”.

CELESTINA. — “*¡Calisto!*”.

Cae desmayada la enamorada y Celestina, que ya se ve en manos de la justicia, pierde la cabeza y se pone a gritar pidiendo auxilio. La pobre vieja, que sabe tantas cosas, no conoce la técnica del desmayo, modo femenino poco corriente entre las mujeres de su profesión. Pero toda dama que se respeta sabe siempre cuándo es llegado el momento de dar fin a un desmayo y Melibea es de buena familia. Al oír los gritos de la vieja, vuelve en sí y con tanta autoridad como cautela, tranquiliza a su ya cómplice:

“*Paso, paso. Que yo me esforzaré. No escandalizes la casa*”.

Celestina, todavía asustada, exclama:

“¡Oh cuitada de mí! No te descaezcas, señora. Háblame como sueles”.

“Y muy mejor”, contesta Melibea, que en su desmayo ha pasado el Rubicón. En efecto, se declara al punto dispuesta a todo y acuerda la primera cita para las doce por entre las puertas de su casa.

Así pues, no hay tal corrupción de la inocente Melibea por la infame Celestina. Hay un proceso dulce y doloroso a la vez de “caída” espontánea de Melibea, mordida por un amor violento y urgente que no es capaz de domeñar. Melibea no es ninguna mujer liviana que cae en devaneo con el primero que se presenta; es una mujer en quien súbitamente arde una gran pasión. Ni por un momento sueña en adoptar para este su amor los cauces familiares y sociales —aleatorios y mortalmente lentos. Con la imperiosidad de la más grande y honda de las pasiones, su ser subconsciente se entrega desde el primer momento: “Pues aún más igual galardón te daré yo si perseveras”; y, aunque su ser consciente se resiste, y la lucha es dolorosa, vence la mujer a la dama — y Melibea entra de lleno en su tragedia. Si hay corrupción es pues de Melibea por Melibea. Celestina no representa en la tragicomedia sino un papel meramente instrumental.

Dos consecuencias se deducen de la grave decisión que Melibea ha tomado: por un lado, cae en la clandestinidad, preludio del ostracismo social, causa de su desastre; por el otro entra de lleno en el goce de su pasión. Y así hemos de verla crear una de las amantes más bellas, tiernas y nobles del arte humano.

Llega la noche de la cita a través de la puerta. Obsérvese con qué delicadeza gradúa el autor las transiciones. No nos lleva directamente de la escena del consentimiento a Celestina a la escena en que los dos amantes hallan mutuo galardón a su ansia mutua, sino que interpone,

con admirable sentido del claroscuro, esta otra en que se hacen entrega de sus almas antes de coronarla con la posesión de sus cuerpos.

Lucrecia reconoce la voz de Calisto pero Melibea es cauta. Su dominio de la situación material es perfecto. Pide a su criada que hable quedo y se cerciore de que es él; la despide, y pregunta al visitante, quién es y quién le manda venir. Cautela sobre cautela. Hasta para militar serviría la sin par Melibea, pues lo que pide es el santo y seña. Y, ya segura de que se las ha con Calisto, le espeta uno de sus discursos sobre su honra y le pide que renuncie a sus “vanos y locos pensamientos”. ¿Ficción? Más bien retorno tardío, casi póstumo, de la Dama. Conocidos son estos retrocesos en víspera del triunfo —o avances en víspera de la derrota— por lo que este súbito vaivén de la voluntad de Melibea se me antoja uno más de esos atisbos geniales de que la obra está repleta.

Calisto, claro está tan inocente como Celestina y más inexperto, se ve perdido y prorrumpe en lamentaciones; con lo cual, se viene abajo la valla de la resistencia de Melibea toda conmovida por su instinto maternal ante el sufrimiento masculino. Y así, tras decirle que su corazón no puede soportar verle sufrir e insinuarle a qué está dispuesta en estas palabras dichas como de pasada: “pues no se puede al presente más hacer”, concluye: “limpia, señor, tus ojos. Ordena de mí a tu voluntad”.

Esta noble y sencilla declaración de mujer provoca en el inexperto mancebo una ebullición de amor idealizante y fantasmagórico:

“Oh ¡señora mia, esperanza de mi gloria, descanso y alivio de mi pena, alegría de mi corazón! ¿Qué lengua será bastante para te dar iguales gracias a la sobrada e incomparable merced que en este punto de tanta congoja para mí me has querido hacer en querer que un tan flaco e indigno hombre pueda gozar de tu suavísimo amor?...”

Melibea, en cambio, piensa en las dulces e inmediatas realidades. Ella, no él, es quien dice:

“Las puertas impiden nuestro gozo, las cuales yo maldigo y sus fuertes cerrojos y mis flacas fuerzas, que ni tu estarías quejoso ni yo descontenta”.

y ante el animoso designio de Calisto que se dispone inmediatamente a quebrar los obstáculos, reaparece su cautela y le ruega que, para no dañar su fama, se contente “con venir mañana a esta hora por las paredes de mi huerto”. Ya en los entresijos de su inexplorado ser le rondaba esta idea cuando a los primeros pasos de Celestina se indignaba oyendo el nombre de Calisto y le llamaba sin otra causa que esta subconsciente que pudiera explicarlo “saltaparedes, fantasma de noche”. Se verá que la penetración psicológica de esta obra es inaudita.

Melibea revela su vigilante cautela siendo la primera en referirse al ruido que hacen los criados en la calle, cautela ya doble, pues con deliciosa preocupación piensa en él: “por Dios mírate que estás a peligro” y luego piensa en ella, recomendando a Calisto que trate bien a sus criados: “porque en todo te guarden secreto”.

Las dos escenas en el huerto son dignas de parangonarse con las más logradas de Shakespeare y no tienen en nuestra propia literatura nada que las iguale. Melibea, impaciente, sospecha que algo ocurre. Lucrecia, consultada, da la explicación que ocurre al indiferente: “Señora, que tiene justo impedimento y que no es en su mano venir más presto”. Melibea dice entonces palabras adorables: “los ángeles sean en su guarda, su persona esté sin peligro, que su tardanza no me es pena. Más cuitada, pienso muchas cosas que desde su casa acá le podrían acaecer...”. En el curso de su enumeración de estos peligros que su amante imaginación le representa, brilla esta joya de tan delicada psicología: “¿O si por acaso los ladrones perros con sus crueles dientes, que ninguna diferencia saben hacer ni acatamiento de personas, le hayan mordido?”. ¡Qué deliciosa ingenuidad ésta de que los perros ninguna diferencia saben hacer ni acatamientos de personas! Hay tan inocente dul-

zura en toda esta página que hasta parece que oímos la voz temerosa y amante de Melibea.

Llega entonces Calisto, descolgándose de la alta pared del huerto y Melibea exclama —con una de esas corazonadas que tanto abundan en la obra—: “¡Oh mi señor no saltes de tan alto que me moriré en verlo!”. Tras unas breves efusiones de su idealismo, el mancebo pasa a las obras de amor y alcanza el deseado fruto sin más resistencia que la que a Melibea permite su intensa pasión. La descripción de esta resistencia es una de las páginas más bellas del libro y no desdice ni del pudor, ni de la sinceridad, ni de la decisión de la encantadora amante. Apuntado el instante de arrepentimiento que se abate sobre el ánimo cuando el deseo, satisfecho, se aduerme, el autor pasa en silencio el resto de las tres horas de amorosa compañía y nos describe la despedida de los amantes que tanto recuerda a la de Romeo y Julieta:

CALISTO. — *“Ya quiere amanecer. ¿Que es esto? No me parece que ha una hora que estamos aquí, y da el reloj las tres”*.

MELIBEA. — *“Señor, por Dios, pues ya todo queda por tí, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista, de día pasando por mi puerta, de noche donde tú ordenares”*.

Con qué humilde sencillez pide el retorno de su amante. Con qué tranquila sinceridad declara a Lucrecia: “Aquel señor mío es ido. Conmigo deja su corazón, consigo lleva el mío”.

Mucho desconcierta a algunos críticos la escena en que Melibea comenta con Lucrecia los tardíos intentos de casamiento que hacen sus padres. Desvergonzada y pedante les parece esta Melibea, e incompatible con la dulce e inocente niña que hasta aquí han visto o imaginado. Todo se aclara si, partiendo primero de una mujer sensual y locamente enamorada, mucho más compleja, profunda y madura que esa especie de Doña Inés medieval que en Melibea se empeñan en ver, tenemos

además en cuenta que el autor nos muestra aquí en Melibea los efectos espirituales de una revelación amorosa completa cuya honda experiencia dura ya un mes. Melibea crece y se desarrolla a medida que vive estos días que tanto cuentan en la vida femenina, como en la masculina. ¿Puede imaginarse que una experiencia amorosa de tal intensidad, sobre todo en persona tan sincera y vibrante, no implique profundos cambios en el carácter de una mujer tan joven?

Vuélvase ahora a esta escena: Lucrecia ha sorprendido una conversación entre Pleberio y Alisa, los padres de Melibea, sobre la conveniencia de casarla cuanto antes, y así lo comunica a su ama. ¿Qué efecto es de esperar? Naturalmente, una dolorosa humillación ante el contraste entre lo que ella es o ha llegado a ser y lo que de ella imaginan sus padres. Humillada en lo hondo, la joven, por compensación, tiene que exagerar su postura de emancipación para con sus padres, de independencia ética, y hasta de cierta desenvoltura en la expresión. A los proyectos matrimoniales de sus padres, ella opone una razón absoluta, que es irrefutable —su amor a Calisto— y un sinnúmero de razones relativas, todas malas y flojas de que echa mano para cubrir su error. Grande es su nobleza de amante que todo lo da:

“Todas las deudas del mundo reciben compensación en diverso género; el amor no admite sino solo amor por paga. En pensar en él me alegro, en verlo me gozo, en oírlo me glorifico. Haga y ordene de mí a su voluntad. Si pasar quisiere la mar, con el iré; si rodear el mundo, lléveme consigo; si venderme en tierra de enemigos, no rehuiré su querer...”

Pero el “más vale ser buena amiga que mala casada” es una petición de principio que en labios de la inteligente Melibea, sólo puede significar expansión del ánimo y nunca idea arraigada; y las citas de Diosas y Reinas que corrompieron la fe marital son meras concesiones de inseguridad en su propio juicio: “Pues reinas eran y grandes señoras, debajo de cuyas culpas, la razonable mía podrá pasar sin denuesto”. Así, esta página, lejos de ser error, es nuevo acierto del gran psicólogo

que hizo a Melibea. Vedla cómo aduce toda la argumentación favorable a su yerro, haciendo valer hasta la relativa lentitud de su resistencia:

“Mi amor fué con justa causa. Requerida y rogada, cativada de su merecimiento, aquejada por tan astuta maestra como Celestina, servida de muy peligrosas visitaciones, antes que concediese por entero en su amor”.

Y cuando la desdichada —porque lo es en el fondo— oye cómo su madre describe la absoluta inocencia e ignorancia en que la imagina vivir, exclama:

“Lucrecia, Lucrecia, corre presto, entra por el postizo en la sala y estórbales su hablar, interrúmpeles sus alabanzas con algún fingido mensaje, si no quieres que vaya yo dando voces como loca, segun estoy enojada del concepto engañoso que tienen de mi ignorancia”.

Maravilloso episodio en que, desde luego, Melibea expresa más de lo que dice, porque su frenesí no es, claro está, de amor propio ofendido porque la crean ignorante, sino de la insufrible presión interior de su pecado para con sus padres que “a voces” pide confesión.

Análogo sentido del desarrollo de Melibea ha de tenerse al juzgar la segunda escena en el huerto. Para el gran artista, no hay nunca repetición. Qué envidiable ocasión para ejercitar sus dotes de observación y de expresión ofrece al autor de Melibea esta escena de amor un mes después del primer encuentro de los amantes. Melibea ya no se impacienta, que la costumbre le ha dado fe y tranquilidad. Oye cantar a Lucrecia “paso entre estas verduricas que no nos oirán los que pasaren”. Canta primero Lucrecia sola y las alusiones que hace al amor de Melibea encienden a la fogosa joven, que se une a dúo con su criada en dos coplas ingenuas pero muy lindas en su sencillez y termina cantando sola dos deliciosos cantares. Al oírlos Calisto, que ha estado escuchando toda la escena subido a la tapia, se descubre a ella con la natural efusión de amor que tal revelación le produce; y viene entonces aquella deliciosa descripción que hace Melibea, del lugar y del ambiente,

inspirada en la eterna ilusión de los amantes: el goce que la naturaleza toma en su amor: “todo se goza este huerto con tu venida”.

Importa ante todo observar el tono. Es la misma Melibea de la primera escena en el huerto: su misma melosidad, su misma tendencia al “deleite”, su misma humildad en el amor a Calisto; pero con la libertad, la seguridad, la madurez de un mes de amor delicadamente sugeridas en un sinnúmero de toques de estilo y en particular en su humorística ironía al referirse al modo como Calisto se toma libertades de amante con sus ropas:

“Deja estar mis ropas en su lugar y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño, ¿para qué me tocas en la camisa? Pues cierto es de lienzo”.

El autor introduce un elemento nuevo de gran interés psicológico presentándonos los efectos que tanto espectáculo amatorio producen en la ardiente Lucrecia. Mucho se le reprocha el haber pintado a Lucrecia abrazando a Calisto a su llegada, como se desprende de las palabras de Melibea:

“Lucrecia, ¿que sientes, amiga? ¿Tornaste loca de placer? Dejámele, no me lo despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mío, no me ocupes mi placer”.

Pero esta y alguna otra de las críticas que se suelen hacer de la tragicomedia proceden del anacronismo subconsciente que se comete con la palabra *criada*, que en aquella época implicaba mayor intimidad y menor distancia que hoy. Se explica pues perfectamente que si Lucrecia a la vista de los amantes entraba en el estado de ánimo que en el resto de la escena revela más de una vez, comenzase por manifestarlo ingenuamente dando a Calisto una acogida especialmente tierna. Por otra parte, sus comentarios permiten al autor informarnos de lo que sucede con la relativa pulcritud que el asunto permite.

Las últimas palabras de amor que se cruzan entre los dos amantes

confrontan la humildad idealista de Calisto y la humildad amorosa de Melibea:

CALISTO. — *“Jamás querría, señora, que amaneciese, según la gloria y descanso que mi sentido recibe de la noble conversación de tus delicados miembros”*.

MELIBEA. — *“Señor, yo soy la que gozo, yo la que gano; tu, señor, el que me haces con tu visitación incomparable merced”*.

Sobreviene la catástrofe. Salta Calisto la tapia porque ha oído voces y teme que corran peligro sus criados, se cae del muro y se mata. Y aquí refulge, como en toda la obra, pero más singularmente en sus escenas culminantes, la fuerza de su lenguaje: “mi bien y placer, todo es ido en humo. Mi alegría es perdida. Consumiose mi gloria”, gime la triste Melibea, y luego, todavía con más belleza: “¡Oh la más de las tristes triste! ¡Tan tarde alcanzado el placer, tan presto venido el dolor!”. Lucrecia, que no la conoce bien, al exhortarla para que se calme, “no seas hallada de tu padre en tan sospechoso lugar”, tiene para con su ama palabras que no necesita mujer de su temple: “ten esfuerzo para sufrir la pena pues tuviste osadía para el placer”. Pero Melibea ni siquiera reacciona, puesto que ya tiene tomada su decisión y así le dice:

“¿Oyes lo que aquellos mozos van hablando? ¿Oyes sus tristes cantares? ¡Rezando llevan con responso mi bien todo! ¡Muerta llevan mi alegría! ¡No es tiempo de yo vivir!...”.

Éste es el momento en que Melibea se justifica a posteriori. Si su amor no era absoluto no tenía derecho a romper la ley moral y social. Pero apenas muerto Calisto ella se da por muerta y recobra así toda su integridad. Ya no piensa más que en unirse a su amante. Rápidamente, con esa seguridad inteligente con que todo lo dispone, se las arregla para justificar su subida a la azotea y hacer que su padre primero y Lucrecia después la dejen sola. No en balde dice: “Todo se ha hecho a mi voluntad”. Ya que se ve segura, gracias a su stratagema, de poder ir a “visitar en este día al que me visitó la pasada noche”,

sus pensamientos retornan a su padre: “Gran sinrazón hago a sus canas, gran ofensa a su vejez. Gran fatiga le acarreo con mi falta. En gran soledad le dejo”. Viene después una enumeración de casos clásicos ajena a nuestro gusto de hoy, cuya discusión no es de este lugar. Y por último, la justificación suprema, base de toda la tragedia:

“Tú, Señor que de mi habla eres testigo, ves mi poco poder, ves cuán cativa tengo mi libertad, cuán presos mis sentidos de tan poderoso amor del muerto caballero, que priva al que tengo con los vivos padres”.

Que así es en efecto, lo prueba la confesión final con que la desdichada Melibea se lava de su tremenda culpa: el secreto que la divorcia de sus padres. En esta conmovedora declaración que hace a Pleberio, el amor se purifica al salir a la luz del día para hundir su adverso destino en la muerte. Yace destrozado el cuerpo de Melibea pero su espíritu de hija y de amante florece para siempre en la memoria de sus padres que legan a la humanidad el prototipo hermoso y noble hasta en sus yerros y fiel hasta la muerte de la mujer moderna y eterna.

SALVADOR DE MADARIAGA

LA LOTERÍA EN BABILONIA

Como todos los hombres de Babilonia, he sido procónsul; como todos, esclavo; también he conocido la omnipotencia, el oprobio, las cárceles. Miren: a mi mano derecha le falta el índice. Miren: por este desgarrón de la capa se ve en mi estómago un tatuaje bermejo: es el segundo símbolo, Beth. Esta letra, en las noches de luna llena, me confiere poder sobre los hombres cuya marca es Ghimel, pero me subordina a los de Aleph, que en las noches sin luna deben obediencia a los de Ghimel. En el crepúsculo del alba, en un sótano, he yugulado ante una piedra negra toros sagrados. Durante un año de la luna, he sido declarado invisible: gritaba y no me respondían, robaba el pan y no me decapitaban. He conocido lo que ignoran los griegos: la incertidumbre. En una cámara de bronce, ante el pañuelo silencioso del estrangulador, la esperanza me ha sido fiel; en el río de los deleites, el pánico. Heraclides Póntico refiere con admiración que Pitágoras recordaba haber sido Pirro y antes Euforbo y antes algún otro mortal; para recordar vicisitudes análogas yo no preciso recurrir a la muerte ni aún a la impostura.

Debo esa variedad casi atroz a una institución que otras repúblicas ignoran o que obra en ellas de modo imperfecto y secreto: la lotería. No he indagado su historia; sé que los magos no logran ponerse de acuerdo; sé de sus poderosos propósitos lo que puede saber de la luna el hombre no versado en astrología. Soy de un país vertiginoso donde la lotería es parte principal de la realidad: hasta el día de hoy, he

pensado tan poco en ella como en la conducta de los dioses indescifrables o de mi corazón. Ahora, lejos de Babilonia y de sus queridas costumbres, pienso con algún asombro en la lotería y en las conjeturas blasfemas que en el crepúsculo murmuran los hombres velados.

Mi padre refería que antiguamente —¿cuestión de siglos, de años?— la lotería en Babilonia era un juego de carácter plebeyo. Refería (ignoro si con verdad) que los barberos despachaban por monedas de cobre rectángulos de hueso o de pergamino adornados de símbolos. En pleno día se verificaba un sorteo: los agraciados recibían, sin otra corroboración del azar, monedas acuñadas de plata. El procedimiento era elemental, como ven ustedes.

Naturalmente, esas “loterías” fracasaron. Su virtud moral era nula. No se dirigían a todas las facultades del hombre: únicamente a su esperanza. Ante la indiferencia pública, los mercaderes que fundaron esas loterías venales, comenzaron a perder el dinero. Alguien ensayó una reforma: la interpolación de unas pocas suertes adversas en el censo de números favorables. Mediante esa reforma, los compradores de rectángulos numerados corrían el doble albur de ganar una suma y de pagar una multa a veces cuantiosa. Ese leve peligro (por cada treinta números favorables había un número aciago) despertó, como es natural, el interés del público. Los babilonios se entregaron al juego. El que no adquiría suertes era considerado un pusilánime, un apocado. Con el tiempo, ese desdén justificado se duplicó. Era despreciado el que no jugaba, pero también eran despreciados los perdedores que abonaban la multa. La Compañía (así empezó a llamársela entonces) tuvo que velar por los ganadores, que no podían cobrar los premios si faltaba en las cajas el importe casi total de las multas. Entabló una demanda a los perdedores: el juez los condenó a pagar la multa original y las costas o a unos días de cárcel. Todos optaron por la cárcel, para defraudar a la Compañía. De esa bravata de unos pocos nace el todopoder de la Compañía: su valor eclesiástico, metafísico.

Poco después, los informes de los sorteos omitieron las enumera-

ciones de multas y se limitaron a publicar los días de prisión que designaba cada número adverso. Ese laconismo, casi inadvertido en su tiempo, fué de importancia capital. *Fué la primera aparición en la lotería, de elementos no pecuniarios.* El éxito fué grande. Instada por los jugadores, la Compañía se vió precisada a aumentar los números adversos.

Nadie ignora que el pueblo de Babilonia es muy devoto de la lógica, y aún de la simetría. Era incoherente que los números faustos se computaran en redondas monedas y los infaustos en días y noches de cárcel. Algunos moralistas razonaron que la posesión de monedas no siempre determina la felicidad y que otras formas de la dicha son quizá más directas.

Otra inquietud cundía en los barrios bajos. Los miembros del colegio sacerdotal multiplicaban las puestas y gozaban de todas las vicisitudes del terror y de la esperanza; los pobres (con envidia razonable o inevitable) se sabían excluidos de ese vaivén, notoriamente delicioso. El justo anhelo de que todos, pobres y ricos, participasen por igual en la lotería, inspiró una indignada agitación, cuya memoria no han desdibujado los años. Algunos obstinados no comprendieron (o simulon no comprender) que se trataba de un orden nuevo, de una etapa histórica necesaria... Un esclavo robó un billete carmesí, que en el sorteo lo hizo acreedor a que le quemaran la lengua. El código fijaba esa misma pena para el que robaba un billete. Algunos babilonios argumentaban que merecía el hierro candente, en su calidad de ladrón; otros, magnánimos, que el verdugo debía aplicárselo porque así lo había determinado el azar... Hubo disturbios, hubo efusiones lamentables de sangre; pero la gente babilónica impuso finalmente su voluntad, contra la oposición de los ricos. El pueblo consiguió con plenitud sus fines generosos. En primer término, logró que la Compañía aceptara la suma del poder público. (Esa unificación era necesaria, dada la vastedad y complejidad de las nuevas operaciones). En segundo término, logró que la lotería fuera secreta, gratuita y general. Quedó abolida la venta mercenaria de suertes. Ya iniciado en los misterios de Bel, todo hombre libre auto-

máticamente participaba en los sorteos sagrados, que se efectuaban en los laberintos del dios cada sesenta noches y que determinaban su destino hasta el otro ejercicio. Las consecuencias eran incalculables. Una jugada feliz podía motivar su elevación al concilio de magos o la prisión de un enemigo (notorio o íntimo) o el encontrar, en la pacífica tiniebla del cuarto, la mujer que empieza a inquietarnos o que no esperábamos rever; una jugada adversa: la mutilación, la variada infamia, la muerte. A veces un solo hecho —el tabernario asesinato de C, la apoteosis misteriosa de B— era el resultado genial de treinta o cuarenta jugadas. Combinar las jugadas era difícil; pero hay que recordar que los individuos de la Compañía eran (y son) todopoderosos y astutos. En muchos casos, el conocimiento de que ciertas felicidades eran simple fábrica del azar, hubiera aminorado su virtud; para eludir ese inconveniente, los agentes de la Compañía usaban de las sugerencias y de la magia. Sus pasos, sus manejos, eran secretos. Para indagar las íntimas esperanzas y los íntimos terrores de cada cual, disponían de astrólogos y de espías. Había ciertos leones de piedra, había una letrina sagrada llamada Qaphqa, había unas grietas en un polvoriento acueducto que, según opinión general, *daban a la Compañía*; las personas malignas o benévolas depositaban delaciones en esos sitios. Esas noticias de variable veracidad eran consultadas para el archivo de cada uno.

Increíblemente, no faltaron murmuraciones. La Compañía, con su discreción habitual, no replicó directamente. Prefirió borrajear en los escombros de una fábrica de caretas un argumento breve, que ahora figura en las escrituras sagradas. Esa pieza doctrinal observaba que la lotería es una interpolación del azar en el orden del mundo y que aceptar errores no es contradecir el azar: es corroborarlo. Observaba asimismo que esos leones y ese recipiente sagrado, aunque no desautorizados por la Compañía (que no renunciaba al derecho de consultarlos), funcionaban sin garantía oficial.

Esa declaración apaciguó las inquietudes públicas. También produjo otros efectos, acaso no previstos por el autor. Modificó hondamente

el espíritu y las operaciones de la Compañía. Poco tiempo me queda; nos avisan que la nave está por zarpar; pero trataré de explicarlo.

Por inverosímil que sea, nadie había ensayado hasta entonces una teoría general de los juegos. El babilonio es poco especulativo. Acata los dictámenes del azar, les entrega su vida, su esperanza, su terror pánico, pero no se le ocurre investigar sus leyes laberínticas, ni las esferas giratorias que lo revelan. Sin embargo, la declaración oficiosa que he mencionado inspiró muchas discusiones de carácter jurídico-matemático. De alguna de ellas nació la conjetura siguiente: Si la lotería es una intensificación del azar, una periódica infusión del caos en el cosmos ¿no convendría que el azar interviniera en todas las etapas del sorteo y no en una sola? ¿No es irrisorio que el azar dicte la muerte de alguien y que las circunstancias de esa muerte —la reserva, la publicidad, el plazo de una hora o de un siglo— no estén sujetas al azar? Esos escrúpulos tan justos provocaron al fin una considerable reforma, cuyas complejidades (enriquecidas por un ejercicio de siglos) no entienden sino algunos especialistas, pero que intentaré resumir, siquiera de modo simbólico.

Imaginemos un primer sorteo, que dicta la muerte de un hombre. Para su cumplimiento se procede a un otro sorteo, que propone (digamos) nueve ejecutores posibles. De esos ejecutores, cuatro pueden iniciar un tercer sorteo que dirá el nombre del verdugo, dos pueden reemplazar la orden adversa por una orden feliz (el encuentro de un tesoro, digamos) otro exacerbará la muerte (es decir la hará infame o la enriquecerá de torturas), otros pueden negarse a cumplirla... Tal es el esquema simbólico. En la realidad *el número de sorteos es infinito*. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras. Los ignorantes suponen que infinitos sorteos requieren un tiempo infinito; en realidad basta que el tiempo sea infinitamente subdivisible, como lo enseña la famosa parábola del Certamen con la Tortuga. Esa infinitud condice de admirable manera con los sinuosos númenes del Azar y con el Arquetipo Celestial de la Lotería, que adoran los platónicos... Algún eco deforme de nuestros

ritos parece haber retumbado en el Tíber: Elio Lampridio, en la *Vida de Antonino Heliogábalo*, refiere que este emperador escribía en conchas las suertes que destinaba a los convidados, de manera que uno recibía diez libras de oro y otros diez moscas, diez lirones, diez osos. Es lícito recordar que Heliogábalo se educó en el Asia Menor, entre los sacerdotes del dios epónimo.

También hay sorteos impersonales, de propósito indefinido: uno decreta que se arroje a las aguas del Eufrates un zafiro de Taprobana; otro, que desde el techo de una torre se suelte un pájaro; otro, que cada siglo se retire (o se añada) un grano de arena de los innumerables que hay en la playa. Las consecuencias son, a veces, terribles.

Bajo el influjo bienhechor de la Compañía, nuestras costumbres están saturadas de azar. El comprador de una docena de ánforas de vino damasceno no se maravillará si una de ellas encierra un talismán o una víbora; el escribano que redacta un contrato no deja casi nunca de introducir algún dato erróneo; yo mismo, en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad. Quizá, también, alguna misteriosa monotonía... Nuestros historiadores, que son los más perspicaces del orbe, han inventado un método para eliminar el azar; es fama que las operaciones de ese método son (en general) fidedignas; aunque, naturalmente, no se divulgan sin alguna dosis de engaño. Por lo demás, nada tan contaminado de ficción como la historia de la Compañía... Un documento paleográfico, exhumado en un templo, puede ser obra del sorteo de ayer o de un sorteo secular. No se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares. Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar. También se ejerce la mentira indirecta.

La Compañía, con modestia divina, elude toda publicidad. Sus agentes, como es natural, son secretos; las órdenes que imparte continuamente (quizá incesantemente) no difieren de las que prodigan los impostores. Además ¿quién podrá jactarse de ser un mero impostor? El ebrio que improvisa un mandato absurdo, el soñador que se despierta de

golpe y ahoga con las manos a la mujer que duerme a su lado ¿no ejecutan, acaso, una secreta decisión de la Compañía? Ese funcionamiento silencioso, comparable al de Dios, provoca toda suerte de conjeturas. Alguna abominablemente insinúa que hace ya siglos que no existe la Compañía y que el sacro desorden de nuestras vidas es puramente hereditario, tradicional; otra la juzga eterna y enseña que perdurará hasta la última noche, cuando el último dios anonade el mundo. Otra declara que la Compañía es omnipresente, pero que sólo influye en cosas minúsculas: en el grito de un pájaro, en los matices de la herrumbre y del polvo, en los entresueños del alba. Otra, por boca de heresiarcas enmascarados, *que no ha existido nunca y no existirá*. Otra, no menos vil, razona que es indiferente afirmar o negar la realidad de la tenebrosa corporación, porque Babilonia no es otra cosa que un infinito juego de azares.

JORGE LUIS BORGES

ERSKINE CALDWELL

“Lo verdadero puede algunas veces no ser verosímil”.

BOILEAU.

Era en Nueva York, en diciembre de 1933. Erskine Caldwell, que por fin se había decidido a dejar sus bosques del Maine, me había pedido que le acompañase aquella noche al “Masque Theatre” a donde iba por primera vez a escuchar los tres actos que Jack Kirkland acababa de sacar de su novela *Tobacco Road*. Todavía le estoy viendo, con su traje de hombre de los bosques, sentándose en la tercera fila de las butacas de anfiteatro. Tenía las trazas de un niño grande y tímido, con su rubia cabeza de Viking y las fragancias silvestres que parecían impregnarlo aún. El estreno de *Tobacco Road* había tenido lugar cinco días antes (exactamente, el lunes 4) y el público no sabía aún si debía reírse o indignarse ante la *tranche de vie* que se le servía en su propia salsa. Escenas muy audaces, y algunos ternos demasiado crudos, producían en el auditorio un estremecimiento de bastante mal augurio.

—Esta obra no durará ni ocho días — me dijo Erskine Caldwell.

No obstante, *Tobacco Road* sigue en el cartel. Éxito sin precedentes en los anales de Broadway, que ha consagrado el talento de tres actores: Henry Hull, James Barton y Will Yeer, y la reputación de un novelista que es ahora uno de los más populares de su generación, la de los hombres que frisan en los cuarenta.

Erskine Caldwell nació en 1903, en el estado de Georgia. Su ado-

lescencia careció de quietud y de estabilidad. Fué sucesivamente peón y aserrador de madera en su provincia natal, camarero y maquinista en un café cantante de mala muerte en Filadelfia. En Wilkes-Barre fué cocinero del restaurant de la estación, y en Allentown formó parte de un equipo profesional de fútbol. Esto no le impidió, sin embargo, seguir unos cursos en la Universidad de Virginia, donde empezó a escribir. Pero tuvo que aguardar hasta el año 1929 para que sus obras fuesen impresas. Aquel año apareció un cuento en *The New Caravan*, y la Heron Press publicó una novelita: *The Bastard*. Durante dos años más Erskine Caldwell permaneció desconocido, hasta que llegó el triunfo de *Tobacco Road*.

Erskine Caldwell vive actualmente con su mujer, Margaret Bourke-White —cuyas soberbias fotografías constituyen el ornato de las revistas americanas—, en Darien, Connecticut, y el ex hombre de los bosques se ha convertido en una figura familiar para los concurrentes a los restaurants de lujo y a los vestíbulos de los teatros en las noches de estreno. Las alpargatas han sido sustituidas por charolados escaarpines, y la rústica chaqueta ha sido reemplazada por el “smoking”, pero Caldwell no ha perdido nada de su encantadora sencillez. Tímido aún, habla poco. Parece que no le gusta discutir sus obras y sacarle las palabras de la boca, por decirlo así, cuesta un gran trabajo. Los críticos y los periodistas preferirían a veces que fuese más locuaz; pero por otro lado, sin este extremado pudor que resulta paradójico en un escritor al que se acusa, y no sin motivo, de impudicia, la personalidad de Erskine Caldwell perdería la originalidad que debe a tan inesperado contraste entre el hombre y la obra.

EL CUENTISTA

“El cuento —ha escrito Paul Morand— tiene por objeto aislar un personaje o una acción y despojarles de lo accesorio, extraerles de la vida . . . se coloca a plena luz, bajo la claridad más cruda . . . El cuento

no es, como la novela, un desarrollo en el tiempo, una fracción más o menos larga de la duración en toda su multiplicidad, su complejidad y sus contingencias; el cuento es estático. El cuento es un corte rápido practicado en la realidad... Se puede concebir un cuento en el que no pasase rigurosamente nada. Instantánea de un atleta captada en su salto, en el momento en que está en el aire. ¡Pero qué riqueza de imágenes, de emociones y de enseñanzas en esa instantánea!". No podía encontrarse una definición mejor del arte del Erskine Caldwell cuentista, tal como aparece en sus cuatro volúmenes: *American Earth* (1931), *We are the living* (1933), *Kneel to the rising sun* (1935) y *Southways* (1933) ¹. Es el arte de un hombre que lanza al mundo sus miradas-relámpagos, que apresa un gesto significativo, una actitud o una contracción que revelan un carácter y que los fija en trazos indelebles. Por consiguiente, es natural que en esos cuentos nacidos de tan rápidas instantáneas se encuentren ciertas exageraciones, una estilización audaz con grandes efectos de luz y sombra, y rasgos voluntariamente acentuados; todos estos procedimientos dan a las escenas más poderosas una cosa un poco guiñolesca. Hacen pensar a veces en los dibujos animados de Walt Disney, pues Erskine Caldwell escribe como dibuja el caricaturista. Tiene el don del caricaturista de no ver más que lo esencial. Su arte ignora las medias tintas y la gradación de las transiciones, procurando al lector las violentas delicias de las montañas rusas. Hay estómagos que no lo resisten. Soportarían hasta lo erótico y lo macabro, pero cuando llega lo burlesco, sienten náuseas. Y Erskine Caldwell, aunque afirma que él jamás sonríe, es un maestro del humorismo, pero como el señor Jourdain era un prosista sin saberlo. El humor le resulta demasiado natural para hacerlo conscientemente y, sin tratar de ser gracioso, a veces es irresistible. Su mayor habilidad consiste en dar a sus personajes esa inconsciencia de lo cómico que es la suya misma. Si un día intentase ser deliberadamente chistoso, perdería sin duda su poder.

¹ Estos cuatro volúmenes y nueve relatos inéditos se han reunido en un solo libro, titulado *Jackpot* (Duell, Sloan and Pierce). Cada cuento está precedido de un breve comentario hecho por el mismo Caldwell.

Carlos Chaplin, en *El Circo*, hizo reír a su público dejando de hacer el payaso y volviendo a ser él mismo. El humor de Erskine Caldwell es, por lo tanto, la antítesis de la broma del estudiante de la Escuela Normal Superior de París. Surge de improviso con un color absolutamente personal. Sobre un fondo de tristeza y frecuentemente de horror, estalla como una falsa nota en el momento más inesperado, y contiene el ácido sabor de las disonancias. Es raro que un cuento de Caldwell sea gracioso en su totalidad. Los hay, no obstante (sobre todo en *American Earth*), que tienen algo de los romances. Incisivos y concisos, desgarnecidos hasta la desnudez, hacen pensar en los títeres picantes. Como por ejemplo *Midsummer Passion*, donde un colono encuentra junto a su campo unos calzones de seda de color de rosa, tira al suelo a la mujer de su vecino, entre las ramas de los guisantes, y se esfuerza en ponérselos:

“—Ben Hackett, ¿qué quiere usted hacerme? —jadeaba la mujer a través de la tierra que le cubría la cara.

Ben le soltó las piernas y la miró. No dijo nada. Ella se levantó, pasó el pie por la pierna vacía y se subió los calzones bien arriba por debajo de la falda. ¡Esto era lo que él quería hacer, demonios!

Ben se levantó y se sacudió la ropa. Siguió a la mujer a través del jardín hasta el corral.

—Espéreme aquí —dijo ella.

Cuando volvió traía una jofaina llena de agua y una toalla.

—Lávese la cara y las manos, Ben Hackett —le dijo inclinándose hacia él con sus calzones de color de rosa.

Ben hizo lo que le mandaban. Cuando hubo terminado de lavarse la cara y las manos, se sacudió los pantalones de un manotazo.

—Ha sido usted muy amable al traerme el agua y la toalla —le dijo para darle las gracias.

—Ahora ya casi está usted presentable para irse a su casa —repuso ella cogiéndose los cabellos con una horquilla.

—Hasta la vista —dijo Ben.

—*Hasta la vista —dijo la mujer de Fred*”¹.

Y también *A Day's Wooing*², con su tímido héroe que sale con la intención de pedir la mano de la muchacha a quien ama, y se vuelve sin haber dicho nada, aunque muy turbado por la liga que su futuro suegro se divertía en hacerle chasquear debajo de la nariz para incitarle a que le acompañara a la ciudad.

Muy a menudo el humor no ilumina más que un incidente o consiste en una palabra, una frase o un gesto incongruente, como el de aquella mísera que en *Slow Death*² se pasa largas horas acariciando a sus gallinas para animarlas a que pongan huevos; o es una deformidad física absurda (la ausencia de nariz en la hermana Bessie de *Tobacco Road*), o, en ocasiones, una especie de transferencia del despropósito y el juego de palabras al terreno del gesto y de la acción. Se pone a menudo el nombre de Caldwell junto al de Mark Twain. Pero a mí me hace pensar constantemente en Valle-Inclán, el admirable autor de los *Esperpentos*. En efecto, encuentro en *Farsa y licencia de la Reina castiza* y en *Los cuernos de don Friolera* la misma fantasía disparatada, las mismas estilizaciones y la misma tendencia a un grotesco automático de guiñol descarado y macabro. Como Caldwell, Valle-Inclán está muy cerca del viejo teatro de las ferias. Convendría citar también a Maupassant. Los campesinos de Georgia, cándidos o cazurros, ingenuamente sensuales o bajamente disolutos, son bosquejados por Caldwell con una pluma tan implacable como los campesinos normandos por la del autor de *Boule de Suif*. Cuentos como *The Shooting*², *A Swell Looking Girl*, *John the Indian and George Hopkins*³, *Meddlesome Jack* y *Over the Green Mountains*⁴, son de la misma vena que *Les Prisonniers*, *La Ficelle*, *Toine* o *Le crime du Père Boniface*, cortes rápidos practicados en la realidad, por volver a la expresión de Morand, pequeñas narraciones nerviosas y cíni-

¹ *American Earth*, págs. 154-155.

² *Kneel to the Rising Sun*.

³ Estos dos cuentos figuran en *American Earth*.

⁴ Estos tres cuentos figuran en *We are the living*.

cas bajo su apariencia de chascarrillos. Pero se encontrarían también en el cuentista americano equivalentes de *Horla* y de *La petite Roque*.

La crueldad está en toda la obra de Erskine Caldwell porque la vida es cruel y él la contempla sin miedo. En *Kneel to the Rising Sun*¹, la miseria, el sadismo y la desidia forman el clima de una de las más atroces historias que jamás hayan sido escritas. *Daughter*² es la siniestra aventura (contada a través de los barrotes de una cárcel) de un hombre que mata a su hija para no seguir oyéndola repetir que tiene hambre; *Slow Death* contiene una asombrosa descripción de gente sin trabajo y vagabundos que viven debajo de un puente en cajas de piano amontonadas. En *Masses of men*², una madre promete a sus hijos que les llevará comida y entrega por la cantidad de veinticinco centavos a su hijita de diez años a la perversidad de un desconocido. Los celos desencadenan el drama de *The girl Ellen* y también el de *Cold Winter*², donde un hombre, con la oreja pegada a una pared, asiste al asesinato de una mujer por su marido a quien ella había abandonado. Estamos muy lejos del modelo "magazine" que tiende a uniformar los cuentos americanos y cuya lamentable banalidad procura a los que saben manejarla un renombre menos halagüeño que lucrativo.

Si no hubiese sido por el éxito mucho más sonado de sus novelas, Erskine Caldwell habría seguido siendo sin duda un autor para los "happy few" y el gran público ignoraría a estas horas que hay que incluirle entre los cuentistas más originales de nuestra época.

EL NOVELISTA

"Hacer un libro es un oficio lo mismo que hacer un reloj", ha escrito La Bruyère. Esto es más cierto en lo que respecta a la novela

¹ En el volumen que lleva el mismo título.

² *Kneel to the Rising Sun*.

que en lo que concierne al cuento, y por ello a los escritores americanos, autodidactas en su mayoría, les sale mejor la novela corta que exige menos oficio que don natural. Es lo que les sucede a Scott Fitzgerald, a Ernest Hemingway, a J. T. Farrell o a John O'Hara. Se enredan en la novela como Madame Sans-Gêne en la cola de su vestido. El cuento es un reloj en miniatura que no está hecho más que para que ande durante unos minutos y cuyos engranajes, por lo tanto, están simplificados. No ocurre lo mismo con la novela, obra de mayores proporciones, de un mecanismo si no más sutil al menos más complicado, en razón de su misma amplitud. Por este motivo las cualidades que hacen de un hombre un gran cuentista le estorban a veces en su trabajo de novelista, y hay que ser un Daudet, un Maupassant, un Kipling o un Faulkner para pasar de un género al otro con la misma fortuna. Erskine Caldwell, cuya técnica es menos sólida, a veces tropieza. En la toma de instantáneas es notable; pero en el trabajo de galería suele flaquear. Tiene cuentos perfectos, pero no tiene novelas sin defectos. Ha escrito seis: *The Bastard*, *Poor Fool*, *Tobacco Road*, *God's Little Acre*, *Journeyman* y *Trouble in July*. Las dos primeras, a decir verdad, son más bien cuentos muy largos; representan el tímido impulso de un novicio que todavía no se atreve del todo a confiar en la resistencia de sus alas.

*The Bastard*¹ es una narración bastante lenta y de un naturalismo exagerado. Las aventuras sin variedad de Gene Morgan, hijo de una prostituta y de padre desconocido, permiten al autor pintar el cuadro más vil y más bestial de la vida obrera en las fábricas de hilados y en las aserraduras. Los episodios se repiten: asesinatos, escenas de borrachera y de crápula. Cada capítulo es en sí mismo una especie de *tranche de vie*. A veces un detalle, de un horror inusitado, amenaza poner malo al lector demasiado sensible. Erskine Caldwell llega hasta imaginar a un negro cortado en dos por una sierra mecánica, a quien

¹ Heron Press, New York, 1929. Esta obra, ilustrada por Ty Mahon y publicada en edición limitada a mil cien ejemplares, casi no se encuentra en la actualidad.

sus camaradas, casi como jugando, le dan de beber para ver surgir el líquido por el esófago seccionado... Gene acaba por irse a vivir con Myra Morgan, que tiene su mismo apellido —puede que se trate de una media hermana— y nace un niño de esta unión, un pequeño monstruo horrible, con el rostro cubierto de pelambre. Una noche, con el pretexto de llevarle a tomar el fresco, Gene lo echa al río y desaparece, después de haber vuelto para contemplar la silueta de Myra, inquieta, que atisba en la ventana el regreso del hombre y de su hijo.

Hay más fantasía en *Poor Fool*¹ y mucho más talento. El libro está mejor trazado y su dibujo es notablemente más firme. La imaginación más loca y más morbosa campea libremente a lo largo de esas ochenta páginas de pesadilla. “*Blondy Niles, inclinado sobre la mesa, escupía en su taza de café*”. Así empieza el relato. Este Blondy Niles es un boxeador. Una mujer, Gerty, lo arrastra un día a su casa, extraña morada donde su madre, Mrs. Boxx, ejerce bastante torpemente el oficio de “fabricanta de angelitos”. Cuando sus clientas mueren, cosa que suele acontecer, las bajan a los sótanos, en donde Mr. Boxx las envuelve en lonas de embalaje y se deshace de ellas por las noches sin despertar las sospechas de los vecinos que creen que sacan alfombras. A Mr. Boxx lo castraron y se volvió loco. Cree saber lo que pasa en los cementerios, entre los muertos, y le cuenta a Blondy las historias más extravagantes. Entretanto, Mrs. Boxx bromea con el boxeador y lo atrae a su pieza, donde, armada de unas tijeras, se esfuerza en castrarlo, ayudada en esta operación por un hombrecillo misterioso, Jacky Crawford. Blondy logra escaparse. Unos disparos, un cadáver echado al agua y un suicidio terminan esta negra novela que Edgar Poe, si se hubiese atrevido, habría escrito de mil amores.

Le pregunté a Caldwell qué lo había inducido a componer este relato, y me respondió:

—Quise aplicar a un tema, imaginario de pies a cabeza, los pro-

¹ Rariora Press, New York, 1930. Con un tiraje de mil ejemplares e ilustrada por Alexander Couard, *Poor Fool* es tan rara como *The Bastard*.

cedimientos de la escritura realista. Cuando trabajaba en *The Bastard* me afanaba en no apartarme nunca, si no de lo real, por lo menos de lo posible. Buscaba ante todo un realismo verosímil. *Poor Fool*, al contrario, pertenece a la literatura de sueño. Es algo así como esas visiones diabólicas que puede proporcionar el opio, con la diferencia de que yo nunca he tomado opio. No hice más que soltar las riendas de mi imaginación para la cual, desde este momento, ya no hubo barreras ni sujeciones que valiesen. Sin embargo siempre procuré que mi historia no sonara a falso, y creo que si tiene algún interés es gracias al contraste que forma, con la locura del tema, un estilo frío y conciso, perfectamente razonable en su estricta objetividad”.

En esto estriba, en efecto, una parte del valor de esa pequeña pesadilla. Pero una parte solamente, pues los críticos encuentran en *Poor Fool* todos los aspectos de Caldwell en estado bruto: su afición a lo horrible y a la crueldad, sus preocupaciones sexuales y esa impasibilidad de matarlas callando a la que debe sus mejores éxitos. Ya sólo habría que analizar por qué, cuando se la deja en libertad, “la loca de la casa” inspira a Mr. Caldwell semejantes atrocidades. Pero, como decía Kipling, “ésta ya es otra cuestión” que depende de la psiquiatría y no de la literatura. No dudo que un psicoanalista encontraría en *Poor Fool* todos los complejos conocidos hasta la fecha, desde el de Edipo hasta el de la castración, sin olvidar el sadismo, la necrofilia y otros placeres de los freudianos.

Llega un momento en la vida de los pueblos en que se impone la revisión de valores. Bamboleado entre el instinto de la dicha y el instinto de la verdad, el hombre atraviesa alternativamente zonas utópicas en las que su cobardía natural le hace abrazar las falacias más adecuadas para crear en él el sentimiento de la felicidad, si no actual, por lo menos posible, y épocas de rebeldía en las que su orgullo se encabrita al pensar que es víctima de una explotación hipócrita. Desde hace algunos años, los Estados Unidos atraviesan por este período de los ojos que se abren. En todas partes se persiguen las ideas estable-

cidas. Al principio fué una persecución tímida. La censura vigilaba y los prejuicios eran sólidos. Luego la audacia aumentó y hoy, en que la censura ya no es más que un nombre vano, los tabúes se hundan uno tras otro.

En este juego demoledor, Érskine Caldwell se ha apuntado los mejores tantos. Ya hemos visto de qué modo se ejercitó. No estaba lejos el día en que, de la primera embestida, iba a derribar el tinglado. ¿Había idea más cara a los corazones americanos que la de la grandeza y la dignidad del hombre? Orgullosos a justo título de su salud, de su fortuna y de su poderío, no conocían la miseria más que de nombre, y si la hubiesen presentado junto a ellos, habrían hecho lo que los avestruces: esconder la cabeza bajo el ala para no verla. Y he aquí que Caldwell, bruscamente, en 1932, les presenta *Tobacco Road*, la más atroz pintura de unos seres reducidos al último grado de la abyección y de la degradación moral.

El telón de fondo es un estado del Sur, Georgia, una plantación en decadencia donde los aparceros se mueren de hambre. Allí están, embrutecidos, sórdidos y pasivos bajo los embates de la suerte. Recuerdan a aquellos campesinos que d'Aubigné veía buscando, "*cuando los humanos les niegan su auxilio, la porquera del jabalí y las rocas del oso*" o aquellos animales feroces de La Bruyère, "*machos y hembras desparrramados por el campo, negros, lívidos y todos quemados por el sol*" que "*se retiran por la noche a sus cubiles donde viven de pan negro, de agua y de raíces*". Los campesinos de *Tobacco Road* no tienen ni eso. Comen hierba, y un día que consiguen robar un saco de nabos, los devoran crudos como si fuesen patatas. En su tambaleante casucha, a la orilla de un camino por el cual antes se acarreaba el tabaco, viven amontonados el padre, Jeeter Lester, su mujer, Ada, su madre y sus dos hijos, Ellie May y Dude. Su envilecimiento es tal que han perdido lo que, con la risa, nos distingue más de los animales: los sentimientos afectivos, el amor filial entre otros. De modo que Jeeter Lester con-

templa a su madre, que un automóvil acaba de atropellar, como contemplaría a un perro reventado:

“—¿Está muerta? —preguntó Ada mirando a Jeeter—. No hace ruido y no se mueve. Yo opino que no puede estar viva con la cara aplastada de ese modo.

Jeeter no le contestó. Estaba demasiado ocupado en rumiar su odio a Bessie para que pudiese pensar en otra cosa. Echó una ojeada a la abuela y, atravesando el patio, desapareció detrás de la casa. Ada subió a la galería y estuvo allí algunos minutos con la vista fija en la madre Lester. Luego entró y cerró la puerta”¹.

Un poco más tarde, cuando Jeeter vuelve del campo con Lov, su yerno, éste inquiere también si la abuela ha muerto:

“Jeeter bajó los ojos y con la punta del pie empujó uno de sus brazos.

—Todavía no está tiesa, pero no creo que vuelva en sí. Ayúdame a llevarla al campo. Cavaré un agujero para meterla en él”².

Y, no obstante, todavía queda en esos pingajos humanos una chispa de la que podría nacer la redención. Aquí aparece el lado idealista de Caldwell, su profundo sentimiento poético, más evidente aún en *God's Little Acre*. Jeeter Lester hubiese podido salir de su miseria. Podía haberse empleado en alguna fábrica de la ciudad vecina. Pero nació en aquella tierra y en aquella tierra quiere morir. Cuando el hambre le retuerce las entrañas, mira sus campos, aspira sus aromas y se transfigura a nuestros ojos. Olvidamos su holgazanería, sus mentiras, su hipocresía y su disipación. Su negativa a ir a la fábrica adquiere un tono de orgulloso heroísmo cuya recompensa final será la purificación por el fuego cuando la casa arde junto a aquel camino del tabaco al que permanecía adherida la única parte de corazón que la adversidad y la injusticia social no habían atrofiado. En las últimas líneas de la novela, Erskine Caldwell nos da a entender que este amor al suelo, causa

¹ Pág. 205.

² Pág. 225.

de la perdición de Jeeter Lester, perderá también al joven Dude, a quien la evangelista Bessie quería convertir en pastor:

“—Creo que voy a pedir a alguien que me preste una mula, semilla y guano, y que voy a ver si me sale una cosecha de algodón —dijo Dude—. Barrunto que el año será bueno para el algodón. A lo mejor saco una bala por fanega como papá decía siempre que quería hacer”¹.

Hay en eso una especie de misticismo ciego y resignado, una fe inquebrantable en el dios feroz de los puritanos, que generalmente a los críticos se les olvida destacar cuando se refieren a *Tobacco Road*. Prefieren extenderse sobre la comicidad que se desprende de esa historia sombría, por muy paradójico que pueda parecer. Pero no hay que olvidar que Caldwell, como esos personajes de los cuentos de hadas que transforman todo lo que tocan, no puede tratar un tema, por negro que sea, sin darle al mismo tiempo un color burlesco. Al contacto de su varita, sus héroes trágicos se convierten en grotescos. Los maneja como esos fabricantes de monstruos de los que Victor Hugo sacó su *Homme qui rit*. Les dota de absurdas deformidades. De ahí esa Ellie May con su hocico de liebre, y esa hermana Bessie, la evangelista ninfómana, venida al mundo sin hueso en la nariz, por lo cual su rostro está agujereado por dos huecos abiertos que no le facilitan las conquistas que exige su naturaleza. Otras veces es el carácter ridículo de sus obsesiones lo que da la nota cómica. Jeeter Lester tiembla al pensar que una rata pudiese ir a roerle en su ataúd. Ada insiste en que la entierren vestida con un traje a la última moda, sentimiento bastante similar al que hacía escribir a Marcel Aymé: “Para aquellos campesinos, el no poseer un traje de luto bastaba para juzgar a alguien. La muerte es una cosa suficientemente común y no debe sorprendernos. Quien no tiene un traje de luto como es debido, ¿puede tener sentimientos como es debido? El corazón no se improvisa. Todo debe estar preparado y en su lugar desde mucho antes”². Esta comparación pone de relieve

¹ Pág. 241.

² *Gustalin*, págs. 218-219.

uno de los elementos de la comicidad de Caldwell: la transferencia de un sentimiento de carácter universal (vanidad, respeto a las usanzas) ligeramente desviado de su objetivo (Ada desea tener un traje de luto para sus propios funerales y no para los de otro) y aplicada a un individuo de manera que se establezca una antítesis incongruente (un hermoso traje de moda sobre el cuerpo de Ada roído por la pelagra).

Todos los personajes, incluso la abuela chocha y famélica que corre de uno a otro árbol lo mismo que un mono, tienen su aspecto caricaturesco. Títeres menos elegantes que los de Verlaine, "*gesticulan, negros bajo la luna*", lo mismo que ellos. Hasta la muerte de la vieja madre Lester, aplastada por el auto de Dude, tiene algo de guiñolesco que atenúa el pavoroso realismo de su rostro hecho papilla. El humor de las escenas francamente graciosas no procura al relato ningún cambio de tono. Erskine Caldwell permanece imperturbable. Parece tan inconsciente de lo que escribe como sus personajes de lo que hacen. El robo del saco de nabos, la boda de Bessie, cuádragenaria al menos, con Dude, que no tiene más que dieciséis años, su noche de novios, la compra del automóvil con el que van a emprender sus jiras evangélicas y la noche inenarrable que pasan en el hotel de la ciudad vecina, todo forma una epopeya burlesca a base de ese automatismo plantado sobre lo viviente que analizó Bergson. De todas aquellas atrocidades, sufrimientos y miserias, se desprende la misma impresión de comicidad que de las viejas películas hilarantes de Charlot o de Buster Keaton que tenían las trincheras por escenario. Antes he citado a Valle-Inclán y ahora pienso en Goya. Leer *Tobacco Road* es hojear los *Caprichos* o los *Males de la guerra*, es mirar a *Saturno devorando a sus hijos*. Ya no se sabe si hay que reírse o llorar.

Tanto como una novela tragicómica, *Tobacco Road* es una acusación, una requisitoria encubierta pero terrible contra un sistema económico deplorable que el público había ignorado totalmente hasta entonces. Pero el efecto de estas revelaciones no se hizo sentir del todo hasta que Jack Kirkland hubo transportado a la familia Lester a la escena. Se

armó entonces un tremendo tole tole. Se pidió infructuosamente que la obra fuese suspendida en Nueva York. En algunas ciudades de provincia el alcalde prohibió la representación. Los meridionales pusieron el grito en el cielo clamando que se trataba de una calumnia. Una de las protestas más enérgicas fué pronunciada, en abril de 1936, por Braswell Deen, diputado de Georgia. Denunció *Tobacco Road* en la tribuna, cómo un libro “inexacto e injusto, carente de dignidad y de diplomacia”. Erskine Caldwell respondió con un largo artículo cuyo párrafo más interesante es el siguiente: “*No vacilo en decir que tengo la pretensión de amar, tanto como el diputado Deen, mi provincia natal de Georgia. Precisamente en virtud de este amor quiero que una historia como Tobacco Road pueda incriminar el vergonzoso estado de su civilización. Nunca ha sido por mi gusto y gana que, con mis propios ojos, he visto a hombres, mujeres y niños nacer, vivir y morir en la pobreza, la ignorancia y la degradación. He cosechado el algodón con ellos, he comido su pan y he cavado con ellos la tumba de sus muertos. Nadie mejor que yo podría considerarse como uno de ellos. Y nunca me ha gustado ver a uno de ellos atado a un árbol y azotado por un propietario hasta que perdía el sentido. Nunca me ha gustado ver cómo a uno de ellos le estafaba su año de trabajo un politiquillo de tres al cuarto que se hacía pasar por un hombre de negocios. Nunca me ha gustado ver cómo un capataz mataba a un hombre a sangre fría por haber protestado contra la violación de su hija perpetrada en sus propias barbas. Porque nunca me ha gustado esto, entre otras cosas, he querido mostrar en Tobacco Road que el Sur no sólo ha producido una raza de esclavos, sino —lo que es peor— que se ha vuelto contra ella y le ha pegado una coz en pleno rostro*”¹. Más adelante veremos las formas que no tardarán en tomar sus respuestas sobre el mismo asunto.

La acción de *God's Little Acre*, como la de *Tobacco Road*, transcurre en Georgia, entre aquellos “poor whites” que revientan de inani-

¹ *New York Times*, 20 de mayo de 1936.

ción sobre sus estériles tierras. Pero ya no es por holgazanería, cansancio e incuria por lo que Ty Ty Walden deja que las cosas de su alquería se vayan a pique. Es porque cree que en sus campos hay filones de oro. De modo que en vez de cultivar algodón, cava agujeros inmensos en los que nunca encuentra nada. Rodeado de su hija, sus hijos y su nuera, Ty Ty tiene toda la grandeza de un patriarca, de un hidalgo bonachón que, en los ratos de ocio que le deja su manía, contempla con la inocencia de las primeras edades las múltiples fornicaciones de que su casa es teatro. En efecto, la búsqueda del oro y la faneguita de tierra que Ty Ty ha consagrado a Dios (y que cambia de lugar cada vez que teme que pueda encontrarse en ella un poco de oro) constituyen uno de los temas de la novela, pero el erotismo es otro de ellos. La hija más joven de Ty Ty, Darling Jill, se entrega al primer hombre que pasa, y la hermosa Griselda, la mujer de Buck Walden, tiene a mal traer a todos los machos que se le aproximan. De ahí va a surgir el drama, pues esta historia, llena de una sal muy fuerte, termina con dos muertes violentas: la de Will, yerno de Ty Ty, durante una huelga, y la de Jim Leslie, asesinado por su hermano Buck en un acceso de celos.

Lejos de dar al libro dudosos relentes obscenos, el elemento erótico le da profundidad. Efectivamente, en esta obra, Erskine Caldwell pone sobre el tapete toda la cuestión de las relaciones entre la moral y la sexualidad, y el derecho del hombre al libre ejercicio de sus instintos. En ciertos aspectos, *God's Little Acre* es una novela de tesis, con Will, por una parte, que no atiende más que a las voces de la naturaleza, y por otra parte Buck, esclavo de la moral y de las ideas establecidas; en medio está Ty Ty, el razonador.

Montaigne diría que Will sabe disfrutar lealmente de su ser, mientras que Buck nunca se entrega más que a medias. Ama a su mujer como un marido puritano, y la pierde el día en que Will (después de una escena magnífica en que, con un gesto de delirio sensual, desgarró el traje de Griselda) le hace conocer ciertas voluptuosidades con que la Iglesia no aconseja acompañar el acto de la carne.

“—*Usted y Will son hombres verdaderos, Pa*” —dice Griselda a su suegro que a menudo la hacía sonrojarse con ciertas alusiones demasiado directas a los placeres de marras—. “*Una mujer nunca puede amar verdaderamente a un hombre así... Eso hace que todo parezca tan diferente... Y Will... Will dijo que quería hacer eso... exactamente lo que usted decía. Y él tampoco tenía miedo. A los otros hombres les da miedo decir cosas semejantes cuando por casualidad son lo bastante hombres para que deseen hacerlas... Yo hubiera sido de Will por todo lo que me queda de vida. Porque cuando un hombre le hace eso a una mujer, Pa, eso hace el amor tan fuerte que ya nada en el mundo puede detenerlo. Debe de ser porque Dios está en uno después de eso*”¹. Este Dios, el dios de los cuerpos de Jules Romains, es el que Ty Ty venera y al que está consagrada la faneguita. “*No hablo del dios de que nos hablan en las iglesias, hablo del dios que uno tiene en el cuerpo. Yo le tengo una gran consideración porque me ayuda a vivir*”, le dice Ty Ty a Buck², y cuando éste se queja de la indiferencia de su mujer, Ty Ty le aconseja que le rece a este dios: “*Puede decirte cosas que ningún ser podría decirte; a veces, hasta podría ser que te dijese cómo debes comportarte con Griselda. Si quieres esforzarte en escucharle te lo dirá, porque lo que más le gusta en este mundo es ver a un hombre y a una mujer locos de amor el uno por el otro. Pues entonces sabe que su mundo marcha como es debido, como una máquina bien engrasada*”³. Parece que estamos oyendo el *Perdican* de Musset. “*Pero hay en el mundo una cosa santa y sublime, y es el amor de dos de esos seres tan imperfectos, tan horribles*”. Ty Ty, con toda su carnalidad, no es más que un gran romántico que reivindica el triunfo de las emociones sobre la razón. Sabe, en efecto, que lo que hace rechinar los engranajes de esta armoniosa máquina es la Igesia, con su lucha en contra del instinto y su desconocimiento de las exigencias de la naturaleza humana: “*Lo malo de la gente es que siempre trata de engañarse a sí misma, de*

¹ Págs. 260-261.

² Pág. 268.

³ Pág. 270.

*imaginarse que es distinta de como Dios la ha hecho. Vais a la iglesia y el cura os dice unas cosas que en lo más hondo de vuestro corazón sabéis que no son ciertas. Pero la mayoría de la gente está tan muerta dentro de sí misma que las cree y se esfuerza en hacer vivir a todo el mundo de ese modo. La gente debería vivir tal como Dios nos ha hecho para que vivamos. Reflexionar por sí mismo, y sentir lo que uno lleva dentro, es la única manera de vivir. La vida es lo que uno siente. Hay gente que os dice que se debe atender a la cabeza, pero no es verdad... La gente que se guía por su cabeza es la que lo enreda todo en esta vida. La cabeza no nos hará querer a un hombre si no nos sentimos inclinados a quererle”*¹. Ty Ty nos da la conclusión de esta filosofía en una fórmula lapidaria: “¡Qué lástima que la gente no tenga el buen sentido que los perros poseen desde su nacimiento!”².

Es fácil imaginar el efecto que produjo este libro en los censores ya escamados por *Tobacco Road*. No contento con rebajar a los ciudadanos de la libre América al nivel de las bestias, Caldwell predicaba ahora el evangelio de la lubricidad y ponía en tela de juicio las enseñanzas de la iglesia calvinista y los principios importados por el “May flower”. Se intentó hacerle un proceso, pero ante la enérgica protesta de cuarenta y cinco escritores americanos, la persecución no tardó en ser abandonada. Sin embargo el escándalo había sido ya suficiente para que la venta del libro tomase un impulso que no hubiesen podido prever ni los más optimistas. *God's Little Acre* merecía este éxito. Mejor compuesta y más variada que *Tobacco Road*, es una obra de una profunda originalidad. La diversidad de sus aspectos permite estudiarla desde diversos puntos de vista. Ya hemos visto el partido que se puede sacar de ella en la historia de la evolución de las ideas en la América contemporánea. Los que se interesan por las convulsiones sociales encuentran en ella un episodio de la lucha de clases, el relato de una huelga, levantado sobre un plano poético y, por consiguiente, muy supe-

¹ Id., pág. 262.

² Id., pág. 262.

rior a todo lo que acostumbran a ofrecernos las novelas proletarias. *God's Little Acre* ha dado lugar, incluso, a un estudio psicoanalítico bastante pueril y nada convincente, pero del que puede sacarse una curiosa relación entre la posesión de Griselda y la reapertura de la fábrica por Will Thompson, que encuentra en ella la muerte ¹.

Erskine Caldwell se aficionó a este jueguito de matanzas que ya le había proporcionado éxitos tan resonantes. Se armó con un tercer proyectil y apuntó a los ministros del culto, o mejor dicho, a sus charlatanes, cuyo número forma legión en América y que gracias a la pasividad de un pueblo preparado por sus inhibiciones a toda suerte de neurosis prostituyen la religión de que viven como unos vulgares explotadores.

El gran error del calvinismo fué quitarle al culto lo que constituye su mayor fuerza y su virtud: su carácter emocional. Dígase lo que se diga y hágase lo que se haga, nunca se podrá impedir que la humanidad intente evadirse hacia un mundo más hermoso y mejor. La religión es el refugio más seguro para las almas heridas. Pero es preciso que este refugio sea grato y que hable no sólo a la inteligencia, sino también al corazón y a los sentidos. Aquella buena Madame de Sévigné, que no tenía un pelo de tonta, no se equivocaba al preguntarse cómo se podría amar a Dios si no se oía hablar bien de él. Exigía "gracias particulares" para que la religión otorgue al hombre el equivalente de las voluptuosidades que la tierra le niega, a fin de que pueda emocionarle, en una palabra, y le haga dormir como una droga dispensadora de sueños consoladores. El dios de los calvinistas no puede cumplir esta misión. Desde el fondo de sus templos austeros, de paredes heladas en su desnudez implacable, no habla más que para prohibir, maldecir y condenar. Su rostro huraño y su ceño constantemente fruncido detienen todos los impulsos de los corazones que querrían confiarse a la belleza y al amor, de tal modo que si se presenta un aventurero que

¹ Lawrence S. Kubie: *God's Little Acre, an analysis* (*Saturday Review of Literature*, 24 noviembre 1934).

sepa hacer vibrar esa parte insatisfecha del alma humana, podrá estar seguro de que será escuchado y seguido sea cual sea su indignidad o su locura. Esto explica en gran parte la influencia que ha logrado alcanzar sobre millares de americanos una histérica como Mary Baker Eddy, fundadora de una de las más grandes supercherías de los tiempos modernos; y así se explica la fortuna de Aimée Semple McPherson, la evangelista californiana que con sus procedimientos de circo y con un desvergonzado empleo de la más indecente propaganda, ha visto como los fieles se apiñaban en su templo y como el oro afluía a sus arcas; y así se explica también el buchmanismo, delicia de los ricos ociosos atacados de arrebatos místicos.

Era inevitable que el día en que Dios y su servicio dejasen de ser tabúes, los escritores no conformistas se lanzarían, sin esperar más, al estudio de fenómenos cuyo menor interés no son los tipos que engendran. Sinclair Lewis fué uno de los primeros iconoclastas con su *Elmer Gantry* (1927), descripción, sin ninguna indulgencia, de dos evangelistas en las cuales no cuesta nada reconocer a Aimée McPherson y a Billy Sunday.

Elmer Gantry pertenece a esa especie de eclesiásticos a los cuales el señor Homais hubiese querido que de vez en cuando se les practicase una pequeña sangría para calmar sus ardores. Elmer calma los suyos de un modo más placentero. Después de haber seducido a una de las muchachas de su parroquia, a cuyo padre fulmina en una escena digna de Molière, encuentra a Sharon Falconer y se enamora de ella. Presa de un perpetuo delirio erótico-místico, esa Sharon recorre los Estados Unidos acompañada de una pequeña orquesta y de un hermoso adolescente. Despliega en la organización de sus jiras tanto sentido comercial como el representante de Barnum & Bailey. En los *meetings* donde predica la Santa Palabra, hipnotiza y sugestiona a la muchedumbre extasiada. Se producen confesiones públicas y conversiones colectivas. Las mujeres se desmayan y caen por tierra en medio de convulsiones. Esto se atribuye a milagro y el dinero sale de los bolsillos. Cuando a las ovejas les falta entusiasmo, Sharon alquila cierto número de convertidos

complacientes a razón de cinco dólares por sesión. Después de haber hecho suspirar a Elmer Gantry el tiempo necesario, esta excelente mujer de negocios cede a sus deseos en el escenario de un fumadero de opio, a la salida de una especie de misa negra que nos retrotrae a los mejores días del Sar Péladan. Pero rehusa casarse: "Ser humano de vez en cuando está muy bien —dice—, pero con más frecuencia debo portarme como una santa. Además, yo creo que los hombres se convierten de mejor grado cuando saben que no estoy casada".

La contribución de Mr. Caldwell a la literatura anticlerical se llama *Journeyman* (1935). Su héroe, Semon Dye, no tiene tanta envergadura como los dos camastrones de Sinclair Lewis. Aquí se trata de un producto rústico que ignora los refinamientos, contrafigura, en el género serio, de Sister Bessie, el bufonesco personaje de *Tobacco Road*. Semon Dye es un predicador ambulante que va de pueblo en pueblo, y, con el pretexto de la evangelización, les birla a los campesinos no sólo sus escudos sino también sus mujeres. Posee todos los vicios que ya se atribuían a los monjes en tiempos de Erasmo. Es brutal, borracho y lúbrico. El Orgon de este *Tartufo* se llama Clay Horey. Es un cortijero astuto y cándido a la vez, que recuerda a Ty Ty Walden por varios motivos. Se ha divorciado varias veces y acaba de casarse con una mujer muy joven, Dene, menos casta que Elvira y que corre peligros mayores, pues Semon no vacila en utilizar un revólver para mantener al marido a distancia. Todos los episodios que componen *Journeyman* giran alrededor de este siniestro personaje. Algunos son de una comicidad extraordinaria, fuertemente marcados con esos rasgos caricaturescos de que ya hemos hablado. Otros pertenecen a los dominios del drama. Y unos y otros presentan casi siempre un carácter tan audaz que el libro apareció al principio en una edición limitada a 1.475 ejemplares.

Journeyman es un libro desigual. Ciertos capítulos son admirables. Por ejemplo el capítulo XIII, en el que Semon obtiene la confesión de Dene, la cual le revela que se entregó al criado negro empleado en la

hacienda. El capítulo XIV quedará entre las más hermosas páginas de Caldwell. Semon y Clay van hasta la granja de Tom Rhode, a quien encuentran con el ojo pegado a la hendidura del muro y con una botella de whisky en la mano. Al ser interrogado, Tom responde que no ve nada, pero que todos los días, hipnotizado por aquella hendidura, se pasa las horas muertas mirando a través de ella, con la esperanza de que tal vez acabe por ver alguna cosa. Y poco a poco, presas de una alucinación colectiva, Semoy y Clay insisten en mirar ellos también, mientras Tom, al compás de la armónica, canta *I've got a gal*, la canción de la muchacha que llevaba un vestidito amarillo. En las escenas de este género, donde Caldwell exterioriza los misterios más oscuros de la psicología humana, se puede medir la agudeza de su visión y la perfección de su arte de cuentista, y se le perdonan las páginas menos felices, especialmente las escenas de histerismo con que termina la novela y que hubiesen hecho la felicidad de Octave Mirbeau. Están hechas a vuela pluma, construídas a grandes rasgos, y tratan con demasiada ligereza de fenómenos que para tener todo su alcance merecerían un análisis que el autor, en su prisa por causar un efecto, no se ha tomado el trabajo de hacer hasta sus últimas consecuencias.

Por sus mismas desigualdades, *Journeyman* es el libro que mejor demuestra las flaquezas de Mr. Caldwell como novelista. Todas las escenas, excelentes en su mayoría, nacieron del gesto que el autor sorprendió y del que sacó todo el partido posible. Pero a menudo, entre cada una de sus tomas de vista, da la impresión de no saber muy bien qué hacer; de ahí las repeticiones, la lentitud y el relleno. Su golpe de vista cinematográfico no le facilita el desarrollo del tema. En esto Caldwell es todo lo contrario de los escritores como Thomas Wolfe o J. T. Farrell, incapaces de limitarse y semejantes a esos visitantes que parecen incrustados en sus sillas y que no consienten en irse hasta que se ven en peligro de ser cortésmente echados ¹.

¹ Alfred Hayes y Leon Alexander sacaron una obra de teatro de *Journeyman*. Fué representada por primera vez en el Fulton Theatre de Nueva York, el 29 de enero de 1938. A pesar de una interpretación excelente, no tuvo ningún éxito.

Caldwell no volvió a la novela hasta 1940, con *Trouble in July*. *Journeyman* era su *Elmer Gantry*, y *Trouble in July* es su *Uncle Tom's cabin*. Ni que decir tiene que su defensa de los negros está presentada con unos colores que Mrs. Beecher Stowe no mezclaba en su paleta.

Un grupo de colonos busca, para lincharlo, a un joven negro, Sonny Clark, acusado de haber querido violar a una blanca, Katy Barlow. La acusación ha sido lanzada por una fanática, Narcissa Calhoun, quien, llevada por su negrofobia, dirige una campaña pro reexpedición en masa de los negros a África. Se organiza una caza del hombre y se producen las escenas acostumbradas en las novelas de linchamientos, el histerismo colectivo y el desencadenamiento de sadismo que transforman a buenas gentes, ordinariamente apacibles, en brutos ciegos y sanguinarios. Hasta las últimas páginas no se sabe que todo aquello fué un golpe tramado por Narcissa Calhoun en complicidad con Katy. Ésta confiesa haberse ofrecido a Sonny al borde de un camino desierto a fin de que Narcissa, oculta en la maleza, pudiese acudir a sus gritos y denunciar al flagrante delito. Katy afirma la inocencia de Sonny; pero su revelación llega demasiado tarde. El cuerpo del negro se columpia ya, acribillado a balazos, de la rama de un árbol. Avergonzados por su crimen inútil, los colonos dirigen contra Katy su furor insatisfecho y la lapidan.

Mejor compuesta que *Journeyman*, *Trouble in July* es una novela sólida y breve, tan llena de posibilidades escénicas que Victor Wolfson hizo de ella una adaptación teatral a los dos meses escasos de su publicación¹. El lector menos avisado, ante la hábil dosificación del horror y del crudo humorismo que se oponen constantemente en esta historia sombría, no podría equivocarse sobre la identidad de su autor. Erskine Caldwell es hoy día el único en los Estados Unidos que sabe poblar un drama de fanticos. En *Trouble in July* el elemento cómico lo suministra el *sheriff* Jeff McCurtain, que se apresura a irse de pesca en cuanto surge una dificultad en su circunscripción. "No quiero líos", es su divisa. El relato de sus angustias al pensar en un posible lincha-

¹ Su representación estaba anunciada para fines de 1940.

miento, mezclado con las escenas más violentas, sirve de elemento de descanso y, a la vez que las hace resaltar, humaniza situaciones ante las cuales los más aguerridos lectores podrían echarse atrás.

Como en las mejores páginas de *God's Little Acre*, Caldwell se muestra aquí hábil también en el arte de dar vida a los grupos. El terror de los negros cuando se enteran de que la cólera de los blancos se ha desencadenado contra ellos, el sadismo de los colonos que torturan a una pareja inocente por una simple sed de crueldad, le inspiran páginas que, sin alcanzar el dinamismo épico de Zola, son sin embargo robustas y bañadas en una atmósfera en la que se respira dificultosamente.

Sería reducir la importancia de *Trouble in July* no ver en ella más que otra novela negra, un episodio feroz, sombríamente coloreado, de la vida rústica de las provincias del Sur. Considerada a la luz de las demás obras de Caldwell, esta historia de linchamiento adquiere un vuelo especial. Aunque nunca se recarga con el peso muerto de la propaganda demasiado evidente, no por ello deja de contener elementos de sátira violenta y de sinceras reivindicaciones. Hay que leer entre líneas, y para esta labor de descifrado se impone conocer la obra de Mr. Caldwell repórter.

(Concluirá)

MAURICE EDGAR COINDREAU

NOTAS

POESÍA DEL ÉXODO Y DEL LLANTO

¿Puede ya hablarse de una poesía social? Habría que empezar por superar la aparente contradicción de ambos términos, mejor dicho, de los ámbitos opuestos —individual, colectivo— a que respectivamente tienden. ¿Cuenta ya ese género de poesía con expresiones de auténtica validez estética? También esta interrogación se abre sobre un campo muy vasto, cuyo examen exigiría un recorrido especial. En cambio —más veraz y expeditivamente— sí puede hablarse de una poesía nunista. Ahora y siempre. Una poesía sin intenciones fuera de sí misma, libre de acento tendencioso, pero claramente centrada en los motivos más urgentes del tiempo. Una poesía sin demasiadas ambiciones de hipotético porvenirismo, pero rigurosamente fiel a los mandatos libres, no consignas unilaterales, de la época. En suma, todo eso que puede designar mejor que cualquier otro nombre el de nunismo.

Deploro que el neologismo —grequismo, más bien— no haya cundido. Y me excuso de emplearlo. Pues —contra lo que creí en un tiempo— hoy no me parece tan bello cuanto necesario. Y es que la emisión de términos no sólitos debe ser hecha con cautela, dosificadamente. A esta verdad me volvieron los rapsodas, la inescrupulosidad de los zagueros. Por lo demás —como sentenció hace años Juan Ramón Jiménez en uno de sus más certeros aforismos ético-estéticos— ¡benditos sean los imitadores! Ellos nos hacen ver nuestros defectos. Son el espejo cóncavo donde aparecemos reflejados grotescamente. Todos los que han usado en algún momento de un estilo descomedidamente personal, de un vocabulario ambiciosamente singular, pagan pronto este tributo: verse parodiados —aunque sea de

buena fe. Por donde el homenaje se torna en castigo, cuya lección es el regreso a la lucidez.

Si insisto, pues, y rehabilito hoy lo de nunismo no es por grequismo artificioso ni por resabios ultraístas. Tampoco por el gusto de aclimatar un nuevo ismo literario, pues la tendencia que hace años cobijó bajo tal nombre Pierre Albert-Birot, en su revista *Sic* de 1917, y en sus libros de aquella época, no cuajó duraderamente. Es porque el instantismo del término define mejor que nada las aspiraciones de una poesía, y aun de una literatura, enderezada a reflejar las conmociones inmediatas y profundas del tiempo. Cualquier otro término corre el riesgo de ser aproximativo, incierto. Los apellidos social, civil, revolucionaria tiñen ya a la poesía de un color sectario que este arte —desinteresado en su raíz, por muy incalculable que sea su trascendencia— no tiene por qué adquirir.

En cambio, ninguna de esas confusiones acarrea el apelativo nunista. Tiende a expresar simplemente la fidelidad a las circunstancias y, más ampliamente, al aire de la época. Deber de todas las artes es no traicionarlo —y más particularmente de la poesía. Pues la poesía no está, no debe de estar en las nubes intemporales ni el asfalto inespacial. Ni nefelibata ni rasante de la tierra. Más bien debe captar *la vie immediate* —título de un libro de Paul Eluard y divisa de buena parte de su poesía. Debe mantenerse “al nivel de hombre” —según la fórmula más bella y rigurosa de León Felipe.

León Felipe: he aquí un poeta cuya obra merece plenamente a mi juicio, con un subrayado admirativo, la calificación de nunista, y cuya personalidad es justicia potencial. Porque si bien posee ya una historia, los pseudohistoriadores y antologistas no se han apresurado a rendirle el debido reconocimiento. Ciertamente es que León Felipe —hombre de vida diversa y curtido por soles y experiencias, ya no joven, que ha sido farandulero y boticario, caminante en Castilla y profesor en las dos Américas: en suma, trotamundos— nunca buscó prebendas ni formó colas ante los despachos de medallas. Nunca estuvo inscrito en los grupos o grupitos de la esforzada masonería lírica. Se mantuvo ajeno a los pactos de capilla, distante de las confabulaciones en forma de antologías (Ya es notorio, por cierto, adónde ha ido a parar el urdidor del más famoso de esos desacreditados embelecocos o artilugios equívocos de la más inequívoca —en el sentido de no engañar verdaderamente a nadie— política literaria. Diré también, de paso, aprovechando este confidencial paréntesis, que dos males graves había en la España

literaria de la preguerra: la supervaloración de lo poético —mejor dicho de cierto grupo festejado de poetas, que intentaba multiplicarse, cuando en realidad no pasaban de cuatro, contando con rigor— y el confusionismo de lo literario con lo político y social; mal más disculpable este último, puesto que corroía todos los países).

Cierto asimismo que la grandeza y la singularidad de León Felipe, la fulguración plena de su lírica, sólo en estos últimos tiempos se ha hecho plenamente evidente. Sólo ante la tragedia de España y del mundo este poeta ha dado la medida de su lirismo épico. Porque León Felipe era un épico que se ignoraba, un whitmaniano en potencia que aún no había encontrado sus motivos propios. Lo prueba el que sus primeras obras no marcaron una impronta profunda ni revelaron su tono esencial. Aludo a sus *Versos y oraciones de caminante*, aparecidos hace veinte años, algo intempestivamente. Surgían como un voto de humildad en una época de disipación; como una vuelta a la sencillez en momentos de búsquedas y complicaciones. Proponían con toda deliberación una poesía en voz baja, en tono menor, articulada en versos entrecortados, como respondiendo al flujo desigual de una confianza íntima. Comparaba el poeta, en una de aquellas poesías, su vida con una piedra, con el canto que rueda, con el guijarro humilde de las carreteras. Y a ese mismo tono, con leves variantes, corresponde su segundo libro, bajo el mismo título del primero, diez años después, en Nueva York, y otro par de ellos, aparecidos después en México y en Madrid.

Pero sobreviene la agresión contra España. León Felipe, que a la sazón se hallaba en Panamá, vuelve a España. Y de allí, ante el espectáculo de pugna agónica, brota su más verdadera poesía, cristalizada en una serie de libritos, que en rigor son todos el mismo, o al menos muy semejantes, como eslabones de una cadena patética, y que se llaman: *La Insignia*, *El Hacha*, *El Payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, *Español del éxodo y del llanto*, *El gran responsable* (editados todos en México, menos el primero).

Entre el ya profuso, pero no muy valioso, conjunto de libros originados por nuestra guerra, los de León Felipe se alzan cimeros. Fué primero la caudalosa producción de romances y romancillos, de sesgo popular e intención satírica. Vinieron después composiciones de más alto rango, a cuya cabeza se sitúan las de Antonio Machado y Rafael Alberti, seguidas por un libro de Emilio Prados y otro de Miguel Hernández. Sin olvidar las aportaciones americanas, cuajadas en sendos libros de Pablo Neruda y César Vallejo. Esta rápida memoranda dista

mucho de ser completa; para ser exhaustiva tendría que abarcar las obras sobre el mismo motivo surgidas en el campo de la prosa novelesca. Pero aquí, si bien la cosecha es mucho más vasta, las excepciones laudatorias resultan más limitadas y se ciñen a las novelas, ya tan leídas, de André Malraux, Elliot Paul, Sander y Hemingway.

También los poemas de León Felipe han logrado penetrar su emoción a gran número de lectores. Ello se explica por su amplitud de onda, por su patetismo comunicativo, por su vehemencia genuina, servida por un lenguaje sobrio, abundante en fórmulas que hacen impactos. Se argüirá su falta de una absoluta pureza lírica, desde el momento en que estas obras no sólo alternan la prosa y el verso, sino que en ellas se entreveran la poesía y el libelo, la introspección íntima y la arenga multitudinaria. En efecto, así acontece, pero deliberadamente: porque la pureza de León Felipe no está en el respeto a ninguna fórmula o fuero, sino en la altura e independencia de su actitud. De ahí que aun barajando hechos políticos, el poeta no hable en nombre de ningún bando o partido; hable en representación del hombre. “El poeta habla desde el nivel exacto del hombre”. Y agrega: “No hay más que una causa: la del hombre. Y por ahora, la de la miseria del hombre”. Afirmación españolísima, por lo demás, de claro linaje machadesco —“lo que importa es el hombre”, decía Juan de Mairena— como unamunESCO, pues según se ha recordado y se seguirá recordando cada vez más, en la primera página de *Del sentimiento trágico de la vida* grabábase inolvidablemente que aquello que le interesaba no era “ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el adjetivo sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre”.

Contra lo que puedan creer algunos, el elevarse a portavoz lírico del hombre no envuelve ni orgullo ni menosprecio. El poeta comienza a levantar su voz, en un momento crucial de la guerra —el que recoge *La Insignia*— porque se han oído ya todas, menos ésa, la voz del poeta. Y escribe: “Yo no soy más que una voz, — la tuya, la de todos, — la más genuina, — la más general, la más aborigen ahora, — la más antigua de esta tierra. — La voz de España que hoy se articula en mi garganta — como pudo articularse en otra cualquiera”. El tono whitmaniano de León Felipe, su semejanza filial con aquel precursor, visible en los mejores pasajes de su obra, se hace aquí tan honroso cuanto indubitable, pues nos evoca aquella estrofa del oceánico *Song of myself* —cuya versión, precisamente, tras varios años de trabajo, está a punto de publicar el mismo León

Felipe— donde excusándose de cualquier singularidad o preeminencia Walt Whitman se nos mostraba “no sentimentalist —no standing above men and women, or apart from them; — no more modest than inmodest”. Se diría además que León Felipe ha recogido el mensaje aquel de Whitman en *Poets to come* cuando recomendaba a los líricos venideros la misión de explicarle y justificarle.

Explicar por nuestra parte a León Felipe sería una tarea sencilla e ilimitada a la par, pues en él la doctrina está mezclada con el lirismo, ambos elementos se entrecruzan e influyen en su obra, e inclusive, su actitud poética arranca de su actitud teórica. Escúchese si no una de sus definiciones: “Poeta es aquel hombre, — aquella sustancia humana y nacional que, en un momento fervoroso de la Historia, tiene fuerza suficiente — para levantarse ella y su pueblo, — de lo doméstico a lo épico, — de lo contingente a lo esencial, de lo euclidiano a lo místico, de lo sórdido a lo limpiamente ético”. Y es que para León Felipe el genio del poeta no debe aplicarse a jugar con las metáforas verbales, sino a crear las grandes metáforas sociales, humanas, históricas. Épicas, en suma. Para él Don Quijote no es un mito sino un poeta épico gigantesco. De ahí que lo identifique con España en su lucha desigual por la justicia. Y en su libro más inflamado y panfletario, *El payaso de las bofetadas y el pescador de caña*, se pregunta: “¿No es Don Quijote un loco, el loco de la justicia? ¿No es un clown, el payaso de las bofetadas?”.

Su concepto del hombre es prometeico. Su sentido de la justicia, insobornable: “Con la justicia no se puede jugar”. He ahí el error cometido por el “pescador de caña” —por otro nombre “el raposo inglés”— al pretender velarse el rostro —egoísmo o pacifismo, tanto monta— ante la injusticia, y que tan caro está pagando ahora. . . . Contra lo que piensen algunos no es inoportuno recordar al presente tal conducta. Corregir sus errores, sus mansas o ladinas omisiones y complicidades cuesta hoy a Inglaterra doble porción de sangre y de heroísmo. Que no lo olviden para el futuro ni los responsables directos ni esos comedidos “gentlemen” de la “Pledge Union” pacifista. Pacifismo en tales casos es irritante injusticia. Y debe saberse, nos recuerda el poeta, que “la justicia trae siempre discordia, guerra y sangre entre los hombres, no porque ella sea de naturaleza belicosa, sino porque los hombres que *no están en su sitio* no quieren oírla y tratan de ahogar su voz en ríos turbulentos de sangre”. Además, “la justicia vale más que un imperio”. Hay que salir en su defensa cuando sea y como sea. No vale decir: “Yo aún no estoy preparado”. “La

justicia se defiende con una lanza rota y con una visera de papel. Éste es nuestro evangelio”.

Con esa letra y con ese espíritu se expresa arduamente León Felipe en *El pescador de caña*. Su lírica está más allá de toda fácil inculpación de prosaísmo. Los melindres no le turban. Ya hace años había escrito que —para él— la poesía sólo era un sistema luminoso de señales y que la única fórmula válida para componer un poema es la fórmula de Prometeo. Y ahora agrega: “Todo buen combustible es material poético excelente. Todo, hasta la prosa”. Así *El payaso*, con trozos de prosa y verso, tiene tanto de arenga como de canto.

Un tono semejante, si bien con matices diferenciales, predomina en otra obra posterior, *Español del éxodo y del llanto*, escrita ya después de la dramática anátesis española, lo mismo que en *El hacha*. En estos libros el poeta no se dirige tanto a los demás como a sí mismo, se desnuda líricamente ante el mundo, en una confesión patética, desgarrándose el pecho, y aún solazándose en su viril desesperación. Porque ¿acaso queda otra cosa? “Nadie tiene hoy en sus manos más que polvo. Polvo y lágrimas. Nuestro gran tesoro”. El poeta se contempla las manos y no se las ve ni rojas, ni blancas, ni moradas, sino “llenas del barro y del limo de la primera charca del mundo”. Y sólo concibe limpiárselas llorando. Su programa, es decir, su tema poemático predilecto es éste: “Nos salvaremos por el llanto”. Ésta es mi política y mi dialéctica también”. Pues, en su visión, España está muerta. No cree que la historia se repite, sino que se deshace. Después del naufragio no cabe pensar en la vuelta del éxodo —aviso a los políticos y empresarios que aun pretenderían dar vueltas al viejo aristón con las soflamas manidas— sino en construir un Arca, como en el Viejo Testamento. Y este raudal imprecatorio —que no perdona a nada ni a nadie— alcanza su más alto nivel en *El hacha*, titulada *Elegía española*.

Cifra de la destrucción es el polvo. “¿Por qué habéis dicho todos que en España hay dos bandos, — si aquí no hay más que polvo?”. Y luego: “No hay más que un hacha amarilla que ha afilado el rencor”. Un hacha que se abate siempre, constante e implacable, “sobre cualquier humilde ligazón: — sobre dos plegarias que se funden, — sobre dos herramientas que se enlazan, — sobre dos manos que se estrechan”. Y la consigna del hacha es el corte, hasta llegar al átomo. España, para León Felipe, no es éste ni el otro ni el de más allá. “España es el hacha. — Y el hacha es la que gana”. Visión última, quizá excesiva, quizá improbable en sus alcances, pero de una realidad dolorosamente exacta

en el día, y tan irrefragable como el tremendo escisionismo español que lleva en su raíz, como la semilla individualista que produce cosechas de grandezas en un terreno y de desastres en otro. Mas, por ahora, la nueva cosmogonía que sugiere el poeta es exacta: "Lo primero fué el llanto, — y estamos en el llanto". Con una esperanza: que el llanto se haga luz; que del mango del hacha, sepulto en el destierro, brote mañana la rama florida.

GUILLERMO DE TORRE

Los Libros

GEORGE SANTAYANA: *El último puritano* (Editorial Sudamericana). — Apenas leído el libro, ante mí los dos gruesos volúmenes que lo componen y las cuartillas en que me propongo verter mis impresiones de lectura, quiero comenzarlas consignando la declaración de que pocas veces me había enfrentado con una obra imaginativa en una actitud de expectativa tan aguda como ahora con esta novela única, *El último puritano*, del filósofo George Santayana. Todos los prejuicios constituídos en mí por el depósito de sucesivas y diversas experiencias de lector —novelas que, salidas de plumas filosóficas, incorporaban las tesis generales de sus autores en narraciones destinadas a vivificar su pensamiento, pero que lo habían desecado, por el contrario, en una ficción desprovista de verdadera humanidad; ò bien, novelas de literatos que, informados por afición de los sistemas del pensamiento que a ellos se reduce, lastraban sus fabulaciones con el peso de inocuos filosofemas o dilatadas cogitaciones de fallida pretensión teórica— me inducían a temer un resultado muy distinto del que representa este espléndido logro. Y sin embargo, por encima de prejuicios tales, algo me hacía presagiar al mismo tiempo que, en el caso de Santayana, la incursión de este gran pensador sin "aparato científico" en el mundo de la creación novelesca tendría un significado positivo, y esperaba por ello con una especie de confianza y hasta de seguridad encontrar el regalo rotundo y perfecto de un fruto maduro. Así ha resultado. Y ahora, decaída la expectación, recién leído el libro, no vacilo en añadir su título a la serie ilustre de las grandes novelas de nuestro tiempo.

No se piense, sin embargo, que el soberbio acierto de Santayana como novelista —prometido ya hasta cierto punto en las condiciones de jugosidad y de amplitud de su obra de pensador— ha sido alcanzado mediante la penosa y casi inverosímil torsión espiritual y mental con la que el filósofo se desviara accidentalmente de los planos universales de su pensamiento para complacerse en las peripecias de una excursión hacia los campos de lo concreto e irreductible de la vida humana y hacia el tipo de intuición artística en que se fragua el género literario de la novela. No se piense que nos hallamos en presencia de una diversión, de un escaqueo marginal afortunado, en el que una personalidad rica y armoniosa vierte el excedente de gracia, de gusto y de humor que no pudo ser utilizado en su labor capital. Nada de esto: el filósofo está presente en el centro de la creación del novelista, y la condiciona en su desarrollo, y la nutre en su última raíz; pero de manera tal que, en lugar de desnaturalizar, dándole la rigidez de las tesis, la vida que fluye reflejada en toda novela, le añade por el contrario calidades de consistencia al organizarla con la seguridad que presta el conocimiento de las estructuras humanas —individuales y colectivas— que de otro modo tiene que alcanzar el novelista a través de tanteos orientados por la pura sensibilidad, poniendo a contribución todas las capacidades intuitivas de su alma.

En la superficie de esta novela no hay nada que descubra los propósitos de un filósofo. Y si es cierto que en ese primer estrato de la obra se advierte a cada paso el calado profundo de una perspectiva filosófica, se trata siempre de alguna observación de tal manera integrada en la corriente de vida que, como ocurre con todo pensar vivo, no llama la atención sobre sí; más bien se insinúa, aparece, está ahí, queda formulada al paso, y valdrá para uno como indicación trivial, como agudeza o humorada para otro, como divagación para un tercero, y para unos cuantos como dramático buceo en las profundidades del ser¹. Es, pues, no algo superpuesto, ni siquiera incorporado, sino esencial.

Pero no es en esa imprevista proyección trascendente de lo que está dado

¹ Un ejemplo, elegido al azar: "Cruzando solamente por las esquinas, con la fila de peatones respetuosos de las disposiciones municipales, podía esperarse pasar hasta cierto punto inadvertido, pero ¡ay de uno! si por desgracia cometía la imprudencia de atravesar una calle de Boston por un punto no designado para el paso... Desde luego podríais asegurar que el resultado... no sería muy favorable a vuestra reputación. Pero, hasta cuando no se hace nada moralmente malo, el pasar inadvertido es siempre tranquilizador. *Nos devuelve parcialmente, por así decirlo, esa bienaventuranza negativa que habríamos gozado en caso de no existir*".

y recibido con intención de inmanencia, ni tampoco en las abundantes compulsiones críticas que, en los labios de los personajes, no se proponen utilizarlos como percha, sino que sirven para hacerles definirse a sí mismos al tomar posición, como la toma cada ser humano real, frente a los problemas, incluso los problemas intelectuales, presentes en la conciencia de su tiempo; no es en eso, digo, donde se advierte de manera decisiva y fecunda la mano del filósofo, sino en el andamiaje secreto de la novela, en sus supuestos tácitos, en el conocimiento que refleja del hombre y de la sociedad y de las relaciones recíprocas de ambos en su realidad concreta. En lo que pudiéramos llamar la técnica de la novela, si es que ha de entenderse la expresión en un sentido más profundo que el habitual, atribuyéndole expresamente toda la repercusión que en los contenidos espirituales de una obra de arte tiene el sistema conceptual destinado a darle forma y realizarlos.

Esto quiere decir que Santayana ha comprendido exactamente en qué plano podía y debía actuar, para ser veraz, el conocimiento propio del filósofo, y ante qué puertas tenía que detenerse para dejar paso a ese otro modo de conocimiento que es el propio del artista. Y lo ha comprendido, sin duda, por lo cabalmente que reúne ambas condiciones. Porque el fracaso repetido de filósofos que intentan una novela (seducidos con frecuencia, hombres de pluma, literatos excelentes, por la tentación de un género literario tan poco atado a reglas y preceptos, tan libre, tan esencialmente híbrido, como que en él se da con la mayor plenitud el gran equívoco del arte: la imitación de la vida) procede de la trampa que les tiende la vida misma, con su naturaleza concreta, con su unicidad irreductible, tan en contraste con el pensamiento, que opera forzosamente por abstracción y reducción. No se trata con la novela de dejar a un lado toda operación mental y tomar la vida en su multiplicidad bullente. Si así fuera, acaso podría el filósofo olvidarse de que lo es en trance de novelar. No, la novela no es la vida misma; es una creación del espíritu; exige actuar sobre la vida para interpretarla, produciendo así, quieras que no, una cierta reducción. Y esa reducción no puede ser nunca del tipo radical de las que practica el filósofo que, por eso, cuando sucumbe a la tentación de la novela, suele o protagonizar ideas, o manejar a personajes inertes haciéndolos mover por el impulso de tesis. Es una reducción en que se pretende rehacer artificialmente las condiciones de la vida misma (y ya en ese artificio hay un elemento del tan dudoso placer esté-

tico) para comunicar la intuición del sentido de ella tal como ha sido captado por el artista.

Santayana no se ha colocado al organizar su novela en el terreno resbaladizo de las abstracciones filosóficas. Tampoco había de abandonarse como el ingenio lego a la buena de Dios, pidiendo a su providencia, no sólo la intuición artística sino también —lo que ya es mucho pedir— el acierto en la técnica elegida para formularla. Ha tomado pie en las estructuras de la vida humana; y así su artificio consiste en componer sus personajes con iguales elementos y a través de los mismos procesos que componen en la realidad a los hombres reales.

El título mismo de la novela, *El último puritano*, nos ofrece ya un claro indicio de la concepción a que responde: cada personaje concreta esa hechura de su estirpe; está formada por el entresijo de las influencias espirituales que actúan sobre ella, procedentes de su propia tradición familiar y del ambiente general en que se desenvuelve —pero a través del conjunto de las circunstancias en que prácticamente se desarrolla su vida; y la vida individual misma, al desplegarse, va modulando la personalidad del que la vive, del que la consume, y modificándola en un cierto grado. Esta modificación, en suma, señala el paso de los tiempos. La figura de Nathaniel Alden, el viejo puritano instalado todavía con plenitud en una vida asentada con firmeza sobre sus principios, se ofrece como punto de referencia y contraste frente a la de Oliver Alden, el último puritano, torturado por la forma de su alma, forjada en unos principios en los que no cree, pero que son más fuertes que cualquier voluntad y están más hondo que cualquier convicción, y que crean para él una especie de fatalidad, una sensación de frustrado en la que se desprenden, al anunciársele a él mismo y al mundo que lo rodea, cada vez nuevos fracasos, a pesar de concurrir en su situación personal todos los factores que son condición exterior para el éxito.

E igual que el protagonista —hijo de un padre inteligentísimo, indolente e inhibido, y de una madre dominante y severa, en cuya crianza y educación “la experiencia, el deber y la ciencia apenas si dejaban nada al azar”, sometido a una reglamentación rigurosa que pesa, como norma, no sólo sobre él sino también sobre la institutriz misma encargada de aplicarla—, cada uno de los personajes que se mueven en el ámbito de la novela, Peter, el padre del protagonista; Irma, la institutriz alemana; Mario, lleva en sí, es, el conjunto de sus circunstancias personales, de cuanto le va aconteciendo, de cuanto le ha sucedido hasta hace un instante.

En cuanto al fondo social (constituído simple y atinadamente, no como en otras novelas por un friso borroso sobre el que se destaquen, netos, los perfiles de los personajes destinados a figurar con su nombre propio y sus hechos, sino por el tejido de las relaciones que esos mantienen unos con otros, por la idea que se hacen los unos de los otros, cada uno de los demás tomado en su individualidad y en los grupos de que forma parte, y cada cual de sí mismo y de los grupos a que pertenece) ofrece al lector un cuadro inapreciable del mundo anglosajón, o cuando menos de sus dos elementos activos, Gran Bretaña y Estados Unidos, en el período histórico que concluye con la pasada Gran Guerra. Y a la verdad que de pocas plumas cabía esperar más acierto en la descripción de ese panorama que de la del señor Santayana, que, como su personaje Mario Van de Weyer, no parece radical y ciegamente vinculado a un grupo nacional homogéneo y que, de este modo, con un espíritu amplio y agudo, es capaz de dirigir su mirada, sin hostilidad ninguna ni tampoco las limitaciones impuestas por un sentimiento de adscripción incondicional, hacia el interior de todos los sectores de esa civilización.

Pero nada lamentaría tanto como que estas indicaciones sirvieran para dar a alguien que pensar que con *El último puritano* nos encontramos en presencia de una cuidadosa obra de ingeniería literaria, de una maquinaria montada a la perfección, cuya construcción se admira sin pasar de ahí. Pues el artista que hay en Santayana no ha dejado de infundir en aquella técnica y artificio el contenido de una inspiración abundante, y hasta si se quiere un punto de genialidad al concebir sus criaturas. Pues claro está que en el fondo de ellas no falta ese último grano de individualidad sobre el que vienen a actuar circunstancias y acontecimientos, pero que es siempre la médula de la persona, lo esencial e idéntico a sí mismo en ella, y que no puede ser captado sino mediante la intuición directa, de alma a alma. De qué modo prodigioso ha ejercitado Santayana esa intuición y cuán abiertos al mundo están los brazos de su simpatía humana, pueden testimoniarlo personajes de naturaleza tan diversa como los que pueblan su novela. Cada uno de ellos representa un destino humano, intransferible y único. Tomemos en consideración, por ejemplo, la figura de lord Jim, el joven inglés, capitán del "Cisne Negro", del que conocemos en primer lugar la irregularidad que le hizo salir de la Marina de guerra expulsado por un Tribunal militar —sentencia estúpida, revisada luego, pero que lo ha lanzado a rodar por el mundo, quebrado ya aquel porvenir. Luego venimos a saber cuáles

habían sido las condiciones irregulares de su nacimiento, el ambiente de pecado, arrepentimiento y expiación de su hogar. Entonces, y sobre todo cuando lo vemos actuar y comprobamos su propensión constante a la irregularidad, sus proclividades, su impavidez moral, su afectividad sin verdadera entrega, y más que nunca al verlo merodear con tan angustiosa reiteración en las fronteras del crimen —horrible y, sin embargo, ¡tan natural!—, nos salta a los ojos la evidencia de que la sentencia injusta que truncó su carrera no fué un mero accidente, sino un resultado de la fatalidad de su sangre.

Y como él, todos los personajes son seres que obedecen a su propia ley interna, que brota del centro de su personalidad y que, en cierto modo, rige también las propias circunstancias que la van configurando en una acción de contragolpe.

Y a causa de esta personalidad incondicionada, que va de lo individual a lo universal, la novela de Santayana tiene, no sólo la significación circunstancial de documento espléndido, sino un valor eterno de arte.

Respecto de la traducción, hecha por Ricardo Baeza, baste decir que es digna de él y del libro traducido.

FRANCISCO AYALA

ERNEST HEMINGWAY: *For whom the bell tolls* (Charles Scribner's sons). — Cuando pienso en mi infancia no encuentro en ella una imagen de América en su totalidad. Recuerdo bajo las encinas de un parque en Baviera dos chicas de pelo rubio, largo y esponjoso, como el de las hermanas de Buster Brown, que me decían: "we are american", y recuerdo el asombro de las chicas, tan grande como el mío, al oírme decir: "yo también lo soy".

No obstante esa comprobación reveladora, leyendo poco después a Mark Twain bajo los eucaliptos de nuestro campo, Tom Swayer seguía pareciéndome inglés, un primo más salvaje de David Copperfield y de Oliver Twist, y a los hechos misteriosos relatados por Edgard Poe continuaba situándolos en las calles tortuosas y grises de Europa. Únicamente *La Cabaña del Tío Tom* me sugería algo vagamente americano: las casas coloniales, silenciosas a la hora del sol; las crinolinas, y los pañuelos húmedos de lágrimas; la ternura de los esclavos

negros y los ríos de apartadas orillas despertaban en mí resonancias como de cosas oídas contar a las abuelas.

Pero esa América semitropical, romántica y despótica que poco después vería morir en la primer gran película épica que se pasó en Buenos Aires, *El Nacimiento de una Nación*, no se fusionaba en mi imaginación con la de los altos rascacielos, los puentes colgantes y el Teodoro Roosevelt de la risa cuadrada que nos visitó por aquel entonces.

Muchos años tendrían que pasar, y en esos años acontecer muchas cosas, para que las imágenes dispersas e inconexas que de aquella América había en mí se superpusieran, se fusionaran, como las dos imágenes de un estereoscopio, y me mostraran, al fin, en relieve profundo, una nación.

Waldo Frank llegó en el momento propicio para ajustar el enfoque. Y, al hacerlo, fué como si nos restituyera la otra mitad de nuestro continente.

Si a generaciones anteriores el cubano José Martí y el argentino Carlos Octavio Bunge les habían hablado en términos de "nuestra América", fué sin duda Waldo Frank quien le reveló a la nuestra el sentido, amplio y delimitado a la vez, de esas dos palabras unidas.

Los argentinos en esos días estábamos preguntándonos ávidamente: ¿qué somos? Y a cada extranjero llegado a nuestras playas lo interrogábamos ansiosos como la madrastra de Blanca Nieves a su espejo colgado de la pared. Waldo Frank, que respecto a su propio país se había hecho ya semejante pregunta, pudo contestarnos, pero diciéndonos que mientras no percibiésemos la unidad de América y a su vez la de ésta con el resto del mundo, nuestra visión sería siempre ilusoria y engañosa.

Pocos años después, dos hechos vendrían a confirmar sus palabras. Primero la revolución de septiembre de 1930, cuyas consecuencias fueron distintas —y en su diferencia mucho más saludables— de lo que habían imaginado sus borrosos promotores. Segundo, la crisis económica mundial, que nos demostró hasta qué punto nuestro país y América dependían del resto del mundo.

En algunos de nosotros, que hasta entonces nos habíamos interesado ante todo en la literatura, despertó de pronto una conciencia social y con ella el sentimiento de la solidaridad universal. Y fué también una voz americana, la de John Reed, quien en esa circunstancia nos hizo comprender lo que dentro de ese sentido significaban aquellos doce días que, trece años antes, conmovieron al mundo.

Esta toma de conciencia no nos apartó de los libros, pero nos llevó a buscar en ellos un contenido moral, una realidad más amplia que la de los hechos relacionados a una existencia estrechamente personal, la realidad que nos hace sentir moléculas de un todo, que limpia de cualquier retórica la palabra "humanidad" y que renueva, restituyéndole su significado profundo y humano, la frase: "Aquel que no se haya perdido no se encontrará".

Esto era diez años después de terminada la otra gran guerra. Los novelistas de Europa, escapados milagrosamente de la metralla, necesitaban saber en qué consistía esa vida propia, lo único salvado en una contienda donde se habló de salvar tantas cosas. Por eso la novela europea de post-guerra fué esencialmente individualista: el "yo" era todo y había motivos para que así fuese.

La situación de los norteamericanos era distinta. Si bien muchos de ellos habían peleado en los campos de Flandes, "to make the world safe for democracy", mientras otros recorrían su tierra para conocer su gente y sus sufrimientos, el hecho es que todos hicieron entrega voluntaria y generosa de sí mismos. Y a la vez el mundo que se les entregaba era un mundo nuevo; caótico, pero no cansado; duro, pero no implacable; lleno de avidesces, pero no egoísta, y, más importante aún, informe pero plasmable.

Ocupados en dar forma y expresión a ese mundo, durante estos últimos diez años, Sherwood Anderson, Waldo Frank, William Faulkner, James T. Farrell, Ernest Hemingway, Tomas Wolff, Erskine Caldwell y John Steinbeck fueron acercándolo a nosotros. Encontramos en sus novelas lo que en nuestra tierra estamos viviendo: la brega de un pueblo por convertirse en ese grupo homogéneo y articulado que se llama una nación, y en esta brega, a su vez, la lucha cada día más difícil por la existencia, la crisis económica, la desocupación, el consecuente desaliento de la juventud, el desmigajamiento del capitalismo, la amenaza fascista, el racismo, las migraciones de los agricultores, la decadencia de los grupos terratenientes, la inmoralidad administrativa, el enquistamiento en los prejuicios, la complacencia en la falsa eficacia, la carencia de una tradición cultural y de un verdadero entendimiento entre el hombre y la mujer, la soledad de cada uno, la soledad en un mundo de grandes masas humanas, la soledad terrible del hombre en América.

Pero aquellos problemas nunca están presentados como tales, nunca están aislados, nunca circunscriptos en su faz negativa, nunca son "casos", y el realismo que los expresa es lo opuesto al de la "tranche de vie". Forman parte de un

todo imparcelable, indivisible de lo circundante. Son la vida misma con sus contradicciones, su pululación, sus vibraciones y sus infinitas resonancias.

De ahí la virtud alucinatória de las novelas norteamericanas: nos sumerjen en un mundo que invade, hasta la obsesión, nuestro vivir diario. De ahí también su esencial calidad poética y, dentro de una absoluta carencia de dogmatismo, su extraordinaria eficacia revolucionaria. A cada uno de esos novelistas puede atribuírsele lo que el poeta inglés Stephen Spender dice del artista socialista en general: "He is concerned with a change of heart".

Los escritores citados han encontrado en América, y lo han aplicado a ella, el ritmo que ese cambio de los corazones requería. Y no es el ritmo de las máquinas —aunque abarca también el de éstas— sino un ritmo acompasado con el de los cambios de la naturaleza; un ritmo cósmico como el del hombre que avanza, oyendo sus propios pasos, por un espacio de dilatados horizontes.

Sin que por ello el ritmo se quebrase, se oyó en el amplio espacio de América el tañido de una campana de Europa. Cada día más enloquecedor, el doblar de esa campana se unía al ritmo americano, se confundía con él. Acudiendo a su llamado, uno de esos escritores, Ernest Hemingway, marchó a situarse junto a ese puñado de hombres y de mujeres que en España se enfrentó con el fascismo.

Ernest Hemingway conocía esa tierra. Sabía diferenciar con agudeza los rasgos característicos de cada una de sus regiones. Era casi el único escritor extranjero que hablaba de las mujeres españolas, de las verbenas, de las corridas de toros y, lo que es más difícil aún, de los toreros, sin caer jamás en la "españolada". Admiraba la rudeza señorial de ese pueblo como puede admirarla un americano, es decir con una admiración libre de esa misteriosa envidia que hacia él sienten los demás europeos, especialmente sus hermanos latinos, como si no pudieran perdonarle su bravura, su ilimitada generosidad y su invencible amor a la libertad. Porque Hemingway amaba al pueblo español justamente por estas cualidades, no pudo menos que acudir a él cuando todas ellas se pusieron en juego al servicio de una causa que era también la de América.

Los amigos que venían de España, durante y después de la guerra civil, contaban de ese hombre de cara rojiza y aniñada a quien como buen sajón, y mejor puritano, hacían reír a carcajadas "las invectivas que caían rodando sobre él y en torno suyo como el agua caliente y blanca que escupe la repentina erupción de un geysir". Contaban también cuánto le gustaba invitar a los compañeros con el whisky que llevaba en un chato y enorme frasco de bolsillo cuya superficie

curva le ceñía el flanco bajo la chaqueta de *tweed* del periodista o el chaquetón verde oliva de la Brigada Internacional.

Mientras tanto, sus relatos sobre la lucha en España, que iba publicando una revista de Nueva York, no reflejaban la grandeza épica que a miles de kilómetros de distancia hacía palidecer a la gente, frente a las pizarras de los diarios, o a la que se pasaba horas enteras pendientes de las noticias radiotelefónicas. Descartando los bombardeos, de los cuales Hemingway no hablaba mucho, el ambiente madrileño que reflejaban sus relatos podía haber sido el de cualquier ciudad donde se realiza un gran congreso o asamblea internacional; febril, conspiratorio, lleno de intrigas y desalientos, de estratagemas y de esperanzas, con exceso de bares, de policía y de conversaciones. Luego su obra teatral, *La Quinta Columna*, publicada cuando la contienda ha terminado, dejaba ya presentir en ciertas frases, en algunas observaciones, y especialmente en el carácter de un personaje, que el autor había percibido algo más hondo y trascendental que la existencia agitada y cosmopolita de la retaguardia, si es que puede hablarse de retaguardia en el Madrid de la resistencia heroica. Ahora, en su última novela, titulada *For whom the bell tolls*, Hemingway demuestra haber captado la grandeza de ese ambiente. Robert Jordan, el protagonista, un joven norteamericano, profesor de castellano que sirve en la Brigada Internacional mientras espera el momento de la acción, solo, en el silencio de una sierra de Castilla, repasa sus recientes impresiones de Madrid, y al recordar el Hotel Gaylord, donde se aloja la misión soviética, y el palacio de la calle Velázquez donde está instalado el Cuartel General de la Brigada Internacional, piensa que “en cualquiera de esos dos lugares uno tenía la impresión de estar participando en una cruzada. Ésta era la única palabra para ello, aunque era una palabra que de tan usada y abusada había perdido su verdadero significado. Pese a la burocracia, a la ineficacia y a la lucha partidista, sentía que eso era lo que había esperado sentir —y no había sentido— el día de su primera comunión. Era sentir que estaba consagrado a un deber para con todos los oprimidos del mundo, y era tan difícil y embarazoso explicar esa sensación como hablar de una experiencia religiosa; sin embargo, era ella tan auténtica como la sensación que se experimenta al oír a Bach, o al estar en la Catedral de Chartres o en la Catedral de León, o al ver a Mantegna, al Greco u a Breughel en el Prado. Nos hacía sentir parte de algo en lo que se puede creer entera y completamente, y donde se siente una fraternidad absoluta con todos los que participan en ella. Era algo desconocido hasta ahora, y a ello y a sus razones

le dábamos tanta importancia que nuestra propia muerte parecía sin importancia; era algo que debía evitarse porque nos impedía cumplir con nuestro deber. Pero lo mejor de ello era que se podía hacer algo con esa sensación y esa necesidad. Se podía pelear”.

Esta noción de la plenitud que da la fraternidad en el sacrificio, de la exaltación que provoca toda comunión verdadera, la única que realmente saca al ser humano de la soledad, está latente en todos los grandes novelistas actuales de los Estados Unidos. En *For whom the bell tolls*, Hemingway la expresa y la transmite con un extraordinario poder de persuasión. Y era difícil lograrlo, pues tan sólo la distancia en el tiempo trae consigo la necesaria sublimación de los sentimientos que permite trocar los hechos en epopeya. Ante esta novela compuesta en América, nos preguntamos si la distancia en el espacio no obra de la misma manera.

La memoria, agudizada por la inminencia de la muerte, traslada a Robert Jordan de un continente a otro; lo acerca a la realidad o lo aleja de ella, permitiéndole abarcarla panorámicamente. La víspera del combate, el recuerdo de su tierra natal, del paisaje por el cual cabalgara en su infancia, le presta un apoyo tan firme como el que ofrece a sus espaldas el suelo serrano cubierto de agujas de pino.

En el aire del Guadarrama, frío de nieve y oliendo a yerbas, a resina y a piedras calientes de sol, bajo un alto cielo surcado por gavilanes y por aeroplanos “que avanzan como nada ha avanzado hasta ahora, que avanzan como el exterminio mecanizado”, se desarrolla esta intensa historia de heroísmo, de amor y de muerte. Robert Jordan y María, la muchachita esbelta y dorada, de cabeza rapada, viven en setenta horas una vida tan plena como hubieran podido vivirla en setenta años “... pues viviendo como se vive ahora —se dice Robert— hay que concentrar todo lo que hubiéramos tenido siempre en el espacio breve en que podemos tenerlo”.

Lo esencial en este libro, lo que se repite en él como un “leit motif”, es el afán de demostrar la necesidad de captar y de vivir con intensidad el momento presente, ya que es lo único que tienen asegurado quienes participan en el drama actual. Y puesto que esa mancha sangrienta se va extendiendo día a día sin que podamos sospechar dónde se detendrá, hoy nos parecen tan anacrónicos los seres que viven como si la existencia fuese interminable, o los que sólo tienen conciencia de haber vivido algo cuando ese algo pertenece ya al pasado. El pro-

tagonista de *Por quien tañe la campana*, como todo ser vital, siente con acuidad los momentos que vive, y aunque querría, como es natural, tener para siempre lo que ellos le dan, su otro "yo", el que mira cara a cara la muerte, le dice: "Lo tendrás. Lo tendrás *ahora*, y esto es toda tu vida: ahora. No hay nada más que ahora. No hay un ayer y menos un mañana. No hay nada más que ahora. ¿Cuántos años tendrás que tener antes de saberlo? No hay nada más que ahora, y si el ahora consiste tan sólo en dos días, entonces esos dos días son tu vida, y todo lo demás estará en proporción a ella. Así vives una vida en dos días. Y si dejas de quejarte y de pedir lo que nunca conseguirás, tendrás una buena vida. Ninguna medida bíblica puede medir una buena vida".

La noción de estar viviendo momentos cargados de sentido y de riqueza emocional le permiten preparar con calma y lucidez, como si para ello tuviera la eternidad entera, la tarea que le ha sido encomendada y que consiste en hacer volar un puente en la mañana del tercer día.

El puente está en poder del enemigo, y divide allá abajo el camino asfaltado, sinuoso y brillante. Para Robert Jordan, ese puente es el punto en "donde puede quizá cambiarse el curso futuro de la raza humana", pero también es para él, tanto como para sus guerrilleros, la advertencia continua de que sus horas están contadas. Esta sombra de la muerte, que se desplaza sin desaparecer, le confiere a la novela una magia intensa que envuelve y torna aceptables las frases un tanto pueriles de ternura, así como las palabras cuya brutal crudeza es también un poco pueril.

La presencia de la muerte ha sido benéfica para el autor. Lo ha obligado a ahondar más en sí mismo, a ir más al fondo de las cosas, hasta allí donde éstas pierden sus contornos. Por eso en este libro hay frases más indefinidas que en sus novelas anteriores, pues no es fácil concretar en sentencias descaradas aquello que sube a la superficie sólo en los momentos supremos: las burbujas que suelta el alma antes de desprenderse del todo.

Es posible, además, que el contacto con el carácter español, y especialmente con el gitano, le haya quitado a Hemingway la seguridad de que todo es tangible: en *For whom the bell tolls* encontramos más que en ninguno de sus otros libros, palabras que, refiriéndose a algo concreto, aluden a lo invisible e inasible; palabras que suenan a presagio y que a fuerza de contener sabiduría parecen brotar de la tierra o llegar del fondo de los siglos. Pilar, la semi-gitana de su novela, encarna tal sabiduría.

Tierna y brutal, irónica y maternal, elemental e inteligente, Pilar lee la muerte en la palma de las manos o la reconoce por el olor que despide la persona que va a morir, y sabe cuando debe callar lo primero con un tino parejo a la inteligencia y fantasía que pone al explicar en qué consiste lo segundo. En su juventud, en las siestas andaluzas de persianas bajas, un amante solía decirle: "Eres mucho mujer". Ahora, ella piensa de sí misma "qué buen hombre hubiera sido". Hemingway, creando a Pilar, a Pilar que es fea y ya no joven, hace comprender como nadie en qué consiste el ser "mucho mujer" cuando esa mujer es una española del pueblo que reconoce en sí misma al hombre que hubiera deseado ser.

Esa buena, esa excelente pasta humana que nosotros conocemos por contacto diario y cercano, se da también pura en Anselmo, el viejo cazador montañés, leal, valiente y solitario, cuyas palabras de aceptación al destino —"have neither the english pose of understatement, nor the latin bravado"—, y que en su soledad vive confortado por la certeza "de haber servido bien a la República, de haber trabajado por algo que después compartiremos".

Sea inmóviles, recortados contra las paredes ahumadas de la cueva de Pablo el gitano, sea arrastrándose entre piedras y pinares, sea circulando por el Madrid atestado de escombros, de camiones y de extranjeros, los personajes de esta novela se destacan con rasgos propios acentuadísimos. Los componentes de la Brigada Internacional y los jefes y periodistas de las misiones extranjeras resultan de tal manera vivientes que nos preguntamos: ¿dónde están ahora? ¿En Bulgaria, en Rumania, en Turquía o en Ginebra? En cuanto a los guerrilleros del Guadarrama, son tan distintos unos de otros que, ni en el momento mismo de estar disparando, vientre a tierra, contra el enemigo, mientras desde arriba los aviones los bombardean, dejan de discutir sus diferencias: el tiro es para el requeté de enfrente, pero la invectiva es para el compañero que se obstina en opinar de manera distinta.

No es ciego el amor de Hemingway a España. Reconoce que "no hay gente mejor ni gente peor" que la suya, "ni gente más bondadosa ni gente más cruel", y a este pensamiento expresado *grosso modo* lo confirman cada frase, cada gesto, cada acción de sus personajes. Si comprueba que únicamente un español es capaz de cruzar de montaña a montaña en plena guerra para regalarle a un desconocido la botella de whisky que a éste le gustó, demuestra también su asombro el día que "encuentra en esa tierra un centinela en el mismo lugar en que lo dejó

apostado dos horas antes”, y admite que en ese país católico es muy difícil encontrar un cristiano.

Admite asimismo que el español mata con excesiva facilidad, y lo lamenta con un tono nuevo en Hemingway. Es el de un Hemingway nauseado por la muerte; porque la ha visto demasiado, a toda hora: no sólo en la tarde. Se ha depurado de aquel orgullo fanfarrón de la hombría física, de aquella tendencia a la compadrada que en algunas de sus obras anteriores molestaba tanto. Su héroe, Robert Jordan, cree como Anselmo que “en aquellos a quienes les gusta matar hay siempre podredumbre”, y si a pesar de ello no abandona la lucha es porque sabe también “que ningún hombre tiene derecho a quitar la vida a otro hombre, salvo si lo hace para impedir que algo peor le suceda a otra gente”.

Esta humildad renovada que humaniza a Hemingway —renovada, sí, pues la expresó al salir de la otra guerra europea: recuérdese la aceptación de la muerte de Catherine en *Farewell to Arms*, y las lágrimas vertidas en la catedral por el ex-aviador en *The Sun also Rises*— no gustará quizá a todos sus lectores que verán en ella una concesión, cuando por el contrario, en esa vuelta a lo humano, surge y se acentúa el poder de compasión esencial en las novelas de los nuevos escritores norteamericanos. Esa ternura viril, latente en Hemingway, lo llevó a situarse junto a los que en España “combatían por todos los pobres del mundo”.

Porque Hemingway toma partido en la contienda española. Lo toma incondicionalmente, aunque sin recurrir jamás a lo que François Mauriac llamó “la guerra a fuerza de cadáveres”, que consistía en ganar adeptos mostrando en fotografía los cadáveres de los partidarios terriblemente mutilados por el enemigo. Si bien esas imágenes en gris y negro no se borrarán ya de nuestra memoria, la descripción que Hemingway nos hace de las atrocidades cometidas mitigan la impresión dejada por aquellas: el horror que él nos relata crece como un monstruo, cobra cuerpo, tiene impulso, color, bramido y se mueve en una atmósfera tan real y densa que satura la nuestra hasta tornarla irrespirable. Él sabe que, desgraciadamente, en cuanto a crueldad, la de aquellos que lucharon *por el derecho que tiene cada pueblo de gobernarse a su gusto*, no fué más mitigada que la de aquellos que creían morir defendiendo al Corazón de Jesús, pero esto no lo hizo vacilar en lo más mínimo al elegir su causa.

Si ningún reparo puede hacérsele al contenido de esta novela, ni a su forma literaria considerada en total, es necesario admitir que al comenzar a leerla nos choca la traducción que hace Hemingway del inevitable tuteo español: sus per-

sonajes hablan en segunda persona del singular, tal como en inglés se habla con Dios. Pero a poco de entrar en el relato vamos retraduciendo mentalmente los diálogos y hay tanta naturalidad en ellos, tanto espíritu de confraternidad y de comunión que al final lo que más chocaría sería ver un *you* en lugar de un *thou* en boca de Pilar, de Anselmo, del Sordo, de Joaquín o de María. En cuanto a sus compatriotas, ni se les ocurre hacerle a Hemingway el reparo anterior; la traducción del tuteo les parece natural y comprenden su sentido casi religioso, pues hay sectas, en ciertas regiones de los Estados Unidos —el Lago Salado, por ejemplo— que emplean el *thou* en lenguaje corriente.

Tampoco proviene de nuestro pudor herido el sobresalto que nos causan las frases que el autor pone en bastardilla, sino de la misma extraña reacción que nos mueve a risa cuando en una película norteamericana oímos una palabra en castellano. Como siempre nos sorprenderá lo inesperado, por insignificante que sea, siempre seguirán sonándonos un tanto postizas las palabras españolas en los libros extranjeros. Si éstos están escritos en inglés, peor aún: Hollywood deja tics difíciles de borrar.

Hecha esta salvedad, no querría terminar mi noticia sobre *For whom the bell tolls* —destinada al número aniversario de SUR, pero que no pudo aparecer en él por falta de tiempo— sin destacar el enorme significado que para mí ha tenido la coincidencia de que la última novela norteamericana digna de comentarse trate, justamente, de la guerra de España.

Durante estos diez años pasados, llegadas desde los Estados Unidos, han venido cayendo a nuestras manos novelas que con su soplo poético, con la magia de su sinceridad, con la fuerza de su inmensa piedad han ido cambiando nuestros corazones. En cada una de ellas se expresaba con palabras auténticamente suyas, nuevas o renovadas, una humanidad alerta como ninguna.

Y por estar alerta los novelistas de la América del Norte oyeron el doblar de la campana española y supieron que doblaba también por ellos, también por su América, por lo que ellos esperan de su América, por lo que nosotros esperamos de la nuestra.

MARÍA ROSA OLIVER

BRET HARTE: *Stories of the Old West* (Houghton Mifflin). — La vida norteamericana del siglo XIX no era incapaz de brutalidad, pero sí la literatura. (La nuestra, aunque infinitamente más pobre, ya podía exhibir *El matadero* de Esteban Echeverría, *La resalosa* de Ascasubi, el negro asesinado del *Martín Fierro* y las monótonas escenas atroces que despachaba con resignación Eduardo Gutiérrez...). He dicho que las letras americanas eran incapaces de brutalidad; en el capítulo inicial del *Spirit of American Literature* de John Macy doy con esta confirmación: "Nuestra literatura es reservada, primorosa, endeble, dulzona... El Ulises de grandes ríos y de peligrosos mares es experto en estampas japonesas. El veterano de la Guerra de Secesión compite victoriosamente con la señorita María Corelli. El curtido conquistador del desierto rompe a cantar y en su cantar hay una rosa y un jardincito". (No deben asombrarnos esas presencias: para implantar la rosa y el jardín se conquistan desiertos).

Esas variaciones del estupor datan de 1908. Quizá inauguran el temor candoroso de no ser lo bastante *hardboiled*, que es uno de los signos más evidentes (y menos agradables) de las letras norteamericanas de hoy. El menosprecio de lo sentimental ha empañado la fama de Bret Harte. También lo perjudica notoriamente el haber sido amigo de un hombre de genio: Mark Twain. El culto de los héroes requiere sacrificios periódicos: entre nosotros, un ritual Ascasubi, que a veces es Del Campo o Lussich, es inmolado casi todos los años en el ara de Hernández. Paralelamente, Bernard De Voto —*Mark Twain's America*, página 164— define a Harte como "un charlatán literario, cuyos relatos han gustado muchísimo a las personas de segundo orden". Forster, en cierta biografía, ha conservado el nombre de uno de esos gustadores de segundo orden: Charles Dickens.

La obra completa de Bret Harte abarca diecinueve tomos. Perduran con probable inmortalidad tres o cuatro relatos: entre ellos, firmemente, *The outcasts of Poker Flat*, que es de 1869. Esas ficciones (como las del inagotable O. Henry) han influido en los films; involuntariamente, el lector de 1941 propende a cometer el anacronismo de considerar a Bret Harte un discípulo notorio de Hollywood.

J. L. B.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: *Puñado de cantares* (Mercatalli). — ¿Te has visto, lector, perdido ante la inmensidad de unas montañas, explosión caótica de fuerzas dispersas, y has tenido la compañía de un geólogo que con dos gestos de la mano somete aquel desorden a forma? ¿Has considerado ante un rostro expresivo los millones de planos diferentes que lo constituyen, de reflejos, de líneas, de colores, todo cambiante y fugitivo, como recién nacido a cada movimiento, y has visto la magia de un dibujante que con cuatro solas líneas sobre un papel aprisiona y fija aquel mundo y aún te revela en él un colmo de expresión que tus pobres ojos no habían sabido ver hasta entonces? Pues algo de eso es lo que te espera en la lectura de estos 101 cantares de González Lanuza:

*El verde contra lo azul,
inmóvil llama del pino,
su quietud, mi pensamiento.
¡Qué matinal equilibrio!*

No falta en este ramillete alguna flor de aire tradicional, esas coplas de cuatro octosílabos en que parece condensarse la madura sabiduría popular, medida y como redondeada por las gracias de la simetría y de las antítesis:

*Ayer de esperar moría,
hoy de recordar me muero,
mañana... por fin mañana
sin porqués estaré muerto.*

Pero son escasas. Aprovechando el valor técnico de la división que se hace entre romances “populares” y romances “cultos”, nosotros clasificaríamos estos cantares como “cultos”. Son chispazos de instantáneas vislumbres poéticas, cuajadas en transparentes cristales geométricos:

*Hacia un mineral país
se hunden las vetas del mármol,
y tiene un único sueño
su inmóvil tiempo cuajado.*

A veces, estos chispazos son delicadas y meditabundas greguerías poéticas, como el cantar del lucero del alba o este otro de la flor de cardo:

*Corderitos del aire
la flor del cardo,
pensamientos sin dueño
se están pensando.
¿Está perfumado el aire
o es tu recuerdo?*

Pero, en general, son momentos de amor. La voz recóndita de un Bécquer parece resucitar en estos breves lamentos, suspiros definitivos, dolores remansados, y la ilusión es mayor por la forma de fácil disparo de flecha que adopta la expresión:

*Fué en el roble,
grabamos dos corazones.
El mío lo dejé allí,
y el tuyo, después lo vi
en otros que no eran robles.*

*Vete, sol; vete, perfume
de trebolarse en el viento;
vete, amor. Dejarme a solas
luchar con vuestro recuerdo.*

¿No es sorprendente que este poeta argentino dé a sus versos una gracia más bailada que el sevillano Bécquer, en este poema tan becqueriano por la desposesión de la felicidad amorosa? (¿No se ve que decide más que la geografía la especial corriente poética en que cada poeta es agua?):

*Que se va
por las brumas del alba.
Que se va
sin decirme palabra.
Que se va, que se queda,*

*el cielo hacia el cielo,
la tierra en la tierra.*

Sólo que aquel tierno especialista en sufrimientos amorosos no ponía estas sonrisas en los suspiros, y nunca le dió su musa, como al poeta argentino, la tenue compensación de inscribir su breve y lastimosa historia en un orden suprapersonal. En los verdaderos poetas, cuanto más semejantes sean los poemas por la materia y también por las condiciones formales de la brevedad, más se afirma la personalidad original de cada uno. En cuatro versos puede cada uno fijar un raro instante de felicidad radiante, y aun coincidir en dirigir el pensamiento hacia el cielo como único molde posible de su emoción. Bécquer reducirá la fusión de las dos vidas al cruce de las miradas, pero eso le llenará el universo de una nueva luz de beatitud y se sentirá fundido en Dios, la razón central del mundo:

*Hoy el cielo y la tierra me sonríen,
hoy llega al fondo de mi alma el sol,
hoy la he visto, la he visto y me ha mirado:
¡Hoy creo en Dios!*

Bécquer sufre su frenesí hacia adentro. González Lanuza, con materia semejante, sufre su frenesí hacia afuera, y de súbito, su fantasía va a buscar un elemento poético espejo del motivo de su felicidad, y conjura ángeles de imaginación con el ansia de perpetuar la frágil fugacidad del instante:

*¡A ver, el eco!
¡A ver, el ángel!
¡Guardad este sí entre plumas,
que no me lo robe el aire!*

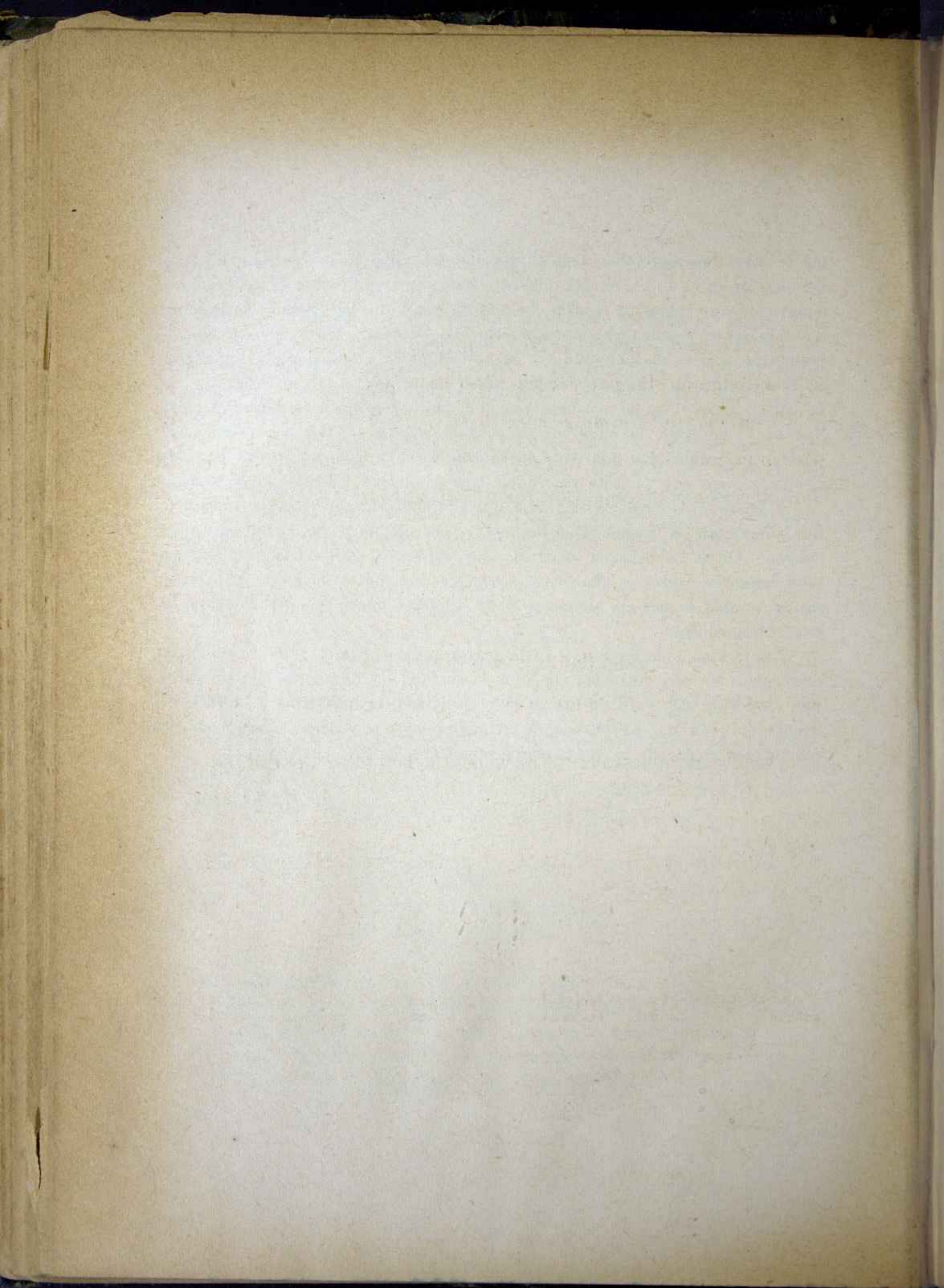
Dos mundos poéticos diferentes, y también diferentes las técnicas de expresión. Frente a lo explícito de Bécquer, ciertos dobles fondos en González Lanuza: que este sí se perpetúe en un eco paralizado, que le monte guardia un ángel custodio, como niño recién nacido, que lo guarden como frágil carne viva, el ángel entre las plumas de sus alas, el eco entre las plumas de su blanda voz,

que lo envuelvan y protejan como el mayor tesoro y tan fácil de robar que puede desaparecer en el aire. Si sólo atendiera uno a la significación de las palabras de este precioso cantar, se tendría que admitir que lo poetizado no es un instante de embriaguez y felicidad amorosas como en Bécquer, sino la sombra de un pesimismo radical, el sobresalto por la posible pérdida que el poeta siente aún en el momento de alcanzar la dicha. Pero no es así. Es la organización de la materia musical de las palabras, esa irrupción del grito, pero empautado, ese “¡A ver!”, repetido, la reducción de toda la historia a “este sí”, el valor de puro juego poético con que están invocados el eco y el ángel, lo que llena de sentido preciso este poemita haciéndolo una exultación y un raptó de frenesí.

¿Quiere mi comentario significar que González Lanuza ha hecho unos poemas relámpagos “a la manera de Bécquer”? De ningún modo, sino a su propia manera. Otros importantes aspectos, muy diferentes, se podrían estudiar en estos hermosos versos, y aún otros parentescos con poetas actuales; pero a mí me ha atraído lo que de semejante y de diferente tienen con las *Rimas* y he intentado analizarlo.

Este centenar de cantares —o la mayor parte— parece como si quisieran entrelazarse en una guirnalda con sentido corrido. Y si tuviera que señalarles una virtud general, yo diría que es la profundidad, la insistencia y la variedad imaginativa con que se poetiza el recuerdo amoroso, hecho sueños, como el último bien al que de ningún modo se quiere renunciar.

AMADO ALONSO



I N D I C E

	Pág.
En la muerte de Henri Bergson, por <i>Ángel Vassallo</i>	7
Elena Bellamuerte, por <i>Macedonio Fernández</i>	14
Adolescencia, por <i>Jaime Torres Bodet</i>	21
Discurso sobre Melibea, por <i>Salvador de Madariaga</i>	38
La lotería en Babilonia, por <i>Jorge Luis Borges</i>	70
Erskine Caldwell, por <i>Maurice Edgar Coindreau</i>	77

N O T A S

Poesía del éxodo y del llanto, por <i>Guillermo de Torre</i>	100
LOS LIBROS: George Santayana: "El último puritano", por <i>Francisco Ayala</i>	106
Ernest Hemingway: "For whom the bell tolls", por <i>María Rosa Oliver</i>	111
Bret Harte: "Stories of the Old West", por <i>J. L. B.</i>	121
Eduardo González Lanuza: "Puñado de cantares", por <i>Amado Alonso</i>	122

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: Viamonte 548.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 037921
Título de marca N° 159.486.*

ESTE SEPTUAGÉSIMO SEXTO NÚMERO DE
"SUR" ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA
TREINTA Y UNO DE ENERO DE MIL
NOVECIENTOS CUARENTA Y UNO
EN LA IMPRENTA LÓPEZ,
PERÚ 666, BUENOS AIRES