

CULTURA

REVISTA BIMESTRAL DEL MINISTERIO DE CULTURA

MINISTRO.

DOCTOR REYNALDO GALINDO POHL

SUB-SECRETARIO:

DOCTOR ROBERTO MASFERRER

Nº 10

JULIO - AGOSTO

1956

DEPARTAMENTO EDITORIAL DEL MINISTERIO DE CULTURA
Pasaje Contreras Nos. 11 y 13:
SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C. A.



ASOCIACION
DE EDITORES
DE EL SALVADOR

OBSEQUIO DEL
MINISTERIO DE CULTURA
EL SALVADOR, C. A.



INDICE

	PAGINA
William Blake, Poeta de lo Infinito Mario Hernández Aguirre.	7
“El Anzuelo de Dios”, Novela de Hugo Lindo Luis Gallegos Valdés.	12
Confesión y Testamento Hugo Lindo.	15
El Ultimo Sueño de Omar Khayyam Ramón Romero.	29
William Walker, el Anti-Lincoln: Estampa de un Filibustero Rolando Velásquez.	31
La Antropología en Hispanoamérica Claudio Esteva F.	37
La Soledad Pensativa de Alejandro Carrión Matilde Elena López.	41

	PAGIN
Nuestros Pintores: Carlos Augusto Cañas	73
Gerchunoff	77
Enrique Labrador Ruiz.	
Libros de Escritores Centroamericanos	80
Manuel Andino.	
Significacão de la Filosofía en la Cultura de América	85
Leopoldo Zea.	
La Toboba	90
Fabián Dobles.	
La Poesía Hispanoamericana	93
Federico de Onís.	
El Surrealismo y la Epoca Actual	103
Alfonso Orantes.	
Los Métodos de la Psicología	107
Ricardo G. Mandolini Guardo.	
El Inca Garcilaso	112
José R. Castro.	
La Modernidad Filosófica de Michele Federico Sciacca	115
S. de Anitúa.	
El Proceso de la Acentuación	123
Augusto Malaret.	
Don Prendes y el Mundo de Terenzo Queloni	130
Gustavo Pineda.	
La Voz Humana	135
Jean Cocteau.	
Notas Bibliográficas	147

William Blake, Poeta de lo Infinito

Por MARIO HERNANDEZ-AGUIRRE

Si por un momento nos fuese dado desplazar nuestro horizonte visual hasta un lugar cualquiera de ese territorio tempestuoso que es Inglaterra al promediar el siglo XVIII, veríamos, sin duda, agitarse alrededor una febril multitud ocupada en la dilucidación de los más disímiles e intrincados conflictos. La briosa juventud de aquel tiempo no permanecía indiferente en modo alguno a los acontecimientos que afectaban la estructura secular del imperio bajo el reinado de Jorge III. Poetas como Byron y Shelley sentíanse asidos por un poderoso influjo de exaltación romántica y la voz grave y sonora de sus poemas se dilataba con resonancias proféticas sobre las ciudades. Un ímperu avasallador, un ardor que se agigantaba exasperado por la iniquidad, había sobrepasado los límites de la tierra natal y se extendía hacia el clamor que exhalaban los pueblos de otros países sojuzgados, adonde por fin habían de emigrar quienes no conocieron jamás el reposo ni la sumisión.

Ya a fines de ese siglo, Europa entera, precipitada en el cataclismo, emergía confusamente del caos envuelta por una aureola sangrienta, y hasta la isla de rebordes desvanecidos en la niebla parecía llegar el lúgubre son de los tambores, el vaho sofocante del sacrificio, el viento de la gran tragedia humana. Empero allá, en un repliegue oculto en Londres, en una morada escondida a orillas del Támesis —ese patriarca fluvial, cuya lobreguez había excitado la obsesión de muchos desesperados—, un joven, cuyo nombre era entonces tan obscuro como su adolescencia, escribía estas palabras sobrecogedoras y ardientes: "*La poesía es uno de los principales medios de hablar con Dios*". Dichas palabras prefiguraban ya el pórtico de una armoniosa arquitectura que las potencias del espíritu irían a erigir sobre la ruina y el desorden que los hombres esparcen sin cesar en el mundo.

¿Quién era este solitario casi adolescente, este ensimismado silenciosamente vertido sobre su propio fluir interior? Su nombre, de obscuro linaje, se confundía como un sonido de ascendencia imprecisa en la corriente de sus antepasados irlandeses. Pero acontecía que este ser extraño y desconocido que vivía inclinado sobre su dintorno, escuchando el doloroso y lento germinar de su comarca interior, solía acordar la íntima melodía de su corazón con el ritmo ecuménico y grandioso del mundo; pues él concebía la creación, los seres y las cosas, el tiempo y el espacio, la oscilante trama de los sucesos, las fluctuaciones del ánimo, como una indestructible y misteriosa unidad, de modo que todo cuanto alcanzaban a percibir los sentidos estaba inexorablemente encadenado y respondía a un destino esencial, como los diversos movimientos de una universal sinfonía. A semejanza de Holderlin, intuía que las cosas eran habitadas por un resplandor sagrado que emanaba de su mismo origen inmortal y divino. Esta conciencia clarividente del mundo y de sus innumerables enigmas propendió a acendrar el sentimiento religioso que más tarde habría de imprimir un sentido profundo y original a su obra lírica.

Ahora bien, internándonos en esa atmósfera tenue, resplandeciente y casi onírica que circunda su infancia, en ese tránsito de deslumbramiento edénico donde comienzan a alborear los primeros contornos del paisaje ante los sentidos ávidos y absortos, vislumbramos ya ciertos signos precursores de su actitud existencial, de su destino. Las modalidades peculiares de una existencia juvenil, aun las de revelación más precoz, suelen llevar preformado el estilo del hombre futuro, y esto se verifica con rigurosa fidelidad en el caso de William Blake. Ubicados, pues, en los peldaños iniciales de su morada terrena, no sorprende el hecho de que el taciturno discípulo de Henry Pars, demuestre frecuente insumisión a las preceptivas escolásticas y sí, en cambio, una propensión, cada vez más dominante, a la contemplación libre y solitaria de la naturaleza. Esta le proporciona delicias inagotables, su pluralidad maravillosa, su esplendor y su exuberancia, la inmarcesible juventud de sus bosques, de sus praderas, de sus ríos, lo colman de arrobamiento y de estupor.

Vive anhelante y nostálgico y en sus solitarios éxtasis infantiles llegan hasta su corazón sobrecargado de radiantes fantasmas los resplandores de un pasado inmemorial. Es en tales momentos de delirio cuando le parece rememorar, como si hubiese habitado antaño en ella, una comarca remotísima, hundida y apagada por la bruma, al otro lado del mar; una comarca primitiva y ancestral, constelada de dioses telúricos —dioses que nada tenían que ver con la constelación de la mitología helénica—, de seres resplandecientes como ángeles, de inmensos bosques de abetos que dibujaban largas estrias de sombra sobre la nieve. De aquel reino mágico y fosforescente, de aquel mundo abismal de lejanía y misterio afluyen a su ser los elementos imponderables que constituyen, en los primeros años, la substancia entrañable de su poesía. De fuente paterna llegaron a sus oídos leyendas antiquísimas de un tiempo heroico que él adoraba, cautivantes relatos cien veces repetidos junto al crepitar de los leños, luminosas baladas de viejos pastores de Irlanda. Y a la riqueza de esa herencia sobrenatural se sumaban las infinitas sugerencias que recibía del mundo circundante: el dédalo de las calles londinenses, las riberas del Támesis, el verdor de las praderas en el estío, la cenicienta niebla invernal. Lo cierto es que toda esa extensa trama de sonidos y de matices influye progresivamente en su temperamento, configura su fisonomía interior. De ahí proviene, quizá, su tendencia a la soledad y al ensueño; su fruición por objetos de relieves artísticos u ornamentales, preferentemente por aquellos de simbolización fáustica o litúrgica; su predilección, asimismo, por vetus-

tas encuadernaciones y por ciertas imágenes hagiográficas que solía encontrar en un perdido rincón de antigüedades.

Es interesante observar cómo encauza Blake sus inclinaciones, cómo ordena sus facultades intuitivas y evoluciona luego hacia una ulterior disciplina. Después de un largo aprendizaje en casa de James Basire —quien supo estimular la vocación del adolescente por el dibujo y el grabado—, se consagra con fervor a la lectura del *Paraíso perdido*, de Milton, y de sus coetáneos más eminentes, entre ellos Keats. Estudia y asimila, asimismo, las teorías cosmogónicas de Swedenborg, impregnadas de emanaciones bíblicas, de las cuales lo vemos disentir después, en razón de una actitud que ha contribuido a propagar no pocos equívocos. Los cantos melancólicos de Young, de una aterradora belleza, lo conmueven sin duda y acentúan su propensión a reflexionar sobre el misterio de la muerte. Pero el poeta de las meditaciones nocturnas, con sus visiones aciagamente pesimistas, concibe la muerte como un tenebroso fin, como una extrema forma de aniquilamiento y destrucción, de suerte que tal concepción se opone, de modo radical, al sentir absoluto de Blake; éste, más afín, sin embargo, con el pensamiento original de Jacobsen —que Rilke desentraña y desarrolla después hasta formular una nueva metafísica—, concibe la muerte como una fuente tributaria e integradora de la vida, como a su vez ésta de aquélla, en un fluir y refluir incessantes. Sería, pues, un hemisferio secreto, soterrado e invisible, contrapesando la gravitación del otro, ostensible, exterior y evidente, es decir dos partes que simultáneamente se corresponden y se integran para formar un todo indivisible. Siendo así, resulta obvio discriminar que Blake no podía pensar en la muerte como en algo horroroso y aciago, sino en un acaecimiento, cuya naturalidad y grandeza habían sido desfiguradas y disminuídas por odiosas aberraciones.

Espíritu esencialmente religioso, se inclina con idolatría frente a todo lo grande, puro y hermoso que tiene la vida. Desde niño siente desesperación por asir la belleza en sus múltiples formas, por abarcarla hasta en sus más esotéricos símbolos. Tanto como la aversión irreprimible que experimenta ante cualquier espectáculo sórdido, deforme o perverso, es la atracción y la admiración que le suscitan las cosas bellas y magníficas. Esta simple experiencia lo corrobora: a pesar de las intensas emociones que la vida le depara, nunca puede apartar de sus recuerdos más tenaces la impresión memorable —mezcla de repugnancia y atracción a un mismo tiempo, de ansiosa aflicción siempre—, que le produjera la sombra ruinosa y errante de Samuel Johnson, quien, en su vejez miserable, soñaba aún y escribía melodiosas canciones que susurraba confusamente, mientras recorría, beodo, las tortuosas calles del arrabal londinense.

Grandes vacilaciones, expectativas y dudas acosan a Blake antes de conocer una obra que tuvo, indudablemente, profunda repercusión en su sensibilidad: el *Mysterium Magnum*, de Jakob Boehme. Podría afirmarse, de acuerdo con testimonios del propio Blake, que en el libro de Boehme encuentra expresado todo cuanto él había intuído y callado hasta entonces. Esa visión sinfónica del universo, ese reconocer el origen divino de las cosas y de los seres y de que todo se identifica en un mismo plano de igualdad por el solo sufrimiento de ser, y por la sola dicha de ser asimismo; por otra parte, ese estremecimiento de naturaleza adámica que dilata el ánimo en medio de un mundo donde todo participa de una constante y simultánea animación, desde la corona más brillante del firmamento hasta los átomos más oscuros y abisales de la creación, desde las formas consagradas al culto de los primeros dioses hasta la mano que se tiende para asir una fruta; y ese convencimiento, en fin, del dominio fugaz y siempre limitado de los sentidos, cuyas facultades de percepción no alcanzan a penetrar en la

magnitud y profundidad del cosmos, incitan a Blake a fundamentar su fe en una radiosa visión interior que culmina en el éxtasis. Por medio de ese estado de suprema exaltación mística, llega a contemplar lo externo, no sólo como paisaje de dimensiones meramente objetivas, sino como algo que se proyecta infinitamente desde su superficie hacia profundidades incalculables, en un perenne trascender más allá de su contorno transitorio y quebradizo, lo cual implica a su vez una transformación.

Cuando en cierta ocasión —acuciado siempre por la intuición de lo bello y por el deseo de plasmar con imágenes ese ideal de belleza— se frustra su intento de fijar en el papel el contorno de una visión resplandeciente que lo subyuga con su hermosura, lo invade el sentimiento de su limitación humana ante lo divino. A partir de entonces, y en todo momento, percibirá, como un soplo fulgurante, la presencia de Dios. El está en las cosas que ve como nimbas de un halo transparente, animadas por un resplandor que rebosa de sus contornos. Comprende, asimismo, que nada nuevo es posible crear ya, pues que todo ha sido creado por inspiración y gracia de ese Ser inmanente. Esta piedra, ese celaje, aquella orla blanca del mar al batirse contra los bordes de la tierra, la sangre que late bajo las sienas, son fragmentos del mundo y contienen no obstante una porción de infinito que es imposible percibir con los meros sentidos.

¿De dónde provenía esa penuria del goce sensual, esa limitación? No, ciertamente, de una mengua genérica, irreparable, de la condición humana, sino de una especie de corrupción originada por un hábito pernicioso de la razón, que tiende a constreñir los movimientos espontáneos y naturales de la sensibilidad. De ahí que Blake sentenciara: *"Si las ventanas de la percepción estuviesen limpias, cada cosa aparecería al hombre como es, infinita. Pero el hombre se ha recluso hasta no ver las cosas sino a través de las aberturas de su caverna"*. En consecuencia, él, a quien irrita tamaña incapacidad para mirar —desde dentro— hacia dentro de las cosas, aplicará su visión a superar aquello que aparece corrompido y limitado, *"haciendo desaparecer las superficies aparentes y descubriendo el infinito que tenían oculto"*, y en el infinito que cada cosa oculta en sí, reside para Blake la divinidad, la divinidad que para él, según la expresión de Chesterton, *"está en una persona o en una brisa"*.

En un sentido absolutamente original —y confirmando a esta expresión un prístino atributo genesiaco—, nada nuevo puede crear el hombre en virtud de que todo —en mayor o menor grado y de modo diferente— le ha sido ya otorgado como un don que debe cultivar y ejercitar respondiendo a instancias peculiares e intransferibles. Partiendo de tales instancias, la misión esencial del espíritu es explorar y descubrir aquellas latitudes cuyos contornos físicos —o periferia— aparecen ante los sentidos ocultando el infinito que se agita en su interioridad. Todas las posibilidades imaginables —e imprevisibles— residen en lo creado, y la actitud existencial o lo que llamamos destino se verifica realmente mediante la condensación armoniosa de esas posibilidades hasta su máxima plenitud y eficacia.

Dotado de una poderosa facultad omnisciente, el poeta sería, más que cualquier otro ser inspirado, el descubridor, el vidente o revelador del infinito que ocultan las cosas en las cuales se encarna el soplo de la divinidad. Así como las cosas están pletóricas de una vida plural, inagotablemente caudalosa y enigmática, éste posee, en compensación, el don gracioso de revelar fragmentos de ese misterio a través de los relámpagos de su intuición. Aquéllas murmuran un lenguaje secreto y antiguo y éste percibe con lucidez ese lenguaje poblado de símbolos vivientes que se articulan en su interior y que transmite a los hombres

como un mensaje de la eternidad. Tal le acontece a William Blake, que, como todo verdadero poeta, escucha esa voz sagrada y la difunde desde la profundidad de su ser. Siendo la poesía —como él ha dicho— un medio de hablar con Dios, ejercita por tal medio su facultad omnisciente para comunicarse con las cosas y, por ellas, con el Ser infinito hacia el cual todo tiende a fusionarse, a armonizarse.

De acuerdo con un pensamiento de Novalis de que *"todo sentir absoluto es religión"*, la religiosidad de Blake se condensa en un sentir absoluto fundado en el amor y en la fe; sentir que se enraiza en los estratos más abisales del ser, desde los cuales se ramifica y expande henchido de un ímpetu ardoroso por abarcarlo todo con su radiación. Por esta fuerza centralizadora de sus sentimientos le es dado concebir el mundo como unidad absoluta en la cual se integra y de la que él es una partícula sensible —un matiz, un destello, un temblor apenas— inexorablemente adscrita al ritmo cósmico. Hay, sin duda, una sorprendente afinidad entre la concepción cosmogónica y religiosa de Blake y la enunciada por Novalis en sus fragmentos.

Ese alejamiento de la realidad inmediata, ese deslizarse de todo lo contingente y episódico, ese desasimiento de los ídolos provisorios y externos a los cuales otros hombres de su tiempo viven aferrados con interés y obstinación, dejan libres e intactas las energías de su espíritu para operar en una esfera de vida ilimitadamente más vasta, más rica y necesaria a la marcha trascendente del mundo. Sí, como él ha dicho, *"crear una sola flor es trabajo de siglos"*, qué eternidad será necesaria para estos seres de vida mortal que entregan su corazón a las llamas del tiempo en que se consumen, consagrados a levantar una montaña de tanta magnitud como el deseo que sustentan. Así uno se explica que este hombre singularmente dotado de fuerza profética viviese como de espaldas a los ruidosos conflictos de sus contemporáneos, atento sólo a las deidades de su corazón, a su diálogo apasionado con Dios y con las cosas. El sentido de su vida —que es el de su poesía— podría condensarse en estas palabras finales: como el profeta cuya voz oyera resonar en el espacio tenebroso, superó todos los goces de la tierra para sobrellevar este solo sufrimiento: *"El deseo de elevar a los demás hasta la percepción del infinito"*.

San Salvador, 1956.

Cortapapeles

“EL ANZUELO DE DIOS”, NOVELA DE HUGO LINDO

Por LUIS GALLEGOS VALDES

La acción transcurre en Chile y en El Salvador. Epoca actual. El tema de la novela es el tiempo. Como los peces en el mar, los hombres estamos sometidos inexorablemente a la presión tem-

poral y delimitados por el espacio. Vamos y venimos en la oscuridad de los fondos abisales o nos movemos en capas menos profundas, sin asomar a la superficie sino de raro en raro. Como extremos geográficos tenemos: el trópico y el austro. La violencia de las tierras volcánicas que se traduce de pronto en un terremoto, y las tierras donde se da la uva; dentro de lo hispanoamericano, dos estilos de vida bastante disímiles. Y esto lo deja bien acentuado Hugo Lindo en su novela.

El primer capítulo se abre con la siguiente escena: unos policías interrogan a Renato, aparentemente complicado en un robo, y tratan violentamente de sacarle la verdad; mas lo cierto es que el joven ingeniero está complicado en una conspiración política. Lo meten en una celda, entre ladrones. A los días, la revolución tumba al gobierno y Renato sale libre, a ocupar importante puesto. Hay elocuentes promesas de cambiar radicalmente la política y administración del país. A causa de las tor-



HUGO LINDO

turas el espíritu de Renato ha quedado enfermo; se agudiza en él su introversión, su pesimismo. Su mujer, Dora Lemus, que espera un niño, y su madre de él, Lucrecia Maravilla, ingenua mujer que quedó viuda hace tiempo, van de vacaciones a un pueblo. Sobreviene un terremoto en esa zona del país; Dora pierde el hijo y su madre la razón, y muere poco después. Renato se encierra largas horas en su despacho sin querer atender a nadie ni aun por teléfono. Su psicosis es, a todas luces, galopante. En casa se entrega monomaniacamente a jugar al ajedrez sin otra compañía que él mismo. El gobierno lo envía a Chile, becado, para ver si de este modo se cura de su manía depresiva.

Paralelamente a esta acción se desenvuelve otra en Chile:

Andrés Levant, comerciante solterón, heredero de próspero negocio, comienza a padecer de insomnio. Esto va produciendo en él un cambio psicológico que se refleja en sus hábitos de burgués egoísta. Se entrega a la lectura de Freud y de sus discípulos. Las obras las adquiere en la librería de don Sebastián, viejo español, viudo, que le recomienda un curioso libro sobre el tiempo. Don Sebastián es un tipo raro, solitario. Una máquina de escribir Oliver es su único confidente. Escribe sin cesar sus impresiones. El diario que lleva es realmente interesante.

Andrés Levant se propone ser otro hombre: se toma unas vacaciones en el campo, frente a la cordillera, donde conoce a una chica, Amalia, con quien se casa.

Las dos acciones que corrían paralelas se juntan ahora, complicando la vida de quienes nunca hasta entonces se habían visto ni conocido. Amalia y Dora intiman. A Renato no le ha hecho bien el cambio de país. Se emborracha y llega a abofetear a su esposa. Ella pierde otro hijo. Esto vuelve aún más indiferente a su marido. Andrés Levant, aprovechándose de esta circunstancia, la hace su amante y va a tener ella un hijo de él.

El doctor Robert L. Smith anda en busca de la paz, la paz espiritual, y en busca también de la obra sobre el tiempo ya mencionada. Esta obra la había encontrado el mismo día en que don Sebastián, brujuleando en los estantes, la ofreciera a Andrés Levant; mas éste, apurado y distraído, no quiso llevarla. Don Sebastián muere dejando algunos papeles importantes: un libro, una especie de mensaje sellado y su diario.

Entre tanto a Andrés lo atormenta el que Dora espere un hijo suyo; un hijo de ambos, del amor. Un día, frente al mar, se encuentra con el doctor Smith, con quien ya había hecho amistad, le cuenta sus tribulaciones y éste se cree en el deber de entregarle el legado de don Sebastián. "Andrés lo había visto hacer, con mal disimulado pasmo. Pero no pudo reprimir el gesto de asombro cuando se le acercó el médico con un libro en la mano y se lo tendió, diciéndole: —Esto es un libro que usted debe leer... Trata sobre el tiempo, ¿sabe?" A partir de este momento se hace la paz en el ánimo de Andrés, a quien *el Anzuelo de Dios* ha levantado. Dora tiene su hijo; Renato vuelve a quererla: "Y el tiempo siguió impertérrito, moviendo las agujas del reloj, y botando hojas de los calendarios. Un mes más tarde, ya repuesto de los golpes eléctricos que le habían dado en el hospital, reanimado por inyecciones, tranquilo y esperanzado, Renato volvía a su casa: —Perdóname, Dora... Nunca más volverá a ocurrir... Yo estaba enfermo... Y Dora sonreía: —Pero ahora... Ahora que vamos a tener un hijo... Ahora que se va a colmar mi corazón... (Y con un tono regocijado) ¡Anda! Tráeme mi tablero de ajedrez, y juega conmigo una partidita, como puedas..."

El hijo no le había curado a Renato la psicosis pero le había devuelto el buen humor.

Tal es, a grandes rasgos, el contenido de la novela de Hugo Lindo, quien se

ha propuesto interesarnos en dos acciones simultáneas, y lo consigue plenamente en la que tiene lugar en Chile, no así en la que transcurre en El Salvador, a mi modo de ver floja. Emplea una técnica de novelar difícil, la usada por Aldous Huxley en *Contrapunto* y y por otros novelistas actuales. Hemos visto cómo estas dos acciones se juntan en un momento dado, anudándose los cabos sueltos, anudamiento que responde a un concepto del arte novelesco, tal vez anticuado, y que me parece contradice la novedosa técnica aquí empleada. Yo encuentro no obstante natural esta preocupación de urdir bien la trama, como quien prepara una buena coarlada, en un escritor que ahora se inicia en este difícil género literario.

No, hay muchas descripciones. Los paisajes están sobriamente pintados. Porque al cabo lo que interesa es la acción. Los sucesos se van acumulando hasta precipitar el desenlace: el descubrimiento que hace Andrés Levant del tiempo, cuando comenzó por sentirse incómodo dentro de la oficina, frente a un escritorio rebosante de facturas y libros de contabilidad. Intentó como mejor pudo dar una solución a su vida leyendo los libros que le recomendaba y vendía don Sebastián, quien ya se había liberado de todo apetito desordenado y que sí tenía una concepción filosófica del tiempo. Pasó por la dura prueba de sus amores ilícitos con Dora, y, al final, halló la paz en una conversación con el Dr. Smith, frente al mar, que San Agustín, niño, quiso trasvasar a un hoyito que hiciera en la playa.

Los diálogos son frecuentes, pero no largos, a veces demasiado sentenciosos. El estilo, sencillo, se ajusta al tema. Como apunta muy bien Juan Antonio Ayala en un comentario a este libro, Hugo Lindo únicamente quiere narrar, no hacer literatura. Cosa curiosa: sin conocer Chile, yo advierto que el autor nos

adentra con paso más seguro en el ambiente chileno que en el nuestro. Fuera de la escena escalofriante de la tortura de Renato a manos de los policías que está muy bien hecha, como lo están las que pasan en la Penitenciaría, el resto de la narración hubiéramos deseado fuese menos descuidada.

En cambio, Hugo nos mete de lleno en la vida del viejo librero español, en la de Andrés Levant y los suyos. ¿Será, me he preguntado, que muestra realidad, por demasiado conocida ya no logra interesarle ni interesarnos en ella?

Con *El anzuelo de Dios* Hugo Lindo se incorpora al género novelesco, tan escasamente cultivado en El Salvador. Su propósito es darnos pronto otra novela, cuyo título ha anunciado: *Justicia, señor Gobernador*. En opinión de quienes se la oyeron leer, está mejor, puesto que ha sabido aprovechar la experiencia adquirida al escribir su primera novela con la que no sólo ha querido hacerse la mano, sino abordar un tema inabordable por vasto como es el del Tiempo.

En el Prólogo el ilustre crítico chileno don Ricardo A. Latcham destaca las cualidades que como novelador posee Hugo Lindo: "Es minucioso y perseguidor del detalle, prolijo en el planteamiento psicológico y sorpresivo en el estudio acumulativo de los caracteres. Por este camino, Hugo Lindo se ha desviado considerablemente de lo descriptivo que deslumbró tanto a las promociones anteriores a la suya. Guiado por sus estudios filosóficos y sus desvelos de escritor que escruta los fenómenos misteriosos de la conciencia, ha ido creando con perseverancia una modalidad intimista y alerta de temple muy sugestivo."

No cabe mayor elogio, procedente de un maestro de la crítica hispanoamericana, para un escritor que se inicia en un género difícil como la novela. Y nosotros lo felicitamos cordialmente por ello.

CONFESION Y TESTAMENTO

Por HUGO LINDO

Ya puedo hablar ahora, sin orgullo ni modestia, sin pedantería ni complejos, de mi propia trayectoria poética.

Cuando un hombre está en trance de muerte, hace bien en poner al día su conciencia, en analizar sus hechos y sus motivaciones, preparándose así para la eternidad. De igual manera, ahora que yo me he despedido ya de la poesía, quiero hacer en alta voz un recuento de mi inquietud, de mi esfuerzo, de mis logros y de mis fracasos. Enfocar todo esto con la máxima imparcialidad de que sea capaz. Colocarme como un crítico que acaba de caer de otro planeta y que empieza a conocer la poesía de un hombre que se llamaba como yo.

He dado un vuelco, si esto es un vuelco. Más bien diría una vuelta lenta, paulatina.

Vengo del fenómeno lírico. Voy al fenómeno narrativo. Es decir, en el orden personal, he seguido la trayectoria opuesta a la que suele seguirse en el orden colectivo. Los pueblos tienen primero una épica: después de haber narrado los acontecimientos exteriores, de haber descrito los paisajes, van volviendo poco a poco los ojos sobre sí mismos, adentrándose en su propio corazón y descubriendo los veneros líricos. Este es el fenómeno social, atestiguado por los Cantares de Gesta, que se dan antes de la lírica galaico-portuguesa. Pero en mí, repito, ocurrió al revés. ¿Por qué razones? Acaso, en gran parte, por el ambiente tropical en que me tocó nacer, el conjunto de compañeros de estudio, la voz de los profesores, y, en gran parte también, por mi poca disciplina. Encontraba yo más fácil, un movimiento más natural, la expresión de mis propios sentimientos, que el aprendizaje de toda aquella multitud de detalles necesaria para ser un buen ensayista o un buen narrador.

El poeta tiene todos los materiales en sí mismo: no necesita salir a buscarlos.

El narrador, en cambio, necesita impregnarse, empaparse de las realidades exteriores, no sólo en sus lineamientos generales, sino en sus más delicadas sinuosidades y más complejos meandros.

Fui entonces por la línea de menor resistencia.

Muchacho vehemente, pubertad anticipada, cierta facilidad verbal de la cual no puedo jactarme porque se me dio gratuitamente, todo eso hizo de mí un poeta prematuro, a grado de que aún no había hecho el bachillerato, y hacia el año de 1932 cometí mi primer pecado lírico, publicando un librito que se llamaba *Prisma al sol*.

Alguna vez he dicho a mis jóvenes alumnos allá en El Salvador, sobre todo a los que demostraban mayor capacidad para la poesía, que no deben precipitarse en publicar. A mí me hizo mucho daño. Después de éste, vino en 1936, bajo el signo de García Lorca, que por entonces nos entusiasmaba a todos los muchachos, otro librito, *Clavelia*, cuyo sólo título, que allá podríamos llamar con un localismo, "bayunco", y aquí con otro, "siútico", es bastante para dar idea de su contenido románticoide. ¿Y qué ocurrió? Que ambas producciones eran tan malas, tan decididamente inmaduras, que en ellas apenas si había tal cual atisbo de imaginación personal, la intuición de algún posible dominio de formas, y nada más. Entonces la crítica, que no le pide a uno la partida de nacimiento para el juicio, fue inclemente. Recibí voces de estímulo de algunos pocos amigos, pero lealmente yo tenía que reconocer ahí más la voz de los amigos que la de los críticos; es decir, se trataba de elogios gratuitos o cordiales. Tenían su poder de estímulo, cierto. Yo sentía en mí, honradamente, sentía en mí la potencia creadora del poeta. Me consideraba un poeta. Me creía capaz de llegar a la gran poesía. Incluso creía haber llegado a la gran poesía... Resultado práctico fue que me costó mucho, pero mucho, convencer a los lectores y a los críticos de que sí tenía algunas condiciones auténticas. Había entrado con tan mal pie, que fue menester amplia labor de varios años, y triunfar en diversos certámenes, para que terminara por respetárseme y querérseme. Más lo primero que lo último, porque precisamente esto de tener éxito en los concursos, lastima, de soslayo, a otras personas.

Se dijo de mí, por ejemplo, y en tono un tanto despectivo, que yo era "poeta de concursos". Quienes lo decían, también habían participado en certámenes.

No es poco lo que se puede argüir en favor y en contra de estas justas, pero no es éste el sitio preciso para hacerlo. Yo considero que, con todos sus vicios y hasta con su aspecto de maratón deportiva, los concursos estimulan al autor y le sacuden la pereza con la vanidosa o interesada perspectiva de un triunfo.

Siempre tuve gran preocupación por la forma. Quise dominar las técnicas clásicas de la estructura métrica. En alguna medida puedo decir que lo logré. Las esencias se me fueron trocando de día en día más intelectuales y menos emotivas. A medida que los años germinaban canas en mi pelo, así venían los estudios, intelectualizándome, logicizándome, y, en consecuencia, quitándome aquella frescura, aquel *pathos*, aquel don de comunicación que es la característica *sine qua non* de la juventud.

Por eso mismo —y es la razón capital— me inclino hoy hacia otras modalidades expresivas. No por considerarlas, en sí, de mayor categoría, sino por creerlas más acordes con el estado actual y la naturaleza de mis momentos interiores.

Mas volvamos al tema.

García Lorca, con su influjo indisputado e indisputable sobre mi generación literaria, fue, como decía, el mentor, si no de mis primeros, al menos de mis segundos escauceos literarios. Es todavía la edad de un lirismo erótico. Ni bioló-

gica ni psicológicamente, el muchacho sabe adónde va. Si siente que algo le escuece, que una brasa le quema, que una inquietud lo atormenta. No le ve los perfiles. No le encuentra contornos. Y trata de decir eso.

Vienen dolores, penas, a las veces —ya juzgadas a esta altura del tiempo— quizá más artificiales que verdaderas; pero en todo caso sentidas. Siquiera sentidas por convicción de que se sentían. Y eso, y las mareas de la política y el afán de peripecia, me hacen poner los ojos en un país que geográficamente está muy distante.

Vengo a Chile en 1939. Así este lirismo erótico o este erotismo lírico de un muchacho de veintiún años, tiene necesariamente que caer bajo otro signo poderoso: el de Neruda. Se trata del Neruda de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, del Neruda de *Crepusculario*, del que todavía no enarbola en la poesía la bandera de una posición político-económica. A nosotros, los muchachos, nos llega por su sensibilidad y por su sensualidad. Nos llega por su lujo metafórico, por su capacidad mágica de transmutar los elementos emotivos, ya no en palabras, sino en imágenes sensibles, y por su independencia formal, que conserva delicadezas de ritmo. De esta edad, apenas si se conservan algunos cuantos poemas en los libros de familia: los que no logré destruir y los que se publicaron prematuramente. Porque ya en ese momento me daba cuenta de que yo no podía ser un pequeño García Lorca ni un pepueño Pablo Neruda, sino que tenía que ser, pequeño o grande, un Hugo Lindo. Que había de lograr mi propia expresión y mi propia dimensión, para lo cual tenía ineludiblemente que seguir el antiguo consejo griego: *nosce te autón*.

Empieza para mí una indagación íntima, un reconcomerme con las preguntas de quién soy, qué soy, qué hago, dónde estoy, para qué. Y me voy tornando, quiera que no, metafísico. Pero un metafísico soñador. Un metafísico todavía no lógico. Un metafísico al cual, un año después, en Caracas, el Grupo Viernes, constituido por poetas de gran valía (entre los cuales puedo citar ahora a Pascual Venegas Filardo, a Otto De Sola, a Vicente Gerbasi) llegaría a influir con el reflejo de un poeta a quien yo no conozco ni puedo conocer de manera directa, porque Rilke escribe en alemán, y a lo sumo tendremos acceso a él por traducciones, quienes no hablamos esa lengua. *Traduttore, traditore*. Sabemos que Rilke no está ahí; pero sentimos el aleteo de una sensibilidad ya distinta. Entonces nos embarcamos en una aventura submarina, a veces subhumana, en una aventura de ensueño en donde ya incluso no se quiere la logicidad, en donde ya no se pretende la claridad, sino, casi como en un proceso de psicoanálisis, la versión de los mundos interiores con la espontaneidad máxima. También de esta época es poco lo que podría tener aún en las manos. Muy poco.

Ya se está cerrando un periplo. Ya se ha pasado por tres influencias que, siendo poderosas, son no sólo diferentes, sino divergentes. Ya está en consecuencia el hombre más próximo a encontrarse a sí mismo. Ya sabe en dónde no está, y por exclusión le va a ser más fácil indagar en donde sí está. Vuelta entonces los ojos a los clásicos: vuelta a la lectura de Lope y de Garcilaso, de Quevedo, de Fray Luis y San Juan, retorno a Santa Teresa y a Góngora... Y regodeo deleitoso de las tardes. Y comentario con amigos. Y aprendizajes de memoria. Los clásicos lo son, diría yo, no sólo porque tienen clase o categoría, sino, haciendo un pequeño juego de palabras, porque hacen clases, porque enseñan, porque no se pasa por ellos impunemente, porque nos dejan, cuando menos, un sentido de equilibrio. La poesía se nos plantea ya como una especie de triángulo equilátero entre pensamiento, emoción y forma, pues ya no vamos a subestimar ninguno de estos elementos en beneficio de los otros, sino que vamos a procurar en nuestra produc-

ción futura, un todo armónico que sea el trasunto de nuestra propia personalidad, en cuanto pensamos, en cuanto sentimos y en cuanto hablamos.

Un juego de entonces: el estímulo de un café tropical, amargo, denso, aromado, exquisito. El estímulo de la lectura de los clásicos y de la charla con un amigo inteligente, y luego la baladronada, la pedantería de la edad:

—A que no eres capaz de escribir un soneto en diez minutos. . .

—Que lo hago en cinco. ¿Qué apostamos? . . . En cinco, y con pie forzado.

Entonces el amigo toma de la librería una antología de poetas españoles, y encuentra, de Garcilaso, dos versos.

Sí. A los cinco minutos estaba escrito el soneto:

¿MI CORAZÓN? . . .

*"Y suspirando en el postrer acento
soltó de llanto una profunda vena".*

GARCILASO.

*Cabe grande pesar, en la estrechura
de corazón menguado. Cabe aroma
infinito en la flor. Cabe blancura
en un mínimo pecho de paloma.*

*Así el dolor, con veste de ternura,
por mi pequeño ventanal asoma.
Hiel de milagro, deliciosa y pura,
vierte su amarga esencia en mi redoma.*

*¿Mi corazón? . . . Instable flor que al viento
danza con la ilusión y la esperanza,
instable flor de carne, y viento, y danza,*

*que vino del placer, viajó a la pena,
"y suspirando en el postrer acento
soltó de llanto una profunda vena".*

Esta es la época de los sonetos. Llego —puedo decirlo ahora que estoy lejos— luego a las proximidades de la maestría en el soneto. Porque tengo críticos agudos, y porque hay allá por entonces un erudito poeta, muy sabidor de griegos y latines, terriblemente inflexible. Cuando le mostraba un soneto, Alberto Guerra Trigueros me ponía tantos reparos, que terminé siendo ultra-puntilloso en la forma. Y ahora, honradamente, es muy difícil que me satisfaga un soneto. Esta es forma que no admite medias tintas: el soneto, o es perfecto, o no sirve. Un punto de vista.

Pero el instante de la poesía orgánica u organizada, no ha llegado aún. Hasta ahora, en todo lo que va dicho, la poesía se da como un rapto de imaginación y de placer creador: se vierte en cinco, en diez, en veinte minutos, sobre una cuartilla, y no tiene plan ni propósito. . . Va a perder en fluidez. Va a ganar en sustancia. Se va, en cierta medida, a despoetizar, para programarse.

Fue en el año del 42 ó del 43 cuando se celebró en San Salvador un gran Congreso Eucarístico. Yo he experimentado grandes transformaciones —a veces sutiles transformaciones— en el orden religioso. Ese es un momento en que estaba

entregado a la vivencia mística, específicamente católica, con todo mi impulso. Empiezo a preparar un poema eucarístico. Lo trabajo con amor. Llega el instante en que el estudiantado universitario católico realiza en la Iglesia de San José —retirado el Santísimo y la nave central convertida en una especie de espiritual salón de actos— realiza, digo, un homenaje al Santísimo Sacramento. La iglesia estaba atestada de gente. Desde el púlpito, comienzo la lectura de mis estrofas:

*"He de iniciar mi canto
en el nombre del Padre, en el del Hijo
y el Espíritu Santo" . . .*

Y al decirlo, me santiguo. Por no sé qué fenómeno de comunicación que está más allá de lo expresable, la iglesia entera se ha santiguado conmigo. Al concluir la lectura del poema:

*"Gracias te doy por este regocijo
de terminar mi canto
en el nombre del Padre, en el del Hijo
y el Espíritu Santo",*

santiguóse de nuevo la gente, y estalló una ovación. Quizá la más nutrida que haya recibido jamás. Nunca me he sentido al mismo tiempo tan humilde y tan orgulloso. Orgulloso, porque es muy difícil resistir esas toneladas de éxito, y humilde, porque era mi obligación en la nave central de una iglesia . . .

En 1943, la Sociedad de Beneficiencia Española abre un certamen de homenaje a Cervantes. Concurro. El fallo del jurado tarda un poco. Tarda más. Sigue demorando. Hace días que se excedió el lapso determinado por las bases. Yo estoy inquieto, porque algo me dice, adentro, que soy el dueño del galardón.

Tengo mi novia: la que hoy es mi mujer, y suelo visitarla de ocho a diez de la noche. Tengo también un hermanito, que después había de sucumbir en una revolución, al servicio de las libertades nacionales, eclipsadas entonces por sucesivas autocracias. Es Herbert Lindo, cuyo nombre es nombre claro en el martirologio cívico y estudiantil de mi Patria. Entrego a Herbert una cantidad de dinero y le digo:

—Tú vas a estar llamando por teléfono, en lo que yo esté allá, cada media hora, cada veinte minutos, lo que sea menester, para enterarte de lo que ocurre. Y como algún premio me voy a ganar, si me gano el primero tú vas a casa de mi novia con una botella de champaña, y si me saco el segundo, me llevas una de jerez . . .

Estoy intranquilo. Me levanto del sofá a cada rato. Me asomo a la calle. Ya se me van a dar las diez, y no hay noticias. De pronto lo veo venir: trae las manos escondidas a la espalda, y deliberadamente, tarda en mostrar la botella de champaña. ¿Qué había ocurrido con el fallo? . . . Bien: que había sido muy difícil: Manuel José Arce y Valladares, magnífico poeta guatemalteco, laureado, no ha mucho, en un certamen americano abierto en la República Dominicana, había sido mi contendor con un poema de altos méritos, y los jueces no habían podido ponerse de acuerdo. Una y otra vez empataron, y como no pudieran llegar a una conclusión, decidieron echar el asunto a suertes. ¡Y a suertes también quedamos tablas! . . . Un segundo sorteo favoreció mi *Figura y alabanza de don Miguel de Cervantes Saavedra*, el segundo de mis poemas orgánicos, cuyo canto final es este soneto intitulado

ENVIO

*Non reparéis en el menguado acento
desta pequeña voz que agora os canta;
pues que para cantaros, el aliento
encontró diminuta la garganta.*

*Magüer, si es atreuido aqüeste intento
de loar en mi verso gloria tánta,
aduertid que mi baxo pensamiento
con el solo pensaros se levanta.*

*A vos, sennor, con la modestia suma,
fago de los mis versos en envío:
regalo que a la luz face la bruma,*

*debda del vassallaje al sennorio,
muy vana reuerencia que la espuma
rinde a la eternidad del mar bravio.*

Ya en 1946 ó 47 concibo todo poema en forma arquitectónica y, si bien dividido en cantos, cada uno constituye por sí solo un libro. He escrito hacia esa época dos poemas de la más diferente estructura. Uno, titulado *Dos afluentes de sangre*, es un himno a Hispanoamérica en donde se ensalzan las glorias del mestizaje. Estos dos afluentes son, claro está, la sangre hispánica y la indígena. Es un poema de corte épico, en el cual se va pasando revista a los hechos más refulgentes de la historia religiosa, civil y literaria de América Latina, desde los días precolombinos hasta los contemporáneos. Hay allí cantos que ahora juzgo hermosos, pero rimbombantes, declamatorios, con lujo verbal o verbalista, con demostración de orgulloso poderío expresivo. . . Son un momento: quizá el anticipo de lo que después vendría, que ya no sería la poesía épica, sino la épica a secas; vale decir, la narrativa. No le doy mayor importancia al trabajo ése. Se publicó en una revista de Honduras, *La pajarita de papel*, incompleto. Tiene trozos que pueden quedar, probablemente, dentro de la historia de la literatura salvadoreña. No me atrevo a decir más.

Ese mismo año se abre en la ciudad de Guatemala un certamen centroamericano de Ciencias, Letras y Bellas Artes —éste era el nombre oficial— con un premio atractivo, un pergamino, la edición de la obra. Participo. Me sonrío el éxito, pues logro el premio “15 de de Septiembre”, que en esa única oportunidad se duplicó; también lo obtuvo, pleno, en las mismas condiciones mías, Eunice Odio, la poetisa de Costa Rica, por su libro *Los elementos terrestres*. El mío se titula *Libro de Horas*. En él ya hay una estructura premeditada, que puede haber resentido la frescura en más de un momento.

Si resumiéramos a escala la vida del hombre y la subsumiéramos en 24 horas, tendríamos nosotros una hora para cada momento emotivo, para cada desarrollo. Tendríamos el instante de la duda, el de la sensualidad, el del amor maduro, el momento del desaliento, el del júbilo total. Esas 24 horas formarían una especie de autobiografía subjetiva: “por aquí fue pasando”. Pero en mi libro las horas del hombre no son 24: son 26. Hay dos “horas cero”: una cantada desde el vientre de la madre, avisando la próxima llegada; otra cantada desde el vientre de la tierra, diciendo la estación de arribo. Este libro fue editado por el Gobierno de Guatemala al año siguiente, en 1948. El trabajo fue tan lindo y lujoso como

descuidado. Por esa época yo andaba en Corea, como Delegado de El Salvador a la Comisión Temporal de las Naciones Unidas, y no me fue posible corregir personalmente las pruebas. En 1950 la Universidad Autónoma de El Salvador dispuso reeditar la obrita, y entonces sí pude corregir pruebas, y lograr un trabajo bastante más depurado. He aquí la

PRIMERA HORA CERO

*Nada. La muerte es honda. Un frío vuela,
paloma de tristeza, en la sentina,
y crecen las tinieblas en la mano
de un Dios oculto en las tinieblas mismas.*

*Aun el canto no hallado, se estremece
buscando voz en la garganta exigua,
y están las selvas y los animales
en las oscuras gangas de la mina.*

*El viento cruza solo, inmensamente
abandonado. El Hálito que anima,
duerme aún en la espera prodigiosa
del cristal que no talla sus artistas.*

*Y un gran vacío inmenso. Un gran vacío
que ninguna palabra delimita,
esfera de pavor, lámpara negra,
inicial sin contornos de la vida,*

*llena el ámbito enorme con sus mares
sin sal ni yodo ni emoción marina,
y ahoga de antemano los sollozos
y estrangula el color de las sonrisas.*

*Rubia simiente en el temblor del aire,
algo menos que Nada concebida,
bajará los peldaños de la sombra
hasta el regazo de la tierra amiga.*

*Y empezará el milagro dulcemente,
sordamente, en la entraña sorprendida,
a construir de esa muerte diminuta
una raíz, un tallo y una espiga.*

*¡Mujer, tú eres la tierra! Ya en tu vientre
un futuro de sangre se adivina,
y amarran los zarcillos de otras venas
el árbol del Amor al de la Vida.*

*Yo llegaré mañana. Cuando crezca
la maleza brutal de las espinas
y tu carne se rasgue entre los garfios
de un dolor sin clemencia y sin orillas.*

*Yo llegaré mañana. Cuando seque
la fiebre la humedad de tus pupilas
y haga temblar tu cuerpo una tremenda
realización de vastas profecías.*

*No soy aún. No sufro. No pregunto.
Ninguna racha de pasión me agita.
Estoy en los arcanos de un presente
que no tiene frontera definida.*

*Y sin embargo, soy simiente rubia
lanzada del Misterio hacia tus días,
simiente de esperanza y de sorpresa,
de afán y de congoja y de fatiga.*

*Yo llegaré mañana. Cuando el alba
ni siquiera se anuncie todavía,
para que al escapar de la tortura
mi presencia te inunde y te bendiga.*

*Y sentirás el júbilo perfecto,
la fiel esencia de la epifanía,
cuando mi voz, cuchillo de sollozo,
corte el duro silencio y te persiga.*

*Por entonces serán tus dos panales
frutos de dulce nieve nutritiva,
y habrá en tus ojos anidado el pájaro,
—tibio plumón— que en el silencio trina.*

El amor, como es natural, no se conquista en un raptó único. Es necesario ir descubriendo sus matices y formas. Los años, la experiencia, van revelando sus múltiples facetas: primero, la desazón incomprendida, un impulso vago e ilusio- nado que no alcanzamos a descifrar; luego, las comarcas un tanto gaseosas de las sublimaciones platónicas; más tarde, la vehemencia de la carne y la sangre afir- mando los hitos de un despertar viril. Y los celos y los desencantos, y las tristezas y las despedidas y los recuerdos, hasta llegar a un tipo de amor cabal y humano, en el cual se sintetizan todas las formas halladas.

Uno de estos momentos de la emoción aparece en el *Libro de horas* conce- bido así:

LAS 11 AM.

*Alba, tus dedos de sueño
van abriendo mi ventana,
y en el filo de la brisa
la pura luz te acompaña...*

*Los ojos están despiertos
pero está dormida el alma:
un grueso edredón de sombra
cubre sus pies y sus alas...*

*Alba, ¿quién viene contigo
que el corazón se me ensancha
y siento como un aroma
rozándose por la cara
y adentrándose en el pecho
con la frescura del agua?*

*¿Quién tiñe de rosa y oro
los rincones de mi casa?
¿por qué un licor de congoja
siento que ahora me embriaga?*

*¿Por qué una lucha de siglos
en mi corazón batalla,
y los recuerdos sucumben
y brotan las esperanzas?*

*Alba, ¿quién viene contigo,
que a un tiempo acaricia y mata?*

*¡Los ojos se están durmiendo
y está despertando el alma!...*

Es fácil advertir cómo viene creciendo dentro de la emoción lírica —a veces acogotando a la emoción lírica misma— cierta densidad metafísica, cierto preguntarse por el destino del hombre, cierto querer saber por lo menos cómo se ama.

El próximo libro, publicado en 1953, habría ya de traer el mismo problema a una dimensión más cósmica. Ya no es el hombre que nace en la tierra, que cruza sus vicisitudes y vuelve a la tierra. No. Ahora es el mundo mismo que nace en el sistema solar. Ahora es la conciencia misma que nace en el Universo y que no va a perecer, pero que de pronto se encuentra en la tierra, y se encuentra aherrojada, encarcelada, limitada. Por aquí, los muros del tiempo: ayer, hoy, mañana, con sus mil interrogantes. Por allá, la muralla de mi propia piel, que me impide seguir siendo yo mismo más allá de su tensa superficie. La limitación del espacio, la limitación de la inteligencia, la capacidad de amar, que no es plena... ¡El hombre, un animalito enjaulado!... Pero un animalito con alas, con deseo de evadirse, con capacidad de vuelo, que busca las rutas de la fuga, que sufre y llora su cárcel, pero encuentra en la religión y en el arte, en la filosofía e incluso en el vicio, puertas de escape a la pequeñez circundante.

El libro consta de tres partes no muy bien identificadas. De tres partes que van como en un contrapunto musical, entrecruzándose. La una es la creación y el crecimiento de la conciencia. La otra es la autoconciencia de limitación. La tercera, el afán de evasión. De esta *Sinfonía del límite* —que es ya el drama filosófico del esencialismo y el existencialismo—, traslado a continuación dos cantos:

"AUSENCIA DEL MAÑANA"

*Hermanos míos: compartid conmigo
este trozo de afán y levadura,
este alimento de zozobra oscura
en cuyo triste corazón, el trigo
sólo es promesa de piedad futura.*

*El instante se va de nuestras manos
a las volubles manos de la prisa;
apenas una ráfaga indecisa,
algo menos que ráfaga, ¡oh, hermanos!,
¡Y el vaso del presente se nos triza!*

*Vuestros ojos, mis ojos, están ciegos
ante la luz que bañará el futuro:
ellos quisieran trasponer el muro
y avizorar sus intocables fuegos
para cantarlos en el hoy maduro.*

*Inútil es, hermanos, toda urgencia.
Inútil todo afán de profecía:
nuestra fortuna es sólo la agonía
del instante, ya ausente en la presencia:
lo demás no ha llegado todavía. . .*

*Hermanos míos: elevemos juntas
estas copas de verbos y adjetivos,
y en sus bordes de filos intuitivos,
bebamos nuestro vino de preguntas
hasta la hez de sus tormentos vivos.*

"DE LA POESIA"

I

*Bien: es lo que decíamos ahora.
Encenderse de lámparas sin motivo aparente.
Alzar copas maduras
y beber los colores de la nieve
como quien bebe alas de paloma
o brinda con angélicas especies.*

II

*Claro: lo que decíamos ahora.
¿Para qué detener en las palabras
lo que se va por ellas, y revierte
en el propio minuto del encanto
a su silencio tenue?
¿Para qué definir lo que pudiera
relatarse jeroglíficamente?*

III

*Exactamente: de eso hablábamos.
De no decir el nombre de las cosas
ni aquella calidad que las aprieta,
sino sólo su sombra,*

*mejor dicho, el milagro
sonoro de su aroma.
Dejar que las palabras
por sí solas,
tomen hacia el prodigio
la ruta aérea de las hojas.*

Años de silencio lírico.

Durante 1955 surge, ya aquí en Santiago, mi testamento: mi último libro de poemas. No volveré a escribir versos.

Ahora ya no quise seguir la línea metafísica. Ya no quise continuar esta indagación torturante que no tendrá una respuesta filosófica definitiva. Se me achacó la intelectualización. Se me llegó a criticar con acritud por la *Sinfonía del límite*, que es el libro que más altos elogios y más vehementes censuras me ha suscitado. Quise volver a las vivencias infantiles, al arraigo al terruño, a decir cosas tiernas, candorosas, amables. Quise decir la ternura de una infancia y de una edad moza que ya empiezo a ver un poco desde lejos. Y dar entonces un poema de más sensibilidad que inteligencia. Pero el demonio de la inteligencia orgánica ya se había metido en mis trabajos. Fue así cómo *Territorios del sentido* surgió también con estructura definida: una estructura septenaria. Son siete sentidos: los cinco normales, un sexto que podría llamarse intelectualivo, y el último, el de la intuición, si puede decirse así, o más bien un sentido integral, total, abarcador, en donde el hombre funciona como unidad, con sus pies, sus manos, su cabeza, sus ojos, su lengua... y su alma. Y cada una de estas siete partes fue constando a su vez de siete motivaciones sensoriales: los sabores de la infancia, los aromas de la juventud, los regocijos del tacto, los sufrimientos de la inteligencia, la plenitud del vivir.

No se indica en cada parte a qué sentido pertenece —pues sería explicarlo en demasía— pero se coloca un epígrafe que hace pensar ya en las cosas sonoras, ya en los deleites del paladar, etc. He aquí, de la zona musical, el poemita

PINOS

*¡Los pinos!
En las cumbres de Honduras
yo los oí cantar —dulces órganos verdes—
con una voz nacida en los comienzos,
terrible y pura.*

*Se allegaban al pasmo
como densos navíos de los vientos,
resina enarbolada, aroma en vela,
huracán contenido.*

*Decían el descenso de las razas
a las concavidades de la historia,
y el rumor del océano
envolvía su ruda tristeza
de índices solitarios,
de vegetales monjes.*

*¡Ah vqz, ah voces, aluvión de voces!
Por las copas rodaba un dios vebemente
borracho de sinfónicos prodigios,
y caía basta el mar, lejano y único.*

*Aquí vinieron ellos, los que atan
en cinco cuerdas tensas todo el ritmo del mundo!
Aquí, a robar orquestas bajo la paz solemne
de los más altos cielos de la música!
Aquí, a escuchar la espesa geología
contando su aventura y la del árbol!*

*Honduras honda, nieta de pinares,
creciente pino en vertical hondura,
agreste caracol de las montañas
que encierra el mar sonoro de los pinos!*

Y de la zona de fragancias, este otro canto en el cual aparece citado un pajarito amarillo, canoro y veloz que nosotros llamamos "chiltota":

LIMONERO DEL PATIO

*Limonero del patio, yo recuerdo
tu matinal constelación dorada,
tus maduros planetas en el suelo
cantando zumos de amarillas gracias;
tu manera sutil de estar volando
en la invernal atmósfera del agua,
mientras en tu ramaje, las chiltotas
eran mudos ovillos de fragancia.*

*Recuerdo tu amorosa continencia,
tu dulce charla de hojas agitadas
y la quietud celeste que subía
basta el perfume en tus dormidas savias.*

*Y luego, a tu redor, manos inquietas,
nudos de voces, coros de algazaras
festejando inocentes, tu escondida
población de luciérnagas intactas.*

*Me fui de ti. Mi corazón te añora,
!verde pilar de aromas en la infancia!
Mi soledad te busca en libros viejos,
cartas de amor y flores disecadas,
yendo corriente arriba por los años
a la acidez impúber de tu estampa.*

*Y me entristece a ratos tu recuerdo,
el frutal abandono de tu dádiva,
porque en tu olor se me enredó un cariño
y con el tiempo se ha tornado lágrima.*

Ahora voy a cerrar mi testamento con el último canto de este libro. Es decir, con el poema final de mi carrera lírica:

EVOCACIONES

*Un poco de horizonte y de tarjeta
minuciosa, con cirros navegantes,
con arboles tibios de otra época,
y otro poco también
con la tristura
de un imposible absorto frente al mar.*

*Cualquier parte es lo mismo. Yo estoy siempre
dentro de mí, ya hundido y silencioso.*

*Pero no este recuerdo
con otra luz, con otra
manera de caer,
que se levanta y arde
sus viejas, limpias lámparas,
donde el polvo hizo nido
y la sombra descalza duerme sopores lentos.*

*No este modo sencillo
y casi traicionero
de reventar un vaso de perfumes
en la mitad del aire,
y decirme:
respira: abre los ventanales soñolientos,
pon sus persianas a otear, veletas,
aunque te duela el ritmo de la sangre.*

*Es cierto:
el cielo arriba, de este color. La tierra
casi invisible bajo su verde sábana,
y un tanto roja a trechos,
en las calvicies del verano.*

*Es cierto:
un árbol de éstos,
nutrido, así, de frescas y redondas sustancias,
con su acidez
o su dorada plenitud.*

*Es cierto:
un mundo así, que yo tenía
en la primera acotación del sueño,
limitado al oriente, cuando apenas la luz,
por esperanzas sin exacto dibujo,
al occidente por los viajes posibles,*

*al norte por el tedio que iba creciendo sordo
como las marejadas de la edad,
y al sur por la agonía de no estar en su carne,
sino volando apenas círculos de recuerdo.*

*Es cierto:
un hombre aquí,
de este modo vestido
y sin más lucha ni ambición
que la mazorca de maíz sonriendo a la ventura,
el tabaco viajando por un mundo de azules
y el sol colgado arriba, donde el dios de las lluvias
y su benevolencia de terrón y esmeralda.*

*Toda mi geografía lejanísima,
de golpe, aquí,
donde yo estaba solo,
donde nadie había sino yo mismo, apenas.
Un anonadamiento
de caídas imágenes y aromas,
un ser en otro sol, de otra manera, antigua
y renovadamente amada,
y para siempre.*

En otros afanes, tuve siempre el de contribuir en la medida de mis posibilidades al enriquecimiento de la lírica salvadoreña, y, de modo especial, a su universalización. Acaso cometiera el error —se me ha señalado reiteradamente— de alejarme un mucho de las condiciones geográficas e históricas de la patria, de su palpitación telúrica y humana, para dar una voz de intención cosmopolita. Jamás lo hice por desamor o subestimación. Fue cosa de temperamento. Quizás de factores hereditarios. Mi problemática y mi sensibilidad huyeron siempre de lo aldeano, en la convicción de que toda realidad íntimamente concebida es humana. Y dentro del humanismo y de la humanidad, nuestra voz era débil. Otros, con distinta manera, de ver y de sentir las cosas, han dado la nota nacional, típica, y a veces —¿por qué no decirlo?— hasta demagógica. Todo eso estaba lejos de mí.

Hecha la confesión, puestas notarialmente en orden las vivencias líricas, al poeta sólo le falta recibir los Santos Oleos, que espera le sean otorgados por la benevolencia del lector.

Santiago de Chile, agosto de 1956.

(De *Atenea*, revista de la Universidad de Concepción, Chile, Nº 372, Sept.-Oct. 1956).

El Último Sueño de Omar Khayyam

Por RAMON ROMERO

Omar Khayyam, árabe por ancestro, por el idioma y hondura de pensamiento, escribió todo cuanto pensó en idioma persa. Poco se sabe de él. Créese que fué el astrónomo de la Corte, durante el reinado de Malikshah. Una obra —su álgebra, tratado completo— y su comentario de los teoremas de Euclides, investigaciones en la inmensa laguna de las matemáticas, aseguran la fidelidad de sus cuartetos eternos. Por otra parte, Omar es un ser real en su figura y personalidad por lo que afirma uno de sus discípulos, Nizan de Samarkanda, escritor que conoció a Omar y oyó de sus labios las bellas cuartetos. “En el año 506, dice, llegó a la ciudad de Balk, y asistió a una reunión en la casa de Abu Said. En medio de aquel ágape amistoso vi al Argumento de la Verdad (Omar Khayyam) y dijo, entonces, dirigiéndose a los amigos: Mi sepultura estará en un sitio en que los árboles dejarán caer sus flores sobre mí dos veces al año. Y agregó:

“Khayyam, que tanto tiempo en estudio hilvanara el hilo de su vida ya está roto. Con razón o sin ella, las tijeras del Destino lo cortaron, y él está ya en venta del corazón al grito: por una canción vendido.”

Cuando llegué a Nishapur, en el año 530, hacía ya algunos que el gran hombre había hundido su rostro en el polvo, fui a visitar su sepulcro la víspera de un viernes (porque tenía sobre mí el derecho de un maestro) y tomé conmigo un guía para que me condujera a su tumba. Llevóme el guía al cementerio Hira; tomé hacia la izquierda y vi que su tumba estaba al pie de un muro del jardín por encima del cual asomaban varios perales y melocotoneros. Sobre su sepultura habían caído ya tantas hojas que la tierra de ella estaba completamente oculta por las flores. Y entonces recordé lo que le había oído decir en la ciudad de Balk, y me puse a llorar. Porque nunca conocí a nadie como él sobre la faz de la tierra.”

Cuando Omar habla de las siete puertas, le obsede ese punto primordial del

hombre que pasa sobre la tierra; sabe que los seres responden al llamamiento de la vida por el agente universal que los anima, y entonces cree que él es brizna ligera con un tanto de conocimiento en presencia de las cosas que también tienen alma, la luz, el viento, las ánforas y los versos, las hojas que el viento arrebatada de las cabezas silenciosas de los árboles.

“Ya que la vida pasa ¿qué importa Bagdad? ¿Qué importa Balk? Una vez llena la copa ¿qué importa su amargura o su dulzor? Bebe y canta, porque después de tu partida y la mía, esta luna pasará del último día del mes al primero y del primero al último.”

“Antes de que tú y yo existiéramos, ya vivían sabios y profetas que pasaron sus días en largo sueño. Despertáronse una vez e hicieron grandes revelaciones, pero nada cierto dijeron. Han tornado a dormir y hasta hoy continúan durmiendo.”

La chispa divina la hace bajar a él, a las cosas que pueblan el mundo, y se imagina que las ánforas con asas fueron allá —hace diez mil años— amantes desventurados que bebían vida y lloraron por el amor. Cree que todo, el viento, el mar, el riachuelo, se quejan por la vida que llevan. Una vez entró a la tienda de un alfarero y vio sobre los estantes los jarros. Durante largo rato no dijo nada. Bebió vino, y poniendo la mano sobre el lado fresco del jarro se dirigió al alfarero preguntándole: “¿Qué ocurriría si esta arcilla fuera, como yo, un suspirante enamorado... y sus labios se acercaran de la amante al labio... y su abrazo se ciñera en torno de su cuello...?”

No hay temor a la muerte en la poesía de Omar. Para él muchas muertes se han operado cuando sufrió y durmió al amparo de las sombras de la noche. Le devora ese anhelo de beber luz, energía del mundo, que es vino generoso de toda la vida, y si reclama al Copero que le llene siempre su copa de licor, es porque sólo el ensueño lo acerca a Dios. Sagitario de la inteligencia es Omar al

lanzar al mundo sus dardos y sus anatemas. “Ya que nuestra estadía en este mundo, dice, no es permanente ¿por qué privarme del vino y de las caricias de la amada? Hasta cuándo, oh, filósofo, discutiréis la creación y la eternidad? El día en que yo ya no exista... ¿qué me importará que este mundo sea viejo o nuevo?”

Una tarde parecida a esa arena que el viento lleva por delante, Omar salió de Nishapur, la ciudad nativa, donde dio con su juventud y su genio los célebres *rubai* en herencia a la humanidad. En su caballo árabe cabalgó toda la noche, y ya en la llanura —envuelto en las sombras— pensó en su viaje definitivo. Bajó de su caballo y sobre la tierra se extendió horizontalmente para contemplar por última vez la luna que ya tenía cuatro días y las estrellas que tanto había amado. Buen catador del tiempo como era porque fué matemático y astrólogo, supo entonces que el mundo era viejo y triste, y que a su vera el hombre queda en el más lamentable abandono cuando se apagan la fe y los ensueños. Entonces musitó un *rubai*.

*“Este vuestro mundo, el caravasar este
en donde entra la noche a la zaga del día
es tan sólo el banquete de Janishid la sala
sobre la tumba en que los huesos de Janishid se pudren”.*

Tuvo sueños terribles. Se repetía la escena del día anterior viéndose perseguido por la multitud que destruyó la Casa de las Estrellas donde él trabajó en sus días; todo lo consumió el fuego, sus libros, sus esferas, los comentarios que escribió al margen de la obra de Euclides, en fin, cuanto había forjado con su vida y su pensamiento. Nada quedaba de él en el mundo: dejaría sus huesos tendidos sobre la tierra generosa. Ni siquiera se oyó el gemido del alma cuando se desprende de la materia densa. Y se durmió para siempre.

Managua, Nicaragua.

William Walker, el Anti-Lincoln: Estampa de un Filibustero

Por ROLANDO VELASQUEZ

Tres años después de haberse proclamado la independencia de Centro América, viene al mundo el hombre que realizó la más enérgica tentativa para sojuzgar a un grupo de pueblos jóvenes y vigorosos pero sencillos y todavía no definitivamente orientados en el camino de las realizaciones superiores de la civilización. Casi paralelo al surgimiento de la nacionalidad surge también el impulso destructor de ella, y el germen de un robusto esfuerzo por aniquilarla.

William Walker nace en Nashville, Tennessee, el 8 de mayo de 1824. Es hijo de un banquero escocés a quien dificultades financieras hicieron emigrar en 1820 a Tennessee, en donde se casó con una norteamericana originaria de Kentucky. Su calidad de primogénito en aquella familia que al correr del tiempo llegó a un crecimiento normal, hizo que sobre su formación coincidiera la mayor suma de esfuerzos y que ella fuera por lo tanto, esmerada y completa. El joven Walker descollaba a los pocos años como un estudiante de superiores méritos. A la dedicación paterna correspondían una vivacidad y una inteligencia natural promisorias y esperanzadoras, unidas a un carácter decidido, tenaz, tranquilo en el exterior pero en el fondo lleno de violencias y animado por oscuras tempestades y por estremecidos sueños de grandeza.

Hacia 1838 se gradúa en la Universidad de Nashville. Por algún tiempo su verdadero destino ha estado indeciso. Sus padres habían visto o deseaban ver en él un futuro sacerdote, un abnegado conductor de almas. Su carácter introverso, su disposición un tanto melancólica y meditativa los hacía suponer que ésta sería su correcta vocación.

Pero fuese que careciera de legítima aptitud para la profesión religiosa, o que sus instructores descubrieran en él quizá un poco tardíamente un carácter demasiado libre y difícil de avenirse con la tarea del conquistador de almas, su carrera

en el estudio religioso desembocó en una tremenda frustración. De su breve contacto con la teología le quedó, sin embargo, una austeridad poco avenida con los placeres, una frugalidad difícil de transigir con los excesos, y una intensa capacidad de retraimiento y meditación que, utilizada al máximo en los momentos difíciles, aprontaba siempre la solución exacta y tornaba viables las situaciones más dramáticas en que se viera envuelto.

Posiblemente quedó siendo, desde aquel entonces, un sér religioso, de fe sencilla e irreductible, aunque le sedujera o interesara muy poco la conquista espiritual, la tarea de persuasión lenta, insistente y calmosa. Su sueño se fijaba sobre un objetivo distinto al de la barca de San Pedro moviéndose morosamente, dentro de una rutina tranquila. Prefería soñar en la barcaza repleta de hombres armados, en el desembarco violento sobre tierras desconocidas, y en la red diplomática capaz de atrapar en sus mallas aceradas, pueblos enteros y grupos étnicos distintos al suyo, para conducirlos de cualquier manera hacia la plenitud de una concepción imperialista. Su destino pareciera no poderse conciliar con los signos abstractos y la metafísica bastante densa todavía en su tiempo. Desea más bien buscar y profundizar sobre la realidad transeúnte y material del hombre.

Esta disposición espiritual lo enrumba hacia una profesión en la cual el hombre se puede mostrar y se le puede conocer dentro de cierta integridad dolidada y superficial: la medicina. En 1843 recibe el título de Medical Doctor en la Universidad de Pennsylvania. Pero la medicina de esos tiempos requiere también cierta abnegación y cierto sentido apostólico, un determinado altruismo de que su carácter y su espíritu carecen por completo. Hay en la tarea de la medicina mucho que se identifica con el sacerdocio y el sometimiento pacífico de las almas. Sin capacidad suasoria y subyugadora la substancia medicamentosa es ineficaz. El ejercicio de esta rama es por lo tanto muy breve para Walker.

Por momentos parece entonces que aquella naciente inteligencia va a perderse en un mar de desorientación, de vacilaciones y dudas. Prosigue estudios en la Universidad de Edimburgo, en donde se confirma en su profesión de médico, pero en donde también percibe la posibilidad de una nueva profesión: la abogacía. Viaja luego, un tanto desconcertado e inseguro, por Europa. Los paisajes y el clima político de Alemania, Italia y Francia no logran aquietar su inestabilidad interior. Su juventud ávida, intuyendo desde entonces que está llamada a la consumación de hechos superiores y hasta prodigiosos, se da cuenta de que debe desplazarse hacia el mayor número de realizaciones en el mínimo tiempo posible, porque ha de morir joven. En efecto, su meteórica carrera finaliza a los 36 años, detenida por el fuego de los nacionalistas hondureños.

Retorna a los Estados Unidos y más tarde concluye con éxito su carrera en la abogacía. Esta quizá le parezca menos inconsistente, a pesar de que se desenvuelve en un mundo casi ideal de conceptos. Pero no obstante, sobre este campo la idea adquiere un vigor y un valor casi precisos en determinado momento. La inteligencia, por otra parte, puede desenvolverse y actuar, sin un límite apreciable, dentro de esa elasticidad suprema de la idea y los silogismos. La visión del hombre es menos ostensible desde aquí, pero cuando se le encuentra se le puede tomar por lo más íntimo, y se le puede desentrañar hasta en sus partículas más recónditas. Con la profesión surge en Walker, también, la idea de desarrollar la vocación literaria. Así penetra en otro campo sumamente objetivo, en donde la crítica y análisis del hombre se tornan más factibles: el periodismo. Admitido en la barra de Nueva Orleans, es ágil litigante, al tiempo que un periodista bastante exitoso. Ambas profesiones las ejerce a su vez en San Francisco, en donde el "Herald" acoge sus artículos con visible simpatía.

Toda esta trayectoria ha sido normal. No hay en ella hechos descomunales, vislumbres de un talento o de una fuerza espiritual que tienden a hacerse superiores. Médico oscuro, abogado también oscuro, periodista sólo un tanto brillante por el hecho de que trabaja en periódicos prestigiados que, no obstante la falta de recursos técnicos del tiempo tienden ya hacia las enormes, gigantescas tiradas. Este es Walker en sus primeros años de lucha, antes de tentar la magnífica, extraordinaria aventura de Centro América.

Al momento de su apogeo, la estampa física de Walker no es en forma alguna singular, ni muestra al hombre robusto, fortalecido por la intemperie y por una firme concepción de su destino. Alto, flaco, desgarbado, casi inexpresivo. Frente amplia, labios delgados, nariz de perfil extenso, de vértice prolongado y erecto, bastante próxima en su extremidad al labio delgado, de pliegues femeninos, muy alejado de lo que es el bello del ambicioso y el dominador. Los ojos hundidos, brillan extrañamente bajo los pómulos salientes. Las cejas pobladas, la barbilla un tanto prominente, sólo a medias imperiosa.

Esta figura viene a ser insignificante, y es más la de un cuáquero que la de un guerrero. Correcto, pulcro en el atuendo, sin exaltación ni brusquedad en los movimientos, en este hombre extraño toda la vida está por dentro, arrebatada en medio de un remolino y una sucesión constante de sordas explosiones.

El cinematógrafo de estos días ha representado con bastante fidelidad la imagen del aventurero de aquellos tiempos, que hacía ejercicios de oratoria, relataba estupendas hazañas y conquistaba bellas muchachas en los cafés y los centros nocturnos de Nueva Orleans y San Francisco. Fanfarrón, altivo, mujeriego, bebedor, muchas veces ostenta el título académico que usa para la defensa del contrabandismo y otros delitos, la mayor parte de ellos referidos al atropello de la dignidad humana, como el comercio de esclavos, y el saqueo de indefensas poblaciones.

Walker parece la antítesis de este aventurero de la antigua Louisiana, tan bucanero en el mar como en la tierra. Su presencia corresponde antes bien a la figura de un político pacífico que a la de un conquistador violento. Es reconcentrado, reservado, frío. Se conoce que reía muy pocas veces, y durante el desarrollo de la campaña en Centro América sólo excepcionalmente se le ve tomar licor y embriagarse. Más embriaguez que el alcohol produce en él la lisonja, el elogio ruidoso de su talento, su poder y su fuerza, la sensación del triunfo siempre perseguida, la expectativa nerviosa ante el combate. Pero esta es una embriaguez sin estridencias, íntima, que no logra alterar las facciones siempre impasibles, ni hace cambiar para nada su aspecto constantemente hermético. Su historia, por lo menos en lo visible, no muestra la huella de sus excesos en cuanto a las mujeres sobre la tierra conquistada ni en ninguna otra parte. No aparece maculado por la lascivia y el apetito descontrolado. Es el tipo del dominador sereno, implacable, que elude consciente o inconscientemente la zalamería de Dalila, que no tiene en la conciencia asideros en donde pueda afirmarse el enemigo para realizar el asalto decisivo, y penetrar victorioso en sus reductos.

Todo conquistador tiene debilidades, complacencias, puntos vulnerables. Pero Walker no tiene nada de esto. Es el dominador absoluto que rehuye aún la tentativa de otro espíritu para adueñarse o influenciar su propio espíritu, que considera en el afecto demasiado vehemente hacia los otros una cadena con la que el más grande dominador puede a su vez ser esclavizado y sometido. Por eso en sus relaciones con todos los que lo rodean hace siempre predominar la disciplina y el sentido del deber sobre la amistad y sobre toda otra contingencia.

En el fondo de todo ese hermetismo, lo que más bien guardado se mantiene es el propósito final que lo anima. A momentos se podría decir que conquista por

placer, por propio espíritu de aventura, porque lo seduce el juego violento y el peligro, tan alejado de la vista se halla el móvil de sus acciones, y tan variados son los tonos que va imprimiendo a su marcha vencedora. En cuanto a sus métodos, varían también, en una amplia escala: unas veces se muestra extremadamente violento, otras sumamente cortés y caballeroso, dando a la guerra un sentido de finura y pronunciado perfil diplomático.

Walker se parece a Wallace, Morgan, Drake, Park y los antiguos piratas y bucaneros, solamente en ciertas maneras de actuar. En el fondo, su práctica es más avanzada, y responde a una línea de concepciones cultas y civilizadas. Su proceder tiene una mira y un alcance más extensos que lo que podría ser simple búsqueda de la presa y el botín. Aunque su objetivo total no ha sido enteramente desentrañado por la historia, en gran parte se supone que busca incorporar a Nicaragua, a Centro América entera, siguiendo una forma de imperialismo territorial bastante avanzada, a un soñado sistema colonial norteamericano. O que desea un imperio para sí mismo, bajo una concepción individualista de la conquista y de la fuerza. Por eso la guerra que emprende, sea cual sea el fin determinante de ella, tiene un marcado sentido conservativo. Quiere el objetivo intacto, la conquista integral a costa del menor sacrificio. No realiza la guerra total, de exterminio completo, implacable, del enemigo. Por eso se le ve, en lo más rudo del combate, afanado en tender la red diplomática sutil en la cual va a envolver al temible adversario en un momento dado, para retenerlo y aprisionarlo sin violencia mayor o con la sola violencia del espíritu, halagando la ambición, haciendo incidir la pasión, el interés, el egoísmo, sobre el punto decisivo de la guerra. Sólo el profundo despecho de la derrota lo hace, como en el incendio de Granada, presa que va abandonar definitivamente, recurrir al método de la destrucción y el arrasamiento total.

Aunque disfruta poco los goces del poder, se ve que en mucho no ama el poder sino por el poder mismo, desentendido del privilegio material y de la capacidad de ostentación que significa. Este modo de proceder fortalece el criterio de que actúa, aunque aparentemente guiado por la idea de una concepción imperialista en gran escala, en el fondo subrogando ésta por una forma de peculiar dominio personal. A menos que su cautela y su extraordinario talento quieran en este aspecto crear desorientación y confusión para el logro mejor de un plan imperialista perfecta y detenidamente meditado y concebido. Pero en cualquiera de estos casos, Walker no viene a ser sino un perfecto representante de su tiempo, un hombre guiado por un conjunto de ideas, conceptos y formas de apreciación que actúan en el ambiente en que se formó.

Su mentalidad es la mentalidad corriente del intelectual de su siglo, en un momento en que están frente a frente, y que van a deslindar su predominio en los campos de batalla de los Estados Unidos, dos altos valores humanos: la libertad y la esclavitud.

Su acción sobre Centro América concuerda con el momento en que el evangelio político de Lincoln se va extendiendo por todas partes y abre ante los ojos del mundo una inmensa perspectiva de paz y comprensión basada en el principio de que todos los hombres nacen iguales, y tienen iguales derechos a la libertad y la felicidad. La fuerza de esta idea no abarca sólo a determinados grupos raciales, sino se alza también, como una garantía y una defensa impenetrable, frente a la ambición de los poderosos y el desamparo de los pueblos pequeños y débiles. Walker representa toda la ideología contraria a este principio. Piensa en el sometimiento, la grandeza imperial, el modelo de vida antagónico a la democracia. En su ideología y procedimiento, se revela como el anti-Lincoln, el esclavista singular

afirmado en una honrada fe, a quien no basta la esclavitud en el propio suelo, sino que anhela extenderla por el mundo.

La coincidencia de su nacimiento y su muerte lo coloca bajo un doble signo, que oscila entre la libertad y la esclavitud. Nace, como ya hemos visto, tres años más tarde de la independencia de Centro América, y un año después de que, en estas tierras, se registrara uno de los más conmovedores episodios que siguieron a la emancipación; la llegada a la Constituyente Federal de un anciano venerable que, agobiado por las enfermedades y la edad, camina casi a rastras, en el ocaso de una vida constructiva, y dice a los congresales, conmovida la voz: "Vengo arrastrándome, pero ni la agonía podría retenerme en mi lecho, ni evitar el cumplimiento de esta misión". Ese anciano es José Simeón Cañas, y su petición la de que se formule de inmediato un instrumento jurídico por medio del cual quede legalmente abolida la esclavitud y el comercio de esclavos en tierra centroamericana.

Asimismo, Walker muere bajo los impactos de un pelotón hondureño en el momento en que va a producirse en Norte América el estallido final, la guerra a muerte entre abolicionismo y esclavitud. Del resultado de esta lucha van a derivarse para la América entera nuevos conceptos. El triunfo de las fuerzas de Lincoln habrá de afirmar una imperecedera amistad, basada en una ideología común, entre los Estados Unidos y los países iberoamericanos. De esta amistad irán eliminándose, con el correr del tiempo, malentendidos y asperezas que tornan difíciles las honradas relaciones de poderosos y débiles. El trágico destino de Walker, de no haber hallado desenlace en Trujillo, ciertamente lo habría encontrado dentro de un plazo solamente un poco más largo, sobre la tierra en que se libraban las atroces batallas de la Guerra de Secesión.

Extraña contraposición en los destinos de dos hombres es la que muestra esta situación. Mientras Lincoln, inclinado sobre la historia comprende el ocaso inexorable de la esclavitud y prepara a su pueblo para las batallas de la libertad, que han de llevar elementos valiosos de liberación al resto del mundo, en Centro América un norteamericano con su fugaz poderío militar ya en liquidación, y que no ha encontrado en su última aventura un palmo de tierra sobre el cual afirmarse para crear una nueva fuerza sometedora, busca todavía desesperadamente cómo esclavizar no sólo hombres, sino pueblos enteros. Ya antes, este hombre había restablecido, en los días de su apogeo como dominador, desde la bella Granada centroamericana, la esclavitud y el comercio de esclavos y otras formas de relación contrarias a la igualdad y la dignidad humanas.

Pero es que probablemente Walker, por medio de su talento extraordinario desde el primer momento sabe, o avizora en el porvenir, lo que puede ocurrir al producirse la Guerra de Secesión o cualquier otra acción encaminada a los mismos fines: su convicción esclavista es tan fuerte, que sobre-estima sin duda el poderío de los esclavistas del Sur, y supone que ellos decidirán en última instancia, por medio de la supremacía ideológica conquistada con recursos sangrientos, el destino de todo territorio sojuzgado por su audacia, sumándolo a una eventual confederación esclavista, o adjudicándoselo a él personalmente, a la manera de una enorme factoría de esclavos.

Esta manera de pensar se debe sin duda al hecho ya conocido de que en Walker sobresale, antes que la característica del filibustero, del guerrero y el conquistador, la característica del político, el diplomático y el estadista. Es difícil imaginarlo a la sombra del "vivac", a la manera de sus lejanos antecesores, en un recodo del Caribe, asechando por su audacia, dirigiendo la limpieza de las armas o preparando el aparejo para el asalto próximo. Más resulta el hombre adecuado para

la mesa de conferencias, para el gabinete del político, para ser el diplomático que impone sus convicciones en una asamblea, el parlamentario hábil que con palabra suave subraya el valor y el peso de sus armas y persuade al adversario a la rendición.

En lo militar, no obstante su grado de coronel nacido del cariño indecible que le profesan sus secuaces, y reconocido por la facción a quien primeramente aparenta servir, su figura es menos descollante. Sobre todo porque generalmente gusta declinar el mando en mercenarios expertos, en los auténticos filibusteros, audaces y codiciosos, mientras él queda a la expectativa, con verdadera sagacidad de político, aunque suficientemente próximo a la acción para evitar cualquier sorpresa por parte de sus dudosos generales. Su papel en este caso es más bien el de animador, el de una fuerza cohesiva que infunde y sostiene la confianza en los resultados y que ha previsto serenamente, hasta en el último detalle, las diversas contingencias de la lucha.

Acaso el término de filibustero, sobre todo si se atiende a la pobre etimología que apenas lo identifica como merodeador, no le esté bien aplicado. Porque en él no es incentivo superior el botín próximo. No lo subyuga ni apremia el reparto de la riqueza arrancada al adversario. Lo obsede sí el dominio integral de la tierra y del hombre, la conquista ilimitada, irrefrenable, absoluta. Provisto de mejores elementos habría paseado su orgullosa bandera por Centro América entera, y acaso habría prolongado su perfil guerrero sobre el resto del Continente recién liberado por Bolívar. Su altiva divisa de "Cinco o ninguna", con que retó al destino y llevó un estremecimiento de temor a lo largo de la tierra de Centro América, pudo también haber dicho con orgullo: "Veinte o ninguna".

* * *

Tal es la estampa, pausada y vigorosa, recia, orgullosa y temeraria, de este prototipo del anti-Lincoln, contra quien los pueblos centroamericanos lucharon en terribles jornadas, entre las cuales, más que el estruendo de la lucha, predomina el acento de una ideología asimismo altiva y orgullosa, que se torna desesperada y heroica sobre el campo de batalla.

Los centroamericanos invocan entonces, más que el poder de sus armas, el pensamiento de sus humanistas, la breve herencia recibida de sus filósofos, sus sabios, sus constructores, sus soldados, como el mejor aliento para resistir al conquistador. Invocan también la idea de la invencible unidad, de la solidaridad indestructible de la nacionalidad trabajosamente forjada. Y este impulso espiritual que los mueve hace efectivas sus armas casi primitivas contra el poderoso aliento subyugador de un hombre vigorosamente constituido y perfectamente dotado para ser esclavizador y amo de los pueblos...

San Salvador, 1956.

La Antropología en Hispanoamérica

Por CLAUDIO ESTEVA F.

Toda conciencia necesita para desarrollarse de información y experiencia. En el caso de las ciencias sociales, se requieren libros que, por una parte, planteen las realizaciones del campo, y por otra que apunten, por lo menos especulativamente, a sus posibilidades. Esto es, se precisa de práctica y teoría. Con una y otra coexistiendo simbióticamente, el nivel inteligente de su capacidad como ciencia quedará bien establecido.

Si, por otro motivo, las actividades científicas de un área nacional determinada carecen de experiencia suficiente para cubrir eficazmente la perspectiva integral de la disciplina, como ocurre en el caso de los hasta hace poco bisoños fogueos hispanoamericanos, entonces es preciso recurrir a las observaciones y conocimientos de aquellos países cuyo fondo teórico-práctico es más amplio.

Este es el caso con Hispanoamérica en Sociología y Antropología, por ejemplo. Especialmente en este último campo,

nuestra experiencia especulativa era muy débil, y sobre todo poco sistemática.

Pues bien, este vacío se está ocupando desde dos direcciones: 1) con la puesta en marcha de una amplia expansión de los trabajos llamados de campo y laboratorio, y 2) con la aportación editorial del Fondo de Cultura Económica, por hoy la más inteligente y coordinada aportación a las ciencias antropológicas del mundo hispanoamericano.

Basta con referirnos a algunos de sus títulos para comprender la trascendencia intelectual de su contribución. A nuestro entender, son cinco las obras que más valiosamente han ayudado a la Antropología de nuestros países de América Española. Por orden de discusión, ya que no de preferencia, disponemos de los siguientes: A. Kardiner, *El individuo y su Sociedad*; A. L. Kroeber, *Antropología General*; M. Herskovits, *El Hombre y sus Obras*; S. F. Nadel, *Antropología Social*; y por último, la *Etnobiología*, de Ilse Schwidetzky, que

sin embargo de poseer un carácter de ciencia nueva del hombre, tiene los atributos suficientes para ser considerada como de implicaciones propiamente antropológicas.

Hemos escogido estas cinco obras, porque para cualquier estudioso del mundo social, con ellas se puede trazar un marco de conocimiento antropológico amplio y profundo, especialmente coherente, y también porque partiendo de los intereses metodológicos y teóricos que en ellas se defienden o propugnan, representan las tendencias nacionales más vigorosas, tanto en producción como en orientación ideológica, del momento. No es posible discutir aquí la superioridad de un enfoque sobre otro, pero sí podemos establecer el carácter fundamental de la obra de cada uno de los autores citados.

Tomemos primero a Abram Kardiner¹). En EE. UU., Francia e Hispanoamérica, la obra de Kardiner ha impactado decisivamente el campo de las ciencias sociales. Con su enfoque sicoanalítico de la Cultura, Kardiner ha puesto en manos de la Antropología un nuevo instrumento de trabajo, el llamado método en profundidad, el que trazando, por una parte, las condiciones básicas del equipo humano y poniéndolas en relación con los determinantes de la acción cultural de las instituciones de la sociedad sobre el organismo, ha establecido los medios científicos para comprender la situación humana en la cultura. Este enfoque ha sido llamado también el método sicodinámico.

Dado su carácter de sicoanalista, Kardiner ha estado interesado en formular una teoría de la conducta en términos de la motivación culturalmente condicionada que le es subyacente, y para ello ha introducido el concepto de personalidad básica, o estructura del carácter social referida a las instituciones que moldean y hacen socialmente aceptable a un individuo o a un grupo humano.

Por este medio, en el método de la investigación de la personalidad se ha pasado del campo individual de estudio, típico de la sicología laboratorista, al propiamente dinámico de las interrelaciones observables entre las funciones, pautas y patrones de conducta operando con estímulos sobre el equipo biológico del hombre.

A base de este principio, se ponen de relieve un cierto número de tendencias de personalidades, que sólo pueden ser reconocidas, y por lo tanto tener validez, en el marco de la sociedad específica en que se expresan, y por ello se encuentran necesariamente integrados a las formaciones institucionales que cada cultura tiene provistas para sus miembros.

Para poder desarrollar su método sicodinámico, A. Kardiner tuvo que partir, por una parte, de su propia experiencia con individuos de la cultura occidental, y por otra, recurrir a los informes de campo que le fueron proporcionados por la investigación antropológica.

De todo ello han resultado ciertas congruencias. La personalidad básica del grupo se engendra partiendo de la operación selectiva de la cultura sobre las necesidades bioquímicas del hombre: el hombre, el sexo, las eliminaciones, etc.

En torno a su satisfacción o frustración, se crean en el individuo un número de soluciones y ansiedades, que necesariamente se proyectarán sobre la organización presente y la orientación futura de la personalidad. De esta manera, el organismo crea una pauta adaptiva estrechamente vinculada a los procesos condicionantes que las instituciones establecen sobre sus necesidades, pero asimismo, también deberá esperarse que a cada frustración, el individuo reaccionará sistemáticamente originando una cristalización específica de conducta y valores, relacionados con la frustración, y en caso contrario la satisfacción.

El proceso en que se apoya la formación de la estructura de la personalidad básica descansa, biológicamente, en el equipo del hombre, y culturalmente en la conducta de la madre para con su hijo.

1)—Abram Kardiner: *El Individuo y su Sociedad*. Fondo de Cultura Económica, México, 1945. 450 páginas.

Aquí queda establecido el periodo fundamental de adquisición de las principales técnicas adaptativas. Las siguientes fases de la acción humana constituyen acoplamientos secundarios, y alteran muy poco la constitución del carácter obtenido durante el tiempo de relación con la madre.

Con A. L. Kroeber,²⁾ nos encontramos con el representante más tradicional de la antropología norteamericana. Durante muchos años, después de la muerte de Franz Boas, Kroeber ha ejercido una influencia extraordinaria sobre sus contemporáneos a la par que sobre las nuevas promociones de antropólogos.

En realidad, Kroeber se encuentra situado en la línea que podríamos llamar genetista de la antropología, porque es especialmente destacada su preocupación teórica con los orígenes de los rasgos culturales y sus complejos, y por lo mismo de su difusión en tiempo y espacio. Desde luego, conforme a este propósito, ha prohiado la formación de una escuela etnográfica, cuyo esfuerzo principal se ha vaciado en una minuciosa y cuidada observación, descriptiva e integral, de la sociedad primitiva.

Este enfoque historicista por otra parte, ha resumido las energías de trabajo de un largo periodo de tiempo en la antropología norteamericana, y también como su reflejo maestro de la hispanoamericana. La fase de concienzación, por ejemplo, en México se ha caracterizado por este enfoque. Ahora, con la fundamentación de una antropología aplicada, México ha dirigido su capacidad científico-social por una vía de beneficios más inmediatos al hombre indígena.

Utilizando más bien fuentes escritas y hallazgos arqueológicos, Kroeber ha construido una ciencia del hombre cuyo principal contenido se encuentra en el pasado. Ha dado forma y configuración sistemáticas a un conjunto inicialmente heterogéneo de productos humanos. Des-

de el punto de vista de sus predilecciones, Kroeber expresa una conciencia humanista difícil de encontrar en el campo de la antropología contemporánea, porque esencialmente, ésta ha adquirido un carácter de casi ingeniería social, por lo menos entre los pueblos primitivos y atrasados.

Sin embargo, Kroeber todavía legitima una vieja aspiración de la antropología científica: la explicación evolutiva de la obra humana en el tiempo, partiendo de aquellos puntos geográficos donde más sensiblemente se manifiesta, y por extensión se ha dedicado a itinerar los rasgos culturales que mayor importancia han tenido en el desarrollo de la razón y la obra del hombre como cultura.

* * *

Veamos ahora a Melville J. Herskovits,³⁾ ya un viejo conocido de la Antropología Cultural. Tomado en su especialización geográfica, Herskovits es un africanista. Como teórico de la cultura ha mantenido un enfoque relativista. Sus conclusiones teóricas están particularmente limitadas al análisis de las sociedades primitivas, a las que él llama ágrafas.

Su vasta preparación en campos afines como la sociología y la psicología, le han permitido discutir con rigor sistemático la formación de los procesos sociales y su manifestación fenomenológica en términos del determinismo cultural, determinismo que hace que el antropólogo examine al hombre como es y no como debiera ser. Esto último significaría posponer la capacidad científica del método que le es propio.

Al igual que Kroeber, analiza la parte histórica o herencial de la cultura y los orígenes de la Humanidad en relación con los factores raciales, aquí admitidamente no causativos de ninguna especial regularidad cultural, así como los aspec-

2)—A. L. Kroeber: *Antropología General*. Fondo de Cultura Económica. México. 1945. 519 páginas.

3)—Melville J. Herskovits: *El Hombre y sus Obras*. Fondo de Cultura Económica. México, 1952. 782 páginas.

tos naturales que tienen influencia orgánica sobre la formación específica de la sociedad.

Pero donde brilla con luz propia su capacidad teórica es en su discusión de los "universales" de la cultura, o sea, de las necesidades básicas del hombre y su modo relativo de satisfacerlas. Tecnología, economía, organización social, educación, ética y estética de la personalidad, así como las influyentes determinaciones de la tradición, constituyen un conjunto de constelaciones causales de cultura cuya observación y análisis representan el cuerpo sustancial de la investigación antropológica.

La integración en un fenómeno único llamado cultura de estos factores, queda configurada por un sentido de interpretación dinámica más cercana a la psicología que a la sociología, aunque tienden a permanecer sobre un punto medio. Aquí los fenómenos de causación social quedan comprendidos dentro de procesos de conservación y cambio basado en el invento o la difusión, con los cuales el hombre se transforma y reintepreta. Por medio de la transculturación, los instrumentos culturales se convierten en activos determinantes de una nueva conducta, de un nuevo fondo de valores cuya estimación se convierte en la tarea final del investigador.

El accidente histórico, las leyes culturales y la capacidad de predecir los movimientos de la sociedad y la conducta humanas, tiene para Herskovits un significado fundamental. El antropólogo capaz de interpretar correctamente estas situaciones, habrá introducido la dimensión trascendente en el estudio de la cultura, la que es tanto un estudio empírico, como una interpretación histórica y una concepción teórica.

* * *

S. F. Nadel,⁴⁾ antropólogo australiano de formación intelectual inglesa, mantiene un interés sistemático por establecer

los límites del campo de acción de la Antropología Social, así como su capacidad conceptual como ciencia de la sociedad y la cultura. El principal obstáculo que Nadel observa en el desarrollo científico de la Antropología Social, reside en su casi absoluta preocupación empírica en detrimento por lo mismo de su estructura teórica. En realidad sus posibilidades de generalización se han detenido por falta de lo que podríamos llamar una vocación especulativa.

Nadel advierte a los demás campos de la ciencia social, que, aunque la Antropología Social hasta el presente ha puesto especial énfasis en el estudio de la sociedad primitiva, esto no implica limitación alguna del campo que representa. Lo que Nadel sugiere, en este punto, es que como resultado de que la Antropología Social pertenece a la mejor tradición científica, ha tendido a recuperar para el conocimiento social aquellas experiencias humanas que se encuentran en otras fases del desarrollo cultural; experiencias que las demás disciplinas habían abandonado, o soslayado, como objetos de estudio. Es decir, la Antropología Social no rechaza ninguna categoría histórica o evolutiva de la sociedad en cuanto objeto de investigación.

Pero, por otra parte, lo que distingue a la Antropología Social de los demás campos de las ciencias sociales, es el mantenimiento de una actitud integralista en la investigación de la sociedad y la cultura. Naturalmente que, habiendo sido hasta ahora el campo de estudio de la antropología la sociedad primitiva, el esfuerzo de comprensión de lo social ha tenido que ser mayor que el que están habitualmente acostumbrados a realizar sicólogos y sociólogos, por ejemplo, cuyo campo de actividad se ha limitado a la investigación de sociedades alfabetas, y en su mayor parte urbanas.

Esto implica que, mientras el antropólogo ha mantenido cierta independencia respecto de la sociedad que investigaba, el sicólogo o el sociólogo han penetrado al estudio de la sociedad con

4)—S. F. Nadel: *Antropología Social*. Fondo de Cultura. México, 1955. 641 páginas.

un caudal mayor de asimilación y empatía, que el obtenido a priori por el primero. En cuanto a los juicios empleados, el cientifismo del antropólogo se distingue por un enfoque más neutral en lo que respecta al establecimiento de criterios de valor.

Es tarea inmediata del antropólogo social cubrir también con la parte explicativa de la investigación, y por lo mismo convertirse en un científico analítico. Para ello debe usar como guía de estudio el concepto de institución como unidad fenomenológica fundamental de la cultura y la sociedad, y como formas descriptivas los procesos de cultura, entendida ésta como la parte activa de las funciones, y el de sociedad, considerándosela como la dimensión de los hechos sociales dados en el enclave de las relaciones y las agrupaciones.

En el orden de su planteamiento teórico, la Antropología Social continúa siendo relativista, cualitativa y comparativa, mientras que la cooperación metodológica esencial debe descansar en el acto final de aprender.

Por último, sinteticemos a Schwidetzky⁵⁾. Como buena alemana, tiende a manifestar una especial preocupación por el significado de los influjos biológicos y naturales sobre la conducta humana. Se trata de una etnobiología destinada a comprender la sociedad y la historia en términos de su basamento ambiental y su circunstancia social. Lo biológico parece ser lo determinante, lo dinámico, en la fase que nosotros llamaremos precientífica del hombre. Durante este período la humanidad es adaptativa más que regulativa. El hombre se modifica mediante su afirmación a ciertos espacios. Clima, vegetación y topografía ejercen sobre su voluntad un condicionamiento modificador y vinculador.

Más que conquistar el espacio, el hombre se afirma en él. Por medio de la lucha contra el espacio surge la diferenciación cualitativa, aquella que sir-

ve para que el hombre obtenga mejores condiciones de vida en su adaptación al medio ambiente. La forma migratoria es la actividad de desalojamiento que mejor expresa la capacidad, cualitativamente expresada, de afirmarse o tamizarse en el espacio.

Sin embargo, los medios técnicos, proporcionados por la cultura del grupo, ayudan al hombre a mejorar su adaptación, y por lo mismo a facilitar aquellas migraciones, aquella movilidad que, posteriormente, contribuirá a su éxito o fracaso adaptativo. La amenaza a la adaptación humana, impuesta por los límites naturales es, partiendo de ahí, casi más fuerte que su capacidad para superarlos.

Unos grupos son más idóneos que otros para superar los obstáculos, lo mismo que la inteligencia, que es hereditaria y que por serlo es un agente de estratificación social natural, el que actuando como seleccionador funcional de la evolución bioquímica humana impone, selectivamente, nuevos cuadros superiores a la sociedad, cuando los que predominan han perdido comparativamente su eficacia inteligente.

No obstante, a medida que la ciencia triunfa sobre la enfermedad, la selección natural surgida de la lucha contra el medio pierde oportunidades de manifestarse atenuándose los resultados del rigor externo sobre la evolución humana entendida en términos de selectividad. Ahora ésta debe considerarse más como un proceso de transestnización y asimilación, en el cual tiende a vencer la forma de vida, y por lo tanto la individualización de la victoria empieza a ser muy rara. La posibilidad selectiva desarrollada en la lucha contra el medio, o con la adaptación, habrá perdido gran parte de su capacidad dinámica.

* * *

Hemos visto, pues, cinco tipos de enfoque. A. Kardiner nos ha facilitado una comprensión del ser humano en términos de la llamada sicodinámica

5) —Hse Schwidetzky, *Etnobiología*. Fondo de Cultura Económica, México, 1955, 441 páginas.

cultural, en la que la estructura de la personalidad básica constituye el punto límite en la comprensión de los actos sociales.

A. L. Kroeber nos demuestra cómo la sociedad, y con ella el hombre, ha ido surgiendo casi de la nada cultural, y por la difusión y evolución de sus complejas posibilidades, se ha plantado en su actual dimensión histórica.

M. J. Herskovits, partiendo de un análisis histórico-cultural, relativista, de los problemas humanos, presenta una dinámica metodológica y una síntesis acerca de los problemas de las ciencias antropológicas, vistos con una concepción integralista, coherente y sistemática. Conforme a este enfoque, la técnica y la teoría en el estudio del hombre y su sociedad deben quedar totalitariamente resumidos.

S. F. Nadel se contesta a sí mismo y a muchos miles de investigadores sociales, acerca de la situación científica de

la antropología social. Sus conceptualizaciones y su profunda manera de abordar el tema de la cultura y la sociedad, ponen límites al método y a las posibilidades hasta ahora demasiado abiertas del campo, y además estimula la generalización como un medio de servir eficazmente a la ciencia social.

Finalmente, Schwidetzky nos coloca en el eslabón del estudio del hombre comprendido en sus fuerzas naturales circundantes. La vida social, aquí, tiene una profunda y dinámica caracterización biológica. Empero, este biologismo está entendido moviéndose dentro de unos límites cada vez más reducidos por la ciencia del hombre, haciéndose fuerza simbiótica dependiente del hombre.

Como vemos, la Antropología ha sido, en el Fondo de Cultura Económica, una preocupación editorial importante, pero especialmente cierta es la capacidad cualitativa que sus títulos han ofrecido al mundo de las ciencias sociales.

Poesía ecuatoriana

La Soledad Pensativa de Alejandro Carrión

(Ensayo estilístico sobre “La Noche Oscura”)

Por MATILDE ELENA LOPEZ

Extraña, alucinante y enigmática es la poesía de Alejandro Carrión. Una poesía de ojos videntes y de voz tremante, una poesía que como Casandra, está poseída por un fuego interior, por desesperadas llamas azules. Poesía de soledad sedienta, de soledad de sollozos y de gritos, de soledad de tormentos que gime recorrida por una filosofía sabia y entristecida. Poesía de vuelo metafísico de donde se alza angustiada la gran pregunta ontológica de la filosofía.

Porque este muchacho extraño y puro tiene sed de saber. El mismo no sabe cuán sabio es —como dice Juana de Ibarbourou—. Dialoga como Sócrates con su propio ser y tiene el asombro grave y triste de los filósofos griegos. El saber le viene de “sangre antigua”, de la vena lacerada del abuelo-poeta y de la tortura sedienta del tío-poeta hundido en un infierno de lóbregos fuegos fatuos perpetuamente azules. Su poesía, raíz retorcida en invisible tierra, puede ver el espacio allá arriba en la rosa de

su sangre.

Alejandro Carrión es un poeta profundamente impresionista y simbólico. Luces deslumbradoras se encienden aterridas como luciérnagas en su *Noche Oscura*. Es un poeta melodioso, henchido de ritmo interior que en la aparente libertad de sus versos caudalosos lleva un engranaje musical perfecto, una trabazón armoniosa donde el concepto se abre paso en limpias imágenes y donde resuena una nostalgia pura, de *saudade*.

Sugeridor como los simbolistas franceses, no escapa sin embargo a la pasión romántica que a través de los grandes temas: amor y muerte, engarzan su poesía sonámbula y misteriosa. De los románticos tiene evidentemente la turbulencia del sentimiento que oscila en su intuición poética en imágenes que logran a ratos el equilibrio de los grandes poetas. Como sabemos, en toda expresión poética hay una lucha entre el sentimiento y la intuición en busca de la expresión adecuada. La tarea poética consiste en

configurar y expresar unitariamente la intuición y el sentimiento, y en esto consiste el triunfo máximo de un poeta. Lo propio de la gran poesía clásica es la armonía y colaboración del sentimiento con el pensamiento, de lo entrañable con lo intelectual. Un sentimiento atemperado que se fija en una forma perfecta, como en la poesía de Fray Luis de León, sumergida en un sentimiento anegador que se objetiva en el tranquilo huerto, reflejo de su sosiego interior. Los poetas románticos casi nunca logran este equilibrio y por eso se desbordan como las corrientes arrolladoras y no atienden a la medida. Alejandro Carrión tiene de los románticos esta fuerza vital, y por eso se atiene al ritmo interior de la poesía libre, y ordena linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento. Su poesía tiene más de romántica que de clásica y por eso rompe todas las medidas en el verso ateniéndose solamente a su intuición encabalgada sobre otra intuición. El equilibrio clásico lo logra sólo ocasionalmente.

También podemos tropezarnos fácilmente en la poesía de Alejandro Carrión con los extraños y difíciles caminos de la poética culterana. Atrás del giro gongorino, hay un pensamiento claro, artísticamente ocultado con riguroso sistema de equivalencias en una compleja estructura sintáctica. Atrás de las líneas retorcidas, frondosas, de la construcción barroca, podemos seguir el motivo central como a través del hilo de Ariadna. Tales giros los encontramos en EL NOMBRE: "Decirlo nunca debe del hombre el labio impuro", en FISGA: "¿De qué servirte puede tu blancura en la noche?"

Pero lo más frecuente en Alejandro Carrión es romper toda medida, desbordarse en versos caudalosos empujado por su intuición creadora, característica romántica por excelencia. Es entonces cuando su sintaxis busca el camino directo de la prosa, pero con ritmo interior hondamente poético, como en INVITACION A LA FIESTA DE LA TRISTEZA, POEMA, etc., etc.

En LA NOCHE OSCURA, el libro de poemas objeto de nuestro ensayo, Alejandro Carrión es un poeta lírico que se eleva en raudales de luz, en armonías recónditas y tremantes, en notas sostenidas de una música extremada. Garganta azul de ruiseñor nocturno de ternuras intensas en el canto.

Es capaz de crear imágenes tersas, traslúcidas, que hacen paso de luz a los conceptos; y sabe mantener una elevación poética siempre sostenida. Su poesía es enigmática, alucinante, misteriosa, llena de instintos musicales, de intuiciones que brillan como un relámpago, fulgurante en las imágenes tocadas con la suprema belleza del símbolo. Una poesía en perenne estado de gracia.

LA TRISTEZA

Los grandes temas que vertebran la poesía de Alejandro Carrión y que constituyen un impresionante *leit-motiv* que recorre toda su obra son: la soledad, la sed, la tristeza, el amor y la muerte.

Sigamos el motivo de la tristeza a través de su NOCHE OSCURA. Acudamos a su *Invitación a la Fiesta de la Tristeza*: "Ven conmigo, desnuda, a la fiesta de la tristeza". Sí. Hay que llevar el alma desnuda y los pies descalzos y entrar de puntillas como en el templo de Apolo. Hay que dejar afuera las palabras, despojarlas de la forma para que sólo sea el pensamiento confuso y embrionario, "lo mentado", como dicen los lingüistas. Dejar afuera la palabra que es máscara del pensamiento y que el pensamiento mismo se quite todo ropaje inútil para ser sólo el limbo donde crea el poeta con su inocencia triste y primaria. Dejar afuera todo, para que sólo nos bañe la infinita luz de su tristeza, dejar que nos envuelva su lenguaje de luceros, su música celeste y nostálgica, su melodía intensa y profunda como un ritmo de la vida. ¡Qué misterio tan hondo el de su poesía taumátúrgica!:

*“Ven, conmigo, desnuda, a la fiesta de la tristeza.
Iremos sordamente, por caminos descalzos
buscando hondas fisuras donde broten las lágrimas saladas,
cantando una canción sin voces a la estrella lejana,
llevando bruscamente despierto el corazón desnudo,
el corazón que gime durante el día difícil,
el corazón amargo de los días oscuros
en que brotan sangrando las lágrimas saladas”.*

(Invitación a la Fiesta de la Tristeza).

¿Qué limpidez de imágenes nos ofrece el poeta en su *Invitación a la Fiesta de la Tristeza*, qué metáforas aladas, qué impresionismo en el verso que se ilumina con el símbolo!:

*“Mi corazón que vive angostos días sin luz donde la lluvia
canta,
en los que un alto álamo se dobla hacia un agua oscura
sin declive...”*

*“Ven a hundir tus manos en el agujero, a meter tus ojos
en la sombra,*

y grita, y juégate mi túnica a los dados...”

*“...Ven, que allá un río de miel morada espera,
y nuestros dulces cuerpos, en sus ondas nocturnas,
nadando suavemente, en lágrimas bañados, en espinas mecidos,
tristemente enlazados”.*

¿Qué es lo que vibra atrás de esta tristeza tensa como un arco? En su nostalgia imposible resuena el amor-pasión con sus corrientes turbulentas y arrolladoras. En su *Invitación a la Fiesta de la Tristeza*, resuena el grito apasionado de Paolo y Francesca, hasta en ese verso plástico y sugeridor: Tristemente enlazados, como en el infierno de Dante, enlazados van los amantes eternos, los que se dejaron arrastrar por el

amor más imposible, más apasionado e intenso, más oscuramente sensual y victorioso. No os engañéis por su aparente motivo. Velado por la tristeza vibra el anhelo apasionado que arrastra hacia el amor de Tristán e Isolda. Amor-pasión desnudo y fuerte que el poeta anhela ardientemente y que se le escapa en versos incontenibles velados por el símbolo:

*“Mi corazón que vive angostos días sin luz donde la lluvia
canta...”*

¡Extraña cita la del poeta! ¿Será una cita de almas, una cita imposible y pura como una azucena impoluta? No nos engañemos. Aquí no se canta al amor platónico, aquí velado en un motivo triste, estalla el amor-pasión con toda su

fuerza instintiva, inconsciente hasta para el poeta.

Alejandro Carrión se consume en el infierno y en la tortura de los poetas malditos. Y más allá de esta pasión, la otra, la de Fausto en las extrañas bús-

quedas del alma por descubrir lo que hay más allá del horizonte. El poeta es “una flecha lanzada hacia la otra orilla” como decía Nietzsche. Es capaz de jugarse el alma y perderla como Fausto en el vértigo de una pasión infinita. Y como Fausto estar encendido por altos ideales en pos de los cuales podría ir al encuentro mismo de la muerte: “Y grita, y juégate mi túnica a los dados”.

Y sólo ha de salvarlo ¡ay! el amor perfecto, el amor de una Margarita trágica y desolada que no puede detenerlo porque él va hacia la muerte. Amor y muerte, motivos eternos que se engarzan en un solo tema universal. Porque el amor tiene raíces tánicas que crean y destruyen la vida. Porque la pasión es

eso: una fuerza que se aniquila y se consume, un fuego devorador, una sed, un ansia, un delirio perpetuo.

Soledad, sed, tristeza, amor y muerte son los motivos dramáticos de su poesía fascinadora. Porque Alejandro Carrión pertenece a la estirpe maldita de Job y lo vence una tristeza irremediable. Una tristeza que “ni la mano más fina, ni la dulce palabra, ni la música limpia, ni el sol, ni el agua clara, ni la voz, ni la risa puedan consolar”. ¡Cómo resuena en su poesía el grito de no haber nacido nunca, que fluye en el grito tremendo de Job, el hermano remoto y que recoge la queja de Segismundo en la *Vida es Sueño!*

*“Oh, si fuera aquella noche solitaria,
que no viniera canción alguna en ella!”*

(Libro de Job, III, 1).

*“Oh, no es todavía, no es aún, mi alma,
aquella oscura noche de silencio perenne,
tan negra y solitaria, tan fría, cruel y artera,
que ninguna canción viene flotando en ella!”*

(Oh, No es Todavía).

LA SED

Otro de sus grandes motivos es la *sed*. Sed de poeta que es su tormento y su gloria. Sed que es inquietud sin sosiego de su alma torturada y que lo em-

puja como un “demonio interior” hacia adelante. Es una estrella que se arde adentro, es el *daimón* de su vida que empuja siempre su espíritu proteico y prometeico a la vez:

*“Conozco esta tiniebla, esta sed, este grito.
Oscura, oscura, oscura, negra tinta regada
sobre un ojo sombrío. Conozco yo estas uñas,
este pie de caballo ciego, esta garra de zorra.
Conozco esta ceniza impalpable y ardiente
lloviendo sin cesar sobre el alma incendiada.
Siento esta sed. Quiero esta sed, esta candela.*

*“Conozco ya este clima, este aire, esta hondonada,
y en su sombra me entrego, me recojo y me lloro.
Estoy perdido, estoy ciego y atado.
Conozco esta tiniebla, tengo sed de una luz,
y no sé de una luz y me pierdo y me entrego.
Llevo hasta mi garganta mis manos enlutadas
y me hundo las uñas en mi voz tenebrosa.”*

(Tiniebla).

No hay preciosismo en la poesía de Alejandro Carrión; hay imágenes limpias, metáforas que esconden un oculto sentido, porque son *internas* como ya lo probaremos en nuestro ensayo estilís-

tico.

Bajo el signo aciago de su sed, el poeta busca como un niño un vaso de agua, que no calma, que no puede calmar la zarza ardiendo de su alma:

*“Un sarmiento que grita a la luz de la hoguera.
Yo escucho mis latidos, mi corazón espío,
meto dentro de mi alma mis ojos retorcidos
y espío. ¿Un espino? ¿Tal vez un cardo fiero?”*

*Su sed, yo lo comprendo, era sed sin remedio.
¿Qué corazón cabría en su arenal reseco?
¿Qué noche, en luna cándida, caer se atrevería
sobre la quemazón de su sangre incumplida?”*

(Incendio).

Atormentado el poeta sabe que ya no puede salvarse y que la muerte es su única esperanza:

“Deja que venga un día la muerte verdecida”.

*“Yo sé que estoy perdido, que tengo juego eterno
ardiendo en llamas líquidas sobre mi sangre tierna”.*

(Incendio).

El pálido muchacho que vio morir al poeta de su sangre, de sus ancestros, Héctor Manuel Carrión —su tío— conocía ya de antiguo esa sed que fatal-

mente iba a consumirle en la misma llama, que venía en un legado sombrío de sus venas:

*“¿Qué sed, qué sed la tuya, pobre poeta herido,
poeta de mi sangre, de mi voz, de mi alma,
pobre poeta hundido en incendio constante!”*

Su fina alma de lirio anegada en incendios, acepta como una fatalidad su extraño destino de Tántalo, su símbolo predilecto. El símbolo de su sed eterna.

LA SOLEDAD

¡Quién pudiera impalpablemente penetrar como una luz, como ese último rayo de luz de los crepúsculos tristes, en la soledad del poeta! Entrar de puntillas, poblar su silencio, invadir su sombra, borrar su soledad. Porque la soledad de Alejandro Carrión es desesperada, de acoso, de ciervo perseguido.

Trémulo de estar solo, de saberse solo, el poeta no encuentra el alma con quien comunicar eso que no tiene nombre. Tremenda soledad de la incomunicación del alma entre la gente que no entiende, que no puede entender por más que su presencia quiera poblar lo que no puede llenarse más que de ansias. ¿Es la incomunicación de que tanto se complace el existencialismo? ¿Es el muro, la puerta cerrada, el infierno en los otros, el enemigo que espía afuera y nos acosa, el miedo que acecha siempre, el saberse ya inuerto, aun antes que la muerte llegue, por que estamos en la muerte, vivimos

la muerte y la llevamos adentro como un gajo siniestro? La soledad de Alejandro Carrión se parece mucho a la desierta soledad existencialista que naufraga en un pesimismo de pozo ciego, de callejón sin salida.

Pero si recorremos su poesía con ojos más limpios, hallaremos que en aquel revolverse en las olas oscuras, hay una tentativa esperanzada, que quiere ser optimista, asiéndose a un último rayo crepuscular:

“¡Ven, sol de mi esperanza, si existes todavía!”

Es una soledad que no ha dejado afuera a la esperanza como en el infierno de Dante. Se puede salvar, debe salvarse porque en ella brilla un lucero de opti-

mismo. ¡Ah, si fuese la soledad del “*beatus ille*” horaciano que resuena con viril sosiego en Fray Luis de León:

*“Qué descansada vida
la del que huye del mundanal rüido,
y sigue la escondida
senda por donde han ido
los pocos sabios que en el mundo han sido”.*

Pero no es el “*Beatus ille*” que resuena con castellano sosiego contenido en la literatura española. Tampoco es la soledad del arte puro, ni la del genio de las Soledades, el gran Góngora. No es la soledad de Petrarca, dulce, contemplativa y reposada. No es la soledad

que goza en plenitud de la naturaleza hermosa. No es tampoco la soledad mística que renuncia del mundo y se recluye en su propia alma en busca de la vida eterna y la salvación. La soledad de Alejandro Carrión es áspera, ardi- da, de pavorosas púas erizadas:

*“Náufrago estoy, hundido en mi alta noche,
y solo, ardido en soledades crueles,
agonizo.
Náufrago de mí mismo, caminante perdido
en calcinadas sendas, sin guías ni linternas,
mientras profunda noche acaece en mis venas.
Nauta de un mar de arena calcinada.
Descalzo corredor en pista de ascuas.”*

(Deseo).

Pero también está poblada de preguntas la soledad de Alejandro Carrión, es una soledad pensativa, ensimismada. Está

recorrida por sedientas búsquedas metafísicas en las que cae como en un abismo:

*“Saber qué voz me llama y adónde me conduce.
Saber de dónde viene y adónde va mi sangre.”*

*“Saber, oír, llegar a mi secreto,
arrancarme la noche,
dar a mi angustia calma,
a mi batalla paz, a mi tortura
con mano sabia el bálsamo que cura”*

(Deseo).

Ante el poeta está la niebla, el misterio, la interrogación pavorosa y por eso él va a tientas hacia la otra orilla

lleno de ansias metafísicas, como atraído por los dédalos existencialistas:

*“Desde la otra orilla
un ciervo sin remedio me buscaba.”*

(Misterio).

Los grandes temas del desengaño, de la vanidad del mundo, de la apariencia

de la vida envuelta en formas falsas, afloran en Alejandro Carrión:

*“Yo estoy solo. Lo siendo. Mas saberlo no puedo
y puede ser que en lóbrega, siniestra noche austera
se extiendan tras mi cuello manos llenas de ansia
y me busquen. Voces que llamen recio
despertarme podrían, que acaso no estoy solo
y sólo estoy dormido.
Pensé que estaba solo. Acaso estoy dormido.”*

(Soledad).

¡Cómo resuena el monólogo de Segismundo en esta poesía desolada! Es una queja simbólica, mar adentro que recoge la angustia española del siglo de oro calcinado por la Contrarreforma. También Segismundo teme despertar porque no sabe si eso que ahora vive, sea nada más un sueño o el sueño la verdadera vida:

*“El no haber nacido
ni mirado los rayos del sol ardiente,
sería para los mortales
la mejor de todas las cosas;
y una vez nacidos
pasar cuanto antes las puertas del Hades
y yacer de mucha tierra cubiertos”.*

En el dramaturgo español, Calderón de la Barca, resuena:

*“¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.”*

*“Pues el delito mayor
del hombre es haber nacido”.*

En torno a la idea de la muerte, presente en la poesía de Alejandro Carrión, de su terrible contenido enigmático y misterioso, gira el sentido de la angustia que viene del poeta griego Teognis, precursor del pensamiento agonista y angustiado (inserto en el estoicismo) y que ha influido en la poesía latina, italiana, española y de todas las lenguas. La sentencia de Teognis es trágica y lapidaria:

Es la misma lamentación de Job. En Quevedo está vivo este sentimiento antiguo, y sin embargo tan presente en el mundo actual. Pero el antecedente más claro de la queja reflexiva de Alejandro Carrión sobre la vida y la muerte, cuyo tema recorre toda su poesía, se encuentra en Eurípides, en dos versos pertenecientes a la desaparecida tragedia POLYEIDOS:

*“Quién sabe si acaso la vida
no será una muerte
y lo que llamamos muerte
la vida de ultratumba”.*

También en los coros de Sófocles se entreteteje este angustiado motivo existencialista, en Edipo Rey y en Edipo en Colono. La poesía castellana ha sido penetrada por el pensamiento de Eurípides a través de Séneca y Quevedo en lo que tiene de estoica y existencial. Corresponde siempre a un minuto de crisis social y humana, cuando se quiebran los valores morales y se enfrenta la vida con un cierto desdén escéptico que duda de todo y parece haber perdido la fe en la humanidad. Con "Una Cierta Sonrisa" a lo Françoise Sagán.

El concepto sobre la muerte, propio de los existencialistas, tiene su origen renacentista en Quevedo, aunque la raíz sea medieval y aun más antigua, como hemos comprobado. Dice Quevedo: "¿Cómo puede morir de repente quien desde que nace ve que va corriendo por la vida y lleva consigo la muerte?"

En "Carta que declara cómo es loable

el temor de la muerte, y cómo puede ser necio y reprehensible. Al Doctor Manuel Serrano del Castillo". T. V. p. 177, dice Quevedo: "Ninguno puede vivir sin morir, porque todos vivimos muriendo". El mismo pensamiento expone al tratar del fin siniestro de Rodrigo Calderón, degollado en la Plaza Mayor de Madrid:

"Y es cierto que vivió una muerte, y que murió una vida. La muerte de don Rodrigo Calderón fué la que vivió, y su vida no fué más que su muerte".

El conceptismo de Quevedo se encuentra reflejado en César Vallejo, como ha sido demostrado en reciente estudio de Xavier Abril ("Francisco de Quevedo y César Vallejo", ALFAR, Montevideo, Uruguay, 1954). Rubén Darío y César Vallejo han convergido en el pensamiento generador de Teognis, quizá no directamente, tal vez como secuencia calderoniana. Darío canta en su *Nocurno*:

"El pensar que un instante pude no haber nacido".

y en otro poema:

"El sueño que es mi vida desde que yo nací".

Más tarde, Vallejo escribiría en su poema de Trilce:

"Y nuestro haber nacido así sin causa".

Y en otro poema (Poemas Humanos), la queja de Eurípides es recogida por Vallejo:

"Haber nacido para vivir de nuestra muerte".

La poesía ecuatoriana desde el Padre Aguirre, está atravesada por este motivo existencialista. La *generación decapitada* de los poetas ecuatorianos que se escaparon por la puerta falsa, abunda en esta temática angustiada. Particularmente en Medardo Angel Silva, el último gran suicida, y más tarde en Alejandro Carrión, gravita la misma idea desolada sobre la vida y la muerte.

Y si bien Segismundo al final de cuentas nos da la conclusión de sus amargas experiencias en una forma afirmativa, cuando dice: "Obrar bien es lo que importa, para cuando despertemos", Alejandro Carrión impregnado de la idea del desengaño y de la vanidad del mundo, desemboca en el monólogo pesimista y lleno de dudas de Hamlet: "To be, or not to be":

*"Dejad que niegue y niegue y que me contradiga,
dejad que me sostenga sobre un filo de espadas,
dejad que sea un naipe la base de mi casa,
dejad que satisfaga mi sed en hiel amarga".*

(Soledad).

Las raíces estoico-existenciales de Alejandro Carrión, son el reflejo de la crisis espiritual en que se debate el mundo en esta hora amenazada como nunca. Es una queja humana que busca la brújula perdida, el sol del optimismo futuro. La Europa de la post-guerra, (especialmente Francia) ha caído en la negación de todos los valores universales y en el escepticismo debido a las terribles experiencias porque acaba de

pasar. Abrumada de problemas oscuros, la juventud europea se pierde en el laberinto existencial y aspira a vivir el instante con un desdenoso encogerse de hombros. Como siempre, el reflejo nos llega a los americanos con las consecuencias tremendas que hay que lamentar. Pero aquí buscamos una brújula, una salida, un destino en el futuro. Sí, también la presiente Alejandro Carrión:

*“Sobre el cadáver niño de mi última brújula
tiembla aún, destrozada, la aguja estremecida.*

*“La lluvia fina
hundiendo sus agujas cuando ha muerto la aguja de mi brújula.
Nunca, polo, mi polo, arribaré a ti. Perdido norte,
sin poder encontrarte cálido sur,
sin poder extender mis brazos extenuados
para encontrarte, oeste de olas rugidoras,
sin poder revivir mis ojos para mirar cómo nace tu sol,
mi sol, oriente mío. Rota la brújula, ruta de la
brújula rota,
perennemente ausentes los puntos cardinales,
te andan mis pies callados. Dolor, nuevo dolor, habitando
mis huesos.*

Soledad, ya tus témpanos aprisionan mi cuerpo.”

(Viejo rescoldo).

Hay sin embargo, lucha en esta soledad de Alejandro Carrión. Agonía —no de muerte— sino de vida que combate, en el sentido griego. Y la brújula en sus manos de nauta visionario, ha sido hallada en su Canto a la América Española, un canto de resonancias épicas, jubilosas en el que se saluda el capítulo del hombre cuyo corazón se inclina del lado de la libertad y de la vida. El poeta de la Noche Oscura ha encontrado ya el sol que buscaba, en América, en la juventud de América a la que exalta en el Canto a la Línea Equinoccial con la voz profética de Walt Whitman, el canto de la democracia y del futuro. Y si el sol se oscurece a ratos en eclipses

amargos, nuestro deber de artistas y de hijos de esta tierra prometida, es luchar porque brille muy alto, el sol de nuestra libertad y de nuestra esperanza.

LA MUERTE

Hemos visto cómo un terror metafísico recorre las reflexiones de Alejandro Carrión sobre la muerte, corolario de su soledad. Hemos rastreado su pista trágica y antigua. Ese dolor de la eternidad encima y de la vida que se acaba, cae sobre la poesía de Alejandro Carrión en versos llenos de terribles neblinas atrás de las cuales está la angustia existencialista de llevar la muerte adentro:

*“Creo que soy eterno y me salgo de adentro
y me derrocho. Esta vida que tan rápidamente se me va
de las manos.”*

*“Y me vuelvo a un espejo, a mirarme la cara, y me digo
ante ella que bien sé que las cosas permanecen,
que son eternas,
ciclos cerrados, seres acabados ya y por eso definitivos,
y sé que estoy acabando y que para volverme eterno
y definitivo
debo terminar de acabarme. Lo sé y en instantes de flaqueza
me entristezco, pues mi pobre carne
quiere durar y ser eterna sin acabarse, lo cual es imposible.*

*“Yo sé que guardo en mí, completa, la última hora. No
sé cuándo ella debe desatarse del reloj de mi tiempo,
pero sé que la muerte está dentro de mí, ya completa,
ya del todo formada y tan llena que a veces sale a mi piel
y entonces, sin querer, yo me veo obligado a mirarle la cara.*

*y cuando lo recuerdo miro con sed las montañas azules
y beso agua límpida e inocente
y salgo al jardín y corto una rosa y la aspiro y devoro
con los ojos sus pétalos...”*

El poeta hundido en su propio ser físicas y se lamenta sobre su alma, sobre
busca una respuesta a sus dudas meta- el cadáver de su alma:

*“de esta alma tan fresca y tan oscura, que nadie,
ni yo mismo
—y en esto consiste mi amargura— pudo saber
cómo era.”*

Al poeta le preocupa hondamente la y no resuelve sus eternas dudas, llama a
eternidad que rodea nuestro instante y la muerte con las voces ahogadas de la
agotado de este pensar en que se hunde Doctora de Avila:

*“Ven por ahí, ansiada muerte mía.
Ven caminando como un dios liviano.
Ven, dulce y triste, ven, callada y suave.
Ven como un canto que en la tarde crece.
Ven como lluvia sobre un prado amargo”.*

(Poema).

Es una noche oscura, sin luna, la del poeta. El cielo de su poesía no está tranquilo, en él fulgulan inquietos luceros de pavor. No es un cielo azul, limpio, como una hermosa mañana de verano en el cielo sin nubes de Quito, sino una sombría noche en la que hasta los pensamientos le duelen al poeta. Le duele su tristeza pensativa, su soledad pensativa en la que una flecha atraviesa el misterio de la muerte, esa muerte oscura que lo acecha siempre en el morir del cuerpo preludio de una muerte aún más definitiva. Pero hay algo que vence la muerte y que el poeta intuye, una vez pasada la tempestad que agita su alma, algo que brilla en su anhelo imposible: el amor. "Vamos al reino de la muerte, por el camino del amor" —dijo en admirables versos Rubén Darío. Amor

y muerte, unidos por misteriosos lazos eternos. El dios de Alejandro Carrión es el amor-pasión fuerte y desnudo, ese que se confunde con la muerte en el sentimiento de los grandes románticos.

EL AMOR

Lejanamente, acaso, el poeta busca un sueño. ¡El aire está tan frío! Sí, muy frío, con un hielo que ha entrado al alma. El corazón es una estrella en una isla fría. El corazón sobre una isla fría, como una estrella abandonada. ¡Rodeado de cipreses! ¡Sitiado de sollozos!

Así lo siente el poeta arder en "medianoche, en mediosueño". Sobre el corazón el cadáver de un secreto celosamente guardado:

*"Tengo un secreto muerto y quiero entre misterios
y hondos azares fríos hacerle funerales".*

*"Así mirarlo quiere su propia alma enlutada.
Así la noche quiere guardarlo en sus pupilas".*

(Funerales).

Es un amor triste, lacerado, de esos que devastan una vida y la destruyen y la agotan. Un temperamento como el

de Alejandro Carrión es para las grandes pasiones y no para los amores pláticos:

*"En triste imagen se me transformaba
su estructura de flor cálida y suave."*

Y cortada la rosa efímera de su tremante pasión, pasa como una nebulilla delicada pero transitoria, se convierte en *humo*, en niebla. Ya no recuerda el rostro amado, siempre dolorido. Pero ¿existe el olvido? Para el amor-pasión, sí. Es su natural epílogo, una vez se han agotado todos los corales y su dulzura de huido río. Para el verdadero amor, el único amor que sólo una vez llega, no. ¡No hay olvido! ¡No existe el olvido! Porque el amor verdadero que no se nutre sólo de pasión, logra la plena identificación con el ser amado. Esa alucinante identificación de dos almas contrarias, contradictorias, que se

buscan, se repelen, se odian y se aman, y al final se funden extraña y misteriosamente. Para esa clase de amor, no existe ni la muerte, porque se sigue viviendo en el otro, en la inmortalidad del otro, como en los versos que acudan a nuestra memoria: "Douglas, tú no morirás del todo hasta que yo esté muerta". O como en el amor que pinta Emily Bronte en "Cumbres Borrascosas". ¡Apoteosis de amor! O como en el bello poema de Simonov, ESPERAME. O como en las grandes enamoradas: Francesca, Isolda, Julieta, Fedra.

El poeta busca ese amor-sueño que se instale definitivamente en el alma:

*“Te buscaré, te buscaré bajo este cielo gris, mordido,
como quien busca un sueño.
Iré a ver el fuego. Quiero saber si el fuego
puede vivir tranquilo. Si el viento no es tan rápido,
si las nubes se fugan, si las chozas se angustian,
si crece en las miradas un dulce musgo claro”.*

*“Lejanamente, acaso. ¡El aire está tan frío!
Lejanamente. La luz regresará a buscarnos los pasos.
Habrá que ver si el fuego puede vivir tranquilo.
Lejanamente. La muerte, no, tus manos. La muerte,
para que crezca un suave musgo sobre los ojos ágiles.
Y el silencio. No tu voz, el silencio. Para que se nos
canse
esta ansia de mirar. Para no ver. Soñar, sí, tal vez soñar.
Se buscará en la luz la huella de tus pasos.
“Marchar, el paso lento, lejanamente, donde la muerte,
la muerte, no, tus manos, cuiden el crecimiento del silencio.
¡Lejanamente, acaso! ¡El aire está tan frío!”*

El misterio circunda la búsqueda de este amor intenso, total, definitivo, por el cual el poeta ya no invoca la muerte, ya no la busca, porque el anhelo de ese sueño imposible ha sido más poderoso que la muerte.

¿Y EL PAISAJE?

A pesar de que lo predominante en la poesía de Alejandro Carrión es el *impresionismo*, como lo demostraremos en la parte *estilística* de este ensayo, busca también formas *expresionistas*. Es decir, vuelca su sentimiento hacia el objeto que refleja su estado de ánimo. El paisaje en Alejandro Carrión es un espejo donde se mira su tristeza. El cielo está gris como su duelo. Es un cielo gris, mordido, como quien busca un sueño. La naturaleza entera ha de reflejar el alma del poeta. Allí, como en la lucha del espejo, el poeta llora sus lágrimas amargas. Su dolor se mira en el espejo de la luna, es el espejo del agua, en la lluvia, en la nube viajera, en una estrella triste y pensativa. Pero de esto hablaremos ampliamente más adelante.

LA POESIA SI ACUDIO A LA CITA

Es verdad que los poetas llaman a la

poesía, cuando las manos apretadas en la frente, buscan la inspiración que pocas veces llega. Pero la poesía, la divina esquiva, casi nunca acude a la cita en donde intuición y sentimiento buscan expresarse en una forma de creación artística. Solamente cuando ese difícil equilibrio se logra, la poesía ha acudido alada y pura, a la cita del poeta. Es un triunfo de la expresión poética.

En el caso de Alejandro Carrión, la poesía sí acudió a la cita. Ella le ha consagrado con su beso de luz como un hada madrina. Porque Alejandro Carrión es un regalo de las musas que presiden el nacimiento de todo verdadero poeta.

EL TEMA SOCIAL

Ocultas raíces existencialistas han nutrido, acaso inconscientemente, la oscura flor de la poesía de Alejandro Carrión. Particularmente hemos descubierto tales raíces en *LA NOCHE OSCURA*, acaso el libro estéticamente mejor logrado, y en donde se revelan más fuertemente sus reflexiones filosóficas en los poemas que mantienen una unidad temática a través de los motivos patéticos de la soledad.

Busquemos también el tema social en la poesía de Alejandro Carrión. Espe-

cialmente nos encontramos con versos cargados de emoción revolucionaria que datan del año 44, que marca el principio de los movimientos reivindicadores en América Latina después del histórico 2 de Abril salvadoreño. Ecuador tiene también su minuto revolucionario cuando las fuerzas democráticas compactadas

toman el poder. Entonces los poetas se lanzan a la calle, participan en la lucha popular y recogen en su poesía el clamor coral. Está de moda hacer poesía revolucionaria. El tema social, tan difícil y peligroso para quien no sea un verdadero poeta, fluye en Alejandro Carrión con simple sencillez:

*“Esta tarde una madre dará su leche amarga
a su niño dormido
y la canción de cuna
se le quedará sorda, en el fondo del alma”.*

Está de moda recoger el clamor del pueblo y todos los poetas de esa hora entonan sus himnos proletarios. Y es significativo que al grito de Jorge Carrera Andrade: “Salvemos a la poesía”, como en cumplimiento de una consigna, se replieguen de nuevo a sus antiguas posiciones. Alejandro Carrión también da el viraje hacia su propia soledad.

ENSAYO ESTILISTICO

Tomemos como base para nuestro análisis estilístico, *La Noche Oscura*, el último poemario de Alejandro Carrión y sin duda el mejor logrado poéticamente. Hemos hablado ya de las influencias existencialistas en esta poesía, propias de una época de crisis social. Esta poesía ensimismada es producto del desacuerdo entre la sociedad y el artista, según la clásica definición de Plejanov. Expresa la absoluta soledad del hombre ante el angustioso problema de su existencia. Alejandro Carrión se formula las últimas preguntas sobre el sentido del mundo y de la vida, y estas preguntas son vividas, sufridas en el turbión de su alma, y sin respuesta. El poeta encontrará la salida dialéctica a sus interrogaciones metafísicas en el centro mismo de la lucha social, signo y clave del mundo dividido en dos campos opuestos: imperialismo y socialismo. La sociedad imperialista sin salida histórica desemboca en el existencialismo en filosofía y en arte, con sus derivaciones surrealistas, superrealistas, etc., etc. La

democracia en vías hacia el socialismo, encuentra su interpretación en el Materialismo Dialéctico, en el Materialismo Histórico, con sus consecuencias artísticas en el realismo dinámico, el nuevo realismo literario. Tales son las tendencias antagónicas más fuertes en el campo filosófico y artístico. El poeta las refleja, oscila entre ellas, pero encontrará al fin su verdadero camino.

Situados ya en el campo estético, señalaremos en primer lugar, las influencias que gravitan en la poesía de Alejandro Carrión. Es indudable que en *La Noche Oscura*, hay poemas de diversas épocas, pero que mantienen una unidad temática. De ahí que en algunos grave la influencia gongorina —tan fuerte en la poesía ecuatoriana— con el giro elegante y el acendrado lirismo del poeta de las Soledades. Hay además, reminiscencias de la poesía española del siglo de oro que el poeta ha bebido en sus fuentes clásicas, motivos místicos de la gran lírica castellana y galaico-portuguesa; reflejos de García Lorca en algunas metáforas cromáticas y por el sentido *impresionista* de la imagen poética.

En otros poemas la influencia romántica es evidente y claro su parentesco con Neruda (de *Residencia en la Tierra*). Y en otros más, el poeta logra su tonalidad propia.

En cuanto a la estructura rítmica del verso, hay tres formas dominantes en Alejandro Carrión:

1º—El endecasílabo de corte clásico, con hábitos rítmicos clásicos, que el

poeta domina admirablemente. (Deseo, Humo, Designio, etc.)

2º—Tendencia al alejandrino con hemistiquio, pero esta forma no se mantiene. Es fácil encontrarse con versos que rompen la medida y el ritmo alejandrino dentro de un mismo poema, en busca de mayor libertad para el tumultuoso sentimiento.

3º—Verso libre: versículo. Ruptura de todas las medidas, pero se mantiene el ritmo interior. Como unidad de impulso, el verso libre expresa una unidad de movimiento emocional. Pierde los apoyos rítmicos, pero algo queda que hace de cada línea, una unidad, un verso, unidades rítmicas. Este tipo de verso libre, propio de los poetas románticos, aspira a devolver el ritmo poético a sujeciones prosísticas (sintácticas) evitando la mecanización del ritmo métrico. Hay en la poesía de Alejandro Carrión, ritmo interior perpetuamente creado, que desprecia el ritmo exterior. (Invitación a la Fiesta de la Tristeza, Poema, etc). El ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento.

A veces parece inclinarse por la Silva, propia de la poesía de la soledad en España, que combina el endecasílabo con el heptasílabo, y que produce ese ritmo sosegado de la poesía clásica de Fray Luis de León.

Hay una diferencia esencial entre el poeta clásico y el poeta romántico o neorromántico de hoy. El ideal máximo de forma, el clásico, es aquel en que el material sonoro, las representaciones sensibles, la figura racional, las sugerencias verbales, los vuelos de la fantasía y la corriente del sentimiento deben constituir *una sola forma* de recíproco realce. Se borran todos los conflictos formales: la forma de la intuición sentimental no entra en conflicto con la del pensamiento intelectual, ni ésta con la forma sintáctica ni con la forma rítmica. Todas las

escuelas combativas o de subversión, persiguen un desequilibrio: los *románticos*, con la inflación del sentimiento, que conllevó la relajación de las condiciones formales y del rigor idiomático; los *parnasianos*, con su ahinco de forma exterior y de perfección técnica, pero buscando la impassibilidad por reacción contra los desbordamientos sentimentales de los románticos; los *simbolistas*, con su acento en los juegos sensibles, y su voluntario descuido de las condiciones intelectuales, por reacción contra los parnasianos. Y los *neorrománticos* de hoy que disparan su fantasía más allá de lo comprensible y de la exigencia intelectual.⁽¹⁾

Afortunadamente, Alejandro Carrión, sabe elaborar lo intelectual artísticamente y lo hace resonador de lo esencialmente poético. Su profundo conocimiento de los clásicos le salva del riesgo de dejarse atrapar por el enrejillado de lo intelectual con menoscabo de lo poético. Sabe que la palabra, además de significar, sugiere, pero no cae en el otro polo de la poesía contemporánea que se envuelve tanto hasta volverse incomprensible. El poeta oscila entre seguir a los clásicos o dejarse arrastrar por el huracán romántico. Por igual lucha pasó Pablo Neruda hasta encontrar su expresión propia en las Odas Elementales.

Hemos encontrado en la poesía de Alejandro Carrión, un giro muy nerudiano (ya que de Neruda hablamos) por su audacia sintáctica en favor del ritmo simétrico. Dice Neruda:

“Y hagamos fuego, y silencio, y sonido, y ardamos, y callemos, y campanas”.

(Entrando a la madera).

(1) “Poesía y Estilo de Pablo Neruda”, Amado Alonso, Edit. Losada, B. A.

¿Un sustantivo con dos verbos unidos con una conjunción y? Amado Alonso ha demostrado en su estudio sobre la poesía de Pablo Neruda, que este poeta rompe habitualmente con las leyes del

idioma, pero que a veces logra con ello versos espléndidos, como en la certera y profunda caracterización del poeta García Lorca:

“Como un negro relámpago perpetuamente libre...”

(Oda a Federico García Lorca).

(En este caso, el uso indebido del adverbio en-mente). Pero volvamos a

Alejandro Carrión y su ritmo nerudiano:

*“Sobre sangre y claveles, sobre lirios,
sobre lodo y cenizas, sobre muerte...”*

*Uñas de angustia, clavos engarfiados
y sed, presentimientos y caballos”.*

(Diseño).

¿No hay correspondencia rítmica en: “Y ardamos, y callemos, y campanas”: “Y sed, presentimientos y caballos”?

Algunas veces, Alejandro Carrión rompe también las convenciones del lenguaje:

*“Ni vado su ceguera: el río de tiniebla
cruzarlo habrá nadando en la noche sin término...”*

(Funerales).

Pero estas rupturas son excepcionales en su poesía.

Entremos ahora en el estudio de las metáforas en la poesía de Alejandro Carrión, como quien dice, veamos por dentro el verso, el proceso interno de su creación poética.

Utilizaremos como métodos de análisis estilístico, las dos formas de creación artísticamente consideradas como fundamentales por la Estilística, son los siguientes: *Impresionismo y Expresionismo*.

El expresionismo bien podría llamarse de ahincado ensimismamiento porque el poeta se ensimisma y se encierra

en su herido sentir y sólo en un como parpadeo aparecen las sensaciones recibidas entretejidas con imágenes misteriosamente asociadas. Las figuras objetivas brotan en el expresionista, del fondo sentimental. Lo subjetivo se vuelca hacia el objeto. El expresionismo ofrece, no las cosas sino la idea de las cosas, la actitud del artista ante ellas. No quiere ser objetivo sino expresarse a sí mismo. Pero la vivencia interior no sensible, sólo es comunicable por comparación con lo sensible. De aquí que toda comparación de lo *no sensible* con lo sensible sea expresionista.

Alejandro Carrión es *expresionista* cuando refleja en el paisaje sus estados de ánimo, como cuando dice:

“...el cielo, gris, mordido, como buscando un sueño”.

*“El aire está tan frío.
 Habrá que ver si el fuego puede vivir tranquilo,
 si las nubes se fugan, si las chozas se angustian,
 si crece en las miradas un dulce musgo claro.
 “...Hay un frío dolor en el aire, un dolor que acuchilla”.*

Es expresionista por el procedimiento eruptivo de las imágenes, por el recurso estilístico del *feísmo* (como en pintura) como cuando quiere expresar dolores internos y deforma los objetos en gracia a la mayor expresión de lo emocional.

(En los poetas llamados *superrealistas*, lo que no es aberración es expresionismo, y justamente el *superrealismo* desemboca en el *existencialismo*). Cuando dice:

*“...gran ballena, madre nuestra que nos rodeas desde la noche
 de amor de nuestros padres
 hasta la paz helada del cajón de madera”.*
“...Mi corazón donde la ira afila sus pálidos cuchillos”.
“...Una canción sin labios, por dientes sin encías destrozada”
*te dará la bienvenida a la oscura fiesta donde el sol
 nada en sangre
 donde se extiende, pútrida, la luna sobre la llaga verde”...*

Pero es más frecuente en él, la otra forma de creación poética, el *Impresionismo*, que llamaríamos de *enajenamiento* (no confundir este impresionismo con la escuela literaria así llamada, y la cual es temporal). El impresionista está atento a las sensaciones recibidas, que se vuelcan sobre las cosas todas del mundo o de sectores preferidos con avidez de vida. Lope de Vega, Rubén Darío, García Lorca, son *impresionistas*, como Neruda, en el polo opuesto, se emparenta más bien con los expresionistas en la primera fase de su poesía.

Como decimos, Alejandro Carrión, puede situarse con propiedad, entre los *Impresionistas*, aunque a ratos sea un poeta expresionista. Hay que decir que Impresionismo y Expresionismo se implican e intercambian de mil modos. Los límites internos son fluctuantes.

Alejandro Carrión sigue el movimiento *impresionista* porque reproduce su impresión de las cosas frecuentemente, está atento a las sensaciones, como García Lorca, como Darío y como Lope de Vega. Como sabemos, el Impresionismo designa una tendencia pictórica del siglo XIX: *Predominio del color so-*

bre la línea: pintura al aire libre. La palabra nació del título de un cuadro de Claude Monet: *Impressions*, exhibido con escándalo. Los jefes del impresionismo pictórico fueron Claude Monet, Edouard Manet. Representantes famosos de esta escuela: Renoir, Pissarro, Sisley, Degas, etc. En poesía, los impresionistas hacen con las palabras lo que los pintores con los colores. El pintor se entrega a su impresión momentánea sin que intervenga la razón y la lógica. Impresionismo literario es pues la trasposición sistemática de los medios de expresión de la pintura al dominio del arte de escribir. Así, Lope de Vega es impresionista, aun antes de que surgiera este método artístico. Lo es también Rainer María Rilke, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Rafael Obligado (el autor de Santos Vega); lo es Daudet, en novela. Esto también vale para la música. Por ejemplo, Beethoven elige el paisaje para tema de su Sexta Sinfonía. El estado de ánimo placentero provocado por la contemplación del paisaje, esto es, su sensación de calma (como el huerto de Fray Luis de León) lo expresa Beethoven en forma musical. Aquí

hay *Expresionismo* (en el primer tiempo). Pero en los tiempos siguientes, Beethoven reproduce las impresiones que va recibiendo: el murmurar del arroyo, el zumbido de los insectos, la luz del sol deslizándose sobre las ondas, el canto de los pájaros con naturalística fidelidad, la tempestad, etc., hay *Impresionismo*. En cambio, cuando Richard Strauss emplea en su sinfonía Alpina verdaderos cerros, cuernos alpinos y máquinas que figen el trueno, el músico acude a

un Realismo que ya se sale del marco de lo artístico.

O'Neill usa recursos impresionistas en sus dramas. Así en el Emperador Jones: el tam tam de los tambores y los espectros que acechan al negro en la selva. El uso de la máscara en El Gran Dios Brown, etc. Cuando Neruda dice en España en el Corazón:

“Venid a ver la sangre por las calles”, es impresionismo. Cuando Alejandro Carrión dice:

*“Un niño sordo mirará extasiado
cómo crece una rosa de sangre hasta cubrir un pecho
desde la estrecha grieta de una herida”*

(Luz del nuevo paisaje)

es impresionista. El impresionismo es una forma del realismo, estéticamente considerado. Se distingue del Naturalismo en que éste es copia fotográfica, de toda la escena, y el impresionismo es un *Rasgo* que nos sugiere una sensación. *Naturalismo, Impresionismo y Simbolismo*. (No como escuelas literarias sino como métodos de interpretación estética universales) son tres etapas del Realismo literario de una misma tendencia poético-estilística: “el mundo visto a través de un temperamento”. El simbolismo suprime el pensamiento o el sentimiento y conserva sólo la imagen. Sólo el realismo dinámico interpreta y se vuelca al tema social, recoge lo colectivo y lo trasmuta en su propia intimidad emocional, en obra de arte. El nuevo realismo es la expresión fiel de la vida que alberga ya una realidad pronta a estallar.

El supremo representante del impresionismo musical francés es Debussy, quien inicia una nueva época opuesta a la corriente dramática wagneriana con la creación de un lenguaje musical pletórico de sonoridades y ritmos originales. En su último período, buscó Debussy un nuevo clasicismo o armonía musical.

Los escritores impresionistas y los poetas simbolistas, en busca de procedimientos expresivos nuevos, mezclan las representaciones de diversos sentidos (si-

nestesia). Los románticos ya habían ensayado esas formas metafóricas, pero son los impresionistas los que sacan todo el partido a esta puerta abierta. García Lorca es uno de los representantes más atrevidos de las metáforas sinestésicas y cromáticas.

Nos hemos extendido en estas explicaciones porque las creemos necesarias para entrar a la clasificación y análisis de las metáforas e imágenes en la poesía de Alejandro Carrión.

Podemos decir que estamos ante un poeta *Impresionista* aunque también podríamos tomarlo como un expresionista, por su ensimismamiento profundo, en tránsito hacia el *existencialismo* a donde desemboca su poesía de última hora. Alejandro Carrión fluctúa entre el impresionismo y el expresionismo en una oscilación que es propia de su inestabilidad emocional. Cuando ve el mundo exterior y se olvida de su persona, es impresionista en tránsito al realismo y a la poesía social. Cuando se hunde en el abismo de su ser, su poesía es ensimismada, expresionista, con predilección por los temas metafísicos de franca raíz existencialista. Veamos algunos ejemplos del impresionismo en Alejandro Carrión:

*“Veo saltar la sangre, veo cegar un ojo,
morir una paloma, anegarse una casa,
flotar un ahogado, aguas de pesadilla,
huir, mientras la sed quema la voz.
Conozco esta tiniebla, esta sed, este grito.
Oscura, oscura, oscura, negra tinta regada
sobre un ojo sombrío. Conozco yo estas uñas,
este pie de caballo ciego, esta garra de zorra.”*

(Tiniebla).

Estas son imágenes y metáforas claramente impresionistas, como las manchas de la pintura impresionista. El poeta recurre a las metáforas cromáticas que dan intensidad plástica y emotiva a las imágenes. Hay un cambio de significación de lo concreto a lo abstracto —expresionismo—, es cierto, pero hay también plástica sugerencia impresionista. Expresionismo es intuición; es ver en el objeto enlaces de representaciones y sentimientos que están muy lejos de hallarse en él. Impresionismo es apariencia de la cosa, lo que nos sugiere el objeto, (sugerir, no decir). En el ejem-

plo anterior, hay pues impresionismo y expresionismo, lo cual se da con mucha frecuencia en este poeta que gusta de los polos opuestos. Veamos otro ejemplo:

*“Una sangre salobre
saltó.
Ardía en el aire,
sal y vinagre por mi mano ardían.”*

(Misterio).

Son formas de expresión impresionistas. Pero en el mismo poema nos encontramos con formas expresionistas:

*“Un dolor de costado
oscuro caminando
me llamaba.*

Las llamas me lamian la mirada.

La tierra va rodando mientras la noche crece”.

(Misterio).

Y como en una oscilación magnética, el poeta nos da este cuadro impresionista en el mismo poema:

“Te digo que era azufre, te lo digo.

Salaz, agria, cortante, su sangre me cubría.

Su mano sangraba todavía.

Su agria sangre.

Ven, pruébala. Ven, lame la herida desbordada.

Ven, lame, lame las olas de sus sales”.

(Misterio).

A través de una metáfora cromática, Alejandro Carrión nos ofrece este espléndido verso simbólico-impresionista, en el que además hay *atracción de contrarios*:

*“Sus domingos de fiesta
son hoy viernes morados de preces y luciérnagas.
La luz no lo socorre. La tiniebla lo cerca.
Lo encontré a medianoche: reconocerlo hube
Por sus ojos llagados. ¡Sin vado su ceguera!”.*

(Funerales).

Y luego, este grito expresionista, en el mismo poema:

Rodeado de cipreses! Sitiado de sollozos!

El poema DESEO, es en general expresionista, porque en él desemboca la subjetividad del poeta, su soledad, su angustiosa tristeza:

*“El agua de mi sed, el pan de mi fatiga . . .
la venda que en mi herida la sangre cortaría . . .*

*Saber, oír, llegar a mi secreto,
arrancarme la noche,
dar a mi angustia calma,
a mi batalla paz, a mi tortura
con mano sabia el bálsamo que cura.*

(Deseo).

*Náufrago estoy, hundido en mi alta noche,
y solo, ardiendo en soledades crueles,
agonizo.
Náufrago de mí mismo, caminante perdido
en calcinadas sendas, sin guías ni linternas
mientras profunda noche acaece en mis venas.
Nauta de un mar de arena calcinada.
Descalzo corredor en pista de ascuas.*

*Va mi alma desnuda y sollozando,
llorando sangre en ojos desolados,
sin esperanza . . . En vida estéril,
mientras asciende un sol hosco y herido
espero que rodeado de suaves resplandores
venga en luz a mi alma un sueño sin mañana”.*

(Deseo).

Este podría ser un ejemplo típico de forma de creación expresionista, como corresponde a un tema subjetivo, hacia el herido sentir del poeta. También po-

demostramos decir que en los poemas expresionistas de Alejandro Carrión, hay mucho de *Superrealismo*. Veamos otro ejemplo de expresionismo:

“Mi corazón que en sierpes florece cada día.

(El Nombre).

Delante de mis ojos sólo vive la niebla . . .

*Quiero decir ahora que estoy solo, estoy solo,
siento la noche augusta detrás de mi garganta.
el Sol, que dentro el alma cantaba su soneto,
busca en mis venas tibias el fuego ya apagado
y el alma llora en sangre lo que ayer conseguía.*

¡Ven, sol de mi esperanza, si existes todavía!

*¿Por qué me duele el aire y me duele la sangre
y arde en luces inútiles de sed mi desamparo?*

*... Esos tus ojos lúcidos donde mora la ira de delgadas
palabras.*

(Invitación a la Fiesta de la Tristeza)

*Mi corazón que vive angostos días sin luz donde la
lluvia canta,
en los que un alto álamo se dobla hacia un agua oscura
sin declive,
en los que un agua densa se desliza hacia un mar sin
orillas
y donde un cementerio espera en altanoche a un perro
enloquecido.*

(Invitación a la Fiesta de la Tristeza)

Y en el mismo poema, este cuadro de gran fuerza impresionista:

*Perfora mi corazón oscuro
rompe la red, deja saltar la sangre.
Rompe la negra rosa de piel de terciopelo,
la que florece en la herida del costado del gran sapo
nocturno.*

*Ven a hundir tus manos en el agujero, a meter tus
ojos en la sombra.*

*Te daré la bienvenida a la oscura fiesta donde el
sol nada en sangre,
donde se extiende, pútrida, la luna sobre la llaga verde
donde San Sebastián chupa la punta de las flechas en
su sangre mojadas,
donde lloran los senos de Olalla sus lágrimas de leche.*

Impresionismo es también sustantivar el adjetivo, como en este caso:

*“Lo verde de las hojas, lo dulce del aire, lo azul de la
lejanía,
la frescura del agua en un arroyuelo eterno y olvidado”.*

(Poema).

Hemos visto cómo oscila Alejandro Carrión entre el impresionismo y el expresionismo, como la aguja de una brújula en dos polos opuestos. Esta dualidad parece ser característica de toda su poesía, a juzgar por la cantidad de metáforas de *Atracción de contrarios* que encontramos al recorrer la Noche Oscura. Con frecuencia en la poesía de Alejandro Carrión aparecen metáforas que contienen elementos contradictorios o antitéticos. En ellas una palabra atrae a otra y el resultado —la metáfora que se da por consecuencia— parece o es contradictorio. Es sorprendente cómo recurrir a este tipo de metáforas Alejandro

Carrión, como si en su poesía delatara una contradicción interna, honda, que le da este tinte dramático auténtico a toda su obra. Las asociaciones contrarias que hay en su lenguaje metafórico, revelan una actitud de inestabilidad psíquica, de salto de un extremo a otro, de volubilidad si se quiere, de querer y no querer al mismo tiempo, de sentimientos polares, acaso de lucha entre la pasión y la razón...

Enumeraremos simplemente este tipo de metáforas hasta donde sea posible, porque interpretarlas, podría ser estudio aparte:

1. Quiero *un rayo, un cuchillo*, un suave gato negro.
2. Conozco esta *tiniebla*, tengo sed de una *luz*.
3. Hay un temor oculto, agazapado, astuto, que rehuye la luz de mi razón, que fuga ante los claros ojos, abiertos en el día.
4. Entonces sale, otea, *hunde su zarpa y gime*.
5. Y tiritita en silencio y en tiniebla y en sueño. Mas mi sangre, *sabiéndolo*, lo *ignora* y *odiándolo lo ama* y *lo teme* y *repele* y *atrae* y *guarda* y *busca*.
6. Mirándose *sangrar* las *oscuras* heridas. que en el *oscuro* *sueño* el terror me infiriera, mientras la vieja, eterna, *milagrosa alegría* de ser un día más el mismo que yo he sido, asciéndeme anhelosa a los labios resecos, exclamo, entre *estertores felices* y *sedientos*.
7. Vuelo de incontenible *piEDAD destrozadora*
8. que haga *justicia dura* a tu *injusticia suave*.
9. Venimos de tu *tiniebla*, ciega madre *terrible* y *pura* y llevamos dentro tu *tiniebla*, todas las horas de la *luz del día*.
10. Y nos entregamos al sueño y dejamos caer la *suave tiniebla* sobre el *claro pensamiento*.
11. Hasta dar, en un día de luz, violenta y ávida, con la *tiniebla* durable del cajón de madera y la liviana *tierra*.
12. Llena de *vida* y *muerte*, llena de nacimientos y de gritos.
13. Amarga, lenta, antigua desde su fondo *oscuro* sube sobre mis ojos, crece sobre la *diáfana luz*, sobre la *clara*, la *serena voz*.
14. *Limpio* diamante en el crisol *quemado*.
15. Ni la *tiniebla* ansía de *luz* secreto goce.
16. Sus domingos de fiesta, son hoy viernes morados de preces y luciérnagas.
17. Beberla había cual *linfa* largamente buscada bajo el sol en desierto de *arena calcinada*.

18. Sobre sangre y *claveles*, sobre *lirios*,
sobre lodo y cenizas, sobre muerte.
19. *Ciega y lodosa, esperanzada y agria.*
20. Arbustos *ciegos* sobre musgos *rojos*.
21. Verme en la *oscura* ruta de mi *sangre*.
22. ¿Cuándo llorar podría, pozo *ciego encendido*?
23. Un pozo *seco* y *arduo*: así como os lo digo.
24. De *fuego*, de *ansia seca*, de arena y de cuchillos.
Un ruiñeñor que cante es sólo una mentira.
25. Deja que venga un día la *muerte verdecida*.
Una ofrenda de llamas para su tumba *cárdena*.
26. Yo pregunto y respondo, yo descubro y engaño.
27. Mas nunca la *azucena* que en *nieve* transfigura
la sed de la mañana. Ni el *lirio* que es esclavo
de la *blanca cascada*. Ni la *rosa* que en *sangre*
de perfume vacila y en la noche se acaba.
28. Mi corazón que en *sierpes florece* cada día.
29. Los ojos de la *novia* que un *sapo* condecora,
la *araña* que en su tela caputa a los *luceros*.
30. Ven, conmigo, desnuda, a la *fiesta* de la *tristeza*.
31. Cantando una *canción sin voces* a la estrella lejana.
32. Ven con tus ojos turbios y encendidos,
esos tus ojos pálidos, esos tus ojos *cárdenos*,
esos tus ojos *lúcidos*.
33. En *medios-ojos muerta* la *luz* de la *alegría*.
34. Una *canción sin labios*, por *dientes sin encías* destrozada.
35. Te daré la bienvenida a la *oscura fiesta* donde el sol
nada en sangre.
36. Donde se extiende, *pútrida*, la *luna* sobre la *llaga verde*.
37. Dura y brillante, morada y agria, mi lágrima nocturna.
38. A la *gris alba* que precede al día.
39. Y sembrará un silencio de fríos estertores.
40. En silencio de agudos alaridos
sin garganta brotados *sin oídos*.
41. Me siento eterno, a pesar de que sé
que me estoy acabando.
42. La muerte no, tus manos.
43. Dura piedra se vuelve el suave lecho donde naciera,
pura mi palabra.

Las metáforas de atracción de contrarios, son casi siempre *impresionistas*, si afectan la forma, *expresionistas* si afectan el fondo.

METAFORAS SINESTESICAS

En su conferencia en honor de Góngora, el poeta andaluz, Federico García Lorca, explica su propia técnica metafórica, y dice:

“Un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos corporales: vista, oído, tacto, olfato y gusto. Para poder ser dueño de las más bellas imágenes, tiene que abrir puertas de comunicación en todos ellos, y con mucha frecuencia ha de superponer sus sensaciones y aun disfrazar sus naturalezas”.

Las metáforas sinestésicas establecen las más sorprendentes conexiones entre los objetos, transfiriéndoles insospechados matices y posibilidades. Lo audible

puede convertirse en visión y lo visible en audible, y pueden asociar y superponerse las sensaciones. Este es un recurso estilístico de grandes posibilidades impresionistas. Góngora se valió de las sinestesias para sus metáforas, pero Gar-

cía Lorca transpone sensaciones mucho más originales, llegando a utilizar en ellas los sentidos más alejados, en prodigiosa superposición sensorial o figurativa. Alejandro Carrión, recurre igualmente a las metáforas sinestésicas:

- | | | |
|----|---|------------------------|
| 1 | <i>Ver arder una llama que alimentan oscuros
negros, tenaces, fieros, hoscos gritos sedientos</i> | (oído-vista) |
| 2 | <i>Llevo hasta mi garganta mis manos enlutadas</i> | (tacto-vista) |
| 3 | <i>Y me hundo las uñas en mi voz tenebrosa</i> | (oído-vista) |
| 4 | <i>Desnuda y mágica tiniebla</i> | (tacto-vista) |
| 5 | <i>Eres lo eterno, la oscura eternidad negra y suave
llena de mil ruidos</i> | (vista-oído) |
| 6 | <i>Minuto gris</i> | (oído-tacto) |
| 7 | <i>Silencio punzante</i> | (oído-tacto) |
| 8 | <i>Ya no recuerdo de tu voz la llaga</i> | (oído-tacto) |
| 9 | <i>Duro olvido</i> | (sensación traspuesta) |
| 10 | <i>Yo me bebía una llama</i> | (gusto-vista) |
| 11 | <i>Lentos minutos, en granizo cuajados</i> | (sensación traspuesta) |
| 12 | <i>Iremos sordamente por caminos descalzos</i> | (sensación traspuesta) |
| 13 | <i>Allí, la luz avergonzada y el sonido
cubriéndose del sol con su paraguas.</i> | (oído-tacto-vista) |
| 14 | <i>Que la amarilla sed de tu frío y de tu llama me arde</i> | (vista-gusto-tacto) |
| 15 | <i>Corto una rosa y la aspiro y devoro
con los ojos sus pétalos</i> | (olfato-gusto-vista) |
| 16 | <i>Donde la voz camina
encendiendo fanales sin medida</i> | (oído-vista) |

METAFORAS CROMATICAS Y METAFORAS INTERNAS

Las metáforas cromáticas son de una plasticidad extraordinaria y pueden ofrecer imágenes bellísimas. El estudio del color en los poetas, es sumamente revelador, pues casi siempre determina estados de ánimo y se presta a simbologías misteriosas dando intensidad emotiva o voltaje interior a la metáfora. A veces son estudios, juegos, manchas de color semejantes a los de la pintura contemporánea. Puede también lograr efectos patéticos o insinuar presagios, o encubrir *metáforas internas*. Se puede obtener a través de una metáfora cromática, una significación sonámbula, misteriosa o mágica o representar la apoteosis de un color. En la Eneida, Virgilio realiza la apoteosis del *Rojo* en la escena de los amores de Dido, siendo el color rojo, la intensidad de la pasión

amorosa. En cambio, en las Eglogas, Virgilio recurre al verde para expresar el sosiego y la calma de los campos tranquilos. García Lorca es un poeta que pinta escenas cromáticas con gran sensibilidad impresionista y ofrece juegos de los más variados, con significaciones no menos extrañas y simbólicas. Sinfonía del verde, podría llamarse el Romance Sonámbulo: Verde que te quiero verde....

En la poesía de Alejandro Carrión, las metáforas cromáticas son siempre de *atracción de contrarios* —peculiaridad de su estilo— e indican y representan estados de ánimo de gran intensidad. Encubren *metáforas internas*, que es otra característica esencial de su poesía. Los colores más usados por Alejandro Carrión son: negro-blanco, negro-rojo, rojo-blanco. Verde, amarillo, gris. Casi siempre con una intención patética de presagios. El negro es el fondo espectral

con que se anuncia la muerte, la tristeza, la soledad. Y su ansia imposible de dominar las fuerzas oscuras de su alma, su anhelo de fe y de vida subyacente, se expresa en el color contrario que sirve de contrapeso, que mantiene ese juego de sombras y de luces, que aprisiona, en una palabra, con más fuerza la luz como en la pintura de Rembrandt. Sus poemas tienen un fondo claroscuro, de contrastes fuertes en donde se vuelca la ansiedad del poeta.

Veamos unos ejemplos:

*Oscura, oscura, oscura, negra tinta
regada sobre un ojo sombrío.*

¿No es ésta la mancha en que se com-

place la pintura contemporánea? Pero el negro lo realza con el rojo para que su tiniebla cause más pavor y nos prepare para recibir la *metáfora interna*, que no es evidente por la estructura ni la apariencia externa, sino que se adivina o descifra por el sentimiento. En la poesía de Alejandro Carrión, la metáfora interna se extiende por debajo de todo el poema, encadenándose hasta el final, completando así el sentido interior de la composición y su simbolismo más profundo. Pero esto lo estudiaremos por aparte. Sigamos con las metáforas cromáticas, algunas de las cuales son también sinestésicas y ya las conocemos. Veamos este juego rojo-negro:

*No. No lo sabe mi sangre ni mi piel lo consiente,
ni en mis venas oscuras su sed arde mi aliento,
ni en mis negras pestañas su cansancio se abate
ni detrás de mis uñas sus espinas se ensañan.*

Y más adelante:

“Y la sangre desliza sus glóbulos...

“sangrar las oscuras heridas.

Veamos este juego blanco-negro con atracción de contrarios:

*¿De qué puede servirte su blancura en la noche
tenaz, espesa y lenta que tu cuerpo recubre?
¡Oh, blanco lirio suave, de fragancia serena!
¡Perdido en pesadilla de tiniebla sin término!*

La muerte se anuncia (metáfora interna) en la: “Oscura entraña, la profunda tiniebla de mi tórax, cóncava y sorda corriente de mis venas, y la desnuda y mágica tiniebla de mi sueño”. El poema Jonás es la glorificación del negro, encubriendo una metáfora interna que es simbólicamente la muerte.

En el poema Humo, la amada muerta es dibujada como “una imagen enlutada” que se le transforma en “Triste imagen en la noche larga”. El poeta recurre al negro para describir su aflicción, su congoja. En el poema Misterio, el rojo tiene una intención cromática especial que encubre también la metáfora inter-

na. La muerte le busca, él la ve, le muerde la mano y se cubre con su sangre. Nos invita a que probemos la herida desbordada. Pero al final nos dice que él está “en la otra orilla”. En Funerales, una metáfora interna envuelve todo el poema: el poeta entierra su secreto muerto, el recuerdo de la amada muerta que le obsesiona constantemente. La muerte aparece en presagios y símbolos exactos: ¡Rodeado de cipreses! ¡Sitiado de sollozos! El color le sirve además para describir los días felices: “Sus domingos de fiesta” que ya no volverán son hoy “viernes morados de preces y luciérnagas”. El recuerdo de la amada está en-

vuelto en azucenas (lo blanco) pero la noche (lo negro) lo guarda en sus pupilas.

Lo característico en Alejandro Carrión es la *Metáfora Interna*, como lo es también la *atracción de contrarios*. Es casi imposible comprender su poesía hermética si no se sigue hasta el final la pista oscura del símbolo cada vez más envuelto y misterioso. En esto se emparenta con los simbolistas: sugerir, no decir. Y en este tipo de poemas, los más frecuentes en *La Noche Oscura*, el color, la metáfora cromática, sirve admirablemente a los fines estéticos del poeta y logra verdaderos efectos patéticos.

En el poema *Designio*, volvemos a encontrarnos con el tema de la muerte de la amada: "La pobre niña misteriosa y eterna, tierna y sola". ¿O lo que describe es el viaje de su propia alma que va hacia "la oscura selva enemiga, donde yace el rostro herido y dulce, contra el suelo hundido?" Puede significar una y otra cosa en una mezcla extraña del subconsciente que se revela en imágenes sonámbulas. En realidad la poesía de *La Noche Oscura* es tan hermética como la de *Residencia en la Tierra* de

Pablo Neruda. Hay que seguir la pista, el hilo de luz a través de las densas tinieblas que envuelven su significado, hay que forzar las puertas para ver qué es lo que sucede en el alma del poeta. ¿Qué es *Designio*? ¿Es el alma del poeta que va hacia la vida y sigue su destino extraño? ¿Es lo oscuro que acecha siempre al poeta? ¿Quién es el que iba "hacia adentro", donde el alma llora, indetenible y ciego? ¿Quién es la misteriosa y eterna, enamorada del oscuro navío donde viaja hacia mares que el día aún no acierta curioso a descubrir? ¿Quién es la pobre niña misteriosa y eterna, tierna y sola? ¿Cuál es el real significado de este poema sombrío como un presagio? Y luego este verso: "Y sed, presentimientos y caballos". Aquí la forma y el contenido no encuentran el equilibrio de los clásicos. No ofrece la sugerencia exacta que tiene este espléndido verso: ¡Rodeado de cipreses! ¡Sitiado de sollozos! O esta limpia imagen verdadero logro estético de Alejandro Carrión, en donde la forma y el contenido, la intuición y el sentimiento encuentran el clásico equilibrio:

Soledad, ya tus témpanos aprisionan mi cuerpo.

O este acierto estilístico: "Sobre el cadáver niño de mi última brújula, tiembla aún, destrozada, la aguja estre-

mecida".

O esta imagen plástica perfecta:

*"Donde la voz camina
encendiendo fanales sin medida".*

O este derroche de bellísimas imágenes que guarda la *Invitación a la Fiesta*

de la Tristeza:

*"Mi corazón donde la ira afila sus pálidos cuchillos,
llegando bruscamente despierto el corazón desnudo,
el corazón amargo de los días oscuros.*

*Esos tus ojos desolados con que atraviesas el
cristal de los sueños.*

Pero sigamos con las metáforas cromáticas, que hemos estudiado al mismo tiempo que las metáforas internas, por

el engranaje que las une en el subfondo.

He aquí un juego impresionista:

*Sobre sangre y claveles, sobre lirios
sobre lodo y cenizas, sobre muerte.*

Con metáforas internas y con atracción de contrarios. Y luego este canto

del blanco sin que intervenga el adjetivo, hallazgo de los verdaderos poetas:

Yo sé que hay azucenas, ya sé que hay nieve fina.

Pero la muerte es hoy verde, porque fuera cromática rojo-verde puede dar este significado: de ella puede nacer la vida. Una metá-

*Una ofrenda de llamas para su tumba cárdena.
Deja que venga un día la muerte verdecida.*

Estudiemos esta bella imagen sinestésica-cromática, aunque el color no aparece más que intuido, sin que el adjetivo intervenga:

Un sarmiento que grita a la luz de la hoguera.

(sinestesia tacto-oído-vida). Tal es el corazón apasionado del poeta.

Estas metáforas aparecen en el poema Incendio, recorrido por una metáfora interna: la sed, la ansiedad que como un fuego eterno arde en el alma del poeta: "Un sarmiento que grita a la luz

de la hoguera". Pero al poeta no le parece suficiente para describir el proceso interno, el proceso psíquico de su ansiedad y se lanza a otras imágenes que son como fotografías movidas en busca de la intuición milagrosa, como hacen los surrealistas:

*Yo escucho mis latidos, mi corazón espío,
meto dentro de mi alma mis ojos retorcidos
y espío. ¿Un espino? ¿Tal vez un cardo fiero?
¿Cómo poder sabría la noche sus guarismos?*

(Y esta trasposición: "poder sabría", por podría saber? Góngora no llegó a tanto. Pero la intuición-sentimiento había logrado ya su equilibrio: "Un sarmiento que grita a la luz de la hoguera").

¿Para qué más?

En el poema El Nombre, tropezamos con estas prodigiosas imágenes cromáticas que demuestran claramente la buena técnica poética de Alejandro Carrión:

*Mas nunca la azucena que en nieve transfigura
la sed de la mañana. Ni el lirio que es esclavo
de la blanca cascada. Ni la rosa que en sangre
de perfume vacila y en la noche se acaba.*

Hay contrastes blanco-rojo, pues Alejandro Carrión es enamorado de los colores polares. Hay sinfonía del blanco casi sin mencionar el color. Y luego un recurso impresionista: la *rosa que en sangre...* una imagen más sugeridora e intensa que *rosa roja*. Los impresionistas suelen también transformar el adjetivo en verbo para dar mayor fuerza a la imagen y dicen: la *rosa enrojece*, como si tuviera una luz interna. En vez de: *rosa roja*, que no causa ninguna impresión. Pero la imagen queda reforzada con esta sinestesia vista-olor: "La

rosa que en sangre de perfume vacila..." El Nombre, es un poema simbólico, debajo del cual yace una metáfora interna y que significa: la muerte.

En Invitación a la Fiesta de la Tristeza, una sensualidad oscura recorre todo el poema en donde el subconsciente encuentra expresiones disfrazadas de tristeza. Los colores juegan su papel muy importante: Los ojos turbios, encendidos, pálidos, cárdenos, lúcidos, desolados...

Y luego:

*Yo traeré mi corazón oscuro,
mi corazón que deja que lo invada la noche...*

Imagen cromática para expresar su estilístico:
soledad, intensificada en este hallazgo

*Mi corazón que vive angostos días sin luz donde
la lluvia canta,
en los que un alto álamo se dobla hacia un agua oscura
sin declive...*

Soledad que se encrespa y se muerde a sí misma. Soledad triste con vagos anhelos sensuales que el poeta no sospecha pero que desbordan ansiedades apasionadas. El poeta sigue jugando con los contrastes rojo-negro (pasión y muerte)

y no por casualidad aparecen estas metáforas cromáticas, porque el rojo tiene significación universal de amor-pasión; y el negro: muerte. ¿Acaso no tiene el amor raíces tánicas, oscuras, devastadoras?

*Perfora mi corazón oscuro.
Rompe la red, deja saltar la sangre.
Rompe la negra rosa de piel de terciopelo...*

Y luego, en la *oscura fiesta*, el sol “nada en sangre” y se extiende “pútrida, la luna sobre la llaga verde”. El verde aquí no tiene significación de renacer, sino de lo que se extingue porque siempre Alejandro Carrión se inclina a lo opuesto. Y el rojo sigue imperando en “la punta de las flechas en su sangre mojadas” y salta el blanco en “las lágrimas de leche” de los senos de Olalla. Y después de una sinestesia: tacto-gusto: *Besos de mostaza*, la presencia inevitable de la muerte, que ejerce sobre Alejandro Carrión una extraña fascinación. Y tropezamos aún con otras metáforas de atracción de contrarios: hiel-rosa espina. Otra sinestesia cromática: “lágrima dura y brillante, morada y agria, mi

lágrima nocturna”, (tacto-vista-gusto). “Madrugada agria, gris alba”. Otra vez el tema de la muerte en *No es Hoy*, con metáforas cromáticas: Sangre detenida, oscura tierra.

METAFORAS DE HUMANIZACION

La humanización es habitualmente recurso expresionista. Alejandro Carrión recurre a este tipo de metáfora y da cualidades o estados psicológicos al paisaje, a la naturaleza (animales, árboles, etc.) La humanización es uno de los recursos desconcertantes en García Lorca. Veamos cómo se produce en Alejandro Carrión:

*Allí está, yo lo siento, y en la oscura noche,
cuando descende mi alma al fondo de mí mismo,
cuando la oscura niebla del sueño me recubre,
entonces sale, otea, hunde su zarpa y gime.*

En este caso la humanización es simbólica: la muerte. Hay también dinamización. La humanización no hay que confundirla con el animismo que es impresionista. Veamos otras humanizacio-

nes: “un sol hosco y herido. La noche cae, en luna cándida (como mujer) sobre la quemazón de mi sangre incumplida”. La sed es de “fuego, de ansia seca, de arena y de cuchillos”.

*Ni flor, ni nube que en la impura tarde
caiga intranquila como un agua densa
sobre la tersa superficie herida
del rostro amado, siempre dolorido. (el estar intranquilo es humano)*

*Un dolor de costa, oscura caminando me llamaba.
La voluntad se alza
y en la senda de espinas se quiebra y enloquece.*

*...Ven, que la hora se angustia y el sol está desnudo.
Las flores se angustian. Quiero saber si el fuego
puede vivir tranquilo.*

La humanización al reflejar estados de ánimo, es expresionista.

METAFORAS DE POSIBILIDAD EXISTENCIAL

Las metáforas así llamadas, son aquellas que, basadas en la plurivalencia de todo lo creado, dubitan en la elección del ser. La forma que va a elegir la existencia puede ser cualquiera. Cada objeto es más una apariencia de ser que

una realidad existencial completa y acabada, puesto que la forma actual se da sólo como un accidente, como algo temporal. La fantasía de los poetas se dispara hacia todas las posibilidades del ser atraída por la "apariciencia" bella y varia. Demuestra además la duda interna. En Alejandro Carrión descubrimos algunas metáforas de tipo existencial:

*¿Cómo era tu voz, cómo tus ojos?
Aire te hiciste, rosa casquivana.
Su ceniza que amé, su flor tronchada.
La noche me llovía, y el sol, en sal bordeado,
caía en el oscuro lagrimear de la nada.*

Y aquí no se trata solamente de metáforas de posibilidad existencial, sino de los temas existencialistas:

*"Saber qué voz me llama y adónde me conduce.
Saber de dónde viene y a dónde va mi sangre.
El hilo de mi vida, su color, su estructura.
El agua de mi sed, el pan de mi fatiga,
la venda que en mi herida la sangre cortaría..."*

La forma típica de metáfora existencial, es sin duda alguna la que sigue:

*Yo dije: este demonio en llamas consumido,
pudo ser niño un día. No lo afirmo. Lo digo
con la voz insegura y alzando ojos vencidos
busco un vaso de agua con manos convencidas.*

*¿Una máquina, dices? ¿Un espino, sonríes?
Ni máquinas, ni espinos. Ni dichas, ni sonrisas.*

*...Yo escucho mis latidos, mi corazón espío,
meto dentro de mi alma mis ojos retorcidos
y espío. ¿Un espino? ¿Tal vez un cardo fiero?
¿Cómo poder sabría la noche sus guarismos?*

El tema existencial gravita nuevamente:

*¿Por qué me duele el aire y me duele la sangre
y arde en luces inútiles de sed mi desamparo,
si no llora mi sangre ni llora mi nostalgia
ni existo yo siquiera, por qué mi sombra llora?*

*Voces que llamen fuerte despertarme podrían
que acaso no estoy solo y solo estoy dormido.
Mi sangre no lo sabe y mis ojos no existen
y el aire que me envuelve tiene un brillo salino
que mi alma envenena.*

En Poema, el estar en la muerte, resuena angustiosamente:

*Contemplo la permanencia de las cosas y entiendo
cómo fluye mi ser hacia su muerte.
Y pienso, sin tortura: lo permanente no es mío, tan
solamente soy lo transitorio.
Hundo en la medianoche la cabeza, y extendiendo, temerosa
mi mano hacia mi cuerpo
y lo palpo, y al palparlo sé que estoy en contacto con
algo que se acaba.
Todo lo derrocho yo, hombre que se acaba por instantes . . .
Vivir es acabarse, me dice alguien que dentro de mí
tiene la estatura del fin. Yo sé que guardo en mí completa
la última hora.*

CONCLUSIONES

Nuestro juicio sobre la poesía de Alejandro Carrión ha sido trazado de acuerdo a los nuevos métodos estilísticos de la crítica literaria, estudiando la forma y el contenido. Ha sido necesario tomar de punto de partida *La Noche Oscura*, porque ésta es su poesía de última hora y porque de intentar un análisis abarcando la cuantiosa obra poética del autor, habríamos perdido en profundidad lo que ganaríamos en extensión.

Alejandro Carrión domina la técnica del verso cuando se mantiene en los cánones clásicos y superará indudablemente, su poesía. Como Pablo Neruda pasa

de las turbulencias románticas al hermetismo de Residencia en la Tierra, hasta llegar a la sencillez clásica de las Odas Elementales. Es un proceso arduo, ardiente y difícil. Como dice Edesio Alvarado en su comentario a Odas Elementales: "Desde una juventud encerrada en sí misma, cuando anduvo poniendo "junto a cada cosa un nimbo oscuro", "sobre la flor una corona negra" (Oda a la alegría); y la siguiente visión subterránea del mundo en Residencia en la Tierra, hasta el encuentro con la lucha humana en España en el Corazón, hasta la expresión profunda y madura de América en Canto General. Luego el espectáculo del mundo nuevo en Las

Uvas y el Viento. Ahora las Odas Elementales”.

Si estas líneas ayudan a la evolución poética de Alejandro Carrión, aunque sea en mínima parte, habremos cumplido nuestro propósito.

Alejandro Carrión toma posición y contacto con el pueblo en su proyectado Canto a Eloy Alfaro, poema en el cual trabaja actualmente, y en el que revive las luchas dramáticas y heroicas del Gran Caudillo en uno de los minutos estelares de la Historia del Ecuador.

La poderosa corriente popular arrastrará los resabios existencialistas que hayan podido aflorar en su poesía y vertida en ánfora clásica su musa encontrará la fe en el hombre y la devoción al pueblo. Desde los días de Homero, de la fuente popular han emergido los grandes motivos poéticos enredados en la leyenda y en la historia y en esa fuente han bebido los más altos

poetas que encontraron en el canto, las marciales notas de la epopeya.

En un lenguaje claro y a la vez profundo, sencillo pero largamente elaborado, producto de un proceso de perfección, esperamos el Canto a Eloy Alfaro, rebosante de optimismo y de fe en el hombre.

BIBLIOGRAFIA

LA NOCHE OSCURA, de Alejandro Carrión.

POESÍA Y ESTILO DE PABLO NERUDA, Amado Alonso, Edit. Losada.

IMPRESIONISMO Y EXPRESIONISMO, Elise Richter.

EL IMPRESIONISMO EN EL LENGUAJE, Amado Alonso.

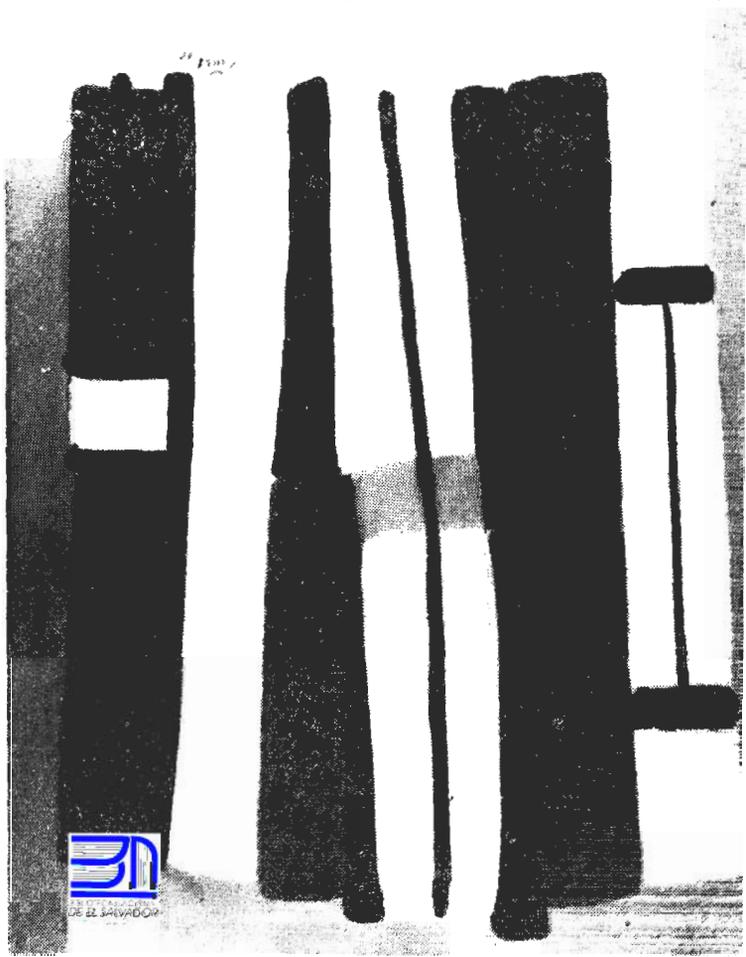
Nuestros Pintores

CARLOS
AUGUSTO
CAÑAS

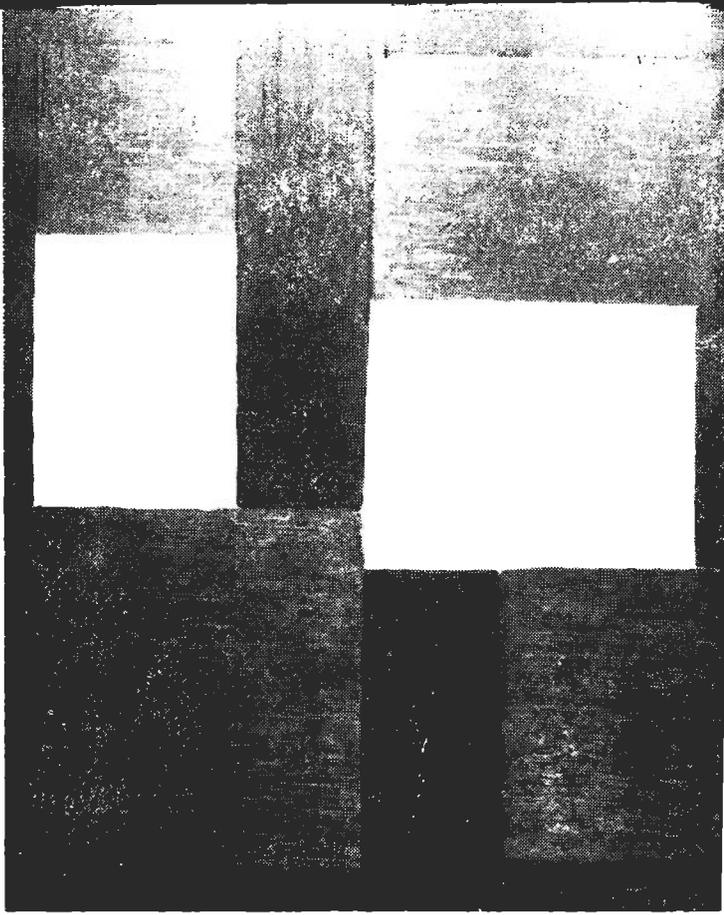




Composition.

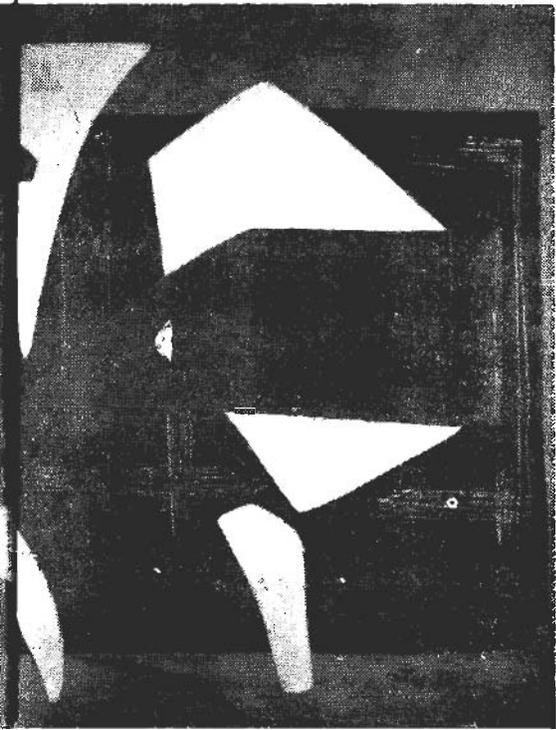


Composition. Oleo, 1956.



Elogio de la bandera salvadoreña. Oleo, 1956.

Oleo, 1956.





cuia! 56
San Salvador
19/11/56

*Retrato del hijo del artista.
Dibujo a tinta. 1956.*

GERCHUNOFF

Por ENRIQUE LABRADOR RUIZ



ALBERTO
GERCHUNOFF

No que esté a caza de muertos pero a los grandes escritores debemos recordarles siquiera en sus heridas últimas, especialmente a estos de América de los que poco se cuidan por una u otra razón. El no ocuparnos de ellos me parece como no quererlos; tal si los hundiésemos definitivamente en oscuridad para el aprecio y una estimativa que de suyo les concierne. ¿Acaso no tuvieron en su tiempo un fanal iluminado hacia el pasado? Por cierto, y con creces. Don Alberto Gerchunoff, verbigracia, enalteció a Cervantes en *La Jofaina Maravillosa*, claró libro de mucho fervor, agenda ritual del más grande ingenio de nuestra lengua: y a la gente de su linaje las puso en *Los Gauchos*

Judíos, tenaza y parapeto de uno que venido de muy lejos amó la tierra que le dio cobijo. Por otra parte paz en su pluma no quiso mientras una injusticia, un resquemor, tal inenaprecio gravitara sobre cuantos le precedieron en el camino de las letras (Heine, Baruj Spinoza, Roberto Payró). E hizo la burleta de los tontos graves en *El Hombre Importante* ¡oh, don Vespasiano Pardeche y el nunca resuelto conflicto de Catamarca o de Corrientes!, a más de la burla cotidiana con su sátira y su jácara clásicas.

En el género de las fantasías *La Clínica del Doctor Mefistófeles* reedita con fluidez lo inagotable de un mito. Moderna milagrería llama él a su obra y en las diez jornadas que la componen vemos el desfile del mundo de hoy con Ismael Cornudo, con Ignacio Manchón, el doctor Comilfot, el general Savonarola y por supuesto con Juan Fausto y la Bella Helena. En su cueva está “no el antiguo personaje, doloroso y enfático que hemos encontrado en el poema de Goethe y en el drama de Marlowe, mago, alquimista, caballista, espargirista y precursor, según el hijo de Víctor Hugo, del venerable Gutenberg. Es un hombrecillo calvo, cargado de hombros, distraído, de aire fatigado y benévolo, dispuesto a sonreír y a quejarse, a quejarse del tiempo porque es algo reumático, de las ganancias escasas, porque es algo sórdido; y a sonreír por cualquier motivo, porque la vejez lo ha vuelto piadoso y tolerante”. Este es su Fausto, el cual discute con Rogelio Peñaflor y lleva amistad con Lifar, quien a veces es su secretario o un simple empleado en apuros. ¡Qué dulzura para entrever mongibelos de amor junto a bellaquerías de camareros!

Escribió Gerchunoff multitud de ensayos políticos y culturales y en *El Pino y la Palmera* se encuentran los recogidos después de su muerte por la *Hebraica*; cuentos de rango; semblanzas de artistas. Este hombre bien dispuesto a mirar la vida de frente, filosóficamente, podía repetir aquello de Fray Luis de León que él cita, cuando acosado por juez que buscábase limpieza de sangre, contestó: “Pero

si tengo sangre judía soy mejor que vuestra merced porque tengo sangre dos veces cristiana”. Respuesta de oro y siempre actual. Sangre no dice filiación: Gerchunoff es judío, es argentino. Ama las tradiciones de su raza y ama la tierra en que vive. Es su escudo ser leal a tales conceptos. Sus compañeros así lo entendieron y su hombro nunca faltó a toda empresa alta y descollante.

Fue un periodista de toda la vida ¡y qué periodista! Un escritor que dio cerca de medio siglo el nervioso y relampagueante balance de la actualidad. Ningún tema le es ajeno, toca todos los asuntos; llega a director y vuelve a su mesa humilde; bromea, trascendentaliza. Buenos Aires lo ama. ¿Dónde había nacido? En plena niñez le trajeron de Tulchín, en Ucrania, al amparo del plan del Barón Mauricio de Hirsch, de la mano de su padre, hombre docto en letras sagradas. Plantaron su tienda en Moisés Ville, luego en la Colonia Rajil y se hizo enterriano al extremo que muchos le creen nacido en Villaguay. (Su padre anota en su vademécum que vio la luz el primero de enero de 1884). Y aprende un español de pureza inmaculada, luego un francés de nitida arrogancia, un dúctil italiano, algo de alemán, de hebreo. Hizo de todo para salir adelante: fue forzado de la tierra, panadero, bronceador. Su padre rezaba y él se entretenía en descifrar su futuro hurgando en los viejos libros de los vecinos; leyendo a saltos en busca de cosas que no quería se le escapasen. Maestro de vida y letras, Enrique Dickmann.

Ah, debo evocar un dolor enorme: un gaucho ebrio mata a su padre por puro gusto; hiere a su madre, a su hermana... La campiña de sus sueños cobra un color escarlata, pero el joven macabeo no va a arrastrar ningún sentimiento de venganza ni de odio. Perdona. Esta es la grandeza de su alma. Aquellos iban a ser ya sus “lares patrios”.

Recuerda Eichelbaum que en un libro suyo, *La Asamblea de la Bohardilla*, se encuentra un Gerchunoff muy adicto a las cosas de comer y beber a pesar de la

profunda espiritualidad que ponía en todo. Y da esta estampa: "Sobre su cuerpo esbelto, una cabeza grande y una cara redonda; entre una y otra, una frente más bien estrecha, que remataba en una cabellera casi rebelde; en el rostro una enérgica nariz y una dilatada boca, de labios gruesos no perdían su hegemonía ante la estridencia del grosor de sus anteojos. Esa nariz y esa boca, mediante sutil entendimiento, sabían, con verdadera sabiduría, alimentar a ese cuerpo..." No alcancé a verle sino en bronce, precisamente en la Biblioteca de la *Hebraica* la tarde en que sus familiares hacían entrega de sus libros a la sociedad aquella. Entre estos libros había algunos dedicados por sus autores con generosas palabras, a saber: de Benito Pérez Galdós, de Leopoldo Lugones, de Joaquín de Vedia, de Marcel Proust. Era el 2 de abril de 1951.

En la intersección de las calles San Martín y Sarmiento, a unos pasos del diario en que había ingresado en 1908, "La Nación", cayó fulminado por un síncope el 2 de marzo de 1950. Parece que nadie lo identificaba, que estuvo algunas horas expuesto en el depósito. Esa es la vida del hombre de pluma; se le conoce por la firma. De la cara nadie sabe...

Carlos M. Grünberg le cantó en un soneto de oculto denuedo:

*Somos, Alberto, la sección hispana
de los nabíes y de los rabíes,
que dobla en sus ladinos otrosíes
la unicidad jerosolimitana.*

*Somos la cuadratura castellana
del círculo judío, Sinaíes
en buen romance, Toras sefardíes,
salmos y trenos a la toledana.*

*Tú has sido nuestro sumo sacerdote
y has mantenido tu almenar celote
siempre encendido en el turbión opaco.*

*Te vas y por eterna sobreveste
nos dejas el taled blanquiceleste
que usabas como poncho calamaco.*

Manuel Gálvez en *El Mal. Metafísico* lo disimula bajo el nombre de Abraham Orloff y lo identifica como el espléndido conversador que fue; el ingenioso hombre de la simpatía. Su naturaleza intelectual infatigable dejó novelas inconclusas (*Tierra de Sión; Los Conversos*) a más de *Bajo el Cielo de Dios*, relatos bíblicos de que hablaba con entusiasmo. El periodismo, sin aplastarle, le quitaba tiempo para el mayor esfuerzo del libro.

Hay una particularidad que quiero destacar: habiendo sido el mejor y más hábil "necrologista" de diarios conocidos ¿me pregunto si la sombra de su padre asesinado no venía cada noche sobre la mesa de trabajo a poner óleos de piedad sobre las vidas segadas por el destino? Era, en efecto, como estar diciendo "kadisch" por la humanidad que desaparece. Su rápido y excelente humor tal vez le diera otro giro pero la pena quedaba flotando para unirse a otras penas que rebotaban en su alma. Un gran lector de la Biblia como él lo fue debía entender claramente que la mordacidad no oculta todo; hay que dejar que sangre el corazón, a veces, como un arroyuelo de esos que se encuentran en sus paisajes de infancia.

Quien quiera saber más de esta vida lea *Entre Ríos, mi país*, donde está buena parte de su autobiografía. Son páginas revueltas, contradictorias pero asistidas de una gran belleza. ¿No está dicho que el orden es el placer de la razón y el desorden la delicia de la imaginación? Los rabinos de Tulchin, las estrellas antárticas le velen el sueño.

La Habana.

Libros de Escritores Centroamericanos

Por MANUEL ANDINO

JOSE RODRIGUEZ CERNA O EL ESPLENDOR DE LA CRONICA LITERARIA

César Brañas, poeta y escritor guatemalteco, ocupa, con méritos legítimos, un puesto sobresaliente en las letras centroamericanas, a las que ha enriquecido con una valiosa producción en prosa y en verso. Ha publicado: "Alba Emérita", "Sor Candelaria", "Tú no sirves", "La vida enferma", novelas; "Antigua" y "Figuras en la arena", poemas. Alfonso Orantes dice de él que es un valor múltiple, encallado en lo pretérito, sin duda voluntariamente. Puede ser... En mucha de su obra literaria Brañas está mirando hacia el pasado. Pero... "El pasado siempre es presente en el poeta".

A los libros que cito, César Brañas agregó este año de 1956, el titulado "José Rodríguez Cerna o el esplendor de la crónica literaria". Impreso en la Unión Tipográfica, de la capital guatemalteca, 213 páginas de apretadas líneas. El libro

está dedicado a la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos. En la advertencia liminar dice Brañas que su libro no es un libro de crítica, un ensayo sobre un gran escritor de Guatemala, una biografía o una semblanza. Escribe: "La biografía de José Rodríguez Cerna es difícil de hacer, una falta de material pintoresco que le diera colorido a unos escuetos datos; anécdotas, aventuras, desentonos, heroísmos... Estudios de su prosa, de su manera, de sus ideas, de su evolución o de su frustración, habrán de realizarse, por quienes tengan gusto y capacidad a la altura del héroe literario".

En un libro que estoy preparando con el título provisional de "Anecdotario Centroamericano", cuento dos o tres anécdotas de Rodríguez Cerna, cuando lo conocí y traté en 1913-14. Era entonces Secretario de la Oficina Internacional Centro Americana y director de la revista "Centro América", órgano de la mencionada oficina, de la que también eran em-

pleados el escritor y poeta hondureño Alfonso Guillén Zelaya y el escritor nicaragüense Roberto Barrios. Alrededor de Rodríguez Cerna formaban grupo los adolescentes que en 1914 tenían amores con las musas.

Mi amistad con Rodríguez Cerna perduró. En esa amistad entraba por un lado mi admiración fervorosa por el gran prosista y por el lado de él los recuerdos de “nuestra” Santa Ana, ciudad en la vivió cuando adolescente. También el poeta Ismael Cerna, su pariente cercano, famoso por sus imprecaciones a Justo Rufino Barrios, vivió en Santa Ana, en días de dolor. De su infancia en tierra jalapeña y “de los comentarios familiares que escucharía, provendrían sin duda cierta afición a los cuadros campesinos, ciertas rebeldías que crispaban a veces su prosa, y el amor a la tierra salvadoreña, por haberse radicado su familia en Santa Ana, donde él cursó los estudios de la adolescencia, hasta regresar a Guatemala a la seguir los de Derecho y obtener el título profesional en 1904”.

César Brañas, modesto como es, afirma en una de las primeras páginas de su obra, que su nuevo libro no es ni una semblanza, ni una biografía, ni un ensayo sobre José Rodríguez Cerna. Yo creo que ese trabajo es de lo más completo sobre el ilustre autor de tanto libro interesante: “Relicario”, “Tierra de sol y de montaña”, “Bajo las alas del águila”, “Interiores”, “El Libro de las crónicas”, “Mirador de España”, etc.

El libro de Brañas, “José Rodríguez Cerna o el esplendor de la crónica literaria” merece más que una simple nota bibliográfica como la presente. Repleto de datos, de citas, de comentarios, de transcripciones, ayuda a formarse un concepto cabal de la figura y obra del maestro de la crónica. Rodríguez Cerna, literato, también le tiraba al periodismo. En este último aspecto es poco conocido fuera de Guatemala. “El periodismo latía en él: si se había consagrado al cultivo de la crónica como el floricultor norteamericano, ruso o japonés que transforma en

portentos de belleza las más humildes flores silvestres, había derramado también anchas ánforas de tinta en densos editoriales o en inocuas gacetas, en comentarios bibliográficos de compromiso o de ocasión y en los cien vulgares menesteres del oficio cotidiano; siendo el gran escritor por excelencia, gustaba de sentirse más —más a sus anchas—, el simple periodista”.

SEGUNDA EDICION DE QUETZALEIDA

En la Biblioteca Guatemalteca de Cultura Popular, la Editorial del Ministerio de Educación Pública de Guatemala ha hecho una segunda edición de “Quetzaleida”, compilación de poesías de varios autores guatemaltecos, centroamericanos y extranjeros en loor del quetzal, ave sagrada en aquel país vecino y hermano.

El libro “Quetzaleida” representa una meritoria labor del poeta Jorge Valladares Márquez, quien en una nota “Al lector” de la primera edición y que aparece también en la segunda, explica los propósitos que lo animaron a reunir en un solo volumen las mejores poesías escritas en elogio del quetzal. Uno de esos propósitos es rendirle tributo a su Patria, Guatemala; otro “redimirla de la injusticia que en el símbolo de su amado quetzal se comete fuera de nuestras fronteras, donde —aparte de las personas de cierta cultura intelectual—, no se acierta a saber cómo es, y qué significación entraña el ave que impone su efigie en el Escudo Nacional, porque inescrupulosos dibujantes se encargan de adulterar su soberbia y esplendorosa figura y nuestra cívica incuria tolera la ignorancia que se tiene de sus excepcionales características”.

“Quezaleida” contiene trabajos líricos de Adrián Recinos, Joaquín Aragón, Miguel Angel Asturias, José Santos Chocano, Rodolfo Gálvez Molina, Félix Calderón Avila, Gustavo Martínez Nolasco, Alberto Mencos, Rafael Heliodoro Valle, Carlos Wyld Ospina, Guillermo F. Hall, Carlos Rodríguez Cerna, Efrén

Rebolledo, Antonio Ochoa Alcántara, Máximo Soto Hall, Jorge Valladares Márquez. Al final del libro se insertan varios decretos y acuerdos de dos gobiernos guatemaltecos, el de García Granados y el de Reyna Barrios, glorificando y protegiendo al quetzal.

De entre las poesías en loor del quetzal copio este soneto de José Santos Chocano:

EN ELOGIO DEL QUETZAL

Es un pájaro mudo, pero hermoso: una alhaja
que ha salido volando de un arcón reluciente.
En el hueco de un tronco, fino estuche trabaja,
donde finge un penacho de monárquica frente.

Nunca en vil cautiverio su prestigio rebaja;
y antes goza el orgullo de morir libremente:
si se quiebra las plumas en su cacuche se encaja
y principia a morir de la pena que siente...

Tal orgullo es su orgullo, que es un símbolo alado
por su gesto de raza, por su instinto de gloria;
él jamás vivió en rejas, ni jamás se ha manchado.

Con nobleza de artista y altivez de guerrero,
¡merced a la suerte de haber sido en la Historia
el penacho famoso de Francisco I!

Y este soneto de Gustavo Martínez No-
lasco:

EL QUETZAL

El Quetzal en la agreste lejanía
desenvuelve las galas de su traje;
y visto tras un claro del paisaje
es como una viviente pedrería.

Al mirarlo volar, se pensaría
que es el alma errabunda del bosque
que a través del selvático oleaje
quiere incendiarse en el fulgor del día.

En su pecho un granate se acrisola;
y con brillos metálicos fulgura
el arco iris suntuoso de su cola.

Y al pincelar la luz de oro el picacho
de las altas montañas, va a la altura
como a adornar al Sol con un penacho.

“Quetzaleida” trae como prólogo unas páginas del ilustre escritor guatemalteco Adrián Recinos. Esas páginas constituyen un valioso y bello estudio del quetzal, estudio que empieza con estas frases encen-

didas de amor por el Ave Sagrada de los guatemaltecos: “Ni el águila que no olvida que bajo su plumaje se escondió el alma poderosa de Júpiter Olímpico; ni el pavo resplandeciente que creyó construidos para pasear su hermosura, los castillos feudales y las terrazas llenas de pajes y princesas; ni el ave del paraíso que podría en su altiva petulancia suponer que para ella se hizo el vergel del mundo; ni la garza silenciosa; ni la tierna paloma; ni el cisne que se contonea sobre el espejo del estanque como el cristal de roca más gracioso y puro; ni el Cóndor de los Andes que contempla desde el pináculo del cielo la tierra y sus criaturas abatidas al pie de su dosel de nubes, ninguna de las aves, ni en su atavío ni en su orgullo, podría rivalizar con el Quetzal nativo, que no reconoce igual sobre la tierra ni humillaría su penacho ante otro ser alado, ni aún ante el ave religiosa del Espíritu Santo”.

Es plausible la labor de Valladares Márquez de recopilar casi todo escrito sobre el quetzal. Es una meritoria labor literaria y patriótica.

OTRO LIBRO DE EDELBERTO TORRES

El escritor nicaragüense Edelberto Torres publicó en 1952 “La dramática vida de Rubén Darío”, una biografía bastante completa del gran poeta. En este año de 1956, el mismo escritor dio a la publicidad una biografía, rica en datos y anécdotas, de Enrique Gómez Carrillo, el cronista errante, como dice el título de la obra mencionada. Ahora, según noticias de México, Torres prepara una biografía de José Santos Chocano, considerado otro de los grandes de la literatura de América y España.

Los tres realizaron su obra en los años finales del siglo diez y nueve y en las primeras décadas de la presente centuria. Coincidieron en que fueron escritores errabundos y que por ello gran parte de esa obra fue escrita y publicada fuera de sus respectivas patrias: en París, en Bue-

nos Aires, en Santiago de Chile, en México, en Guatemala. Los tres atrajeron la admiración fervorosa de los públicos de Hispanoamérica y de España. ¿Quién, letrado o profano en letras, no leyó emocionado, entre 1900 y 1920 las "Prosas Profanas" de Rubén, "La Grecia Eterna" de Gómez Carrillo y "Alma América" de Chocano?

Pero en el transcurrir del tiempo, grupos de las nuevas generaciones literarias pretendieron amenguar el prestigio que aquéllos dieran a las letras de América. Los mismos grupos pretendieron también negar la influencia que Darío, Gómez Carrillo y Chocano tuvieron en el desarrollo de la literatura en los países de habla española y, aun más, opacar una gloria legítimamente conquistada.

El menos vulnerable de los tres a los ataques enconados de "los nuevos" fue Rubén, porque el gran poeta no hizo política, y porque Darío "a pesar de la indiferencia de viajeros presurosos o el descuido de viajeros ensimismados, seguirá siendo un pozo encantado cuya hondura cósmica no puede sondearse". Gómez Carrillo y Chocano, metidos siempre en algún juego político, fueron censurados, negados, vilipendiados, confundiendo lamentablemente la obra del hombre de letras con la actitud del político.

La reivindicación de Gómez Carrillo empezó en su propia patria, Guatemala, donde el Presidente Arévalo dio un acuerdo mandando erigir un busto al ilustre cronista. Busto que, por diversas causas, no ha sido levantado todavía.

Y escritores peruanos han empezado a escribir sobre José Santos Chocano, no en el tono agresivo, sino en actitud comprensiva. En la revista bimestral "Cuadernos" del Congreso por la Libertad de la Cultura, editada en París, y en el número 18 correspondiente a los meses de mayo y junio del corriente año, el escritor peruano Manuel Suárez Miraval publica un artículo titulado "Santos Chocano, poeta de trunco pedestal", publicación hecha en el vigésimo aniversario de su asesinato, un 13 de diciembre, en Santiago de Chi-

le. Suárez Miraval opina —y está en lo cierto— que Chocano con ductilidades de cincelador más que de modelador, rozó, rozó no más el alma americana. "Fue poeta de su verbo —me refiero a América— pero no de su espíritu y ese fue su drama. Cuando quiso abandonarse a la visión pura apartándose de efectos y recursos profesionales, logró poemas tan bellos como "La Magnolia", "La garza real" o "El sueño del Cóndor".

Se ha acusado a Chocano de explosivo, de rimbombante, de vacío. En una revista argentina se dijo de él que era "un gran poeta en pura poesía". Suárez Miraval, aunque admite algunos excesos verbales de Chocano, dice en los párrafos finales de su estudio sobre el autor de "Alma América": "Tanto énfasis puso en sus algaradas, que por mucho tiempo quedó el eco de sus estentóreos gritos como la única constancia de sus actividades. Pero ahí hay un error de apreciación. Hemos tomado por Chocano solamente lo efímero, lo epidérmico, lo circunstancial o lo accesorio, en circunstancias que su poesía admite veneros inagotables. En sus versos late algo más que la simple figura o el simple ritmo sonoro. Hay que reivindicar en Santos Chocano permanente, lo eterno, aquello que transfigura y emerge nuestra poesía de fines de siglo... cada vez que releo sus versos, más y más me inclino a su acogida. La poesía del Perú de los últimos cuarenta años es maciza y vertebral. Pero ella no olvidará jamás las conquistas y galardones que Santos Chocano le deparó.

Yo creo que si Edelberto Torres publica el libro sobre Chocano, debe titularlo José Santos Chocano, el poeta aventurero. Porque la vida de Chocano fué eso: una bella, impresionante aventura que él narró en cantos bellos...

ESTAMPAS DE LA COSTA GRANDE

Del escritor guatemalteco Carlos Samayoa Chinchilla sólo conocía algunos artículos publicados en diarios y revistas y su libro "Madre Milpa", que tan justa-

mente fue elogiado por la prensa Centro y Suramericana. "Madre Milpa" es una feliz interpretación del ambiente y del alma auténticamente guatemaltecos. "Samayoa Chinchilla ha penetrado en el fondo del alma misteriosa de su pueblo y después de arduas exploraciones, ha regresado al libro como la mayor atmósfera en que pueden palpitar en bocetos los rostros y las nostalgias", según la opinión autorizada de la Revista de la Universidad de Antioquia, Colombia. En "Madre Milpa" Samayoa Chinchilla se reveló como un escritor de verdad, con imaginación despierta y fina sensibilidad.

"Estampas de la Costa Grande", libro de breves relatos que he terminado de leer esta tarde —lectura grata, saboreada— viene a confirmar su personalidad literaria.

Este libro de Samayoa Chinchilla fue editado aquí, en San Salvador, por la Dirección General de Bellas Artes, Imprenta Ahora. Edición al cuidado de Luis Gallegos Valdés y Danilo Velado. El autor convivió con los salvadoreños varios años, regresando a su patria, según creo, a la caída del régimen de Arbenz.

Costa Grande, "franja de tierra cálida y rica, que las olas del Pacífico adornan con espumas y garzas. Campos que descienden de las frías cordilleras, para llenarse de sol en las planicies, y para madurar en ellas todas las savias de la meseta". Ese retazo de la tierra guatemalteca es más o menos idéntico a la costa salvadoreña, parcelas del Istmo apenas divididas convencionalmente por la angosta corriente del Río de Paz. La flora, la fauna, los países, los tipos humanos, de allá y de aquí, casi iguales. "Los Hacheros", "No Siete Oficios", "Los Chiquiri-

nes", "El Venado", "El Venadeado", "El Guauce", "El Quebrantahueso", "El Achimero", son estampas que bien pueden tener como marco campos de Sonsonate, Usulután, de La Unión, o en algótro de nuestros departamentos costeros. Allá y aquí, las mismas brujas, los mismos curanderos; parecidas leyendas y tradiciones. Ese parecido de tierras y gentes mantiene en "Estampas de la Costa Grande" el interés del lector salvadoreño.

En la estampa dedicada al guauce, el pájaro que desde el "tope de un palo verde" pronosticó con su canto que llovería, dejando perplejo a un sabio meteorologista norteamericano, hay casi los mismos elementos que en un relato de escritor boliviano sobre el mismo tema. Sólo que allá el augur de los aguaceros es un pequeño burro, compañero inseparable de los campesinos de las tierras bajas de Bolivia. Aquí, cierta clase de hormigas y las chiltotas son las que anticipan a la gente del campo cómo va a ser el invierno.

En el Glosario del libro de Samayoa Chinchilla he anotado:

Al buhonero le dicen en Guatemala Achimero, en El Salvador, achín.

La cuma no es una cutacha, un machete viejo, como apunta el autor. La cuma es en El Salvador un objeto de hierro, usado para determinadas labores agrícolas.

"Chiquirín: chicharra, cigarra. El nombre de chiquirín es onomatopéyico del grito del insecto". Yo creo que así es. Pero mucha gente de estos lares cree que el chiquirín es uno y la cigarra otro animal. Aseguran que el chiquirín es más pequeño. Tema para una polémica entre los "sabios" salvadoreños.

Significado de la Filosofía en la Cultura de América

Por LEOPOLDO ZEA

La conciencia filosófica ha venido a ser, entre los pueblos de origen occidental, expresión de madurez cultural. La madurez de la Cultura Griega se hace patente en los grandes sistemas de Platón y Aristóteles. La Edad Media, la Cristiandad, encuentra la conciliación de su doble raíz cultural —grecocristiana— en la filosofía de Tomás de Aquino. La Modernidad patentiza su ascendente madurez cultural en los grandes sistemas filosóficos, que, iniciándose con Descartes, continúan en otras grandes figuras de la filosofía europea como Leibniz, Kant y Hegel. Todas las filosofías citadas han venido a ser filosofías conciliatorias de los grandes problemas que se plantearon y de las diversas soluciones que a los mismos dieron figuras filosóficas de menor rango, pero no de menor importancia. Platón y Aristóteles no hacen sino conciliar los problemas y las soluciones que a los mismos dieron filósofos como Heráclito, Parménides, Sócrates y los sofistas. Algo

semejante realiza el Aquinatense respecto de la filosofía de sus antecesores, y los grandes filósofos modernos respecto de la filosofía expresada en filósofos menores, que vinieron a ser como *pioneros* por la preocupación y soluciones que fueron ofreciendo a los grandes problemas de su cultura. Los grandes sistemas filosóficos han tenido, así, sus raíces en una problemática aparentemente menor por sus enfoques. Estos sistemas no han intentado otra cosa que dar a los múltiples problemas enfocados una solución permanente. Permanencia que nuevos y múltiples problemas, surgidos de las propias soluciones, han destruido para dar origen a otra problemática que los enfrenta hasta dar origen a un nuevo sistema que aparentemente los resuelve de una vez y para siempre.

Por lo que se refiere a nuestra América lo sintomático ha sido esa filosofía menor, de urgencia. Tan urgente, que ha tenido que tomar prestados los filosofemas que la expresan a sistemas que

no siempre traducen lo que en ellos se quiere expresar. Los filósofos de la América Sajona, más conscientes de esta urgencia que los de la América Ibera, no han tenido inconveniente en declarar el carácter utilitario y provisional de este préstamo, en vista de la urgencia de las soluciones. Entre los filósofos ibero-americanos, este reconocimiento ha sido objeto de mayores disputas; desechándose la validez del mismo y, a veces, hasta declarando la inexistencia de la filosofía en América, por considerar como Filosofía, únicamente los grandes sistemas que se han originado en Europa.

Sin embargo, si atendiésemos más a la historia de la filosofía, caeríamos fácilmente en la cuenta de que esos sistemas no son, a su vez, sino intentos de solución global, universal, de los problemas que se han hecho previamente patentes en filosofías menores. Filosofías que son, a su vez, expresión de una realidad concreta, determinada, que sólo alcanza la universalidad por su relación con lo humano, por su relación con el hombre que las hace posibles. Desde este punto de vista se puede afirmar que siempre ha existido una conciencia filosófica en América, independientemente de que ésta se haya hecho patente a través de filosofemas tomados en préstamo a sistemas filosóficos europeos. Lo que sí ya no se puede afirmar es que esta conciencia haya alcanzado la madurez que se ha hecho patente en los grandes sistemas filosóficos ya citados. Esto es, la filosofía americana, tanto la sajona como la ibera, al igual que la cultura de que es expresión, se encuentra aún en una etapa en la que predominan problemas concretos, cuya solución no ha podido ser conjugada. Filosofía y cultura que no han logrado aún sus perfiles distintivos como lo lograron otras expresiones de la Cultura Occidental. Desde este punto de vista nuestra filosofía, como nuestra cultura, se encuentra aún en proceso de madurez.

¿Es esto un signo de inferioridad? No, en mi opinión; porque esta madu-

rez por alcanzar es un signo de posibilidad que ya no poseen las culturas logradas, maduras, cumplidas. Claro que la meta última deberá ser su logro, madurez o cumplimiento, que será a su vez un mayor logro de lo humano, que es, o debe ser, la meta de toda cultura, de todas las culturas. La Cultura en América, como toda cultura, se encuentra en una etapa de transición que no puede ser vista como un signo de inmadurez. Expresión de esa transición lo es también la filosofía en América. Una filosofía cada vez más consciente de su problemática y de su relación con lo humano en su aspecto concreto —americano— y universal.

La filosofía, en una forma o en otra, ha estado siempre presente en la Historia de la Cultura de América. Presencia que a muchos ha antojado servil copia, imitación, por la utilización que se ha hecho de filosofemas o sistemas que no han sido originados en América. Sin embargo, si se enfocasen los resultados de estas supuestas copias o imitaciones, se caería fácilmente en la cuenta de que se trata de malas copias o imitaciones, por lo que se refiere a sus relaciones con los originales. Por ello, más que tratarse de malas copias o peores imitaciones, se trata de la utilización que se ha dado a esos filosofemas o sistemas. Utilización que en nada difiere de la que han hecho los grandes filósofos occidentales de los filosofemas y sistemas con que se han encontrado antes de dar a éstos la gran unidad sistemática que ha hecho de ellos grandes filósofos. Su diferencia, respecto de los americanos, estaría en esa su capacidad para ofrecer tal unidad, originada en múltiples y diversos problemas planteados por los llamados filósofos menores. Los filósofos americanos, permítaseme llamarles así, han buscado y buscan, al igual que sus modelos, la solución de los problemas concretos que les plantea su mundo en un plano trascendental. Quizá la diferencia se encuentre en la forma como han enfocado esa solución. Los filósofos, europeos u oc-

cidentales, como se quiera llamarlos, por razones ajenas a su voluntad, se han visto obligados a mantener sus soluciones en un plano abstracto, metafísico, de simple orientación, dejando la realización concreta de estas soluciones al llamado hombre de acción. Y digo por razones ajenas a su voluntad, porque, como nos los muestra la historia de esa filosofía hecha sobre la base de la humanidad de sus autores, su gran preocupación fué realizar, en lo concreto, el ideal de solución que proponían en abstracto. Allí está Platón, soñando con ser rey para realizar su ideal de República, y allí está también Aristóteles, enseñando a su pupilo Alejandro las mejores formas de gobierno, una vez que ha sabido de los fracasos de su maestro Platón, buscando la realización de sus ideales. Allí están también los grandes filósofos cristianos, desde San Agustín a Santo Tomás, buscando la subordinación del mundo de la acción a la realización de los ideales que hacía patente la filosofía cristiana. Lo mismo podemos decir de los grandes filósofos modernos, enmascarando sus pretensiones, como lo hacía Descartes o haciendo a la fuerza de un Estado un instrumento de realización del Espíritu, como lo establecía Hegel respecto al naciente Estado prusiano. Y en nuestros días, filósofos como Heidegger, creyendo encontrar en el derrotado Estado nazi la realización de su filosofía, o Sartre, entregado a una acción política que él mismo considera derivada de su filosofía.

Por lo que se refiere a los filósofos americanos, éstos se vieron obligados, a la inversa de los europeos, a pensar sus problemas y darles soluciones concretas, mediatas. Se encontraron con que tenían que pensar y actuar al mismo tiempo. Esta relación entre el pensamiento y la acción se hace aún más patente en los filósofos de la América Ibero. Pero, tanto anglosajones como iberos, en América se encontraron con que de su acción dependía la realización de sus ideas. En cada una de estas Américas, la filosofía, por ello, se enfocó hacia la realización

de los ideales que concordaban con su respectiva visión del mundo. La filosofía norteamericana, fiel a la tradición empirista de la cultura de que era originaria, se orientó hacia el dominio, cada vez más amplio, de la naturaleza. La iberoamericana, por su lado, fiel igualmente a su origen cultural, se orientó hacia el mundo de la ética y la política concreta. La primera trató de resolver los problemas que le planteaba una naturaleza rica y virgen, que consideraba había sido puesta al alcance del hombre para su utilización. La segunda, por otro lado, se enfrentó al problema de la convivencia social en un mundo que se encontraba al margen de las grandes formas de sociedad moderna, a la manera como las entiende Tonnies. En uno y en otro caso, se trataba de problemas urgentes, de solución inmediata, sin tiempo casi para la meditación académica que se vieron obligados a efectuar los filósofos de la Cultura Europea. Por ello, nuestros filósofos, lejos de entregarse a la meditación académica, a la creación de sistemas, tomaron de la filosofía europea el instrumental que necesitaban para resolver sus problemas y orientar una acción que era ineludible. Lo cierto es que ni norteamericanos ni iberoamericanos pensaron tan sólo en copiar sistemas o repetir filosofemas, sino en utilizarlos. Por ello ha podido decir el filósofo norteamericano Ralph Barton Perry que “aunque en los Estados Unidos no hay un cuerpo de doctrina ni una escuela filosófica que pueda ser considerada como norteamericana, sí existe un molde intelectual que ha sido creado en los Estados Unidos, como resultado de su historia, de su origen étnico y de su ambiente natural y que se ha reflejado en el tipo de filosofar que ha tendido a predominar y prevalecer”. Espíritu que “ha ejercido una influencia selectiva en la filosofía, como puede comprobarse analizando las sucesivas corrientes del pensamiento europeo que han sido adaptadas y asimiladas al suelo americano”. Este mismo espíritu práctico y selectivo se hacía patente en uno de nuestros grandes pensadores, o

filósofos iberoamericanos: Juan Bautista Alberdi. “Vamos a estudiar —decía— la filosofía evidente; pero a fin de que este estudio, por lo común tan estéril, nos traiga alguna ventaja positiva, vamos a estudiar, como hemos dicho, no la filosofía en sí, no la filosofía aplicada al mecanismo de las sensaciones, no la filosofía aplicada a la teoría abstracta de las ciencias humanas, sino la filosofía aplicada a los objetos de un interés más inmediato para nosotros; en una palabra, la filosofía política, la filosofía de nuestra industria y riqueza, la filosofía de nuestra literatura, la filosofía de nuestra religión y nuestra historia”. Para ello habrá que seleccionar de las filosofías existentes, las que mejor se presten a la solución de nuestros problemas. “En el deber de ser incompletos, a fin de ser útiles, nosotros nos ocuparemos sólo de la filosofía del siglo XIX —dice Alberdi—; y de esta filosofía misma excluirémos todo aquello que sea menos contemporáneo y menos aplicable a las necesidades sociales de nuestros países, cuyos medios de satisfacción deben suministrarnos la materia de nuestra filosofía”. Los resultados los conocemos; ahora se puede hablar de una filosofía de la naturaleza propiamente norteamericana, como se habla ya de una filosófica de la cultura, de la historia o de la política en Iberoamérica. Filosofía de la Naturaleza y Filosofía de la Cultura, que, para bien o para mal, van perfilando su originalidad en una etapa de la historia como la nuestra, en América, en que se van creando ambientes académicos —Universidades, Ciudades Universitarias, Institutos, investigadores y profesores de Tiempo Completo, etcétera—, que permiten mejores ajustes, sin la urgencia de la acción que va dejando a otros hombres.

He dicho, para bien o para mal, porque, en efecto, no me parece muy acertado ese abandono de la acción, con la plenitud a que se puede llegar con el academismo. Academismo al que sólo llegaron de mala gana los más grandes filósofos; academismo que es el polo opuesto de la actitud que tomaron nuestros ma-

yores en América. Sólo el academismo necesario para ver los problemas y las soluciones con mayor claridad, pero sin abandonar toda la solución de estos problemas al llamado hombre de acción, porque tal implicaría amputar al filósofo en su dimensión humana, esto es, en la dimensión que posee todo hombre: la de la acción. Meditar, suspendiendo la acción, pero actuar mejor, es lo que enseñaba Fichte. Desde este punto de vista los filósofos europeos contemporáneos orientan, en general, sus esfuerzos hacia una acción derivada de su meditación; hacia una acción que ayude a realizar sus ideas sobre el hombre.

Por ello, no podemos ya hablar de una filosofía americana a la manera como ayer los filósofos europeos hablaban de una filosofía universal... francesa, inglesa o alemana. Esto es, no se trata ya de formar nuevos estancos con la doble pretensión de originalidad y universalidad. No se trata de hacer otra filosofía que, al igual que otras en el pasado, haga de sus problemas y soluciones los únicos problemas y soluciones del Hombre, de todos los hombres. Esto es, no se trata de elevar al hombre de América y sus experiencias a la categoría de paradigma de lo Humano. No se trata de que sea ahora el americano, como ayer el europeo, el que conceda o regatee la humanidad de acuerdo con su propio ideal del Hombre. No, de lo que se trata es de orientar la filosofía, y con ella la acción del filósofo, hacia una meta auténticamente universal, por su reconocimiento de lo humano en cualquier forma en que se haga patente, sin discriminación social, cultural, religiosa, política o racial alguna. En este sentido el problema de la filosofía americana lo es ya también de muchas de las expresiones de la filosofía europea u occidental, y lo es también de muchas formas de filosofar no occidental en nuestros días. Una tarea que es ya común a la casi totalidad de filósofos, pensadores u hombres de cultura en general. Tarea cultural y de acción que va permitiendo, mediante una comprensión cada vez más

amplia, coordinar las diversas expresiones de lo humano, hasta perfilar una idea del Hombre en que cualquier hombre pueda reconocerse y reconocer a otros. Es desde este punto de vista que

la filosofía en América podrá llegar a significar la madurez de la Cultura Americana.

(De *Novedades*, México).

LA TOBOBA

Por FABIAN DOBLES

Se hallaba Tata Mundo aquel día en el potrero, picando cogollos de caña para las dos vacas criollas que estaban en ordeño, pero como llovía un poco y se mojaba, llegué de entrometido a decirle que ya él se había hecho muy abuelo para estas mojazonas, y yo terminaría por él la tarea. ¿Con esas manos, chacalín, me venís a mí con ayudas? Y me gané una risa, y una burla, pero me saqué también un cuento, a más de la mojada que por no desperdiciarlo me quedé a compartir con él.

¿Lluvias conmigo? Como si no me las hubiera llevado a fanegadas, y ya viejo, en las bajuras de la costa hace unos años, cuando me fuí a ventear allá mejor fortuna. Yo tengo el cuero duro, y el agua me resbala. A más de que si a uno las vacas le dan leche, algo hay que hacer por ellas, como digo yo con los propios hombres, muchacho, si los hombres trabajan con uno y le están ayudando a vivir.

Hubo allá, entre los que se diligenciaron cómo sacar cabeza, un tal Cristián Morales, que llegó a capataz de una cuadrilla y a contratista de chapias y de cortas, pero al que por listo y comodioso para nada que le gustaba fregarse, ni mojarse, ni digerirse los soles endiablados que allá te sacaban hasta el último aceite. Este Cristián, que por Cristián no creas que era cristiano ni por Morales muy moral que digamos, no había sabido ganarse a sus hombres, pues más bien les andaba siempre al quite en todo lo que dijera con centavos, y no les dejaba ni leche para el ternero. Asina, claro estaba, naide de entre ellos le tenía voluntad, y aunque por la necesidad le trabajaban, con gusto se lo hubieran comido en chuletas y le hubieran bebido la sangre, de ser la cosa entre paganos. No siendo, pues idiay, se lo aguantaban.

Había entre éstos un nica, muy buen hombre. Nicasio se llamaba, y había

sido zapatero allá, en Rivas de Nicaragua, aunque ahora trabajara como peón en bananales. Yo le pregunté una vez por qué se había venido.

—Hombre, don Mundo, es fácil de explicarlo. Allá ganaba poco. Como me eché una novia, viera usted qué bonita, y tengo que casarme con ella, me desterré para acá, porque acá, con paciencia y un garabato, uno rejunta plata.

—Y rejunta otras cosas, también, si se descuida.

—Pues eso es lo que yo digo, hermano. Por eso yo me cuido, y trabajo.

¿Que si se cuidaba el hombrecito? Nunca le supe un trago, ni un enredo de faldas; y aunque se colegía que le picaban de hormigas las puntas de los dedos cuando los otros barajaban naípe o tiraban dado, de dónde que la tentación podía con él.

—Yo me amarro las ganas, don Mundito. ¿No ve que ella es muy guapa? Y se merece un hombre; no uno que otro cualquiera.

Qué bien me caía Pradito. Tanto se me apegó, que hasta llegó a enseñarme las cartas que la novia le mandaba. Vieras qué tamañas cartas, dulcíticas de amor del que parece puro azahar de naranjos. Yo no sé; la fotografía que de ella vide no me la recomendó mucho que digamos, porque más bien allí se le portaba fea la cara, pero Nicasio Prado la quería, y tan de veras, que la sabía mirar subida en nubes de belleza, y se persignaba con ella. Si hasta volvió a trabajar de remendón, para aumentar entradas. De noche, en el corredor de Pascuala Francis, sacaba fuerzas de no se sabe dónde, y se estaba hasta bien tarde claveteando y cosiendo. Y de día, al bananal.

—Caray, Nicasio, asina vos te vas a hacer rico— le decía Pedro Rojas.

—Con poco más, ponés banco ya no de zapatero, sino de prestamista.

—Chucho éste más loco— le decía el nica Mejía—; tanto rajarse el alma por esa riveñita. ¡Son pijadas! ¡Con la entrada que le abre a no más ver la chola Peña, acá a la mano!

—Dejátela para vos, hermano. Yo sé mis cuentas.

Claro que las sabía. Un día me confesó que ya tenía tres mil hechos un puño en el pañuelo, y que se los iba a dar a guardar a mister Smith, que era alcancía segura. El quería seguir sudándose la vida hasta llegar a seis.

—¿No ve que pienso ponerle casa a Margarita? Y con tres no me alcanza.

Ahí así estaban las cosas, cuando entró a hacer lo suyo el capataz de Nicasio. El pensó cuajar ganancia, ya lo creo; y la hizo. Se la ganó grande, y completa, como ya vas a ver. Labia le abundaba al hombre, de esas que entran flojitas en las orejas de los otros, y muy pronto convencen. Convenció al nicaragüense para que le facilitara su dinero, de modo que ambos a dos le fueran sacando crías redondamente. ¿No ves que Cristián Morales hacía adelantos de plata a cuenta de trabajo, chapeando un buen tercio para él, a los peones que andaban apretados de bolsa?

—Hombre —le dijo a Pradito—, me facilitás esa plata, y vamos a mitades con la ganancia. A estos pedigüeños se les saca un buen interés.

Y al otro se le hizo la boca agua, pensó que asina se le acortaba el destierro y se le aprontaba el regreso a Nicaragua, que ni darle un chonetazo a una lora, y por ahí acabó entregándole el alma al diablo. Porque pasaron unos meses, y como el otro no resollaba, quiso pedirle cuentas a Cristián, pero Cristián se le hizo el desentendido.

—Háblemele usted, don Mundo—, me pidió el zapatero.

Y yo, por si tal vez, le conversé a Morales del asunto. Susto el que me llevé cuando, tan cierto como que ahora llueve, me dijo mesmamente:

—Yo no sé de cuál plata me está hablando. Ese tal Nicasio está loco.

Yo no insistí con él, porque sospeché que en poco más se me iba a subir al techo el redentor que llevo adentro y me podía ver en un pleito a matar con aquel renegado.

Se lo conté con todas las tranqueras abiertas al nicaragüense, y Nicasio se quedó callado, calladito. Te aseguro que no le pude leer en el semblante ni una letra de su ánimo. Se guardó el sér pellejo adentro, como en una alcancía, y del asunto aquel no me habló pizca más, ni naide volvió a platicar por muchos meses. La verdad es que entre los calores, los bananos y el culebrero de aquellas bajuras, zamarradas como ésa eran cosa corriente.

Hasta que un día, siendo yo "foreman" ya en la finca, me vinieron a avisar que había un macheteado.

—Es que Nicasio Prado le partió la cabeza a Cristián Morales— me dijeron.

—Otro más —tronó míster Smith—. Bárbaros más grandes.

Hijo mio; uno no puede nunca aceptar que hombre mate a hombre, por más sangre de satanás que el muerto haya sido ni más justicia asista al asesino, pero yo aquella vez casitico me lo dejo olvidado y me alegro de veras. No me alegré, claro está, y más bien me dolí por el pobre Pradito, que de ésta sí que no iba a poder volver por muchos años a su tierra, ni tener ya su casa y menos a su Margarita.

Pero era un nica listo.

Lo trajeron ya reo a la oficina. Me fue diciendo:

—Diay, don Mundo, vea qué contingencia. Se me llega Cristián por la chapia, y le voy viendo así toboba arrojada en el ala del sombrero, diga usted que de cinta. Y yo por matársela y salvarle el número uno, le voy despachando para el otro mundo.

—¿Y la toboba? —le pregunté yo por decir algo—. ¿Qué se hizo?

—Vea usted qué mala suerte. Se nos fue la desgraciada.

—Sí, se nos fue —se acercó y afirmó el catracho Tiburcio Andrade.

—No hubo modo —corrió a decir el guanaco Venancio Velasco.

—Ni qué más; se escurrió por la línea —aseguró el guatemalteco Juan Salguero.

—Pues yo afirmo lo mesmo —remachó todavía un chiricano que también venía en el grupo.

Y asina Lorenzo Vargas y el negro Farabundo Furniss.

Yo comencé a ver claro. Aquella era la unión centroamericana en persona, saliendo como una sola voz por el nica Nicasio Prado.

Y no hubo cómo ni dónde con ellos. A Nicasio le siguieron el proceso, pero al final tuvieron que absolverlo. Se vido el juez en unos apuros. ¿No ves que eran muchos testigos los que, si hemos de creerles, estuvieron cuando Pradito quiso salvar de la víbora a Morales y, por atolondramiento y por la "mera desgracia", más bien le rebanó los sesos al pobre contratista?

Ah señor; qué muchachos más empecinados. Naide, ni con tractor, los pudo sacar de ahí para hacerlos cantar otra cosa, por más cruces de juramento que besaron ni amenazas de ley que les dijeron.

Y te vuelvo a decir. Naide está autorizado con la vida de otro. Mas a mí todo este cuento me dejó cavilando, cavilando, porque vide cómo a veces los hombres sin buscarlo ni quererlo se juntan, y a su modo, se defienden entre ellos.

San José, Costa Rica.

LA POESIA HISPANOAMERICANA

Por FEDERICO DE ONIS

(Introducción a la *Antología de la poesía Iberoamericana*, publicada en Francia bajo los auspicios de la UNESCO).

Esta antología se propone reunir en un espacio necesariamente limitado lo mejor y más representativo de la poesía en lengua castellana —o portuguesa, por lo que al Brasil se refiere—, escrita por hombres y mujeres nacidos en América. Conforme a este criterio de unidad lingüística no se incluye en ella la poesía prehispánica que existió en varios pueblos indios, y cuyos restos fueron conservados y transcritos por los misioneros españoles y por otros investigadores coloniales y modernos. Igualmente se excluye la poesía en lenguas indígenas escrita, por diversos motivos, desde la época colonial hasta hoy. La poesía castellana común a Hispanoamérica desde la conquista nos mostrará diversos intentos, mejor o peor logrados de buscar inspiración en la poesía india, y desde luego tendrá como uno de sus temas esenciales el pasado histórico prehispánico y las realidades indígenas que han sobrevivido con intensidad variable en los países hispanoamericanos o aparecen fundidas con lo español en la

integración de su cultura moderna.

Más difícil es, para explicarse el desarrollo de la poesía hispanoamericana, prescindir de los poetas españoles que vivieron y escribieron en este continente. No me refiero sólo a la influencia que poetas españoles, como, por ejemplo, Gutierre de Cetina en el siglo XVI, o Fernando Velarde en el XIX, ejercieron en los poetas hispanoamericanos con quienes convivieron, influencia española que de todos modos debía de venir de los más grandes poetas españoles en todas las épocas, sin necesidad de que cruzasen el mar. Me refiero al hecho de que varios de los poetas nacidos en España fueron en rigor americanos más que españoles, y su obra pertenece a la literatura americana con los mismos o mejores títulos que la de los poetas nacidos en América.

Alonso de Ercilla (1533-1594) crea en *La Araucana* (1569-1580) un poema épico del Renacimiento, distinto de todos los que se escribieron en Europa, del que nacen no sólo los poemas épicos escritos

por poetas nacidos en América, que llenan la literatura colonial, sino algunos de los temas esenciales de la literatura americana que van a dominar en la literatura, posterior desde el romanticismo hasta hoy. Pedro de Oña (1610-1643), en su *Arauco Domado* no es más americano por haber nacido en Chile, que Ercilla, nacido y formado en España. Más americano que los dos es Bernardo de Balbuena (1568-1627), cuyo poema *Grandeza Mexicana* (1604) está concebido poéticamente desde el punto de vista de México, con personalidad americana propia bien definida ya en la segunda mitad del siglo XVI por su naturaleza y su vida ciudadana. Por eso los españoles Nicolás Antonio, Quintana y Menéndez Pelayo, en sus diferentes tiempos, coinciden en mirar este poema como algo único en las letras españolas, y como el principio de una nueva literatura americana. También son completamente americanos, mexicano uno y peruano el otro, Fernán González de Eslava (1534?-1601?), que en sus obras dramáticas introduce al pueblo mexicano con su lenguaje criollo, y Juan del Valle Caviedes, que en la segunda mitad del siglo XVII, escribió en Lima sus poesías satíricas de la sociedad peruana que le ponen en primera fila como poeta auténticamente criollo colonial.

El campo de la poesía hispanoamericana estricta, limitada a los poetas nacidos en América, es muy vasto y difícil de condensar en pocas páginas. Una de las pruebas de que la literatura en América, aunque europea en sus orígenes y en sus relaciones, es original y distinta de la de Europa, es la falta de paralelismo en el desarrollo de los géneros literarios. No hay sincronismo entre España y América desde el siglo XVI hasta hoy, y la desproporción en los géneros literarios es evidente. Hay en América un predominio notorio de la poesía sobre la novela y el teatro, predominantes en España hasta el siglo XIX y casi inexistentes en América por siglos, hasta que la novela en el siglo XX adquiere extraordinario desarrollo al mismo tiempo que empieza a decaer en

España. Desde el principio de la colonia hasta hoy la literatura americana ha encontrado su expresión preferentemente en la poesía, como las literaturas primitivas, a pesar de que se originó y desarrolló bajo la influencia de las etapas modernas de la literatura europea posteriores al Renacimiento, recibidas primero de España y después de todo el mundo.

A primera vista la poesía hispanoamericana parece ser un reflejo de la poesía europea en sus varias épocas, y originariamente sus historiadores y críticos la han clasificado conforme a los conceptos y denominaciones usuales en la historia de la literatura europea. Tales como Renacimiento, Gongorismo, Neoclasicismo, Romanticismo, Simbolismo, Sobrerrealismo, etc. Y es cierto que todas estas épocas y escuelas tienen su representación en América con muchos de los caracteres propios de ellas en Europa. Pero si se mira más a fondo se ve que la correspondencia es sólo parcial, que unos elementos europeos no pasan o pasan muy débilmente a América, mientras que otros adquieren preeminencia inusitada en Europa, y otros, en fin, son nuevos, diferentes o desconocidos allá. Y tenemos que descubrir entonces que la verdadera definición de las modalidades y épocas de la poesía americana no está en las denominaciones europeas, sino en realidades y circunstancias propias de América. Los autores secundarios y de escasa originalidad pueden encajarse en los moldes europeos, pero los verdaderamente originales los rebasan en diversas maneras y su obra resulta ser algo que no tiene equivalente en Europa, aunque en ella existan influencias visibles europeas. Una de las notas más constantes de la poesía y de la literatura general americana es el hecho repetido a través de toda su historia de la convivencia de tendencias y escuelas que en Europa son cronológicamente sucesivas y que en el mismo tiempo serían incompatibles.

En el siglo XVI, en medio del fragor mismo de la conquista, surgió la literatura española de Indias (a la que aludi-

mos al principio como la primera literatura americana), que en poesía fue épica, narradora de los hechos de la conquista, y fue satírica, como expresión en forma popular y anónima de los conflictos entre personas y clases de la naciente sociedad indiana. Nos limitamos a decir de ella tan sólo que contiene el primer anuncio de muchos de los temas y formas literarias que van a persistir en la época colonial y reaparecer con más fuerza durante la guerra de Independencia y las luchas para la formación de las nacionalidades independientes. Una vez establecida la sociedad colonial con sus grandes centros de México y Perú, florece en ellos, además de la poesía épica y satírica, una poesía que con justeza podemos llamar colonial, porque es reflejo e imitación de la que se producía en España desde Garcilaso por los poetas italianizantes y clasicistas del siglo XVI. En la segunda mitad del siglo XVI, los poetas son legión: trescientos acuden a un certamen en México, y según González de Eslava había allí “más poetas que estiércol”. En el Perú ocurría lo mismo, no sólo en Lima, sino en Arequipa, Huánuco y otras ciudades. Es costumbre desdeñar esta poesía colonial, aún no bien estudiada, que no produjo grandes poetas comparables con los mejores españoles del Siglo de Oro hasta Sor Juana Inés de la Cruz a fines del siglo XVII, cuando ya España no los producía. Pero el hecho de la abundancia de poesía criolla inmediatamente después de la conquista y de que poetas americanos fueran incluidos juntamente con los españoles en los elogios de la época, como el *Canto de Caliope*, de Cervantes (1584), y el *Laurel de Apolo*, de Lope de Vega (1630), y de que éste mantuviese a través del mar una conversación lírica con una poetisa peruana capaz de hablarle en un tono que iguala o supera al suyo, son, con otras cosas, datos que demuestran que desde el principio existió en América un clima favorable a la poesía, que la distingue hasta hoy. Esta afición a la poesía se manifiesta en formas muy cultas, que no desdican al lado de la poesía española

del siglo XVI, y que prueban la extensión de la cultura española a las ciudades indianas y la capacidad de asimilación del criollo americano, rasgos que le han de distinguir siempre.

Este valor de la poesía americana desde la colonia, consistente en su abundancia, extensión y generalización democrática, no es posible exponerlo en una antología, que busca muestras de valor absoluto individual. Lo único posible es recoger algunos ejemplos de la poesía culta mejor lograda, y para ello pueden bastarnos dos: uno del poeta mexicano Francisco de Terrazas, primer poeta de nombre conocido que nació en América, autor de un poema épico inconcluso, sobre la conquista de México, y de varios sonetos y otras composiciones, que le enlazan en lo épico con Ercilla y en lo lírico con Gutierre de Cetina y Camoens, mostrando en este último aspecto la asimilación bien lograda de la poesía del Renacimiento. Sus poesías se han conservado en manuscritos de la época, uno de los cuales titulado *Flores de varia poesía, recogidas de varios poetas españoles*, recopilado en la ciudad de México en 1577, y enviado a España. es una prueba más de la vitalidad de la poesía en América y de la íntima relación literaria entre la colonia y la metrópoli. El otro ejemplo es la epístola en verso que una poetisa peruana escribe a principios del siglo XVII, a Lope de Vega (Belardo) bajo el nombre de *Amarilis*, a la que aludimos antes. Que esta mujer, nieta de conquistadores del Perú, como Terrazas era hijo de un conquistador de México, pueda hablar desde León de Huánuco al Fénix de los Ingenios de la corte de las Españas en su mismo lenguaje literario, con mesurada elegancia criolla y nativo orgullo indiano, es prueba brillante de que la poesía americana nació con la madurez del Siglo de Oro español y al mismo tiempo con un tono propio que significa una actitud americana, consciente de sí misma. Y no es esta mujer la única; hubo otras, entre las que descuella una “señora principal del Perú” autora del *Discurso en loor de*

la poesía, una de las poesías más celebradas de la época colonial.

En el siglo XVII, la poesía colonial, siguiendo a la española, recibe la influencia del culteranismo y el conceptismo, de Góngora y Quevedo, lo mismo que el arte colonial pasó del plateresco al barroco. Ha sido acostumbrado considerar la prolífica sucesión de Góngora en América como una mera imitación de los defectos y extravagancias del culteranismo, que cundieron como una peste literaria, sin lograr reproducir las cualidades de valor y originalidad del maestro, y en consecuencia se ha desdeñado esta época de estéril abundancia. Nuestras ideas acerca de ella están cambiando desde la rehabilitación de Góngora mismo y la mejor comprensión del barroco en Europa. Por lo que toca a América, el estudio del arte colonial ha llevado a los críticos modernos a encontrar la originalidad del barroco americano, que en manera alguna es reproducción del barroco español, sino la creación más original que hasta ahora ha producido América, mediante la adaptación de lo español a condiciones americanas materiales y espirituales y su fusión con lo indígena. Esto, que se ve tan claro en los magníficos monumentos quiteños, mexicanos y peruanos y en los más modestos de esos mismos países y de toda América, tenía que ocurrir también en el arte literario de la época, y así empieza a verse por algunos críticos que, como Mariano Picón Salas, encuentran en el barroco, que fue pasajero en Europa, algo que es constitucional y permanente en América. Pero aunque haya mucho de verdad en esto, también lo es que el advenimiento del culteranismo y el conceptismo en el siglo XVII no significó un corte o interrupción del clasicismo del siglo XVI, y que la continuación de éste presta a la poesía del barroquismo americano un carácter propio dentro de la poesía española.

La cumbre de la poesía de esta época en América es la obra de la monja de México Sor Juana Inés de la Cruz, que es al mismo tiempo cumbre de la poesía de

lengua castellana en la segunda mitad del siglo XVII. Como se ha observado repetidamente, ese momento de la mayor decadencia de las letras en España es el de mayor auge de las letras en la América colonial, donde las figuras de Sor Juana y Sigüenza Góngora en México, El Lunarejo y Peralta Barnuevo en el Perú, significan una prolongación del Siglo de Oro español. Si Juan de Espinosa Medrano (El Lunarejo) escribió el *Apologético en favor de D. Luis de Góngora*, impreso en 1694, que Menéndez Pelayo considera “uno de los frutos más sabrosos de la primitiva literatura criolla” y “una perla caída en el muladar de la poética culterana”, la monja de México, Juana Ramírez, como ella gustaba llamarse en el mundo, produjo una obra en prosa y verso que le da un lugar único entre los grandes clásicos de la lengua. Es inútil compararla con Santa Teresa en lo religioso o con Góngora en lo poético. Es siempre otra cosa, y la definición última de su personalidad está en México, por muchos que fueran sus conocimientos universales científicos y literarios. Se ha señalado en su obra poética la influencia de Luis de León, Lope de Vega, Góngora, Calderón y otros; pero lo más significativo es que convivan en su mundo poético con perfecta naturalidad y armonía todas las formas de la poesía anterior, y que en rigor sea erróneo clasificarla en ninguna de ellas. Porque si en unas de sus poesías, como el *Primero sueño*, parece seguir y aun exceder a Góngora en inaccesibilidad, en otras parecen revivir las varias formas de la poesía del siglo XVI, con su tersura de estilo y claridad intelectual. Por eso Henríquez Úreña dice que su estilo es la síntesis de todos los de su época, y Vossler ve en ella al mismo tiempo un poeta rezagado y uno que anuncia el porvenir. En su poesía tan varia en forma, temas y estilo, en sus sonetos, silvas, romances, redondillas, décimas, endechas, villancicos, autos y comedias, juegos culteranos y sátiras morales, poemas de amor divino y de amor profano, de imágenes puras y de ideas claras, hay una

unidad que consiste, como la de la Iglesia de la Compañía de Quito, en la fusión de todos los estilos y formas del arte, y en ser expresión de una personalidad compleja que se define, como México, por la gracia y la melancolía, la fe y el escepticismo, lo emotivo y lo intelectual, lo religioso y lo profano, lo culto y lo popular.

El neoclasicismo dieciochesco produjo nuevas formas de poesía —religiosa, bucólica, fábulas, epigramas— como las de España, cultivadas por autores más o menos estimables; pero cuando fue fecundado por el espíritu de la Independencia produjo, al lado de los grandes hombres de acción, verdaderos grandes poetas: José Joaquín Olmedo, el cantor de Bolívar; Andrés Bello, el cantor de la agricultura de la zona tórrida, y José María Heredia, el cantor del teocali de Cholula y del Niágara. Eran sin duda hombres de formación española y clásica, su estética procede de la de Quintana, y ellos mismos son clásicos de la lengua; pero su inspiración era nueva y en su poesía europea encontraron expresión el espíritu, la naturaleza, la historia y los ideales americanos. Olmedo, más limitado y perfecto, pero más potente, juntará la mitología clásica con la incaica para exaltar la grandeza guerrera de Bolívar y la libertad de América. Bello, sabio y reflexivo, evocará desde Londres un futuro de paz en la creación de una cultura americana, en su *Alocución a la Poesía*, y de la riqueza de la tierra en su oda *A la agricultura de la zona tórrida*; luego su poesía tocará otros temas y tomará otras formas, logrando armonizar el clasicismo con el romanticismo, y ser en esto como en tantas otras cosas el hombre que logró conciliar, y armonizar una cultura más amplia y total que sigue siendo aún hoy el mejor programa de la cultura americana. Heredia, triste y elegíaco, más lírico que ninguno, será el que más influirá en el romanticismo que va a desarrollarse en todo el continente.

Debe decirse aquí que, al lado de esta gran poesía de la Independencia, surgió

entonces una poesía popular anónima a la que es difícil dar cabida en una antología. Lo mismo que la revolución trajo la participación del pueblo en la guerra y la vida política, al lado de las grandes figuras que lo despertaban y dirigían, hubo entonces dos literaturas, una, que es de la que hemos hablado, para las personas cultas, que eran las menos, y otra, completamente distinta y separada, para el pueblo. Esta última, a menudo no escrita, es la poesía de los campamentos, que se cantaba acompañada con los instrumentos populares en las formas de los cantos, romances y bailes tradicionales, y la que se imprimía en periódicos y hojas volantes que circulaban entre el pueblo, escrita por autores que imitaban el lenguaje y las formas de la poesía popular. Esta literatura en parte conocida, sobre todo en el Río de la Plata, es el principio de la poesía popular que a fines del siglo va a tener su último y notable florecimiento en los corridos y canciones de la revolución mexicana. En el tiempo de la Independencia produjo en el Uruguay un gran poeta, Bartolomé Hidalgo (1788-1822), que con sus diálogos patrióticos inicia la llamada poesía gauchesca, que llegará a culminar en 1872 en el *Martín Fierro*, poema que logra fundir de manera perfecta la poesía culta y la popular, y que por eso ha llegado a ser considerado la obra superior de la poesía hispanoamericana.

Lo culto en el poema de Hernández era romántico y era político. El romanticismo y las ideas políticas habían venido de Europa mucho antes, y habían penetrado en la realidad americana, que en sí misma era romántica por el individualismo de sus hombres —caudillos, dictadores, gauchos, llaneros—, la virginidad inabarcable de su naturaleza, el popularismo abigarrado y el exotismo pintoresco de sus costumbres y tradiciones indias y españolas: era también, en su misma esencia, política, porque las nuevas ideas llegaron en el momento en que consumada la Independencia se impuso a todos la necesidad de organizar, entre grandes lu-

chas, las naciones americanas. Por eso la poesía romántica importada de España, de Francia, de Inglaterra, de Italia, de Alemania y de los Estados Unidos —y las enumero porque los autores beben preferentemente en unas u otras de estas fuentes— arraigó y floreció rápidamente en suelo americano, y llegó a ser consustancial con su literatura, como el barroquismo, sin desaparecer como ocurrió en Europa ante la reacción realista, que en cambio fue débil y tardía en América. No es posible, ni necesario, hablar de cada uno de los poetas románticos que produjeron los varios países hispanoamericanos independientes. Su valor individual es variable, y en general no es tan claro y permanente como el de los de otras épocas. Interesa más el conjunto, que también es difícil de definir aún en sus líneas generales. Porque en primer lugar el advenimiento del romanticismo, a pesar de su extensión y éxito, no suprimió la poesía clásica anterior, que siguió existiendo en todo el siglo XIX, ahora como poesía tradicionalista, españolista y reaccionaria. Lo mismo que en la política se entabla la lucha entre el liberalismo y el tradicionalismo, en la poesía se dividen los poetas de cada país en clásicos y románticos. Se refleja también en ellos el hecho de la división en naciones, y ahora la poesía de cada país es nacional. De ahí vienen las disputas de los críticos acerca de la precedencia en la introducción del romanticismo en cada país, como empiezan las cuestiones de límites y otros síntomas de competencia entre las naciones. Lo importante es que después de la Independencia, y a diferencia de ella y de la época colonial, empiezan a surgir con carácter propio, dentro de ciertos rasgos comunes de época nacidos de fuentes comunes y de desarrollos paralelos inevitables, las literaturas nacionales, y que hasta el modernismo hay que hablar de una poesía argentina, colombiana, peruana, cubana o mexicana. Cada una de ellas posee poetas de valor individual diverso, que gozaron y siguen gozando de popularidad local, que rara vez llegó a ser

continental. A veces esta suerte la tuvo alguna poesía como la *Plegaria* de Plácido, o el *Nocturno* de Acuña, que no siempre es la mejor del autor. Un poeta como la Avellaneda es una excepción, porque a pesar de su cubanismo, vivió y escribió dentro de la literatura española peninsular. Es verdad que entre las personas cultas del mundo hispánico fueron conocidos y altamente apreciados algunos poetas americanos, no siempre en proporción con su mérito real, como los argentinos Echeverría, Mármol, Juan María Gutiérrez, Mitre, Ricardo Gutiérrez, Rafael Obligado y Olegario V. Andrade; los colombianos José Eusebio Caro, Julio Arboleda, Jorge Isaacs, Rafael Pombo y Miguel Antonio Caro; los cubanos Plácido, Milanés, Mendive, Zenea y Luaces; el guatemalteco Batres Montúfar; los ecuatorianos Numa Pompilio Llona y Julio Zaldumbide; los peruanos Pardo Aliaga, Palma, Salaverry y Cisneros; los venezolanos Maitín, Baralt y Calcaño; los puertorriqueños Tapia y Gautier Benítez; los mexicanos Pesado, Rodríguez Galván, Prieto, Flores y Acuña, y otros que no citamos para no hacer interminable esta lista, que bastaría para mostrar por su longitud la riqueza de la actividad poética en el medio siglo que va desde 1830 al principio del modernismo hacia 1880.

Esta revisión de valores empezó con el reconocimiento, iniciado por Unamuno y aceptado hoy por todos, de la superioridad americana y universal de la corriente literaria de origen y carácter popular, que se desarrolló desde la Independencia al lado de la poesía culta y que culminó en las obras gauchescas de Hidalgo, Ascasubi, Estanislao del Campo y sobre todo en el *Martín Fierro* de José Hernández. Ya dije que en esta obra, a pesar de su lenguaje dialectal, se funden lo culto y lo popular. Otras obras argentinas escritas en la lengua literaria, como *La Cautiva* de Echeverría o *Santos Vega* de Obligado, se salvan también para el gusto moderno por el sentimiento lírico del hombre y el paisaje de la pampa. Igualmente crece a nuestros ojos el valor de obras escritas en otras

partes de América con arraigo íntimo en la tierra y en la vida, como, por ejemplo, la *Memoria sobre el cultivo del maíz en Antioquia*, de Gregorio Gutiérrez y González, y mucho más tarde, ya en la época modernista, la *Silva Criolla* del venezolano Lazo Martí. Se salva también totalmente el último poema post-romántico en el que los temas del indio y la naturaleza americana se reducen a puro lirismo, becqueriano de origen: el *Tabaré* del uruguayo José Zorilla de San Martín, escrito en 1886, cuando, al mismo tiempo que él depuraba el romanticismo, otros poetas abrían los caminos que condujeron a una nueva época literaria llamada más tarde modernismo.

El modernismo nació en medio de la literatura romántica cuando ésta había llegado a sobrevivirse y agotarse en la repetición y la vulgaridad, y sólo encontraba renovación en la imitación de los post-románticos españoles, Campoamor, Bécquer y Núñez de Arce. De estas influencias quedará viva entre los modernistas y hasta hoy la de Bécquer, que por ello debe ser considerado como uno de los precursores del modernismo. Hubo otros en América que lo fueron también, tales como el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, traductor de Heine, Poe, y otros poetas alemanes, ingleses y portugueses, y el peruano Manuel González Prada, que también tradujo a poetas alemanes y franceses, y en cuya obra original hay una clara reacción de innovación, que iba a ser, con el individualismo y el extranjerismo, un carácter esencial del modernismo.

El extranjerismo, por más visible, suele considerarse el rasgo dominante, y por eso se cree por muchos que este movimiento —iniciado separadamente por varios poetas hacia 1882 y que antes de finalizar el siglo llegaría a convertirse en la transformación más honda y general de la poesía de lengua castellana desde Garcilaso de la Vega— tuvo su origen en la influencia francesa, que sin duda existió en muchos de los poetas de aquel tiempo. Pero esta explicación tan simple

deja sin explicar el hecho evidente de la originalidad del modernismo americano, que significó para América el logro de su independencia literaria y el principio de su influencia en España, impuesta por la dependencia de Europa, que siguió existiendo aún después de la independencia política; era un carácter de la literatura universal de fin del siglo que, al llegar a América por el camino de Francia y por otros, vino a dar validez normal a la tendencia natural americana de siempre hacia la síntesis de culturas, que encontrarán amplio cauce en el cosmopolitismo modernista. Se dijo entonces, y se sigue diciendo, que los modernistas no fueron poetas de América, porque a diferencia de los románticos abandonaron los temas americanos, y no se piensa que la originalidad de una literatura no consiste en tratar los temas propios, sino en dar expresión propia y distinta a los temas universales humanos, en crear una nueva sensibilidad. Esto es lo que hicieron los poetas modernistas, que surgieron en rápida floración en todos los países de la América española, cada uno con su carácter individual, conforme a otra tendencia universal de la época, que venía a coincidir con su nativo individualismo español.

Debemos, por lo tanto, mirar el modernismo hispanoamericano como un movimiento que en su origen y en sus resultados es independiente de la evolución literaria europea contemporánea, aunque recibiera de ella influencias que fueron favorables a la expresión de la originalidad americana. Estas influencias vinieron de la literatura francesa, que entonces aspiraba a ser cosmopolita y llevaba en sí la influencia de otras literaturas; pero también vinieron directamente, como había ocurrido ya en el romanticismo, y todas juntas llegaron a convivir con máxima libertad en las creaciones de los poetas de este continente, que por ser americanos tenían aquella capacidad natural de asimilación y de síntesis que hemos encontrado siempre en su poesía. La diferencia, y la originalidad, de los poetas

modernistas hispanoamericanos consiste en que cuando en Europa el simbolismo, o como querramos llamarlo, reaccionaba contra la literatura anterior, ellos son, al mismo tiempo que simbolistas, parnasianos, románticos y clásicos. El resultado es que cada uno de ellos es distinto de los demás, y que, escribiendo todos bajo influencias europeas confesadas y buscadas, son —como ha dicho Alfonso Reyes— muy diferentes de sus padres, constituyendo un fenómeno de independencia involuntaria, que es lo más interesante que ofrece el modernismo americano. Y también es un hecho que, a la vuelta de su viaje por mundos ajenos, extraños y remotos, el modernismo acabó en el descubrimiento de una nueva visión y sentido de las realidades del espíritu de América.

Por todo lo dicho hay que rechazar el error común de identificar el modernismo con una de las escuelas que en él se formaron, aquella que deriva principalmente del Rubén Darío de *Prosas Profanas*. La tendencia subjetiva de la época hace que los poetas modernistas sean distintos entre sí, y el afán de innovación, que era otro rasgo común, les llevaba a diferenciarse en cada nueva obra. Por eso Rubén Darío, que fue el símbolo viviente del modernismo y el lazo entre los poetas divergentes del mundo de habla española, no cabría dentro de la escuela llamada rubendariana. El modernismo —como el Renacimiento o el Romanticismo— es una época y no una escuela, y la unidad de esa época consistió en producir grandes poetas individuales, que cada uno se define por la unidad de su personalidad, y todos juntos por el hecho de haber iniciado una literatura independiente, de valor universal, que es principio y origen del gran desarrollo de la literatura hispanoamericana posterior.

El primero y más grande de los creadores de esta época fue José Martí, que en su prosa lírica —ensayos, discursos, cartas— y en sus versos libres o sencillos inicia, con uno de sus estilos más personales de la lengua castellana, los temas

y actitudes que van a perdurar y desarrollarse de manera varia y creciente hasta hoy, tales como la conciencia de América en sí misma y en su relación con España y los Estados Unidos, y la afirmación de los valores subjetivos en la vida del espíritu. Contemporánea de él es la primera generación de poetas modernistas, que suelen llamarse precursores, pero que en rigor son los creadores de la nueva literatura en el verso y la prosa, que en la nueva estética van a confundirse y servir como expresión de la misma sensibilidad. A ella pertenecen los mexicanos Manuel Gutiérrez Nájera, poeta lírico, cronista y cuentista, en el que se ve mejor que en ningún otro la transición del romanticismo al modernismo; Manuel José Othón, poeta solitario del sentido místico de la naturaleza identificada con la vida interior, y Salvador Díaz Mirón, otro poeta independiente que logró encontrar para su poesía un estilo personal. Los tres son distintos y los tres son mexicanos: elegante y melancólico el primero, sereno y turbulento el segundo, seco e inhumano el último, y los tres ejercieron influencia considerable en la poesía posterior. A ellos hay que añadir el cubano Julián del Casal, triste y pesimista, soñador de mundos extraños, el más próximo a Darío en la introducción de la nueva poesía francesa; y el colombiano José Asunción Silva, desesperado y escéptico creador de formas nuevas para expresar con melancolía el pasar de las cosas y con amargura el vacío de la vida humana. Todos estos hombres fueron, de una manera o de otra, solitarios que se sintieron incompatibles con el medio, y varios murieron jóvenes, antes de la publicación de *Prosas Profanas* de Rubén Darío en 1896.

Esta obra del joven nicaragüense y su libro de crítica *Los raros*, publicado en sucesivas ediciones aumentadas desde 1893, significan el triunfo y generalización de la nueva poesía, que entonces empezó a llamarse modernista. Rubén Darío superaba a todos en la capacidad americana de asimilación y síntesis, y logró con su obra y su presencia personal

convertir las creaciones individuales aisladas anteriores en una unidad estética que dio origen a una nueva era literaria en todos los países a donde la llevó su vida errabunda: Centroamérica, Chile, Argentina y España. En estos y en los demás países de América surgió en el último decenio del siglo una segunda generación de poetas, entre los cuales; a diferencia de los anteriores, había estrechos lazos de comunicación, en los centros europeos donde residían —París y Madrid— llegando así a un nuevo modo de unidad continental y aun hispánica, nacida de iniciativas americanas y no españolas. Fueron estos poetas, con todo lo que tenían de común, distintos entre sí, y cada uno representa un valor individual que no puede sustituirse con el conocimiento de los demás. Cada uno muestra en su obra una evolución que le lleva a encontrar cada vez más clara y definida su originalidad, y muchos de ellos llegan a crear las tendencias nuevas que van a prevalecer en la época posterior. El Rubén Darío de los *Cantos de vida y esperanza* (1905) es otro que el de *Prosas Profanas*, y en sus obras posteriores se acentúa la novedad. En ese plano de igualdad hay que contar con los mexicanos Amado Nervo, de sencilla religiosidad mundana; Luis G. Urbina, de dulce romanticismo, y Enrique González Martínez, de tersa serenidad; el colombiano Guillermo Valencia y el boliviano Ricardo Jaimes Freyre, modernos y clásicos a un tiempo; el argentino Leopoldo Lugones, el más proteico, que después de dominar todas las formas extranjeras acaba en la poesía más solariega; el peruano José Santos Chocano, que quiere ser el poeta de América y a veces lo es quiéralo o no, y el uruguayo, Julio Herrera y Reissig, el más puro creador de mundos imaginarios y poéticos.

El modernismo propiamente dicho fue una revolución de vida corta que había terminado en 1905, cuando los mismos poetas modernistas salieron de él por superación, llevando más lejos sus propias tendencias, o por reacción, corrigiendo

sus mismos defectos o excesos. Estos dos modos —que suelen llamarse ultramodernismo y postmodernismo, respectivamente—, son los que adoptan las nuevas generaciones, y conforme a ellos puede clasificarse su poesía. El postmodernismo, o sea la poesía que busca su originalidad en la reacción contra el modernismo que lleva dentro, trae consigo un mayor número de poetas, que si no son tan grandes individualmente como los modernistas, representan valores nuevos por su mayor concentración, perfección y pureza o por el enriquecimiento de la sensibilidad modernista con sentimientos para ella desconocidos. Como siguen diversas tendencias, no hay unidad entre ellos; pero son fácilmente clasificables, en la mayoría de los casos. Unos van por el camino de la sencillez y la intimidad líricas, como el chileno Manuel Magallanes Moure y el argentino Rafael Alberto Arrieta; otros por el de la reacción hacia la tradición clásica, como el argentino Enrique Banchs y el chileno Julio Vicuña Cifuentes; otros por la reacción hacia el romanticismo, como el colombiano Miguel Ángel Osorio, el puertorriqueño Luis Lloréns Torres, el argentino Arturo Capdevilla, el chileno Ángel Cruchaga Santa María y el uruguayo Carlos Sabat Erccasty; otros por la reacción hacia el prosaísmo sentimental, como el argentino Evaristo Carriego; otros por la ironía con que están sentidas las emociones y formas estéticas del modernismo, como el colombiano Luis Carlos López, el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez y el argentino Fernández Moreno. A estos nombres, que se citan como ejemplo, habría que añadir otros muchos igualmente valiosos, y aparte habría que poner el brillante grupo de mujeres que inician entonces una nueva poesía femenina hispanoamericana. La aparición de esta poesía es una prueba de la diferencia y originalidad del postmodernismo, respecto del modernismo que lo engendró, porque indudablemente, en toda la historia de la poesía hispanoamericana, el modernismo fue el momento menos propicio para las mujeres, que permane-

cen mudas o no se las oye durante él, en contradicción con lo que había ocurrido en la época colonial y en la romántica. En cambio, cuando el modernismo se acalló y los hombres hablaron en voz baja, las mujeres lanzaron su grito, que les salía de los más hondo de sus entrañas, y que sonó con panteísmo sexual en Delmira Agustini, con maternidad trascendental americana en Gabriela Mistral, con feminismo bonaerense en Alfonsina Storni y con vitalidad satisfecha en Juana de Ibarbourou.

El ultramodernismo avanzó a la par por el camino de la negación y destrucción del pasado, y particularmente el pasado inmediato modernista, llevando a sus últimas consecuencias las tendencias de éste hacia la innovación y la libertad individual. En América, como en Europa, bajo diversos nombres, que no hay necesidad de enumerar aquí, se ha llevado a cabo el gran intento de cambiar las bases mismas del arte. Pero aunque esto sea imposible, el intentarlo ha dado resultados originales y de la mejor calidad poética del arte de siempre. Sin entrar ahora en el análisis de esta poesía que, por ser contemporánea, cae fuera de una antología histórica como la presente (con la excepción de aquellos autores que por haber muerto o por la madurez de su obra pertenecen en cierto modo al pasado), diremos solamente lo que importa más a nuestro propósito de presentar la poesía hispanoamericana en lo que tiene de más valioso y original. Y esto es, que en este momento de mayor internacionalismo y uniformidad mundial, cuando la

literatura hispanoamericana está más estrechamente trabada con la de Europa y las influencias de ésta son más intensas e inmediatas, se ven más claras las diferencias que hemos encontrado siempre entre los productos americanos y los europeos. Aunque haya representación en América de todos los modos de poesía creados en esta época y americanos como Huidobro y Borges hayan colaborado en su creación, la poesía americana nueva sigue una evolución propia con ciertos caracteres que persisten desde los últimos modernistas —Rubén Darío, Lugones, Herrera y Reissig— hasta los poetas de hoy. La poesía americana no ha podido desligarse del romanticismo como en su mayor parte lo ha logrado la europea, y esto no por falta de modernidad, sino porque el americano de todos los tiempos, llámese Sor Juana, Rubén Darío o Neruda, no puede renunciar a ningún pasado, sino que necesita integrarlo en el presente. Tampoco puede desligarse de la realidad, como la poesía pura, sino que necesita arraigar en la tierra y en la gente, y por eso la mejor poesía de hoy es de un modo o de otro la que llaman nativista, la poesía mexicana de López Velarde, la chola de Vallejo, la india de Carrera Andrade, la negra de Nicolás Guillén, la chilena de Neruda. Todo ello mezclado con unas u otras ideas políticas y sociales, porque tampoco puede fácilmente renunciar la poesía hispanoamericana a las ideas. Si se ha hablado, con razón o sin ella, de la deshumanización como carácter del arte contemporáneo, tal idea no podría ciertamente aplicarse a la poesía hispanoamericana.

(De *Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura*. París.)

El Surrealismo y la Epoca Actual

Por ALFONSO ORANTES

Hablar del surrealismo resulta extemporáneo. Pero es indispensable la alusión porque hay muchos dedicados a las letras y a las artes que todavía consideran que, seguir o mantenerse dentro de ese movimiento, es muestra de hallarse en las avanzadas literarias o artísticas de los tiempos actuales. En un libro reciente: *Las peras del olmo*, Octavio Paz ofrece una justificación del surrealismo con un trabajo leído entre la serie de conferencias organizadas por la Universidad Nacional de México, en 1954, bajo el título de: Los grandes temas de nuestro tiempo. Para el poeta mexicano, el surrealismo, aunque cadáver, está vivo y “es uno de los frutos de nuestra época”. “Es una actitud del espíritu humano”.

El tema lo agotaron sus propios creadores. A la vuelta de treinta y cinco años —el surrealismo nace oficialmente en 1924— se han señalado los aspectos positivos y negativos que contiene. Positivos en cuanto constituyó, en su tiempo, una rebeldía contra la tradición que aspira a transformar la realidad y como intento de síntesis en el que se mezclan viejas influencias románticas, la tradición de la “literatura negra” y los residuos del simbolismo, todo al alrededor del concepto de *imagen*. Negativo, porque a pesar de que algunas figuras llenaron con su renombre un cuarto del presente siglo, no pueden considerarse con influencia alguna, no obstante la desorientación en las manifestaciones creadoras. Quiso ser una revolución y se puso al servicio de la Revolución. Actualmente no se caracteriza una modalidad definida o definitiva y hay tendencias todavía hacia la literatura pura o hacia la de acción, dos corrientes contradictorias de la época.

Louis Aragon dijo que no era posible considerar el surrealismo si no se le situaba en su tiempo. Esto es válido para todo movimiento literario o artístico. Después de la eclosión de escritores decadentes que nos dieran los movimientos

precedentes: el romanticismo, el naturalismo y el simbolismo, el surrealismo resulta una consecuencia del desorbitamiento.

Un bien delimitado lapso —1914-1939— puede fijarse durante el cual se produjeron sucesos políticos, sociales, científicos, filosóficos, literarios y artísticos de importancia, entre ellos, las dos mayores conflagraciones que registra la Historia.

Precedido por otros movimientos que lo configuraron, el surrealismo tuvo exponentes como Aragón, Breton, Desnos —asesinado por los alemanes—, Eluard y Péret, todos combatientes que pertenecieron al Grupo Dadá francés. *Dadá* había nacido en Zurich, en el café Voltaire en plena guerra de 1916, empero sin el simbolismo y el futurismo subversivo, el surrealismo, con aspiraciones revolucionarias, no tendría explicación ni existencia, aunque sin Dadá no habría sido lo que fue. Los movimientos que dieron vida a todos ellos, tampoco se habrían producido sin las influencias avasalladoras de Baudelaire, de Lautreamont —considerado como el inspirador del surrealismo y quien desempeña papel determinante en su ulterior desarrollo—, y de Rimbaud.

La primera guerra europea desequilibró el ritmo natural de la Historia. La economía, la política, el estado, la sociedad, las artes y las letras sufrieron su impacto desquiciador; pero el hombre es quien, como sujeto y objeto de todo, padece las consecuencias.

Apollinaire, considerado por algunos padre espiritual del dadaísmo y a quien Breton llama “el último gran poeta”, “el encantador” y resulta víctima de la guerra, deslumbra a la juventud francesa. En su manifiesto-programa intitulado: *Espirit Nouveau* decía en 1917: “Explorar la verdad, buscarla tanto en el campo étnico, por ejemplo, como en el de la imaginación. He aquí las principales características del espíritu nuevo... El espíritu nuevo admite las experiencias literarias, aun las más arriesgadas, y esas experiencias son, a veces, poco líricas. Por eso el lirismo, en la poesía de hoy, no es más que un patrimonio del espíritu nuevo, y se conforma a menudo con búsquedas e investigaciones sin preocuparse de darles significación lírica... Pero estas búsquedas son útiles, constituirán las bases de un nuevo realismo... La sorpresa es el más importante resorte nuevo. Es por la sorpresa, por el valor que se le da a la sorpresa, que el espíritu nuevo se distingue de todos los movimientos artísticos y literarios anteriores...”

Aparece a los jóvenes literatos como un dios. Breton declara en su trabajo: *Guillaume Apollinaire*, incluido en el volumen publicado bajo el nombre de *Les pas perdus* que, “el haberle conocido pasará por ser un raro privilegio”. Mas Jacques Vaché, es el que ejerce sobre Breton y el surrealismo influencia decisiva. En el estreno de *Mamelles de Tirésias*, drama surrealista de Apollinaire, al terminar el primer acto, Vaché entra en la sala empuñando un revólver amenazando con descargarlo sobre el público incomprensivo. Más tarde el propio Breton, en el *Second Manifeste du Surréalisme*, publicado en 1930, expresa que: “el acto surrealista más simple consiste en empuñar los revólveres y descargarlos al azar sobre la multitud”. El surrealismo odia a la multitud.

Al llegar Tristan Tzara, creador de Dadá, a Zurich, en 1920, Breton se hallaba entre los jóvenes franceses que lo recibieron como a un mesías. Ya maduro, se enfrenta al fundador del dadaísmo. Así surge el surrealismo, nacido en París, por el año 1919. Al otro día de haber fracasado el *Congreso para el establecimiento y las directivas del espíritu moderno*, en 1922, el antagonismo entre Tzara y Breton, se hace irreconciliable.

El surrealismo, cuyo término ya había usado y explicado Apollinaire, pretende libertar “un automatismo psíquico puro” y alcanzar una realidad despojada de

trabas nacionales, intelectuales y estéticas. Su primer manifiesto (*Manifeste du Surréalisme*), fue escrito en 1924.

"Es necesario retomar el sitio en la vida", exclaman los surrealistas y sintiéndose continuadores del Conde de Lautreamont, por boca de Breton declaran: "Ahora se sabe que la poesía debe llevar a alguna parte". Se inaugura entonces, lo que llaman "textos automáticos", ya comenzados por Dadá, a los que alude Aragón, en 1924, en su libro *Une vague de rêves*. Principia la iniciación espiritista que René Crevel practica bajo el sueño hipnótico y Robert Desnos, a voluntad, cierra los ojos, duerme y habla. En el terreno del lenguaje, las investigaciones iniciadas por Lautreamont, Mallarmé y Apollinaire, seguidas por Picabia, Paulhan y Eluard, continúan, buscando una forma para la expresión.

El *Manifeste du Surréalisme* la emprende contra el realismo literario. Lo acusa de "hostil a toda expansión intelectual y moral" y endereza su ataque, especialmente, contra la *novela*. Intenta cambiar la realidad; pero no parte de una teoría de la realidad. No es una doctrina de la libertad, mas quiere utilizar la libre aptitud del hombre ante lo real.

El órgano de los surrealistas *La Révolution Surréaliste*, aparecido en 1924, es casi modesto en lo que toca a su contenido. Semeja publicación científica más que literaria. Pero se convierte en la "revista más escandalosa del mundo".

El surrealismo intenta resolver la antigua oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior, creando objetos que son interiores y exteriores a la vez; pero no es sino una tendencia oscilante que blasona de independiente y cae en la dependencia. Principia siendo la "Révolution Surréaliste" y llega a ser "El Surrealismo al servicio de la Revolución", porque, en un momento dado de su versatilidad, se siente coincidir con las tesis del marxismo, representado por Trotsky. Es así cómo Breton hace viaje a México para redactar, en 1938, con el líder ruso, su manifiesto: "Por un Arte Revolucionario Independiente" que suscribió Diego Rivera. Pero la simbiosis entre el materialismo histórico y el surrealismo era imposible.

El surrealismo no contribuye a formar el espíritu de nuestra época, sino a deformarlo. Su fracaso es evidente. Tampoco partió de lo humano del hombre, sino de su debilidad. El hombre se interesó siempre por lo humano, el artista por el arte, ha dicho alguien. Cuando el artista se interese por lo humano, se habrá transformado el arte y el hombre. Proponiéndose llegar a la suma libertad, en su confusión, cae en el libertinaje. Demuestra que la libertad consiste en cambiar de esclavitud. La verdadera conquista de aquella sólo será lograda cuando el hombre no sea más el lobo del hombre. Hartman ha dicho que: "en el estar forzado a decidirse es libre el hombre"; pero ese estar ya forzado a decidirse restringe su libertad y lo anula.

Queriendo ser una vía para la liberación del espíritu, el surrealismo se convierte en un callejón sin salida y aunque abarca ambiciosamente más que la literatura, hasta la música y la plástica, en ninguna logra definirse como realización estable. Apenas alcanza veinticinco años para quedar al margen de los sucesos, paralítico y desprestigiado.

La nueva imagen del hombre que pretendió dar, sólo era una deformación del hombre. Muchos creyeron que el surrealismo llevaba a la libertad a quienes lo abrazaron. En realidad los arrojó al libertinaje y a la desintegración.

Quienes piensen que el surrealismo fue o es un camino liberador, desconocen la vida y su proceso, traicionan a la vida y al hombre. Ninguna mente nueva, atenta a las solicitaciones de estos tiempos puede considerar al surrealismo como

un movimiento revolucionario permanente y transformador. El surrealismo nació muerto. Lo mató la guerra, porque nació de ella. "El cadáver está vivo", dice Octavio Paz. ¿Vivo de qué? De corrupción, de podredumbre.

En su *Declaración* del 27 de enero de 1925, los surrealistas clamaban: "Nosotros nada tenemos que ver con la literatura. Pero somos, en caso necesario, muy capaces de servirnos de ella lo mismo que todos". En realidad el surrealismo sólo hizo "literatura". "Nosotros somos especialistas en Rebelión", vociferaron. Por eso nunca fueron revolucionarios. La rebeldía es subversiva. La revolución es constructiva. Atiende a causas y principios. La rebelión es forma de la anarquía y todo rebelde cae en su propia contradicción, hasta Luzbel mismo. Dijeron también que "el surrealismo no es una fórmula poética" y tanto Breton, como Aragón, Eluard, Péret y los demás hicieron de la poesía un formulario.

Pero el surrealismo que nace como teoría que todo lo resuelve y explica, en su confusión y sus mutaciones llega a convertirse en tontería. Para ello fueron necesarias cerca de cuatro décadas. Esa endemia, que todavía tiene sus brotes en Europa y América, desquicia al mundo, hace perder a Francia principalmente, sus mejores energías. Después del surrealismo como doctrina literaria o plástica, el existencialismo tiene una clara explicación. El surrealismo que principia por valerse de la imagen para expresar lo inexpresable, termina en fantasma y el existencialismo que pretende como doctrina filosófica hallar solución para los conflictos mentales y morales del hombre, se reduce a una filosofía de la crisis del individualismo, a una manifestación decadente.

Para Sartre, la libertad es la indeterminación. Por eso los que defienden la libertad absoluta, son indeterministas. La libertad sólo se revela en la angustia y ésta no es sino la forma de conciencia del hombre de su propio ser, que se crea como nada, es decir, de libertad. Como el hombre huye de la angustia tratando de substraerse a su libertad, resulta que está condenado al fracaso. Esta filosofía derrotista no podía nacer sino del mismo derrotismo que las guerras imprimieron al movimiento surrealista. El existencialismo es la natural filosofía del surrealismo, porque éste apoyado en la imagen se queda en imagen. La máxima de Novalis, es para ellos reversible: "El hombre es imagen"; la imagen es el hombre. Cae en el fenómeno, en lo aparente. Fines que parecen haber surgido del surrealismo más extremo. Algo equivalente a nada, porque sus consecuencias éticas son: la negación de todo valor y ley objetivos, la afirmación de la absoluta falta de sentido de la vida humana y la repudiación de cualquier justificación de la seriedad de la vida.

El hombre aunque es pasado puro, es puro porvenir. La emancipación del espíritu humano, meta del surrealismo, no pudo ser alcanzada por ese movimiento porque partiendo del hombre se desentendió del hombre. Se apoyó en lo fortuito y lo necesario a base de la libertad y del sino. Concluyó que es el Amor el exclusivo y único agente transformador del mundo y que la reconquista de la inocencia por el amor salvaría al mundo. Pero el surrealismo a pesar de esto tampoco mostró su amor al mundo y al hombre, no contribuyó a formar sino a deformar la sensibilidad de nuestra época.

LOS METODOS DE LA PSICOLOGIA

Por RICARDO G. MANDOLINI GUARDO

Es condición previa, para que una ciencia se constituya en tal, que el objeto que estudie pueda ser nítidamente separado del resto de los objetos que constituyen la realidad. La Psicología intenta captar un objeto difícilísimo de ser aprehendido con justeza, por lo tanto, está justificado el hecho de que los investigadores no hayan logrado obtener de él una visión totalitaria y límpida sino vislumbres nebulosos.

De las dificultades para lograr aislar el objeto psicológico se deducen las diferentes opiniones sobre la mejor manera de indagarlo, pues es evidente que, según sea lo que se considere como meta de la Psicología, diferentes serán los procedimientos a emplear para su investigación. Así, por ejemplo: si se piensa que la ciencia es la finalidad del psicólogo, el mejor método, si no el único, será la introspección; si se cree que es la conducta objetiva, se defenderá la observación y el experimento; si se considera que es lo inconsciente, se seguirá el psicoanalítico, etc.

No debe extrañar, entonces, encontrar a lo largo de la historia de la Psicología, defensores acérrimos de algunos de ellos, detractores de los otros, e investigadores que aplican todos a la vez.

Actualmente la Psicología dispone de varias técnicas investigativas que pueden ser clasificadas en subjetivas, objetivas, combinadas y psicoanalíticas.

El método subjetivo.—Lo subjetivo es lo relativo al sujeto; lo que pertenece a una sola persona. Luego, método subjetivo es aquel que únicamente *una* persona puede utilizar y exclusivamente para ella.

La Psicología tradicional sostiene que nadie más que el mismo sujeto puede conocer sus pensamientos, sus emociones y sus deseos; de aquí que haya afirmado que el único método psicológico válido es el introspectivo.

La introspección (del latín: *intro*, dentro e *inspecere*, mirar: “mirar hacia adentro”), aparece como el primer procedimiento empleado en la disciplina que nos ocupa. Su uso se remonta a Sócrates

y, a partir de él, fue utilizado por San Agustín, Montaigne, Descartes, Pascal, Bossuet, Locke, Hume, Reid, Wolff, etc.

Todo aquel que ha empleado, o emplea, esta forma de investigación, parte de la base de que lo único importante, para la Psicología, es la conciencia y que nadie mejor para conocer lo que ocurre en ella, que su propio poseedor. De aquí que la autoobservación sea la base de la introspección. La simple autoobservación no es un método en sí; para convertirse en tal, debe cumplir con los siguientes requisitos: ser controlada, metódica, perseverante y manejada por quien sepa qué es lo que está haciendo y para qué, es decir, por un adulto culto, normal y con conocimientos psicológicos.

Este método, indiscutido hasta mediados del siglo XIX, fue a partir de esa fecha sometido a la crítica. Los tres psicólogos a quienes se deben las objeciones más sólidamente formuladas al mismo, con Comte, Wundt y Watson.

El primero dice que es imposible ser al mismo tiempo actor y espectador, observado y observador. "Si yo quiero —escribía— estudiar mi estado de ira, si realmente estoy irritado, carezco de ecuanimidad para observarme, y si logro hacerlo, la ira se disipa y no existe".

La objeción de Comte es válida para los fenómenos psíquicos actuales, pero no así si se la utiliza para analizar fenómenos pretéritos. En este caso la introspección recibe el nombre de retrospección.

Wundt, viendo los resultados que obtenían los métodos de las ciencias naturales en todas sus secciones y considerando a la Psicología como a una rama de la Biología destinada a estudiar el funcionamiento del cerebro, conocido exteriormente por la conducta del sujeto, afirmó que la introspección sólo podía servir para conocer los contenidos de conciencia de un individuo y solamente para ese individuo, con lo cual la Psicología no se convertiría jamás en una ciencia ya que "ésta debe ocuparse de fenómenos que todo el mundo pueda examinar" y apuntó la conveniencia de

emplear los procedimientos de las ciencias naturales: la experimentación, la estadística y el rechazo de todo concepto apriorístico, en la indagación psicológica.

Watson reprochó a la introspección el ocuparse sólo de los datos accesibles a la observación personal que, por lo tanto, son incontrolables por cualquier otra persona y cuyos resultados dependen de la buena fe y capacidad de autoobservación de quien la usa. Para él, la introspección carece de rigor científico por no ser un procedimiento general sino particular.

Estas críticas, sumadas a los innegables resultados que la investigación experimental ha ido aportando, han hecho que los psicólogos contemporáneos hayan adoptado diferentes puntos de vista respecto a la introspección. Estos puntos de vista pueden reducirse a tres:

1º Quedan psicólogos que postulan que el único método de la Psicología es el introspectivo. En realidad esta posición es insostenible.

2º Varios estudiosos agrupados bajo el nombre de Escuela de Würzburg, han intentado conciliar la introspección con el experimento y la observación controlada. En el Instituto de Psicología de la Universidad de Würzburg se aplica de la siguiente manera: a) Se utiliza como sujetos de experimento, psicólogos o personas cultas, aptas para la autoobservación; b) Se trata de establecer la relación entre las reacciones exteriores del que practica la introspección con sus estados internos; c) se lleva nota de las contestaciones del sujeto a los problemas que se investigan y a todas sus consideraciones formuladas antes, durante y después de la prueba; d) Se repiten las experiencias tantas veces como sea necesario.

3º Finalmente, psicólogos de la autoridad de Brentano, Lipps, Dilthey, etc., sostienen que deben utilizarse los métodos experimentales pero sin olvidar que la introspección es la manera fundamental de investigar lo psíquico.

Los métodos objetivos o extrospectivos.—Son los que intentan estudiar los aspectos psicológicos de los seres vivien-

tes que pueden observarse “desde afuera”, de aquí que también se les denominen extrospectivos.

Los métodos objetivos surgieron cuando Wundt, como ya hemos señalado, decidió aplicar en Psicología los métodos que daban resultado en las ciencias naturales: el experimento, la estadística, la observación, el rechazo de todo concepto metafísico, etc.

La extrospección se entiende actualmente de tres maneras: 1º Betchrev e I. P. Pavlov sostienen que la extrospección debe observar las reacciones corporales (reacciones musculares, glandulares, vasomotoras, etc.) de los seres vivos y tratar de establecer las conexiones existentes entre las reacciones y los centros nerviosos cerebrales correspondientes; 2º Watson afirma que la extrospección debe aplicarse solamente al estudio de los modos de conducta (reacción) de los seres animados, atendiendo especialmente a las relaciones entre el estímulo y la reacción; 3º Kurt Koffka ha criticado a Watson por la forma arbitraria en que limita la aplicación de la extrospección ya que, dice, la conducta (reacción) tiene dos partes: la externa y la interna y no hay razón para dejar de lado la interna. La extrospección, agrega, debe completarse con la introspección.

English, tratando de lograr una definición sobre la introspección que conciliara las opiniones señaladas, propuso definirla como la observación sistemática y objetiva de los modos de conducta o reacción externa de los seres animados y, en el caso del hombre, de los productos de la acción personal que permiten vislumbrar de algún modo la vida psíquica existente detrás de toda reacción. Entre los métodos extrospectivos citaremos:

La observación.—Mediante la observación metódica, se busca obtener conocimientos directos de los hechos psicológicos. La observación puede ser de los hechos que se producen natural y espontáneamente o de hechos provocados ex profeso. En este último caso se

la considera ligada a la experimentación.

El experimento psíquico.—La experimentación consiste en provocar artificialmente un fenómeno psíquico para obtener de él un conocimiento preciso y descubrir las leyes que lo rigen. Vale decir, que el experimento trata de establecer las condiciones en que tendrá lugar un fenómeno con vistas a precisar las relaciones entre el estímulo y el fenómeno y deducir particularidades del mismo.

Pavlov con sus colaboradores en el Instituto de Medicina Experimental de San Petersburgo, por ejemplo, durante casi cuarenta años, excitando artificialmente todos los puntos posibles del cerebro, confirmó y desarrolló los conocimientos sobre las localizaciones cerebrales.

La experimentación se ha aplicado tanto a las actividades psíquicas más simples (sensaciones, percepciones, etc.) como a las más superiores y complejas (voluntad, inteligencia, etc.).

La experimentación sobre las reacciones psíquicas simples ha permitido llegar a conocimientos precisos sobre los estímulos (físicos, químicos, orgánicos, etc.), capaces de desencadenar un fenómeno psíquico y sobre los síntomas fisiológicos que acompañan a dichos fenómenos (agitación, palpitaciones, rubor, etc.). Este tipo de experimentación permite el empleo de aparatos. Así por ejemplo, la atención ha sido indagada mediante: aparatos de control mecánico, por Gley, Binet y Courtier (atención y circulación); el pletismógrafo, por Mosso (atención y aumento del volumen cerebral); el dinamómetro, por Schuyten (atención y musculatura); el ergógrafo, por Mosso (atención y fuerza muscular); el compás de acero, por Griesbach y Branshausen (atención y sentido cutáneo); etc.

El experimento psíquico suministra datos de la vida anímica directa e indirectamente. Directamente, informa sobre las condiciones del estímulo y de las alteraciones fisiológicas concomitantes al fenómeno observado; indirectamente,

aporta cierta luz sobre los hechos psíquicos desencadenados. La experimentación aplicada a las más complejas y elevadas funciones (voluntad, imaginación, juicio, etc.), demostró que el uso de aparatos para indagar las mismas no es aconsejable. En la mayoría de los casos suministran datos incompletos, inseguros o inexactos. En el esfuerzo por superar este problema planteado a la psicología experimental, surgieron los tests.

Los tests.—Los tests son pruebas orales, escritas, gráficas o mecánicas (también pueden ser combinaciones de las formas indicadas) que intentan poner de manifiesto de una manera rápida y con pretensiones de exactitud matemática: la edad mental de un sujeto (inteligencia); o el grado de desarrollo de cada una de las aptitudes psíquicas que integran la inteligencia como: la atención, la memoria, el juicio, etc.; o los rasgos caracteriológicos; o finalmente, el estado mental (equilibrio mental, presencia de complejos, etc.) de un individuo.

Todo test se basa en la estadística; de aquí que deben ser considerados como fuentes de conocimientos probables pero no matemáticamente infalibles.

Cuestionarios.—El cuestionario es una forma de test caracterizado por la utilización de preguntas. Da buen resultado para establecer el estado mental del sujeto y tener una visión clara de su personalidad. Una forma libre de cuestionario es el *interrogatorio*.

El dibujo y el modelado.—Carlos Veronelly dice que es notable comprobar cómo los conflictos que el niño se resiste a enunciar por un mecanismo de represión consciente e inconsciente, aparecen espontáneamente en las escenas que dibuja o pinta, en las historias que relata o ilustra, en sus muñecos de plastilina o en las situaciones de juego en que se coloca o en que lo colocamos. Por otra parte, cuando animando sus figuras, las pone en situación análoga a la de su conflicto y las hace reaccionar

como él no puede o no se anima a hacerlo en la realidad, nos ayuda en el diagnóstico y por un proceso de descarga emocional (catarsis) contribuye a solucionar sus propias dificultades.

La interpretación de los sueños.—El relato de los sueños puede dar, por parte de los sujetos, un índice del estado de sus emociones. Su valor es discutido. Los psicólogos contemporáneos, sin darles la importancia fundamental que les otorga la escuela psicoanalítica, los tienen en cuenta.

Los diarios.—El estudio de diarios (notas personales) presenta la ventaja de que en ellos el que los escribe expone voluntariamente acerca de sus experiencias subjetivas, menos inhibido que si lo hiciera ante otras personas.

Método de Harold Jones o de encuestas indirectas.—Consiste en interrogar a un individuo sobre lo que opina de otro a quien conozca. Se utiliza especialmente en psicología del adolescente.

Los métodos proyectivos.—En general, se llama método proyectivo a toda prueba en la cual el sujeto, hablando, escribiendo, dibujando, etc., proyecta sobre lo que dice, escribe o dibuja, sus complejos subjetivos.

Estos métodos suministran mucho material interpretativo. El más conocido de ellos consiste en mostrar al examinado una serie de láminas sobre las cuales va diciendo todo lo que sobre ellas se le ocurra. El llamado Test de Rorschach es el test proyectivo más exacto, amplio y profundo, existente hasta la fecha. Sirve especialmente como psicodiagnóstico.

Los métodos combinados.—Son aquellos que tienen en cuenta al mismo tiempo los métodos subjetivos y los objetivos. En realidad, ningún psicólogo contemporáneo trabaja exclusivamente ni con la extrospección ni con la introspección. Ya se sostenga con Brentano y Dilthey de que más importante es ésta o ya con Koffka, que es aquélla, en rigor de verdad no se puede trabajar con ninguno de ellos solamente, pues el objeto psicológico muestra diversas facetas que

sólo el trabajo investigativo basado en el uso común de todas las técnicas, puede intentar indagarlo en su totalidad.

El método psicoanalítico.—Hasta fines del siglo pasado los tres sistemas de investigación que acabamos de mencionar eran los únicos utilizados. Después de 1896 aparece un cuarto método, el psicoanalítico.

El método psicoanalítico es la única técnica que parte de la introspección y la concilia con una interpretación que suministra el observador (analista). Si las distintas escuelas psicológicas, hasta Sigmund Freud, partieron del supuesto de que la conciencia o lo inconsciente era lo importante en el hecho psicológico, el creador del Psicoanálisis postuló una psicología donde lo que debe atenderse “por ser lo auténticamente psicológico” es lo inconsciente.

Basándose en el principio que asegura que en la vida mental nada se da aislado, comenzó utilizando la asociación libre para que con tal sistema fueran surgien-

do a la conciencia del sujeto materiales hasta el momento fuera de ella. Hasta aquí el método no se aleja del ámbito de la introspección, pero como, según Freud, el aparato psíquico posee dispositivos que tienden a alejar de lo consciente determinados elementos de la cadena asociativa, la única forma de lograr conscienciarlos es que el sujeto, mientras asocia, se autoobserve lo menos posible ya que la observación corre por cuenta del analista, el cual, además, suministra posteriormente al psicoanalizado interpretaciones basadas en lo que ha dicho y en lo que no ha dicho durante sus asociaciones.

El método psicoanalítico es un excelente método de investigación de las capas profundas del psiquismo, pero la teoría en que se apoya y las interpretaciones, a su vez en ésta basada, poseen un valor insuficientemente probado.

(De *Revista de Educación*, La Plata, Argentina).

Crucero del Sur

EL INCA GARCILASO

Por JOSE R. CASTRO

Una de mis primeras preocupaciones al llegar a la capital del Perú fue la de recabar detalles sobre la vida de Garcilaso de la Vega, el Inca, que forma parte de la historia al lado de los emperadores o los conquistadores. Como la premura del tiempo no me permitía entrevistarme con Aurelio Miró Quesada o el General Felipe de la Barra que acababan de celebrar en Lima, junto con otros eminentes historiadores del Círculo de Estudios Históricos Militares, un "symposium" sobre la agitada y fecunda vida de Garcilaso, me puse a realizar otra clase de investigaciones bajo la orientación de mi estimado colega y amigo el Embajador del Perú en el Brasil, doctor Fernando Gamio Palacio.

Una nota del doctor Alberto Tauro, sobre el Inca que vivió de 1539 a 1616, dice: "Nació en el Cuzco, de la unión

habida entre un capitán español del mismo nombre y la ñusta Isabel Chimpú Ocllo, nieta del Inca Tupac-Yupanqui. El trato con el anciano Cusi Huallpa y otros parientes maternos, así como su asistencia a la corte de Sayri Túpac le descubren tradiciones y leyendas de remotos tiempos; maestros españoles le enseñan latinidad y la fe cristiana, y en compañía de su padre aprecia durante ásperos años de guerras civiles las inconstancias de la fortuna y la dureza de los hombres. De manera que en su formación se dan cita dos razas y dos civilizaciones, convirtiéndolo en temprano y representativo ejemplo de la peruanidad".

Años más tarde, el capitán español Garcilaso de la Vega contrae nupcias y la ñusta entristecida se refugia en su soledad y el fruto de su amor. En

1559 muere el capitán y su hijo viaja a España para terminar sus estudios. Y allá, en Montilla y en Córdoba, se da afanosamente a la tarea de escribir la historia y la leyenda de sus mayores, sobresaliendo como un cronista insigne.

En 1589 traduce los "Diálogos de Amor" de León el Hebreo, y más tarde escribe "Genealogía de Garcilaso Pérez de Vargas", con el objeto de dejar constancia cierta de su parentesco con Garcilaso. En 1605, "La Florida del Inca", una narración del viaje del Adelantado don Hernando de Soto a la Península de la Florida. Empero su obra fundamental, la más importante, es la conocida por "Comentarios Reales", consagrada a la historia del Imperio del Tihuantinsuyo y a la cultura de los Incas, considerada como "una reivindicación de la misión civilizadora y el carácter de la raza materna"; lo mismo como "un testimonio de los sucesos ocurridos en el Perú bajo el Imperio de los Incas y durante la Conquista".

Termina su nota el doctor Tauro: "La vida y la obra del Inca Garcilaso de la Vega son ejemplares porque jamás se apagó en su pecho el amor vivo prendido ante la tradición y la imagen de la tierra nativa. En cuanto es posible, su voz permanece ajena a las hondas tormentas que debieron sacudir el espíritu del Inca, pero los hechos quiebran con frecuencia el equilibrio y la voz vibra entonces con tono de admonición, justiciera y altiva. Dijo a los españoles las excelencias de la antigua civilización peruana y las tropelías cometidas por encomenderos y gobernadores en agravio de los indios, y supo decirlo en estilo severo y depurado, tan cristalino y hermoso como el de Cervantes, con la

entereza y la independencia que sólo anima a quienes defienden la verdad."

Aristocrático por su doble abolengo de princesa india y noble ibérico, el Inca Garcilaso, en sus primeros años, se llamaba a sí mismo "el ilustre Señor Capitán Garcilaso de la Vega que en los tiempos en que vivió en las Indias y tierra firme del Mar Océano se hacía llamar Gómez Suárez de Figueroa". Esto escribía en Montilla, España, hacia donde se trasladó en 1560.

Pero he aquí que más tarde escribía: "Por ser yo indio antártico no me conocen ni tienen noticias de mí", confesando su origen inca con cierta melancolía.

Raúl Porras Barrenechea afirma que el Inca "es el primer peruano que escribe cumpliendo una misión, el primero que quiere precisar y aclarar nuestra historia y avizorar nuestra presencia y nuestros rumbos en el porvenir". Y se refiere a "la vida silenciosa y atormentada del Inca", que duró muchos años entre penurias aciagas y decepciones.

En 1906 el erudito historiador José Toribio Polo publicó la primera biografía completa del Inca Garcilaso, tomando los datos e informaciones de su vida de los "Comentarios Reales", pues durante muchos años, desde el viaje del Inca a Andalucía y su establecimiento en Córdoba y en Montilla en 1560 hasta la publicación de los "Comentarios Reales" el gran cronista permanece en el anonimato, llevando una vida de privaciones y dolencias, pero siempre dedicado a su obra histórico-literaria. En 1609 publica sus "Comentarios Reales" y siete años más tarde muere a la avanzada edad de 77, dejando una obra que se ha salvado de la pátina de los siglos.

Con motivo del 350 aniversario de la publicación de "La Florida del Inca" —llamada la Araucana en prosa, por Ventura García Calderón— América entera se puso en pie para pronunciar con respeto y admiración el nombre del Inca Garcilaso de la Vega, que rescató del

olvido la parte más trascendente de la historia de su patria y enriqueció el acervo universal en torno al gran acontecimiento del Imperio del Tihuantinsuyo.

Lima, Perú, 31 de julio de 1956.

La Modernidad Filosófica de Michele Federico Sciacca

Consideraciones sobre la Filosofía moderna seglar a
propósito de un libro de Sciacca

Por S. DE ANITUA

Estas consideraciones preliminares, en torno a la filosofía seglar católica de nuestro tiempo, han tenido origen en la lectura de *L'Existence de Dieu*, de Michele Federico Sciacca¹, llegado a nuestras manos, para hacer una recensión bibliográfica en esta Revista. Pero creo que es éste un libro que merece algo más que una recensión, por el tema que trata, y por el autor de quien procede, uno de los más representativos del pensamiento europeo contemporáneo. Sin embargo, antes de llegar al estudio particular y detallado del libro, me ha parecido oportuno hacer algunas consideraciones generales acerca de la filosofía moderna seglar católica, que encuadren a nuestro autor.

Es significativo, que varias, por no decir casi todas las personalidades más representativas de esta filosofía, sean conversos, en un sentido amplio de conversión, bien sea ésta moral, religiosa, o, meramente ideológica. De ahí que

esta nueva filosofía católica adquiera la personalidad interesante del converso adulto, que viene de otro estado diverso —puramente ideológico, muchas veces— y, deslumbrado por la verdad católica y escolástica, acepta generosamente —violentamente, podríamos decir— esa nueva ideología, que se arraiga, como puede, entre las ruinas de la etapa intelectual que se derrumbó. Ejemplo de estas conversiones nos ofrecen León Bloi, Maritain, García Morante, Papini, y en el sentido puramente intelectual, Sciacca. Tal es la primera característica de esta nueva corriente, que salta a la contemplación del pensador moderno. Y es maravilloso ver luchar a esos hombres con una ideología, que les cautivó, y que ahora pretenden sacudir, aunque permanezca siempre fresca la cicatriz de su entendimiento, conformado ya en un modo inveterado de pensar. De ahí nacen muchas de las inexactitudes y, aun errores, que con la mejor voluntad, e incluso

1 *L'Existence de Dieu*. Paris (1951), pág. 217.

con intención apologética, se resbalan subrepticios en sus escritos. Pero también esa es la fuente, que trayendo aguas nuevas de otros veneros, tonifica y rejuvenece la ancestral filosofía católica con el ímpetu violento del convertido. "Vogliano intrare con violenza" —nos dice Sciacca en la Prefazione que dedica a su tratado de la Existencia de Dios, tal como lo incluye en su obra italiana "Filosofía e Metafísica"².

En todos ellos, como hemos apuntado, queda el lastre de su época intelectual pasada. En García Morente será el Kantismo, cuya concordia con la Summa de Santo Tomás será la ilusión de sus años de convertido; en Sciacca será el vitalismo y el intuicionismo Rosminiano; en todos estará la espina del existencialismo, de la que no pueden prescindir, siquiera para refutarla.

Al mismo tiempo, el contacto con la doctrina católica por medio de una sola de sus escuelas: un tomismo-cayetanista, hermético tras el "tutismo" de sus tesis, y encerrado entre los límites de un principio metafísico, no bastando discutido todavía. La lógica y la simplicidad de este tomismo ha entusiasmado a los nuevos filósofos, acostumbrados a la belleza simétrica de los sistemas. Pero tal vez una comprensión poco adecuada y superficial del tomismo los ha llevado a deslizarse, no pocas veces, hacia un materialismo y agnosticismo, que ni ellos mismos han advertido, pero sí sus comentaristas, a menudo con perversas intenciones. Es típico el caso de Maritain.

Frente a esta posición ideológica característica, se ofrece a los nuevos pensadores una problemática también característica de nuestro tiempo. Louis Lavelle en el prefacio al libro de Sciacca, que en seguida vamos a comentar, coincide con la opinión de Ortega y Gasset, de Zubiri, y de casi todos los pensadores modernos, al señalar como una de las características intelectuales de

esta generación, la preocupación por el problema de Dios.

"En los períodos tranquilos —dice— el hombre se contenta con instalar su vida en la tierra: se vuelve positivista sin caer en la cuenta. En los períodos llenos de inquietud, cuando la atención no puede sustraerse del sufrimiento y de la muerte, esto es, cuando el mismo problema de la existencia humana está en juego: cada uno se pregunta, cuál es la significación, aun de la existencia que se le ha otorgado, y qué lugar ocupa él mismo frente al Absoluto. Toda especulación se convierte necesariamente en metafísica y religiosa". (p. 7).

Esta es la señal de nuestra época. La inseguridad, la muerte, la desgracia nos han traído el existencialismo, pero el existencialismo irracional y estrecho, que ha encerrado todo el dolor y la angustia en el hueco de una tumba, ha llevado a los pensadores lógicos más allá: a buscar la solución "frente al Absoluto". Este ha sido el motivo de muchas de estas conversiones intelectuales, y esta la posición del autor, que vamos a comentar a continuación.

No creo necesario advertir, que esta introducción no pretende dar un panorama completo de la filosofía moderna católica, la cual necesitaría un estudio aparte. Solamente he señalado las tres notas principales, necesarias para encuadrar a Sciacca en el marco filosófico de hoy.

EL PROBLEMA DE DIOS EN SCIACCA

Sciacca es un filósofo de este tiempo inquieto de guerras y de postguerras. Ha bebido, por consiguiente, todas esas circunstancias de agonía, que desembocan, al fin y al cabo, en el existencialismo y en el vitalismo. Cuando el hombre pelagra es cuando ama más la vida, y cuando anhela vivirla más plenamente, con todas sus potencias, sentidos, órganos y músculos. Fue la conciencia de la muerte, la que inspiró a

² *Filosofía e Metafísica*. Morcelliana—Brescia (1950), págs. 271.

Unamuno ese anhelo de inmortalidad, de donde nacieron todas sus ansias filosóficas y religiosas, que le hicieron resbalar tan lamentablemente³. Y Sciacca, nacido en 1908, testigo, por lo tanto, de ambas guerras y de ambas postguerras, ha heredado también de la angustia de su tiempo ese vitalismo, que, cuando se trueca en congoja, ha dado en llamarse —por qué?— existencialismo.

Por eso Sciacca, ante el problema de Dios —al que quiere entrar con violencia, como decíamos antes— exige algo más que la atención de la mente, o la observancia de las leyes lógicas, pide la colaboración de todo el hombre, la disciplina de la voluntad y de la pasión, la ascesis de la concupiscencia, la creación de una atmósfera, de un clima espiritual, para la vivencia total —he ahí la palabra— del problema. No que los argumentos hayan de ser aceptados por sentimentalismo o conveniencia, pero sí es necesaria la concurrencia de todo el hombre, para aclarar y agudizar el entendimiento, quitándole obstáculos psicológicos, en la consecución de esta verdad. Como diría Unamuno: hay “que pensar con todo el cuerpo y sus sentidos, y sus entrañas, con su sangre y su médula y su fibra y sus celdillas todas, y con el alma toda y sus potencias y no sólo con el cerebro y la mente, pensar vitalmente⁴. Sciacca reverencia a la razón que Unamuno niega y por eso no hay que confundirle con él, al que lo refuta expresamente (p. 202), pero no podremos negar que en muchas de sus frases, al exigir esta preparación del espíritu, tiene su lenguaje un sabor unamuniano.

“Es necesario conquistar la plenitud de nuestro ser . . . tomar conciencia existencialista de nuestra condición humana, sin la cual no existiría el problema de Dios” (p. 69). “El problema de Dios no es una cuestión racional abstracta o

de pura lógica formal o de racionalidad geométrica . . . la hipótesis de Dios nace propiamente de la vida integral del Espíritu” (p. 70). Sciacca no renuncia a esta vivencia unamuniana de Dios.

“La existencia de Dios no es solamente una verdad racional, sino una verdad *de todo*⁵ el hombre: verdad integral del hombre integral —no de la razón abstracta, descarnada, aislada— sino de la razón concreta, profundamente humana, de una razón, en suma, que no puede abstraerse del hombre en la plenitud de su vida espiritual. La razón filosófica —que no es la razón “geométrica”— no tiene que ser pasional, pero no puede dejar de ser “apasionada”, “inflamada”: poderosamente tensa: es una razón, que es pasión por la verdad (eros) (p. 203).

“Es preciso vivir intensamente el drama de la alternativa del sí o el no, del que depende todo el sentido de nuestra vida y de las cosas”. (ibid).

Aun pudiéramos multiplicar las citas, pero baste decir, que todo el último capítulo de su obra, titulado “Convergencia Total”, lo dedica a la confirmación de su teoría vitalista.

Ya hemos indicado, que este vitalismo tiene parentesco íntimo con el existencialismo. Pero el existencialismo puro, exagerando precisamente la vitalidad de la verdad, niega la razón, y, sobre todo —pecado horrible para Sciacca—, al hacer a la existencia humana único campo de su experiencia sensorial o síquica, niega a Dios —el Existir Eterno— y deja sin solución el problema de la existencia, que ni siquiera se lo plantea. Por eso, aunque Sciacca reconoce, como no podía menos, los valores que nos ha traído el existencialismo, y aun parece sintonizar con él (p. 37) lo ataca violentamente. “Es absurdo, es la crisis de la filosofía” (p. 51). “Ha llegado a ser una neurastenia filosófica” (p. 36).

A pesar de estos ataques, se le han introducido a Sciacca influencias exis-

3 Así lo tengo demostrado en un artículo anterior: “El Problema Religioso de Unamuno”. Rev. *Estudios*. Buenos Aires. (1955).

4 *Ideocracia*. O. C. Vol. I, p. 240. Ed. Aguilar.

5 Es el mismo Sciacca quien subraya estas palabras.

tencialistas, que ha tenido que respirar del ambiente en que flota. El existencialismo niega las esencias, porque, a su parecer, no son sino conceptos universales, etc. . . que no se compaginan con la realidad existencial y concreta de cada hombre. Por otra parte, la razón, según ellos, no conoce sino universales conceptos. Como la existencia de cada uno es particular, no puede ser conocida por la razón. La razón es totalmente incapaz de solucionar el problema del existente. Los mismos primeros principios son inválidos, pues son formados por conceptos universales⁶.

He ahí las tres grandes negaciones del existencialismo, que han dejado su huella dañina en Sciacca. Aunque no niega ni los primeros principios ni la razón, ni las esencias, tiene, sin embargo, en las tres cuestiones una sentencia hábil y peligrosa. Desde luego las esencias no dejan de ser para Sciacca universales, y las juzga como conceptos, como el elemento formal o cognoscitivo del ser, mientras que la existencia es el acto inobjetivable, incognoscible —sólo constatable— del ser.

“Lo real se presenta a mí como una colección de sujetos, es decir, de esencias (universales) determinadas en existencias (particulares)” (p. 22). “El ser real es un universal existente, y por consiguiente. . .” (p. 26). El ser “es una universalidad determinada o un existir particular de una esencia universal” (p. 27). Lo mismo afirma frecuentemente en otras páginas, por ejemplo, en la 39.

Por otra parte dijimos que la razón según el existencialismo sólo conoce lo universal, conceptos. He aquí por qué para Sciacca, la esencia es el único elemento cognoscitivo del ser.

“La esencia o concepto, por lo cual lo real es objeto de juicio” (p. 27). “La eidética es la ciencia del concepto o esencia” (p. 45). “El acto de existir es inconceptuable” (p. 45). “El objeto de

la metafísica es el existente en la plenitud de sus elementos, de los que la esencia es lo inteligible, en tanto que el existir es inobjetivable” (p. 22). “El conocer consiste en el concepto, en el universal” (p. 39).

He ahí por fin la confesión palpable. Podríamos multiplicar las citas.

En cuanto a los principios, baste apuntar que Sciacca limita no poco el principio de causalidad, hasta hacerlo un instrumento “que usa la razón para comprender y unificar el mundo de la experiencia” (p. 124). Desde luego lo cree válido sólo para el mundo fenomenal (ibid). Pero de esto hablaremos más tarde.

Como fruto de la concepción del ser, de su esencia y de su existencia, cree Sciacca necesaria una nueva división de la metafísica. La eidética sería la ciencia de las esencias o de los posibles o de los conceptos; la ontología estudiaría el ser existente, actual (pgs. 20-27). “El ser, como ser que es, implica la existencia” (p. 26). “El ser existente. . . es el objeto de la metafísica” (26). Ya en estos dos textos, que podríamos multiplicar, vemos dos equivocaciones lamentables: a) sólo el ser existente merece el nombre de ser, los posibles o son esencias o conceptos meramente; b) no se sabe si la metafísica se confunde con la ontología o es una ciencia que comprende tanto la ontología como la eidética. “El ser existente o esencia determinada es el objeto de la metafísica, la cual de un lado lo aprehende como esencia o concepto (eidética), es decir, no como existente, sino como esencia desexistencializada, y por otra parte se remonta al ser, que está en el acto de existir” (p. 26).

Pero, recapacitando un poco, sobre esta pequeña exposición metafísica de un hombre católico integral ¿no podremos decir, que también habrá encontrado motivo para estas equivocaciones en algún sistema escolástico?

Con la solución a esta pregunta pasamos a lo que señalamos en la introducción, como otra de las característi-

⁶ Una exposición breve y clara de los presupuestos del existencialismo tiene Helin. *Cursus Philosophicus*, Vol. V. BAC, págs. 127 y ss.

cas de los pensadores modernos católicos: el conocimiento parcial de un tomismo difícil. Para quien estudia las soluciones tomistas del principio de individuación de las cosas materiales —en el que un principio metafísico fundamental ha de padecer una excepción, al ser un acto quien determina o limita una potencia— del conocimiento del singular, de la concepción del ser real, no puede menos de descubrir raíces de las sentencias existencialistas y de Sciacca. Pero prefiero no hacer polémica, que pueda desorientar a los mismos católicos no avezados a distinciones y disquisiciones filosóficas.

Volviendo a Sciacca y a los existencialistas, no puedo silenciar, que si sólo podemos conocer lo universal, si sólo las esencias son objetos de conocimiento y no las existencias, Dios permanecería desconocido e incognoscible “quoad quid sit”, porque es singular y es pura existencia —*purum esse*, como quiere Gilson— o, si se admite la locución de esencia, hablando de Dios, ésta se identifica real y aun conceptualmente con su existencia, que sería como tal inobjetable. Tal vez esta es la espina que le hace exclamar a Sciacca de pasada: “Dios se conoce mejor por la vía del no-saber —según la expresión de la teología mística que Santo Tomás ha adoptado— pero si nos permanece desconocido en su esencia, nosotros lo conocemos menos como desconocido.” (p. 50).

Hechas estas observaciones sobre la metafísica de Sciacca, examinemos sus argumentos. En ellos aparece de nuevo Sciacca el vitalista. Desde luego el único punto de partida hacia la demostración de Dios, que encuentra Sciacca es el hombre, y el hombre concreto, pensante, existente actu.

“El punto de partida es, por consiguiente, siempre el hombre, en cuanto sujeto pensante y capaz de conocimiento racional” (p. 73).

En muchas partes parece admitir que también se pueda partir de la realidad

de las cosas materiales, pero sólo secundariamente y mediante el mismo hombre, que es el camino directo e inmediato.

“Por otra parte, aun escogiendo como punto de partida, esto real finito que es el mundo material o un aspecto particular de éste, nos vemos constreñidos, como lo hemos indicado, a ponerlo como objeto del pensamiento... Por consiguiente el punto de partida es siempre el hombre...” (p. 73).

En cuanto al argumento del orden de las cosas Sciacca recalca, que “las cosas no tienen ninguna conciencia del fin al que son ordenadas, mientras que el hombre tiene la conciencia inmediata de la inteligencia...” (p. 76). “El problema de la existencia de Dios se presenta como esencialmente antropológico, y sólo secundariamente cosmológico” (p. 79). “Si se parte de una brizna de hierba no parece que pueda llegarse al Dios de la experiencia humana en toda su plenitud, al Dios de la conciencia humana” (75).

Sin embargo a veces nos parece incluso que niega los demás caminos de llegar a Dios, al Dios por lo menos con todos sus atributos. Al partir de la eficiencia de las cosas habría que hacer uso del principio de causalidad, es decir de principios, que han de ser ciertos, si no se demuestra la posesión de la verdad por el hombre —lo cual ya prueba según Sciacca, la existencia de Dios— no se puede llegar hasta Dios. Habría pues una petición de principio en esta demostración (p. 87). “De la contingencia y relatividad total no puede nacer el problema del Necesario y del Absoluto. La demostración de la existencia de Dios no puede, por lo tanto, partir sino de un pensamiento, y la prueba no puede partir entre todos los seres finitos y contingentes, sino del ser que es espíritu, pensamiento, inteligencia: *del hombre y de su vida espiritual*” (p. 88). “Se dice: Existe algún ser que no es por sí; luego existe algún ser que es por sí; luego Dios existe.

Esta forma de argumento no basta para probar la existencia de Dios como Ser Creador y Transcendente, Inteligencia y Voluntad. Ese algún ser que exista por sí, el puro *Ens realissimum*, puede ser un principio o una cosa impersonal, una ley cósmica ordenadora. Para que la demostración no valga simplemente del ser —que como tal no es Dios, aunque sea Dios el Ser absoluto— sino del Ser creador, transcendente, no basta que algo exista, sino que existan efectos tales que se pueda probar por analogía, a partir de ellos, la existencia del Ser creador, transcendente, es decir, de Dios... De donde se deduce la necesidad de partir de la vía del espíritu, que es inteligencia de la verdad, voluntad moral, etc., efectos todos que toma análogicamente la prueba de Dios creador, Espíritu y voluntad absoluta. Voluntad, Perfección infinita... (p. 187). En la página siguiente vuelve a la carga: "Eso prueba que partir de lo real finito y en devenir, no basta para llegar a Dios..." (p. 188). Con esto ya vemos también rechazado en alguna manera el principio de causalidad, como principio metafísico. Sin embargo el mismo Sciacca lo hace más de propósito en las páginas 87, 122, 124, 125, 126... alegando que sólo se puede aplicar a los fenómenos experimentales, de los que no se puede saltar a lo no empírico; notando que el mundo no es propiamente efecto sino *creatura* de Dios, y Dios no es propiamente causa, sino Creador... etc... No me detengo en ello por no alargar demasiado este trabajo.

Desde luego esta doctrina es peligrosa y la Iglesia ha hablado de ella declarando, que no sólo por la vía del hombre sino por el del mundo externo y por las otras de Santo Tomás se puede llegar a probar la existencia de Dios. Sciacca se muestra demasiado duro con el Dios empírico, u obtenido por las vías de experiencia (p. 97, 112).

El argumento único de Sciacca, honrar y camino por donde han de pasar todos los otros si han de tener alguna

fuerza, es el más o menos agustiniano de la Verdad.

Es un hecho de conciencia innegable, que no hay que probar, sólo constatar, que yo, hombre pensante, tengo en mí mismo verdades y principios inmutables, eternas necesarias. Si no las tuviera, ni aun podría pensar. "El acto por el cual la razón dice que los principios son verdaderos no es un juicio sino una constatación" (p. 96 y en la 110). Esa verdad es precedente a todo juicio (p. 140) y a toda experiencia (pp. 91-97). No son producidos, por lo tanto, por la razón —que es contingente, finita, mudable y singular— ni sacados de la experiencia de las cosas reales, también singulares, finitas, contingentes, etc...

"las normas de juicio o las verdades que lo fundan, no son un producto de la actividad racional, porque de una parte, si fueran así, por el mismo hecho de ser la razón mudable y finita, serían ellas también mudables y finitas, por otra parte, son ellas quienes hacen posibles los juicios de la razón y no viceversa; no hay normas verdaderas, porque hay juicios verdaderos, sino hay juicios verdaderos, porque hay normas verdaderas..." (p. 92).

"no pueden ser inducidas de la experiencia, porque lo mudable y contingente, no puede ser fuente de lo inmutable y necesario... los principios inmutables que fundan la verdad de los juicios no pueden ser deducidos *a priori* de la razón, ni en este sentido serían un producto de su actividad, ni en el sentido de obtenerlos por análisis ni pueden ser deducidos *a posteriori*, como contenidos de una forma cualquiera de experiencia..." (p. 94).

Así refuta, lo que él llama empirismo, y el idealismo tanto absoluto de Hegel, en el que la razón es la autora absoluta de la verdad, y el de Kant, para quien las categorías no son normas de juicio, sino propiamente condiciones para hacer el juicio. Desde luego insiste demasiado en rechazar este que él llama empirismo —y nosotros realis-

mo— llegando a negar o a limitar el aforismo escolástico “*nihil est in intellectu, quin prius non fuerit in sensu*” sin extenderlo al conocimiento de estas verdades primarias.

Estas verdades están dentro de nosotros, pero no inmanente en el sentido idealista, sino presente y trascendente (p. 113).

“Están presentes a nuestro espíritu, objetos de intuición para aquel para quien son objeto inteligible. No son innatas en el sentido platónico, sino en el sentido de la interioridad agustiniana.” (p. 95).

Son una asistencia especial de Dios, como diría San Agustín, que envía en el momento oportuno estas verdades iluminadoras y creatrices, que no son propiamente la esencia divina —por más que tengan esos caracteres de eternidad, necesidad, etc.— ni reflejos directos de Esta, como la de una imagen en un lago, sino efectos causados eficientemente por Dios a imagen y semejanza suya.

“Desde el punto de vista del espíritu son iluminadoras... desde el punto de vista de la razón son verdadera luz...” (p. 95).

“La presencia de la verdad no es un don inerte, sino operante y estimulante.” (p. 114).

“Esta verdad no es Dios sino de Dios.” (p. 114).

“No es un reflejo mecánico en el espejo (la imagen del árbol, que se refleja a mis pies en la corriente de agua) sino un acto creador (eficiente) que deja en la creatura un rasgo de sí, que es cosa creada, pero viva y viviente, operante e iluminante, productora de actividad racional...” (p. 117).

Son sin embargo imágenes mediatas de Dios, en cuanto encierran las mismas notas que las de la esencia divina, y por eso despiertan en nosotros el afán de Dios, y podemos decir que pensamos en Dios, cuando las pensamos. Creo que esta es la mente de Sciacca, y el modo como hay que entender otras muchas expresiones en que habla de estas ver-

dades como reflejos —así— en el pozo de nuestra alma de estas verdades. (p. 155 y 157).

De aquí podemos ya deducir que existe una Verdad subsistente en sí de la que estas verdades sean participación. Además como esa Verdad tiene que estar en una inteligencia eterna, necesaria, inmutable etc, que la produzca, porque no puede tener un origen contingente, se prueba que tiene que existir esa Inteligencia, origen de la Verdad análoga que hay en mí por participación. Pongamos las palabras de Sciacca.

“El ser inteligente conoce verdades necesarias, inmutables, absolutas; el ser inteligente contingente y finito, no puede crear ni recibir de las cosas por medio de los sentidos, las verdades absolutas cuya intuición posee; luego la Verdad en sí, necesaria, inmutable, absoluta, que es Dios existe.” (p. 109).

Nos podría parecer en este argumento, que se ha pasado del orden intencional o lógico —de cuyo orden es nuestra verdad— al orden ontológico, y desde luego que el autor ha afirmado, que esta Verdad es Dios. Aclaremos los conceptos, que el mismo autor expone no pocas veces con confusión. Esta verdad en nosotros, por ser finitos es lógica, pero en Dios infinito se confunde con su propia esencia y es el mismo Dios.

“Para el ser finito, como tal, la verdad conocida por el Espíritu no vale sino en el orden del pensamiento, porque le falta, por la finitud de los seres finitos una subsistencia que le sea adecuada (si el pensamiento finito igualara la verdad infinita, no sería finito sino infinito, sería el mismo Dios, y por lo mismo negador de Dios) por el contrario para el Espíritu infinito, y porque es infinito, la verdad es también real en el orden de la realidad, ya que el Espíritu infinito es su substancia adecuada. La Verdad en sí no es ya una entidad del orden ideal, sino el Real Absoluto.” (p. 107).

Por otra parte nuestra verdad es sólo

análoga y por participación de la de Dios.

Ciertamente nos parece ingenioso el argumento, aunque se nota al sofisma de vez en cuando. En primer lugar no veo por qué, siendo creadas eficientemente por Dios, estas verdades no son contingentes, como toda creatura, en el sentido ontológico de la palabra, que no lo confundimos con esa contingencia de mutabilidad, que se entiende vulgarmente y que parece entender el autor. Si contingen es ens ab alio, y las verdades esas son creadas, son ab alio y contingentes. Además la eternidad, necesidad, etc., de esas verdades, es meramente negativa, precisiva e hipotética. Son eternas no porque nunca hayan comenzado ni tengan fin, sino porque son verdad aun prescindiendo del tiempo, y siempre en la hipótesis —no necesaria— de que existan los objetos representados por los términos. Si además admitimos el poder precisivo de la mente, para formar universales, cae por su base el argumento, que se basa en la universalidad y necesidad de las verdades que poseemos.

Para no extender más este trabajo, voy a ahorrar nuevas consideraciones sobre este argumento, no del todo sólido, y ciertamente no admitido por gran parte de los escolásticos, que son los

que más a fondo han estudiado el problema de Dios. Desde luego no me parece acertado tomarlo como el único argumento en el que han de basarse todos los demás, si han de tener alguna fuerza, como lo hace con los que parten de la contingencia de las cosas creadas, que los quiere reducir a la prueba ontológica. (p. 186).

Tras este argumento, presenta el autor, basándolos en el primero y procediendo de un modo análogo, el sacado del orden moral, constituido también por verdades universales, eternas e inmutables (p. 161-165) y el del apetito innato de felicidad (165-174). Los reparos que se les pueden poner los expresa muy bien el P. Hellín en su *Theologia Naturalis*. (BAC 1950, pp. 229, 248 y 256).

Sin embargo Sciacca se nos hace simpático por la vitalidad de su estilo y la agudeza de su pensamiento, que se luce en el argumento por la Verdad, hasta entusiasmar al lector. Es el filósofo vitalista de hoy, que enriquece la filosofía perenne con nuevos veneros de pensamiento. Y es un verdadero católico, que piensa en Dios, cuando piensa la verdad, y purifica su alma para la búsqueda del Creador. Virtudes y vicios lo hacen el símbolo de la filosofía seglar católica de nuestra época.

EL PROCESO DE LA PUNTUACION

Por AUGUSTO MALARET

I.—Desde remotos tiempos, antes de la invención de la imprenta, empezaron a usarse signos de puntuación en la escritura española, principalmente la coma, el punto y los dos puntos. Indicase el siglo IX como el principio de los signos ortográficos aunque se hallan manuscritos de siglos posteriores completamente faltos de ellos. En *Aristóteles*, páginas en griego y en latín, siendo traductor Georgio Hermonymos, año de 1500, hay letras iniciales mayúsculas en cada párrafo y sólo el punto y los dos puntos en algunas partes. En carta dirigida por *El Almirante* Diego Colón al Rey Fernando, en Sevilla, el 19 de julio de 1511, no aparecen comas ni otros signos excepto el punto en las abreviaturas y una o dos rayas verticales algo inclinadas hacia la izquierda en sustitución del punto final. (*The New York Public Library, Sección de manuscritos*). Cervantes vacila en el uso del punto y de las letras mayúsculas en la petición escrita al Presidente del Consejo de In-

dias el 21 de mayo de 1570, solicitando un oficio en las Indias Occidentales, según el facsímil que se conserva en el Archivo General de las Indias, en Sevilla, reproducido en el número 25 de *Hojas de Cultura Popular Colombiana*. Bogotá, 1953.

Antonio Nebrija, en su *Gramática Castellana*, Salamanca, 1492, no trae reglas ortográficas, aunque emplea la coma, el punto, el punto y coma, los dos puntos, el guión, el párrafo y la interrogación final.

Tampoco trae reglas Mateo Alemán en su *Ortografía Castellana*, México, 1609, quien hace uso, además del paréntesis y las comillas, y sólo en la última parte de su libro se encuentran algunos signos de punto y aparte. Alemán observa que... puntuando las cláusulas con señales divisorias, de manera que se conozca por ellas el ánimo del que lo escribió... porque si una cláusula, un periodo, que se componen de varias oraciones y estan señaladas con puntos y

medios puntos, admirantes, parentesis, interrogantes y otras, las trocamos no poniendo en su lugar lo que se requiere, para la inteligencia de lo escrito no vendríamos á entender (ó con muy gran dificultad) lo que allí se nos dize...

En la *Ortografía Castellana*, por Gonzalo Korreas, Salamanca, 1630, se advierte que... para klaridad de la orazion se dividen las razones kon puntos ke denotan los espacios de la habla, i letura por partikulares oraciones, los kuales son: la *koma* o *korredura*; el *Kólon* o miembro se escribe con dos puntos, uno encima del otro; el hupo-kólon, algo menos ke el kólon kuando ai duda si se pondrá koma o kólon se escribe kon ambos, kon una koma i un punto enzima, i es poko necesario; el *estigma* o punto entero, redondo en fin i remate del periodo; la *interrogazion* o pregunta, ke es un punto kon una eszilla buelta al reves encima; la *admira-zion* ke es una linea derecha sobre un punto, como una *i* buelta para abajo; la *parenthesis* o *entreposizion*, nota kon dos medios cerkos kareados por los rabos ke cogen en medio alguna palabra o razon ke se entrepone en la orazion; la *diastole*, division o apartamiento, la escribieron los Griegos kon la koma porke no la konfundamos kon ella, nosotros la escribiremos kon una rayita derecha enhiesta entre las diziones ke aparta. Esta sirve de apartar dos palabras para ke no parezkan una i de dividir las ke kaen xuntas i van apartadas en el sentido i kostruzion; el *sounion*, kontrario de la diastole, una virgula ke komo korchetes o prendedores ponian debaxo de dos partes para xuntarlas en una dizion. Ya la ponen kon una rayita echada entre las partes, komo ke las clava; la *apostrophe*, una virgula en todo semejante al *lene*, fuera del sitio, ke se pone en el fin de la dizion ke perdió su última vokal, siguiendose otra al principio de la dizion siguiente para denotar su falta, lo kual sucede mui frekuente en Kastellano, i también ante konsonante, i se koloka en

la parte superior de donde falta la vokal, i ansi se diferencia mas de la koma. Ya la an komenzado a usar los poetas imitando a los Italianos i Griegos ke la usan siempre.

El *lene*, sigue escribiendo Correas al definir el apóstrofe, es señal no usada hasta ahora en romance, mui nezesaria para estas zinko partikulas de una vokal, á, é, í, ó, ú. Su figura es una virgula medio sirkulo, la komba adelante, puesta sobre la vokal sin darle fuerza ni kitarsela, ni tener boz, para ke diferenzie la preposizion á i las dos konxunziones í, ó i sus sustitutas, é ú, en ke las mudamos por eufonia.

El P. Terreros explica en su *Diccionario Castellano*, Madrid, 1786, que *estigme* significa ó es lo mismo que punto final. *Ufen* o *sounion*, es lo mismo que división que se hace en dos dicciones que se pronuncian bajo un acento. *Apóstrofo* es la coma que se pone encima de una letra, en lugar de alguna vokal, para denotar que no se pronuncia. En el Castellano se supone, y omite, y se pronuncia, y escribe *del*, *della*, en lugar de *d'el*, *d'ella*. *División* es la rayita que une dos dicciones distintas en su origen. La *coma* es como una *c* vuelta al revés y señala la división de los miembros menores de un período. No se usó entre Griegos y Latinos, que escribían como con un rasgo solo, sin distinguir de puntos ni comas, los cuales introdujeron después los Gramáticos modernos, para dar mayor klaridad a los escritos.

La puntuación es la observación gramatical de los lugares en que se deben hacer varias pausas en un discurso. La puntuación perfecta, añade Terreros, hace clara la inteligencia de muchas cosas que de otro modo quedarían ininteligibles y equívocas.

Antiguamente se usaban solamente letras mayúsculas en la escritura, no se dejaban espacios entre las palabras y se carecia por completo de puntuación. Desde el siglo VIII la separación de las palabras es bastante frecuente, se llegó a usar una raya oblicua para indicar las

pausas, pero hasta el siglo XVI no se generalizó la puntuación, habiendo prescripto reglas específicas de la Real Academia de la Lengua en su *Ortografía*, publicada en 1741.

II.—La Academia advierte que así como por la falta de la coma, punto ú otra división, queda imperfecto lo escrito, y sin claridad en el sentido de lo que se desea explicar, también lo queda por el exceso y demasiadas comas y otras divisiones con que algunos suelen cortar las cláusulas, juzgando que con eso hacen más perceptibles y claros los significados, sucediendo tan al contrario que los dexan sujetos á equivocaciones y á veces dan motivo á otras confusiones y absurdos. *Diccionario*, 1726.

Ha sido muy común en nuestra Lengua y en sus escritos, el abuso, ó las faltas en la Orthographía, no sólo en las puntuaciones en que ha sido suma la desidia... La Real Academia Española ha creído que no podía emplear el tiempo, la fatiga y el discurso en mayor utilidad del público, que fijando la Orthographía, y dando prudentes reglas, seguras y claras... *Orthographia*, 1741.

Toca á la buena Orthographía la división de las palabras y de las cláusulas porque se hiciera cifra ininteligible el escrito en que no se pintasen con alguna división las palabras, obligando á quien leyese á que divida por sí entre un obscuro bosque de letras unidas, las voces que había menester componer para entender las razones. —*id.*, *id.*

Esta división es en dos maneras, una de voces, otra de cláusulas: las voces se dividen por sí mismas sin señal alguna, ni signo de división, dexando en el renglon un claro ó espacio entre voz y voz, palabra y palabra... Las cláusulas se dividen de varias maneras y con varios signos... —*id.*, *id.*

Esta *Ortografía* cita las notas de división llamadas punto, coma, punto y coma, dos puntos, paréntesis, interrogante, admiración y seña de división. Además, las comillas, el asterisco, los calderones y los puntos suspensivos.

Las voces se dividen sin nota ó señal alguna, dexando solo en el renglon un claro ó espacio competente entre palabra y palabra... Las cláusulas se dividen con varias notas que indican las pausas y tono con que se deben leer para su perfecto sentido... Sin embargo de las reglas y advertencias que se dan acerca de la puntuación, hay ocasiones en que no puede tener lugar su rigurosa observancia... *Ortografía*, 1763, 1792.

Los verdaderos principios de la puntuación deben arreglar discretamente por la separación formal del sentido en lo escrito, y por la pausa que ha de hacer la pronunciación en su lectura... El pulmón necesita estos descansos para tomar aliento, y la claridad pide que se hagan las separaciones de las palabras según lo exija el sentido... *Ortografía*, 1820.

Infiérese de aquí, naturalmente, que las reglas de puntuación se han de deducir de las pausas convenientes para respirar y para indicar al mismo tiempo las divisiones de los pensamientos... —*id.*, *id.*

No se han de multiplicar signos de puntuación cuando no son necesarios ó para el descanso de la respiración ó para la claridad del sentido... —*id.*, *id.*

Hay cuatro pausas que aumentan en progresión y se indican con cuatro diversos caracteres. La menor es la coma, después punto y coma, después los dos puntos, y últimamente el punto en las locuciones ordinarias. —*id.*, *id.*

Los signos de puntuación son indispensables en la escritura... La coma, los puntos y paréntesis indican las pausas más o menos cortas, ó las mudanzas de entonación que en la escritura sirven para dar a conocer el valor de las voces y el sentido de las frases... *Gramática*, 1870, 1874, 1917.

Hay necesidad de signos de puntuación en la escritura porque sin ellos podría resultar dudoso y oscuro el significado de las cláusulas... *Gramática*, 1890, 1895.

La movilidad en el uso de la puntuación ha existido siempre en el idioma. A veces no se puede decidir si se

requiere la coma, el punto y coma o los dos puntos. El criterio o gusto literario del escritor resuelve muchos de estos problemas.

III.—Redúcense las partículas ó señales que componen la legítima puntuación, á ocho, que son las siguientes: *Coma, coma y punto, ó colon imperfecto, dos puntos ó colon perfecto, punto interrogante, admiración, parenthesis y diéresis*. A estas se añaden la *división ó raya*, y el *apostrophos*. *Diccionario*, 1726.

Las notas de división indicadas son comunes á todas las lenguas y naciones. Además, se citan las *comillas*; los *puntos suspensivos*, que también se usan dobles; el *asterisco*, voz latina tomada del Griego, que es una estrella pequeña con que en lo escrito se nota alguna cosa; los *calderones*; la *manecilla*, figura de una mano con el dedo índice alargado, y el *párrafo* que, como los dos signos precedentes, se conocen entre impresores. *Ortografía*, 1741, 1792, 1820, 1826...

El punto final ó redondo se usa después de toda abreviatura y para indicar el fin del sentido gramatical de una oración, cláusula, período ó capítulo.

Los puntos suspensivos los emplea el escritor entre casos, cuando conviene dejar incompleto el período y suspenso el sentido. *Gramática*, 1874.

El paréntesis, que son dos líneas curvas, puntúase con dos *cc*, poniéndose una de ellas, la primera, al principio de la frase, y la otra, invertida, al final. *Diccionario*, 1726.

Las comillas marcan las citas... *Gramática*, 1870. Se usan inversas al principio de la cita... *Gramática*, 1895.

IV.—Se añaden a estos someros apuntes otras reglas prescriptas por la Real Academia en relación con —A— la coma; —V— idem en el vocativo; —C— la crema o diéresis; —D— la interrogación y la admiración; —E— el guión; —F— las consonantes duplicadas, y —G— el apóstrofo.

—A— La coma ó enciso, vulgarmente

llamada vírgula, el griego *comma*, es medio punto que ni acaba período ni razón y sirve para separar una cláusula de otra... *Diccionario*, 1726.

Se acostumbra ponerla antes de las conjunciones y ó *i*. *Ortografía*, 1741,... 1763.

Sirve para dividir los miembros más pequeños del período y así se acostumbra ponerla antes de toda partícula disyuntiva. Por ej.: *Preciso es sufrir la pena impuesta, ya sea grande, ó pequeña, ya justa ó injusta*. Y pónese frecuentemente, antes de la conjunción y ó *e*, y del vocativo *que*. Los *ignorantes hablan con arrogancia, y los sabios con moderación. No debe ser apresurada la lectura, que ha de servir para aprender*. *Ortografía*, 1792.

Sin embargo, así com antes de *que*, relativo; y de la conjunción y ó *e* se usa comúnmente poner coma, según se ha expresado, deberá no obstante excusarse en aquellos casos en que sea ociosa é inútil. —*id.*, *id.*

La coma se usa entre partes de la oración con excepción de aquellas entre las cuales mediasen algunas de las conjunciones *y, ni, ó*. *Juan, Lucas y Antonio. Ahora ni nunca. Bueno, malo ó mediano*. *Gramática*, 1874, 1880, 1913, 1917, 1931.

La coma y punto es la puntuación con que se distinguen los miembros principales del período. *Diccionario*, .. 1726.

Este signo señala una pausa mayor que la coma y menor que los dos puntos.

En todo período de alguna extensión se pondrá punto y coma antes de las conjunciones adversativas *mas, pero, aunque*, etc. Cuando la cláusula sea corta bastará una simple coma antes de la conjunción. *Gramática*, 1890, 1895.

—B— Se debe poner coma antes y después del vocativo, v.gr. *¿Quién podrá, Dios mío, negar vuestra bondad?* *Gramática*, 1763, 1792.

El *Muy señor mío* y otras expresiones semejantes con que se suele dar principio á las cartas, se deben separar de las demás del contexto de ellas, con solo

una coma pues no son otra cosa que un vocativo... Algunas separan esta expresión con punto final alegando que estas expresiones son proposiciones completas, aunque elípticas. *Ortografía*, .. 1820.

El *Muy señor mío* debe separarse de lo demás del contexto con una coma. *Ortografía*, 1826.

La costumbre ha hecho que pongamos dos puntos cuando principiamos las cartas... *Gramática*, 1870.

Los dos puntos se emplean después del *Muy señor mío* y otras expresiones semejantes... *Gramática*, 1880, 1890, 1931.

Después de los dos puntos se escribe indistintamente con letra mayúscula ó minúscula el vocablo que sigue. *Gramática*, años 1890, 1895.

—C— La diéresis, voz griega que significa división cuando de una sílaba se hacen dos, que los impresores llaman crema, se solía usar en lo antiguo en voces como *baluarte*, *valuar*... Ahora se halla únicamente esta señal en las articulaciones *gue*, *gui*, *que*. *Diccionario*, 1726.

La crema devuelve a la *u* su significación.

Se usa la crema para determinar la pronunciación de la *u* en las combinaciones *gue*, *gui*. *Ortografía*, 1820.

Para determinar la pronunciación de la *u* en las combinaciones *gue*, *gui*, cuando esta vocal no se elide, se pondrán sobre ella dos puntos que los impresores llaman crema. *Ortografía*, 1826.

La diéresis sirve en unos casos para manifestar que la *u* tiene sonido, y en otros casos es signo de separación de diptongo. *Gramática*, 1870, 1874.

La crema o puntos diacríticos se usan en las combinaciones *gue*, *gui*, y para deshacer el diptongo. *Gramática*, 1880.

Conviene también usar la crema en aquellas palabras que, de no pronunciarse con ella, se pudiesen pronunciar indebidamente como en *pie*, pretérito del verbo *piar*, que de este modo se diferenciaría con toda claridad del imperativo o subjuntivo del mismo verbo, y del

nombre *pie*. *Gramática*, 1880, 1890, .. 1895, 1913, 1917.

—D— Se dice que el signo de interrogación se formó de la primera y última letras de la palabra latina *Questio* —pregunta— puestas una sobre la otra. Y el signo de admiración proviene de otra palabra latina, lo —exclamación de alegría, pena, etc.— escrita verticalmente. El signo de admiración es una *i* vuelta al revés, dice el Diccionario de Autoridades.

La interrogación es una apuntación que se pone en el lugar donde el autor habla preguntando á fin de que el lector eleve la voz y la varíe. Señálase con una *s* vuelta al revés y un punto debajo. Pónese al fin de la razón, no al principio. *Diccionario*, 1726.

Los signos de interrogación o pregunta y la admiración se usan al final de la frase á que se refieren.— *id.*, *id.*

Pueden ponerse dichos signos al principio también, pero son iguales a los que se ponen al final. Por ejemplo, *?Quién me llama? !Qué misericordioso es Dios! Orthographia*, 1741.

Estas dos notas, el interrogante y la admiración, se usan también a la inversa. al principio de la frase. *Ortografía*, 1763.

No en todos los casos es suficiente el interrogante final, pues hay períodos largos donde es conveniente y preciso indicar donde empieza el tono interrogante... Y ha parecido á la Academia ponerlo á la inversa antes de la palabra en que tiene principio el interrogante... Igual caso con la nota de admiración. *Ortografía*, 1792, 1825.

La Academia creyó que no era bastante indicar la interrogación al fin, sino conveniente ya desde el principio, y para esto propuso que pues al fin se acostumbra poner el signo en esta forma — ? —, al principio se pusiese el mismo pero inverso de este modo — ¿ — *Ortografía*, 1820.

En la práctica se han introducido algunos abusos, pues la Academia lo propuso solamente para los períodos largos en los cuales es necesario, pero ya se

pone en preguntas de una ó dos palabras, en que no es necesario.— *id.*, *id.*

Cuando hay muchas preguntas ó admiraciones seguidas, se pone el signo inverso antes de la primera, y el derecho al fin de cada una, pero empezando con letra minúscula la que sigue. *id.*, *id.*

La interrogación y la admiración declaran el tono de la pregunta, de maravilla, queja, énfasis ó encarecimiento. *Gramática*, 1870.

La interrogación y la admiración denotan lo que expresan sus nombres, y la segunda, además, queja, énfasis, encarecimiento. *Gramática*, 1917.

En algunos casos se pondrá nota de admiración al principio y de interrogación al final, ó vice versa, según la frase apareciere de admiración interrogativa ó de interrogación admirativa... Por ej.: *¿Que esté negado al hombre saber cuándo será la hora de su muerte? ¿Qué persecución es ésta, Dios mío!* *Gramática*, 1870, 1874.

Hay cláusulas a que no conviene el signo de admiración ni el de interrogación exclusivamente, porque participan de uno y otro sentido. En tales casos habrá de ponerse nota de admiración al principio y de interrogación al fin, o vice versa... Hay cláusulas que son al par interrogativas y admirativas... *Gramática*, 1880, 1890, 1895, 1930.

No deben suprimirse los signos de interrogación y admiración al principio... El signo de principio da claridad a la expresión y no debe suprimirse, por imitar, con mal acuerdo, la ortografía de lenguas extranjeras que sólo usan el signo final. *Gramática*, 1913, 1917, 1930.

En latín y en otros idiomas solamente se usan los signos interrogantes y admirativos al final de la frase.

—E— La división o raya se pone al final del renglón cuando se promedia la palabra.

Al fin del renglón, cuando el papel no permite se acabe la dicción, es lícito el dividirla poniendo en la parte que queda imperfecta una rayita, que es reclamo

con que se explica no acabarse la dicción con las syllabas escritas, y faltar las del renglón siguiente para perfeccionarla. El método de dividir las palabras en esta ocasión es seguir el mismo que se tiene en el deletreo. *Diccionario*, 1726.

El guión se usa para separar palabras, y al fin de renglón después de la primera parte en que se divide la dicción. *Sa-a-vedra, le-er, frac-ción. Ortografía*, 1763, 1792.

Para separar las palabras se usa el guión, rayita horizontal, aunque algunos usan las dos rayas. *Ortografía*, 1820, 1826.

De los guiones, uno es señal de palabra incompleta o compuesta, y los otros de separación de palabras, cláusulas o párrafos... Los dos guiones se usan para dividir algunas palabras compuestas. *Gramática*, 1870, 1880, 1917.

Úsase también el guión en lugar del paréntesis. *Gramática*, 1870.

La coma, el paréntesis y el guión se usan promiscuamente para frases incidentales y separar ciertos miembros de la oración. *Gramática*, 1890, 1895, 1917.

La raya es signo de diálogo, o de separación de palabras, cláusulas o párrafos... Las dos rayas sólo se usan en las copias para denotar los párrafos que en el original van aparte. —*id.*, *id.*

—F— En ocasión en que concurren dos *ss* o dos *rr* ú otra consonante duplicada, se deben escribir la una letra en el renglón primero y la otra en el segundo. Por ejemplo, *ac-ción, doctis-simo*... Este común precepto y uso se funda en que por lo general, quando hai esta duplicación la primera consonante se pronuncia con la vocal antecedente, y la segunda consonante con la vocal que le sigue. Por esta razón las dos *ll* se deben poner siempre en el renglón segundo, porque se pronuncia con la vocal que se les sigue. *Diccionario*, 1726.

La dificultad está quando la syllaba consta de dos vocales, como *fuego, viento, ausencia*... que en solo una syllaba compuesta de dos vocales... á las que Nebrija en su *Orthographia* dió el nom-

bre de diptongos y Rengifo en su *Arte Poetica* el nombre de *synéresis*... No siempre que están juntas dos vocales forman diptongo... De esta diversidad nace la duda que hai en saber cómo se podrán dividir al fin de renglón estas dicciones que tienen esta junta de vocales, para lo cual no es fácil dar regla que no padezca muchas excepciones... Tampoco se deben dividir aquellas vocales que juntas de tres en tres forman una sola syllaba —*id.*, *id.*

—Según las *Reglas de Orthographia*, por Antonio de Nebrija —Alcalá de Henares, 1517— el diptongo es ayuntamiento de dos vocales que se cogen en una sílaba y pronuncian en un acento... De estos, el Griego tiene seis, el Latín quatro, el Castellano doze.

Las palabras con consonante duplicada, v.gr. la *s* duplicada en los superlativos se dividirán poniendo la una *s* al fin de un renglón, y la otra *s* al principio del siguiente. *As-si*, *amantis-simo*. Las dos *rr* y las dos *ll* se han de escribir siempre unidas á las vocales que se les sigue, por no ser letras duplicadas, sino signo particular de la especial pronunciación que tienen estas letras quando están dos juntas. *Ortografía*, 1741.

Las dos *ll* no son consonantes duplicadas. *Pe-llejo*, *va-llado*. *Ortografía*, 1763. Las dos *ll* no son consonantes duplicadas, y aunque no falta razón para hacer lo mismo con la *rr*, sin embargo la práctica común es dividirla. *Ba-rrro*, *pa-rrroquia*. *Ortografía*, 1792.

La *ch* y la *ll*, letras simples en su pronunciación y dobles en su figura no se separan. Las dos *rr* se hallan en el mismo caso y debe cesar la costumbre de separarlas. *Gramática* 1874, 1880, 1895, 1917.

En latín se separan las consonantes dobles al dividir una sílaba. *Vit-ta*, *mis-sus*, *tér-ra*, *pu-el-lae*.

—G— El *apostrofo*, del griego *apostrophos*, es una virgula que se pone en la parte superior de algunas letras para denotar se omite otra que tocaba escribir y se confunde por la *synalepha* de la vocal que le sigue. Pero el día de hoy

ha olvidado el uso esta nota... Es nota como virgulilla que se pone sobre la *synalepha* y la expresa y manifiesta. En español se supone pero rara vez se apunta, como *de el*, que escribimos *del*. *Diccionario*, 1726.

Los italianos y los franceses en el caso de la *synalepha* usan el *apostrofo*, que es un virgula ó coma que se pone sobre la consonante anterior a la vocal que se come por la *synalepha* de este modo. *L'ame*, *L'anima*. Y se pronuncia la *l* con la *a*. En la lengua española usamos con la boca la *synalepha* como se evidencia en el verso, pero en lo escrito no usamos el *apostrofo* ni dejamos de escribir la letra. *Ortografía*, 1741.

Quando acaba en vocal una dicción y la que se sigue empieza también con vocal, usan los italianos y franceses del *apóstrofo*, virgulilla que se pone en la parte superior de la consonante anterior á la vocal que se omite para cortar la cacofonía. En los libros antiguos de nuestra Lengua, especialmente en los de poesía, se usó también el *apóstrofo* quando la vocal en que acababa la dicción era la misma en que empezaba la siguiente, pero después no ha tenido uso alguno, lo que se advierte solo para noticia. *Ortografía*, 1763, 1792, 1820.

Algunos aunque pocos escritores españoles usaban antiguamente el signo llamado *apóstrofo*, que es una coma colocada a la mayor altura de los palos de las letras, para expresar la omisión o elisión de una vocal, principalmente en verso... Inútil parece advertir que tal uso no ha prosperado. *Gramática*, 1870, 1874, 1917.

Aunque no se ha llegado aún en las reglas de *Ortografía* a la perfección a que aspiran algunos gramáticos, es lo cierto que, en cuanto a la puntuación, el proceso se ha desarrollado normalmente según hemos observado en el ojeo de los libros mencionados, habiendo entrado en vías de mejoramiento y progreso desde que se organizó a principios del siglo XVIII la Real Academia para limpiar y fijar el idioma y darle esplendor.

DON PRENDES Y EL MUNDO DE TERENCEO QUELONI

Por GUSTAVO PINEDA

El que se haya preguntado: Pero ¿dónde conocí a mi entrañable amigo Equis?, comprenderá la situación de don Prendes con respecto a Terenzo, a quien lo ligaba una amistad tan antigua como inexplicable.

Motivos igualmente inexplicables y fortuitos los hicieron vecinos y hasta colegas en importantísima dependencia. Y así, inexplicablemente, vivían engolfados en interminables paliques, los cuales eran atterradoramente monótonos, pues giraban alrededor de los mismos tópicos oficinescos, vale decir, de la inmutable y ominosa rutina.

Don Prendes había entrado antes a la importante dependencia y su posición tenía algún relieve, lo cual algo tuvo que ver con el ingreso de Terenzo.

Aunque parezca raro, don Prendes conocía poco a Terenzo, tan poco, que se vio en un serio aprieto cuando le pidieron sus referencias. Tuvo que recogerlas apresuradamente, pero con sor-

prendente facilidad: ¡El hombre era conocido en todas partes!

Los informes eran, cual más, cual menos, favorables; pero el censo mayoritario fue unánime en un punto: Que Terenzo “era un macho para el trabajo”. Tan insólita apreciación significaba que tenía resistencia, constancia, disciplina y demás virtudes que tipifican al ser borroso y anodino clasificado por Nietzsche como apéndice de escritorio.

Desde el primer día cayó bien, como suele decirse. Impresionó el empaque honrado y urbano del nuevo compañero. Sus dotes burocráticas parecían concentrarse en sus ojos redondos y tristes, de perro manso, siempre llenos de signos de interrogación.

Pasada la etapa del noviciado, se hicieron patentes sus excepcionales cualidades; por eso no tardó en llegar a sus oídos el fallo consagratorio de la Superioridad: ¡Ese muchacho llegará muy lejos! El elogio lo sorprendió bregando en un mar de papeles.

Pasó mucha agua bajo el puente. El prestigio de Terenzo se hacía más y más sólido. Hasta se permitía solventar algunos asuntos con los directivos, sin la intermedia instancia de su jefe inmediato. Esto naturalmente no dejaba de suscitar pasajeros y alevés rumores.

Las esporádicas audacias de Terenzo no alarmaban a don Prendes, lo que no impedía que lo observara con el más hondo interés, sin otra finalidad que el registro de sus genuinos rasgos en el "record" de capacidad.

Un día tuvo una gran satisfacción. Creyó que ya tenía en el puño la "ficha" de Terenzo, cuya síntesis podía enunciarse así: Asimila bien y devuelve mejor los sedimentos de su experiencia. Dejó en el tintero una mortificante duda para futuro esclarecimiento. Según ésta el sujeto acusaba un desajuste, una recóndita mutilación.

Terenzo, en efecto, rehuía opinar. Era un fresco que se echaba siempre por la línea de menor resistencia, parapetándose tras el cómodo y alcahuete antecedente. Por eso una vez, al dar rienda suelta a su mal humor, don Prendes acuñó una frase grandilocuente y cursilona: Este tipo nunca tiene a mano un "no" rotundo o un "sí" definitivo, aunque lo haga perentorio un obvio corolario.

Circulaba no obstante por la oficina, en forma más o menos subrepticia, una opinión contraria, según la cual Terenzo era tímido, pero no torpe, y esto causaba cierta desazón a don Prendes. Claro que su punto de vista era simplemente objetivo. Estimaba condiciones dentro de sus limitaciones aprovechables, pues el campo no era exclusivo para colaboradores brillantes.

Con todo, le intrigaba la actitud elusiva de Terenzo. Veía en ella un trasfondo que aguijoneaba su curiosidad, un tanto morbosa. Investigaría como quien se entrega a un deporte. Empezó por darle más confianza, despojándose de cuanto pudiera significar categoría. Fuera de las oficinas quedó abolido todo lo que olía a expediente, trámite, ante-

cedente y demás soporíferos de la inercia burocrática.

Le hablaba con desparpajo y cinismo, acerca de todo, para que se franqueara. Quería arrancarle lo que ocultaba con tanto celo.

Terenzo eliminó la amenaza en dos formas: guardando silencio o contestando con evasivas. Don Prendes llegó por fin a tres conclusiones: La primera fue que Terenzo era un pobre diablo que iba por la vida como quien camina entre escalofrantes abismos. La segunda, que no se trataba de un angustiado, pues Terenzo era un simple a quien nunca pudo habersele ocurrido colocarse frente al problema de su propio destino. Para don Prendes la angustia no era una dolencia al alcance de cualquiera, como por ejemplo, un resfriado. Su última conclusión se apoyaba en la primera, con el agregado de que la incongruencia y ambigüedad de Terenzo era una simple careta de su inexplorable terror.

Era de suponer que un hombre que se comportaba como Terenzo, viviría confinado en el aislamiento. ¡Despertaría animosidad su ofensivo recelo! ¡Habría un tácito acuerdo para excluirlo del trato común!

Hubiera sido lo más natural. Pero sucedía todo lo contrario. Terenzo gozaba del general aprecio. Y es poco decir aprecio. En realidad era un cálido sentimiento, que por cualquier motivo se exteriorizaba en forma conmovedora, especialmente en lo que concernía a las mujeres. Don Prendes manifestó su inconformidad, emitiendo un juicio tajante. Dijo que el fenómeno se producía sólo porque a la humanidad se le antojaba ir contra el sentido común.

Pero alguna explicación debía tener aquello. Todas las cosas la tienen, por absurdas que sean. Don Prendes recogió varias versiones y anotó una que podría justificar aquella popularidad. ¡Terenzo era generoso! Increíble que un ser tan raro pudiera ser magnánimo. Sin embargo, así era. Hasta circulaba una postema conceptual, algo cursi, difundida a media voz: Terenzo sabe sintoni-

zar las penas y es puntual. Llega calladamente a la hora, hasta el borde de la desesperación, con el consuelo y la ayuda efectiva.

“¿Daba Terenzo con la desolación interior que se derrama y sublima en una ferviente sed de bondades?” ¿Estaba capacitado para gozar la exquisita voluptuosidad de hacer el bien?

Don Prendes estuvo desdeñando especies venenosas, inverosímiles, llenas de perfidia. Tuvo que escucharlas y nadie podía impedirle dudar. ¡Los desprendimientos de Terenzo solían estar ligados a jugosas reciprocidades, estimuladas con astucia! Andaba además por ahí una interpósita mano pirateando con increíble usura.

Don Prendes no era un puritano ni había sido alcanzado por la codicia de su amigo. Le tenía sin cuidado que Terenzo fuera un santo o un bellaco. Quería divertirse y se fijó un plan. Para empezar, le pintaría todo blanco puesto que él lo miraba todo negro.

—Vea, querido Terenzo, el mundo no es como usted se lo imagina. Además de colmillos y garras tiene bondad. El pesimismo es estéril; la fe es creadora. Tengamos fe en la fe.

Terenzo callaba y el otro: —Vea, Terencito, lea esto en voz alta, por esta página. Era un tomito de George Eliot. Leyó como quien lee una receta: “¡Qué consuelo, qué indecible consuelo, es sentirse uno seguro con otra persona; no tener que pesar las ideas ni medir las palabras, sino poder derramarlas todas, tales como surgen, la paja junto al grano...!”

Terenzo cerró el libro con un largo bostezo y se quedó petrificado; y don Prendes, mentalmente: ¡Monolito!

Terenzo no tenía ningún comentario, o si lo tenía lo ocultó dudoso e inhibido. Don Prendes se puso a reír; pero se contuvo al notar que su amigo se mostraba apenado, intentando decir algo que al fin se heló en sus labios.

Hasta ahí don Prendes no había logrado todo lo que quería. Cambiaría de

táctica. No pudo porque sobrevino un hecho en que nadie había pensado.

Violando su habitual reserva, anunció Terenzo su propósito de casarse. Hizo el anuncio con suave y cálida voz y lo cerró con un comentario enigmático y gracioso: “¡La anhelada simbiosis!”

La novia era el reverso de la medalla. Según don Prendes padecía de incontinencia verbal y vivía hurgando en la vida ajena. Por suerte, sus juicios, por exagerados e inverosímiles, dejaban intacta la honra de sus víctimas.

Terenzo estaba encantado, porque le favorecía el contraste: ¡Había encontrado quien se responsabilizara por lo que él callara! Además la muchacha tenía larga parentela, y esta circunstancia había pesado mucho en su decisión, pues la popularidad ejercía sobre él una irresistible atracción. Aseguraba que cuando estaba rodeado de amigos se sentía “completo”. En tales ocasiones se volvía comunicativo, aunque sin abandonar su recato, mariposeando sobre los temas, sin comprometerse.

Y cuando la boda parecía inminente, fue pospuesta de modo exabrupto. Dijo Terenzo que tenía a la vista algo que podía ser la gran aventura de su vida, no exenta de riesgos, que quería afrontar solo. Vería después, cuando se posará el polvo.

Llegóse un día por la casa de don Prendes. Penetró a pasos menudos e inaudibles, con el aire misterioso de quien lleva algo oculto. Solía dar la mano con rápido y enérgico apretón. Esa vez saludó a su amigo con frialdad. Estaba nervioso. Rehusó sentarse.

—De repente lo dejo, camarada. Me ofrecen algo substancioso. Jefe de Personal. Es una fábrica de dos judíos alemanes. ¡Sueldazo!— Dijo esto con énfasis, dando a entender que superaría a don Prendes. La intención era clara.

Tomó asiento y agregó en tono amistoso, casi de ruego:

—¿Qué me dice, jefe: me voy o me quedo?

Era evidente que ansiaba un consejo,

pues a pesar de todo, temblaba ante lo incierto. Anhelaba además, aunque fuera por fórmula, una excitativa cariñosa para que se quedara; algo en fin que reflejara afecto, consternación ante la inminencia de su retiro.

Pero no se produjo el milagro. Don Prendes se mostró cortante y hasta grosero: ¡Váyase, amiguito! No lo piense mucho. Es su oportunidad. La suerte no acostumbra llamar dos veces a la misma puerta.

Miró a don Prendes con contenida rabia. Le hería profundamente su indiferencia y sobre todo su insolencia. Iba a decir algo, pero se reprimió, mordiéndose los labios.

El amargo conflicto de Terenzo divertía a don Prendes. Con entonación juguetona y a ratos sarcástica, hizo algunos escarceos a propósito de la hombría y del valor de las grandes decisiones. Terenzo pareció recobrar la calma, dijo algo incoherente y se marchó sin despedirse.

Ya en la fábrica descubrió Terenzo que tenía personalidad. Empezó a “desenvolverse” sin ninguna dificultad; y hasta gozó un íntimo halago, al notar que su presencia despertaba un silente temor entre los trabajadores.

Rápidamente ambientado, se le dejó en plena libertad para que hiciese los cambios convenientes. Según los empresarios había anquilosamiento en los equipos.

Terenzo se fue rodeando de gente competente y adicta, que fue colocando con sentido de verdadero estratega. Eso sí, exigía “eficiencia y sumisión”. ¡Fuera los “espíritus independientes!”

Todo marchaba a las mil maravillas. Los judíos llenaban el aire de interjecciones encomiásticas: ¡Colosal! ¡Estupendo! ¡Fantástico!

Corrió el tiempo y se llegó la época en que ya no cabían innovaciones. Según la doctrina terenciana, cualquier sugerencia que se aventurara tenía que nacer muerta, en un ambiente, como aquél, enrarecido por la saturación técnica.

Y cuando todo transcurría así: perfecto, científico, técnico, con la precisión de un cronómetro, y cuando el tedio em-

pezaba a asomar su faz aterrador, a causa de aquella helada perfección, sobrevino una aliviadora variante, a pesar de su triste significación.

Fue que viajando por el extranjero acababa de morir uno de los empresarios, el soltero. Hubo un deprimente silencio, pasajera consternación y el inevitable y egoísta temor que inspira siempre la muerte.

Una segunda noticia eclipsó a la primera. El notario tenía instrucciones de abrir el testamento inmediatamente después que ocurriera el deceso del testador, y se apresuró a dar cumplimiento a la perentoria voluntad. El judío y rico solterón había instituido un único y universal heredero: Terenzo. Tan peregrina disposición le convertía inesperadamente en hombre acaudalado.

¡Increíble aquello! Era a todas luces absurdo que un judío legara sus bienes a un advenedizo, en vez de legarlos a una institución de servicio social o a gentes de su congregación. A lo mejor había habido confusión de nombres. El judío sobreviviente tenía nombre casi igual al del beneficiario. O dijo mal el testador o se equivocó el notario, todo porque el nombre de Terenzo andaba de boca en boca.

La suposición, sin duda deleznable, causó risas y luego sonoras carcajadas. Las irrespetuosas manifestaciones fueron reprimidas en forma enérgica e inmediata.

Terenzo se apresuró a dar dos pasos, que reputó trascendentales. En primer lugar modificaría su nombre, cosa que ya había venido rumiando desde que empezaron a soplarle buenos vientos. Eso de “Queloni” o “Quelonio” le sonaba horrorosamente. Era deprimente y muy poco significativo como elemento simbólico, aparte de que, ¡quién sabe!, podía hasta acarrearle mala suerte.

Su segunda decisión fue dejar plantada a la novia, a quien había venido engañando con fementidas prórrogas. ¡Allá que reventara con sus diez mil parientes! Ahora ya podía otear por otros rumbos.

El judío superviviente tenía dos hijas.

Una de ellas hacía hervir la sangre de Terenzo. Desde el fondo de su simplicidad la miraba como una diosa rubia, a lo que contribuía no poco el nombre de la joven, pues se llamaba Walkiria.

En verdad la muchacha sólo podía ofrecerle la realidad, un poco fría, de sus veinte primaveras: cara redonda, pelo de miel, ojos verdes de tono mineral, tez lechosa de tonos sonrosados, anchas caderas y piernas robustas.

Don Prendes cayó en la cuenta que sus juicios y pronósticos acerca de Terenzo habían sido erróneos. ¡Fue un des-

dichado profeta! Le reconoció condiciones para llegar a planos importantes ¡y llegó a primerísimos! Encontró una explicación: Que nunca conocemos a los demás... ni a nosotros mismos. Alguien aventuró otro juicio. Según éste en Terenzo se manifestaba simplemente la proverbial suerte de los tontos, que rara vez sonrío a los sabios.

Don Prendes puso un colofón para consolarse. Aseguró que Terenzo seguiría atado a sus sobrecogedoras dudas y al callado e insidioso terror que llenaba su ser.

Un Monólogo

LA VOZ HUMANA

Por Jean Cocteau



JEAN COCTEAU

P R E F A C I O

Al autor le agradan las experiencias. Acostumbrada la gente a preguntarse qué pretendió hacer, luego de haber visto lo que hizo, quizá resulte más simple que él mismo se anticipe a decirlo.

Varios fueron los móviles que lo determinaron a escribir este acto:

1º El móvil misterioso que lleva al poeta a escribir cuando todas sus profundas desidias se resisten a ello y, sin duda, el recuerdo de una conversación sorprendida en el teléfono, la grave singularidad de los timbres, la eternidad de los silencios.

2º Se le reprocha el operar con mecanismos, el mecanizar demasiado sus piezas, el contar demasiado con la puesta en escena.

Importaba, pues, ir a lo más simple; un acto, una habitación, un personaje, el

amor y el banal accesorio de las habitaciones modernas: el teléfono.

3º El teatro realista es a la vida lo que a la naturaleza las telas del Salón de Bellas Artes. Era preciso pintar una mujer sentada, no una determinada mujer, inteligente o necia, sino una mujer anónima y evitar el brío, lo nervioso, el diálogo cortado, las palabras de la enamorada, tan insoportables como las de los niños; en fin, todo ese teatro concordante con el teatro que, venenosamente, pastosamente y solapadamente ha substituido al teatro en sí, al verdadero teatro, al álgebra viviente de Sófocles, de Racine y de Molière.

El autor sabe de las dificultades de la empresa. Por eso, conforme el consejo de Víctor Hugo, ha enlazado la tragedia y el drama con la comedia, bajo los auspicios de las comedias de intriga que ofrecen el aparato menos

apropiado para tratar asuntos del corazón.

4º Finalmente, ya que se le objeta con frecuencia, el exigir de sus intérpretes una obediencia nociva a los dones de éstos y el pretender siempre el lugar preferencial, el autor ha querido escribir una pieza ilegible que, del mismo modo que su ROMEO lleva por subtítulo pretexto de puesta en escena, fuese un pretexto para una actriz. Detrás de su juego, la obra se esfumaría, dando así el drama ocasión para interpretar dos papeles: uno, cuando la actriz habla y otro, cuando escucha y define el carácter del personaje invisible que se expresa por silencios.

P. S.—Sería un error creer que el autor busca la solución de algún problema psicológico. Sólo se trata aquí de resolver problemas de orden teatral. Justamente era la mezcla del teatro con la prédica, con la tribuna y con el libro, el único mal contra el cual había que combatir.

Teatro puro sería el término de moda, si teatro puro y poesía pura no constituyesen un pleonismo, puesto que poesía pura significa: poesía, y teatro puro: teatro. No podrían existir otros.

Añade el autor que entregó este acto a la "Comédie-Française" para romper así con el peor de los prejuicios: el del teatro joven siempre en pugna con los escenarios oficiales.

Habiendo cedido el bulevar su sitio a los cinematógrafos y habiendo los escenarios llamados de vanguardia tomado poco a poco las posiciones del bulevar, sólo un marco oficial —marco de oro— era capaz de subrayar una obra cuya novedad no salta a los ojos.

El público del nuevo bulevar lo espera todo; está ávido de sensaciones y no respeta nada.

La "Comédie-Française" posee todavía un público ávido de sentimientos. La personalidad de los autores desaparece en beneficio de un teatro anónimo, un "espectáculo de la Comédie-Française" capaz de dar a las obras el relieve y la profundidad de que éstas gozan cuando la actualidad ya no las deforma.

JEAN COCTEAU.

LA VOIX HUMAINE fue representada, por primera vez en París, en el Teatro de la Comédie-Française, el 17 de febrero de 1930.

El personaje único fue creado por Mademoiselle Berthe Bovy.

Los decorados fueron ejecutados en la ocasión por Christian Bérard.

DECORADO

La escena, reducida, rodeada de un marco rojo de cortinados pintados, representa el ángulo de una habitación de mujer; habitación sombría, azulada, con una cama en desorden a la izquierda y, a la derecha, una puerta entreabierta que da a un cuarto de baño blanco, muy iluminado. En el centro, sobre el tabique, la ampliación fotográfica de alguna obra maestra, inclinada, o bien un retrato de familia; en fin, una imagen de aspecto maléfico.

Ante el boquete del apuntador, una silla baja y una mesita: teléfono, libros, lámpara que irradia una luz cruel.

El telón, al levantarse, pone al descubierto una habitación de crimen. Ante la cama, en el suelo, hay tendida y como asesinada, una mujer en camisón.

Silencio. La mujer se incorpora, cambia de postura y permanece ininóvil. Finalmente se decide, se levanta, toma un abrigo que está sobre la cama, se dirige hacia la puerta, luego de hacer un alto frente al teléfono. Cuando va a llegar

a la puerta, suena el teléfono. Deja caer el abrigo y se dirige apresuradamente hacia aquél. El abrigo le molesta y lo aparta de un puntapié. Descuelga el receptor.

Desde este minuto ella hablará de pie, sentada, de espaldas, de frente, de perfil, arrodillada detrás del respaldo de la silla poltrona, cortada la cabeza, apoyada en el respaldo, recorrerá la habitación arrastrando el cable telefónico hasta el momento final en que caerá de bruces sobre el lecho. Entonces la cabeza quedará colgando y ella dejará caer el receptor como una piedra.

Cada postura deberá servir para una fase del monólogo-diálogo (fase del perro—fase de la mentira—fase de la abandonada, etc.). La nerviosidad no deberá revelarse por la precipitación sino por una serie de actitudes, cada una de las cuales debe plasmar en estatua el colmo de la incomodidad.

Peinador-camisón, cielo raso, puerta, silla poltrona, fundas y pantalla, blancos.

Lograr un enfoque de luz por el boquete del apuntador, que proyecte una sombra alta detrás de la mujer sentada y subraye la iluminación de la pantalla.

Como el estilo de este acto ha de excluir todo aquello que se parezca a la brillantez, el autor recomienda a la actriz que lo represente sin su control, que no ponga en la interpretación ninguna ironía de mujer lastimada, ninguna actitud.

El personaje es una víctima mediocre, enamorada desde la cabeza hasta los pies; sólo intenta una astucia: la de tender un cabo al hombre, para que él confiese su mentira, para que no le deje ese mezquino recuerdo.

Respetar el texto allí donde las faltas idiomáticas, las repeticiones, los giros literarios y las vulgaridades son el resultado de una dosis exactamente calculada.

¡Hola, hola, hola!... ¡Pero, no, señora! Es que hay varias personas en la línea. Cuelgue... ¡Hola!... Habla usted con una abonada... ¡Oh!... ¡Hola!... ¡Pero cuelgue usted también, señora!... ¡Hola! señorita. Hola... Déjenos... no, no es lo del doctor Schmit... Cero, ocho, no cero siete... ¡Hola!... Esto es ridículo... ¿A mí me lo preguntan? ¡qué sé yo! (*Corta con la mano, sin retirar el receptor del oído. Llaman*)... Hola... ¿Pero qué quiere usted que yo le haga, señora?... Es usted poco agradable... ¿Cómo? ¿Que es culpa mía?... De ningún modo... De ningún modo... Hola... hola, señorita... Llaman a mi teléfono y no puedo hablar. Hay mucha gente en la línea. Dígale a esa señora que corte. (*Vuelve a colgar. Llaman.*) Hola, ¿eres tú?... Eres tú... Sí... Oigo muy mal... se te oye de muy lejos, lejísimo... hola... Es espantoso... hay varias personas en la línea... Llama otra vez. Hola. *Vuel-ve-a-lla-mar*... Digo que vuelvas a llamarme... ¡Pero, señora, retírese! Le repito que no soy el doctor Schmit... Hola... (*Vuelve a colgar. Llaman.*)

¡Ah! Por fin... eres tú... Sí; muy bien... ¡Hola!... Sí... Era un verdadero suplicio oírte a través de toda esta gente... Sí... sí... no... Es una suerte... Hace diez minutos que llegué... ¿No habías llamado todavía?... ¡Ah!... no, no... He comido fuera... en casa de Martha... Deben de ser las once y cuarto... ¿Estás en tu casa?... Pues fíjate en el reloj eléctrico... Es lo que yo pensaba... Sí, sí, querido mío... ¿Añoche? Añoche me acosté en seguida y como no podía conciliar el sueño tomé un comprimido... no... uno sólo... a las nueve... Me dolía un poco la cabeza, pero ya pasó. Vino Martha. Almorzó conmigo. Anduve de compras. Regresé a casa. Guardé todas las cartas en el bolso amarillo. He... ¿Qué?... Muy fuerte... te lo juro... Tengo mucho, mucho valor... ¿Después? Después me vesti. Vino Martha a buscarme y, ya ves... Vuelvo ahora

de su casa. Ha estado muy sensata. Muy, muy buena, perfecta... Tiene aire de eso, pero no lo es. Tenías razón, como siempre... Mi traje rosado, con la piel... El sombrero negro... Sí, aún lo tengo puesto... Sí, es verdad... Sí, sí... eres muy amable... Y tú, ¿recién vuelves?... Te has quedado en casa... ¿Qué proceso?... ¡Ah! sí... No debes cansarte... ¡Hola! ¡Hola! no corte. ¡Hola!... Hola querido... hola... Si llegan a cortar, vuelve a llamarme en seguida... naturalmente... Hola, no... Estoy aquí... ¿El bolso?... Tus cartas y las mías. Puedes hacer que se lo lleven cuando quieras... Un poco duro... Lo comprendo... ¡Oh, querido mío! no te disculpes; es muy natural y soy yo la estúpida... Eres muy amable... Muy amable... Tampoco yo me creía tan fuerte... No es preciso que me admires por eso. Me muevo un poco a la manera de los sonámbulos. Me visto, salgo, y regreso maquinalmente. Quizás mañana no sea tan valiente... ¿Tú?... Pero no... pero, querido, no tengo por qué hacerte ni la sombra de un reproche... yo... yo... Deja... ¿Cómo?... Muy natural... Al contrario... Fue... Fue cosa convenida entre nosotros que obraríamos siempre con lealtad y me hubiera parecido criminal que me tuvieses en ayunas hasta el último minuto. El golpe hubiera sido demasiado brutal, mientras que, así, he tenido tiempo de acostumbrarme, de comprender... ¿A qué comedia te refieres?... Hola... ¿Quién?... ¿que te represento una comedia, yo?... Tú me conoces y sabes que soy incapaz de tomar sobre mí... De ningún modo... De ningún modo... Muy tranquila... Tú lo oirías... Digo que tú lo oirías. Que no tengo la voz de una persona que quiere disimular algo... No. He decidido tener valor y lo tendré... Permíteme... No era lo mismo... es posible, pero por más que se sospeche, por más que se aguarde a la desgracia, uno siempre cae de espaldas... No exageres... porque a pesar de todo, he tenido tiempo de acostumbrarme. Tú sí pusiste mucho cuidado

en mecirme, en adormecerme... Nuestro amor luchaba contra demasiadas cosas. Había que resistir, renunciar a cinco años de dicha o aceptar sus riesgos. Yo nunca pensé que nuestra vida se arreglaría. Por eso estoy pagando caro una dicha sin precio... Hola... *sin precio* y no me arrepiento... no... yo no me arrepiento de nada —de nada— de nada... Tú... Tú te engañas... tú... tú te... te engañas. Tengo... hola... Tengo lo que merezco. He querido ser loca y gozar de una felicidad loca... querido... escucha... Hola... querido... Deja... Hola... déjame hablar. No te acuses. Toda la culpa es mía... Sí, sí... Acuérdate del domingo de Versalles y del neumático... ¡Ah!... Entonces... Soy yo la que quise venir, soy yo quien te cerró la boca... no... no... no... En eso, eres injusto... Yo he... yo he telefoneado... la primera... no, el martes... un martes... Estoy segura de ello. Un martes 27. Tu telegrama había llegado el lunes por la noche, el 26. Puedes imaginarte que recuerdo esas fechas de memoria... ¿tu madre? ¿Por qué?... Verdaderamente no vale la pena... Yo no sé todavía... Sí... quizás... ¡Oh, no! seguramente no tan pronto. ¿Y tú?... Mañana... Ignoraba que eso pudiera ocurrir tan rápidamente... Entonces, espera... Es muy sencillo... mañana por la mañana el bolso estará en la portería. José no tendrá más que pasar a buscarlo... ¡Oh! Yo, tú bien lo sabes, puede ser que me quede, como es posible también que vaya a pasar algunos días al campo, en lo de Martha... Está aquí. Anda como un alma en pena. Ayer, pasaba el tiempo entre el vestíbulo y el dormitorio. Me miraba. Paraba las orejas. Escuchaba. Te buscaba por todas partes. Parecía reprocharme el estar sentada y no ir con él a buscarte... Me parece que lo mejor sería que te lo llevases... Sí, este animal no debe ser feliz... ¡Oh!, yo... No es un perro para mujeres. No sabría cuidarlo. No lo sacaría de paseo. Más valdría que se quedase contigo... Me olvidaría en seguida... Veremos... Veremos... No

es muy complicado. Bastaría con que dijese que es el perro de un amigo. El quiere mucho a José. José vendría a llevárselo... Le pondré el collar rojo. No tiene patente... Veremos... Sí... Sí... sí, querido mío... comprendido... pero sí, querido... ¿Qué guantes?... Tus guantes forrados, ¿los guantes que usabas para guiar el coche?... No sé... No he visto nada. Es posible. Iré a ver... Espera. No dejes que corten.

(Recoge de sobre la mesa, detrás de la lámpara, unos guantes de cuero, con puño doblado, forrados de piel, que besa apasionadamente. Habla ahora con los guantes pegados a la mejilla.)

Hola... hola... no... He buscado sobre la cómoda, sobre el sillón, en la antecámara, por todas partes. Y no están...; oye... voy a mirar otra vez, pero estoy segura... Si por casualidad los encuentro, los haré llevar abajo mañana, con el bolso... ¿Querido?... Las cartas... si tú las quemaras... Voy a pedirte una cosa idiota... No, mira, quería decirte que si las quemas, me gustaría que guardases la ceniza en la cajita de nácar que te regalé para los cigarrillos, y que tú... hola... no... Soy una estúpida... perdóname. Creía ser más fuerte... (Llora)... Pero se acabó. Me estaba sonando. En fin, que me alegraría mucho conservar esa ceniza, eso es todo... Qué bueno eres... ¡Ah!

(La actriz dirá el pasaje entre commillas, en francés como sigue, o en el idioma que mejor conozca.)

“Pour les papiers de ta soeur, j'ai tout brûlé dans le fourneau de la cuisine. J'ai pensé d'abord á ouvrir pour enlever le dessin dont tu m'avais parlé, mais puisque tu m'avais dit de tout bruler, J'ai tout brûlé... ¡Ah! bon... bon... Oui”... Es verdad, estás en robe de chambre... ¿Vas a acostarte? No debes trabajar hasta tan tarde; debes acostarte ya si te has de levantar tan temprano.

Hola... Hola... ¿Cómo... Estoy hablando muy fuerte sin embargo... Y ahora, ¿me oyes?... Pregunto si ahora me oyes... es raro, porque yo te oigo como si estuvieras en mi habitación... Hola... hola!!... ¡hola!... Está bueno, ahora soy yo la que no te oigo... Sí, pero de muy lejos, de muy lejos... ¿Tú me oyes bien? A todos nos llega el turno... No, no cuelgues... Hola... Estoy hablando yo, señorita, estoy hablando yo... Al fin, te oigo. Te oigo muy bien ahora. Sí, era desagradable. Parece que una está muerta. Se oye a sí misma y no puede hacerse oír... No, muy, muy bien. Es increíble que nos dejen hablar tanto tiempo. De costumbre cortan cada tres minutos y dan luego un número equivocado... Sí, sí... Aún oigo mejor que antes, pero hay un eco en tu aparato. Se diría que ese no es el tuyo... Te veo, bien lo sabes (*El le hace adivinar*)... ¿Qué pañuelo?... El de seda roja... ¡Ah!... Inclínada hacia la izquierda... Tienes la camisa arremangada... ¿en tu mano izquierda? El receptor. ¿En la derecha? ¡tu estilográfica! Dibujas perfiles en el papel secante, corazones y estrellas. Te ríes. Yo tengo ojos en el sitio de las orejas... (*Con un ademán inconsciente de taparse la cara*)... ¡Oh!, no, querido mío, sobre todo, no me mires... ¿Miedo?... No, no tendré miedo... es peor... Es que ya no tengo costumbre de dormir sola... Sí... sí!!!... sí... sí, sí... te lo prometo... yo... yo... te lo prometo... te lo prometo... Eres muy amable... No sé. Evito el mirarme. No me atrevo ya a encender la luz en mi tocador. Ayer me encontré frente a frente con una señora anciana... ¡No, no! una anciana enjuta, con pelo blanco y un montón de pequeñas arrugas... ¡Qué bueno eres! pero querido, un rostro admirable es lo peor que puede tenerse, eso es para artistas... Me gustaba más cuando me decías: ¡Pero vea usted que trompita horrible!... Sí, querido señor... Bromeaba... Eres tonto... Felizmente eres torpe y me quieres. Si no me quisieses y sólo fueses sagaz, el teléfono resulta-

ría un arma terrible. Un arma que no deja rastros, que no hace ruido... Yo, ¿mala?... Hola... hola, hola, hola, querido... ¿dónde estás?... hola, hola, hola... Señorita (*Llama.*) Hola, señorita, han cortado. (*Cuelga nuevamente el aparato. Silencio. Descuelga.*) Hola. (*Llama.*) Hola, señorita. (*Llama. Llaman.*) Hola, ¿eres tú?... Pero no, señorita. Me han cortado... No sé... Es decir... sí... espere... Auteuil, cero cuatro cero siete. Hola... Está ocupado... Hola... Hola, señorita, él va a volver a llamarme... Bien. (*Cuelga otra vez. Llaman.*) Hola... hola, ¿cero cuatro cero siete? No, no es seis, es siete. ¡Oh! (*Llama.*) Hola... hola, señorita. Se han equivocado. Me dan cero seis y yo pido cero siete. Cero cuatro, cero siete, Auteuil. (*Espere.*) ¡Hola! ¿Auteuil, cero cuatro cero siete? Ah, sí. Es usted José... Habla la señora... Me han cortado la comunicación con el señor... ¿qué no está en casa?... sí... sí... no vuelve esta noche... es verdad, ¡qué estúpida soy! El señor me telefoneaba desde un restorán; han cortado y entonces he pedido su número... Perdóneme José... Gracias... muchas gracias... Buenas noches, José... (*Cuelga y cae postrada. Llaman.*) Hola, ah, querido, ¿eres tú?... Habían cortado... No, no. Yo esperaba... Llaman, descolgaba y nadie contestaba... Sin duda... Seguramente... Tienes sueño... Eres muy bueno por haberme telefonado... muy bueno. (*Llora.*)... (*Silencio*)... No, estoy aquí... ¿Qué?... Perdonas... Es absurdo... Nada, nada... No tengo nada... Te juro que no tengo nada... Es como... Nada en absoluto. Te engañas... Lo mismo que hace un rato... Sólo que, ya comprendes, uno habla y habla sin pensar en que será preciso callar en algún momento, colgar, volver a caer en el vacío, en las tinieblas... entonces... (*Llora.*)... ¡Escucha, amor mío! Yo no te he mentado nunca... Sí, lo sé, lo sé; te creo, estoy convencida de ello... no, no se trata de eso... Es que yo acabo de mentir... Hace un momento...

aquí... en el teléfono; desde hace un cuarto de hora estoy mintiendo. Sé muy bien que no tengo ya nada que esperar, pero nunca da buen resultado mentir y además, no me gusta mentirte, ni aún por tu bien... ¡Oh! nada grave, querido, no te asustes... Sólo te mentía al describirte mi traje y al decirte que había comido en casa de Martha... No he comido; ni tengo puesto mi traje rosado. Sólo tengo un abrigo sobre la camisa, porque a fuerza de aguardar tu llamada, a fuerza de mirar el teléfono, de sentarme, de levantarme, de andar de lado a lado, me volvía loca, ¡loca! Entonces me puse un abrigo y ya iba a salir; iba a tomar un taxi para hacerme conducir ante tus ventanas, para esperarte... ¡Y qué! Esperar, ¿esperar qué cosa?... Tienes razón... Sí... sí, te escucho... Seré razonable... Te escucho... Contestaré a todo, te lo juro... Aquí... No he comido nada... No podría... Estuve muy enferma... Ayer, por la noche, quise tomar un sello para dormir; pensé que si tomaba más de uno dormiría mejor y que, si los tomaba todos, dormiría sin sueños, sin despertar; me moriría. (*Llora.*)... Me tomé doce... con agua caliente... Como un tronco. Y soñé sin embargo. Soñé la realidad. Me he despertado luego sobresaltada y muy contenta porque aquello era un sueño y cuando me enteré de que era la verdad, que estaba sola, que no tenía mi cabeza sobre tu hombro, sentí que ya *no podía vivir*... ágil, ágil y fría y ya no sentía palpar mi corazón y la muerte se tardaba en llegar, y como yo sentía una espantosa angustia, después de una hora la llamé a Martha por teléfono. No tenía valor para morir sola... ¡Querido!... ¡Querido!... Eran las cuatro de la madrugada. Martha llegó con el médico que vive en su casa. Tenía más de cuarenta grados. Es muy difícil, al parecer, envenenarse. Siempre se equivoca una en la dosis. El médico escribió una receta y Martha se quedó conmigo hasta esta noche. Le rogué que se marchara porque tú habías dicho que telefonarías por

última vez y tenía miedo que ella me impidiera hablar... Muy bien, muy bien... Ya no... Sí, es verdad... Un poco de fiebre... 38 y 3... Son los nervios... pero no te inquietes... ¡Qué torpe soy! Me había jurado no darte ya ninguna preocupación, dejarte partir tranquilo, decirte adiós como si nos hubiésemos de encontrar mañana... Una es tonta... Sí, sí tonta... Lo duro es colgar el receptor, producir la noche... (Llora)... Hola... Creía que habían cortado... Eres muy bueno querido... mi queridito, a quien yo hice daño... Sí, habla, habla, di cualquier cosa... Yo sufría hasta revolcarme por el suelo y basta sin embargo que tú hables ahora para que yo me sienta bien, para que cierre los ojos. Tú lo sabes, algunas veces, cuando estábamos acostados y yo tenía mi cabeza en su lugarcito, con la oreja pegada a tu pecho y tú hablabas, yo escuchaba tu voz, exactamente la misma que esta noche en el teléfono... ¿Cobarde?... Soy yo la cobarde. Me había jurado... Me... ¡Vaya! Tú que... Tú... Tú... Tú que nunca me has dado sino felicidad... Pero, querido, te repito que eso no es exacto. Puesto que yo sabía —yo sabía— yo esperaba lo que ha ocurrido. Así como muchas mujeres se imaginan que pasarán su existencia junto al hombre a quien aman, y se enteran de la ruptura sin preparativos —Yo sabía—... Es más, nunca te lo dije, pero, estando en lo de la modista, vi su retrato en una revista... Sobre la mesa, abierta de par en par en la página misma del retrato... Es humano, o mejor dicho femenino... Porque yo no quería estropear nuestras últimas semanas... no. Muy natural... No me juzgues mejor de lo que soy... ¡Hola! Estoy oyendo música... Te digo que estoy oyendo música... Y bien, yo que tú les golpearía en la pared para que esos vecinos no tocaran el gramófono a estas horas. Se han acostumbrado mal porque tú no estabas nunca en tu casa... Es inútil. Por otra parte, el médico de Martha volverá mañana. No, querido. Es un

médico muy bueno y no hay razón alguna para que yo lo ofenda haciendo venir a otro... No te aflijas... Pues sí... sí... Ella te dará noticias... comprendo... comprendo... Pero esta vez soy muy valiente... ¿Qué?... ¡Oh! sí, mil veces mejor. Si no hubieses llamado, hubiera muerto... No... espera... espera... Encontramos un medio... (*Va de uno a otro lado y su dolor le arranca gemidos*)... Perdóname. Ya sé que esta escena es intolerable y que tienes mucha paciencia, pero debes comprender que yo sufro, que yo sufro y que este hilo es el último que aún me liga contigo... ¿Antes de ayer por la noche? Dormí. Me había acostado con el teléfono... No, no. En mi cama... Sí. Ya lo sé. Soy muy ridícula, pero tenía el teléfono en mi cama porque, a pesar de todo, estoy ligada a ti por el teléfono. El llega hasta tu casa y, además, yo contaba con tu llamado. Figúrate que tuve una muchedumbre de sueños cortos. Ese golpe de teléfono resultaba verdaderamente un golpe que tú me dabas, y yo caía; o era un cuello, un cuello que están estrangulando; o bien me encontraba en el fondo de un mar que se parecía a tu departamento de Auteuil, y yo estaba enlazada a ti por un tubo de escafandra y te suplicaba que no colgaras el tubo, en fin sueños estúpidos cuando se cuentan; sueños que solamente viven en el sueño, y aquello era terrible... Porque tú me hablas. Hace ya cinco años que vivo de ti, cinco años que eres tú mi solo aire respirable, que paso mi tiempo esperándote, creyéndote muerto a veces cuando te retrasas, muriéndome cuando te creo muerto, resucitando cuando entras a casa y, cuando finalmente estás aquí, muriéndome de miedo de que te marches. Si ahora respiro es porque me hablas. Mi sueño no es tan estúpido. Y si cortaras, cortarías también mi respiración... Sí, amor mío, lo comprendo; he dormido. He dormido porque se trataba de la primera vez. El médico lo dijo: es una intoxicación. La primera noche se duerme. Además, el dolor distrae, es un dolor completamente nuevo,

se le soporta. Lo que no se soporta, es la segunda noche, la de ayer, y luego la tercera, la de hoy, dentro de algunos minutos. ¿Y mañana? Y los días sucesivos, haciendo ¿qué sé yo? ¡Dios mío!... No, no tengo fiebre; ni la más mínima; lo veo claramente... Por lo irremediable del caso hubiera sido mejor que me sintiese fuerte y que te mintiera... Y... aun admitiendo que me duerma, cuando una duerme vienen los sueños, y luego el despertar, y después, comer y levantarse, y lavarse y salir, para ir adónde?... ¡Pero no comprendes queridito, que yo nunca he tenido que preocuparme de otra cosa más que de ti... ¡Perdóname! Estaba siempre ocupada, es claro; ocupada por ti, para ti... Martha tiene ya su vida organizada... Es como si preguntases a un pez cómo va arreglárselas para vivir sin agua... Te lo repito, no tengo necesidad de nadie... ¿Distracciones? Voy a confesarte una cosa que no es nada poética, pero que es, en cambio, muy cierta. Desde aquel famoso domingo por la noche, sólo me he distraído una vez, en lo del dentista, cuando me tocó un nervio... Sola, sí, sola... Hace dos días que no abandona la antecámara. He querido llamarle, acariciarle. No permitte que lo toquen. Si insisto, sé que me dará un mordisco... ¡Sí, a mí, a mí! Vuelve el hocico y gruñe. Es otro perro, te lo aseguro. Me da miedo... ¿En lo de Martha? Te repito que no hay modo de acercarse a él. Martha tuvo miles de dificultades para salir. No permitía que le abriera la puerta... Es hasta más prudente. Te juro que me asusta. Ya no come. Ya no se mueve. Y cuando me mira, me hace poner carne de gallina... ¡Cómo quieres que lo sepa! Es probable que crea que yo he hecho algún daño... ¡Pobre animalito!... No tengo razón alguna para reprocharle nada. Lo comprendo demasiado bien. Te quiere, no te ve volver y cree que es por mi culpa... Trata de que venga José... Creo que a él lo seguiría... ¡Oh! yo... Poco más o menos... No me quería en absoluto. ¡La prueba!... Parecía que-

irme, es posible, pero te juro que sería preferible que no lo tocara... Si no quieres volver a tenerlo, lo mandaré a casa de un cuidador. No hay por qué hacer que este perro se enferme y se vuelva furioso... No morderá a nadie si está en tu casa... Querrá a quienes tú quieras... En fin, quería decirte que querrá a la gente con quien tú vives... Sí querido. Lo comprendo, pero se trata de un perro. A pesar de su inteligencia, él no puede adivinar... Yo no me sentía molesta delante de él. ¡Así que sólo Dios sabrá lo que ha visto!... Quiero significarte que quizá no me reconoce ya, que quizá le habré dado miedo... Nunca se sabe... Al contrario... Fíjate: la tía Juana, la noche que le hice saber que habían matado a su hijo. Ella es pálida, y pequeña. Pues bien, se convirtió al punto en un gigante y se puso toda roja... Un gigante rojo; se daba con la cabeza en el techo, tenía manos por todas partes y su sombra llenaba la habitación. Daba miedo... ¡Daba miedo!... Perdóname. Precisamente su perra. Se escondía bajo la cómoda y ladraba como tras de una bestia... Pero yo no sé, ¡querido! ¿Cómo quieres que lo sepa? Ya una se desconoce. He debido hacer cosas terribles. Figúrate que he desgarrado todo el paquete de mis fotografías y el sobre que las contenía, de un solo tirón, sin darme cuenta. Aun para un hombre esto resultaría un esfuerzo extraordinario... Las del permiso... ¿Qué?... No, porque no tengo ya necesidad de permiso... No es una pérdida. Estaba muy fea... ¡Nunca! Tuve la suerte de encontrarte en un viaje. Ahora, si viajase podría tener el disgusto de encontrarte... No insistas... Deja... ¡Hola! ¡Hola! ¡Corte, señora! Se ha ligado con nosotros. ¡Hola! ¡Pero no, señora!... Pero, señora, cómo se le ocurre que queremos hacernos los interesantes. Lo que debe hacer usted es retirarse de la línea... Si nos encuentra ridículos, pues ¿por qué pierde usted su tiempo en vez de colgar?... ¡Oh!... ¡Querido mío, querido mío! no te enfa-

des... ¡Por fin!... no, no. Esta vez soy yo. Golpeaba la horquilla. La señora colgó. Colgó en seguida después de decir esa cosa innoble... ¡Hola!... Pareces fastidiado. Sí, yo sé que estás fastidiado por lo que acabas de escuchar; yo conozco tu voz... ¡Estás fastidiado!... Yo... Pero no, querido, esa mujer debe de andar equivocada y no te conoce. Creerá que eres como los demás hombres... No, ¡oh, no mi amor! El caso no es el mismo... ¿Qué remindimientos?... ¡Hola!... deja, deja. No pienses más en esa estupidez. Se acabó... ¡Qué ingenuo eres!... ¿Quién? Cualquiera. Antes de ayer encontré a la persona cuyo nombre comienza por S... Por la letra S. —B.S.— sí, Henri Martín... Me preguntó si tú tenías un hermano y si ese hermano era el de la boda que anuncian los periódicos... ¿Cómo se te puede ocurrir que eso me importe?... La verdad... Un aire de compasión... Te confieso que no me eternicé. Dije que tenía visitas en casa... No le busques tres pies al gato; es muy sencillo. La gente no puede sufrir que se la deje, y poco a poco yo fui dejando a todo el mundo... Yo no quería perder ni uno solo de nuestros minutos... Completamente igual. Que digan lo que les plazca... Hay que ser justos. Nuestra situación es inexplicable para la gente... Para la gente... Para la gente, o se ama o se detesta. Las rupturas son cosas definitivas. Lo ven todo precipitadamente. Nunca se les hará comprender... Tú... Tú no les harás comprender ciertas cosas... Lo mejor es hacer lo que yo hago y reírse de todo... Completamente (*Da un sordo grito de dolor.*) ¡Oh!... Nada. Hablo, hablo; se me ocurre que hablamos como de costumbre y de pronto, se me presenta la realidad... (*Lágrimas*)... ¿Para qué forjarse ilusiones?... Sí... Sí;... ¡No! Antes nos veíamos. Se podía perder la cabeza, olvidar las promesas, tentar lo imposible, convencer a quienes se adoraba besándolos, colgándose a ellos. Una sola mirada podía cambiarlo todo. Pero con este aparato, lo que terminó, ha termi-

nado... Quédate tranquilo. No se suicida una dos veces... Quizá, sólo para intentar dormir... No podría comprar un revólver... ¿Me concibes acaso comprando un revólver?... De dónde sacaría fuerzas para urdir una mentira, mi adorado?... Ninguna... Hubiera debido tener fuerzas. Hay circunstancias en las que la mentira se vuelve útil. Tú, si tú me mintieses para hacer menos penosa la separación... Yo no digo que tú mientas. Digo: si tú llegases a mentir, sabiéndolo yo. Si por ejemplo, tú no estuvieses en tu casa y me dijese... ¡No, no querido! Escucha... Te creo... No quise decir que no te creyese... Por qué te enojas... Sí, das a tu voz un tono malo. Yo decía sencillamente que si tú me engañases por bondad de alma y yo me diese cuenta de ello, sólo guardaría ternura para ti... ¡Hola!... ¡Hola!... ¡Hola!... (*Cuelga el receptor diciendo en voz muy baja y muy de prisa*): ¡Dios mío, haz que vuelva a llamar! ¡Dios mío, haz que vuelva a llamar! ¡Dios mío, haz (*Llaman. Descuelga.*) Habían cortado. Estaba diciéndote que si tú me mintieses por bondad y yo me diese cuenta de ello, sólo guardaría ternura para ti... Seguramente... ¡Tú estás loco!... ¡Amor mío!... ¡Querido amor mío!... (*Arrolla el cordón del teléfono alrededor de su cuello*)... Sé perfectamente que es necesario, pero es atroz... Nunca tendré ese valor... Sí. Se tiene la ilusión de estar uno junto al otro y, bruscamente, se abren ante uno cuevas, alcantarillas, toda una ciudad entre los dos... ¿Te acuerdas de Ivonne cuando se preguntaba cómo puede pasar la voz a través de tanto hilo enredado? Yo tengo el cordón del teléfono alrededor de mi cuello... Tengo tu voz alrededor de mi cuello... Tendría la Central que cortar de improviso... ¡Oh! ¡querido mío! ¿Cómo has podido imaginar que yo haya pensado una cosa tan fea? Reconozco que esa maniobra es aún más cruel de hacer por tu parte que por la mía... no... no, no... ¿A Marsella?... Oye, querido, puesto que estarán ustedes en Marsella pasado mañana por la noche,

yo quisiera... en fin, me gustaría... me gustaría que no pararan en el hotel donde acostumbrábamos a quedarnos nosotros. Eso no te fastidia, ¿verdad?... Porque las cosas que no caben en mi imaginación no existen para mí; o sólo existen al menos en una especie de lugar muy vago, que no hace tanto daño... ¿Comprendes?... Gracias... Gracias. Eres bueno. Te quiero. (*Se levanta y va hacia la cama con el aparato en la mano.*) Entonces, mira... mira... iba a decir,

maquinalmente; hasta prontito... Lo dudo... Nunca se sabe... ¡Oh! Así es mejor. Mucho mejor... (*Se echa en la cama y estrecha el aparato telefónico entre sus brazos*) ¡Querido mío... mi hermoso querido mío!... Sí, soy valiente. ¡Date prisa! ¡Anda! ¡Corta! ¡Corta de una vez! ¡Corta! Te quiero, te quiero, te quiero, te quiero... (*El receptor cae al suelo*):

TELON.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

Cuadernos Americanos.—“La Revista del Nuevo Mundo”. Publicación bimestral. Año XV, N^o 4. Correspondiente a los meses de julio y agosto de este año de 1956. México. Director-Gerente es Jesús Silva Herzog. La edición de ese número estuvo al cuidado de Rafael Lóera y Chávez.

Colaboran en él: Luis Reissig con su trabajo “El fin de un ciclo histórico en Argentina”; Gonzalo Aguirre Beltrán, “Indigenismo y Mestizaje”; Carlos M. Rama, “Una nueva historia para nuestro tiempo”; Luis Farré, con un trabajo sobre Misticismo y Estética; Eduardo Núñez, con “Franklin en Hispanoamérica”; Luis Alberto Sánchez, “Un aniversario olvidado”; Jesús Reyes Heróles, “Las libertades en el liberalismo mexicano”.

*

Los Nocturnos de Rubén Darío.—Un folleto de sesenta páginas conteniendo el discurso de ingreso de Julio Icaza Tigerino a la Academia Nicaragüense de la Lengua y el de contestación del académico don Pablo Antonio Cuadra.

“Nuestra labor académica, dice Icaza Tigerino, tiene un objetivo específico dentro del concierto de Academias Hispánicas: lo nicaragüense de la lengua, y si hay algo nicaragüense que nos vincula a la lengua castellana y a su literatura universal, es la poesía de Rubén Darío. Por eso, corresponde primordialmente a esta Academia Nicaragüense de la Lengua emprender esa crítica seria y profunda de la obra de nuestro poeta universal”. Cuadra, en su discurso: “Julio Icaza Tigerino es un intelectual de nuestra generación. Me tienta la idea de preguntarme frente a

él y en él que entiendo yo por eso de "nuestra generación". Sabemos que existen mutaciones en la Historia del mundo y en la de cada país que trazan límites de entendimiento y comunidad entre los nacidos dentro de un ciclo o comarca de tiempo que hemos dado en llamar "generación". Sabemos que existe un estilo, un parecido grupal, una circulación de nuevas palabras, una serie de sobre-entendidos y de valoraciones nuevas que entrelazan a ciertos hombres por obra de ciertas circunstancias y por labor misteriosa del tiempo".

La producción intelectual de Icaza Tigerino es grande. Ha publicado los siguientes libros: "La propiedad y el Art. 65 de la Constitución. Bases para un nuevo Derecho Cristiano", Managua, 1942. "Sociología de la Política Hispanoamericana", Madrid, 1950. "Originalidad de Hispanoamérica", Madrid, 1952. En folletos y en revistas de Centro América y de España ha publicado numerosos trabajos sobre temas de Historia, de Política, de Sociología y de Literatura. "Cultura" lo cuenta entre sus colaboradores.

*

Revista Interamericana de Bibliografía—Nº 2—Vol. VI. Correspondiente a los meses de abril a julio de 1956. Editada en Washington. Trae esta nota:

"A partir de este número, la "Revista Interamericana de Bibliografía" se convierte en órgano oficial del Comité Interamericano de Bibliografía. Utilizará como escudo el de Antonio de Espinosa (?-1576), primer impresor del Nuevo Mundo "que usó escudo especial para sus ediciones". Las otras publicaciones

de dicho Comité llevarán también este emblema".

La publica la División de Filosofía, Letras y Ciencias del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana, OEA. Director: Javier Malagón. Redactor y Secretario: José E. Vargas Salas. Redactora: Esperanza Crespo Pérez. Ricardo Trigueros de León forma parte de su Comité Consultivo.

Además de tres extensos artículos sobre varios asuntos, entre ellos uno de gran interés referente a Amerigo Vespucci y Colón por Luis Nicolau D'Olwer, trae una amplia reseña de libros, folletos y revistas publicadas en Estados Unidos, Hispano América y otros países. En las páginas finales publica numerosos anuncios de revistas que tratan de la historia, de la geografía, de la literatura y de las ciencias sociales de América y que se publican en Estados Unidos, en Inglaterra, en Brasil, en Chile, en España, en Argentina.

Entre las publicaciones recientes de la División de Filosofía, Letras y Ciencias, del Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana figuran: "La Filosofía Latinoamericana Contemporánea", selección y prólogo de Aníbal Sánchez Reulet. "Ensayistas del Brasil: Escuela de Recife", traducción, prólogo y notas de Armando Correia Pacheco. "La Filosofía en el Perú", estudio de Augusto Salazar Bondy. "Antología de la Poesía Norteamericana Contemporánea", selección y traducción castellana de Eugenio Florit. "Las actas de independencia de América", edición y nota preliminar de Javier Malagón.

*

"Paisajes Venezolanos", por Jean Aristeguieta.—Ediciones Lirica Hispana, en su colección Aire Libre.

¿Quién es Jean Aristeguieta? Una escritora y poetisa venezolana. En estos lares su nombre es poco conocido y aun en Sur América se le ha omitido, voluntaria o involuntariamente, en algunas reseñas literarias. Pero ese nombre responde a una copiosa producción en prosa y en verso, como puede verse por la siguiente lista de sus libros: "Memoria floral en VII cantos por el alma de Teresa de la Parra", "Poema de la llama y del clavel", "Abril y cielo marino", "Poesía-Poesía", "Las puertas del secreto", "Antología poética", "Pasión por Grecia", "Selección poética", "Ebriedad de mi pulso". Todas estas obras son en verso.

En prosa, que ella llama prosa alucinada: "Manifiesto poético", "Poesía-amor de Europa", "Calendario Lírico", "Poesía, me hundo en tu fiebre", "Aire libre".

Jean Aristeguieta ha declarado que sólo desea ser conocida por el título de Poeta. Junto a Connie Lobell, dice uno de los párrafos de su biografía, sostiene una campaña ideológica para que la palabra Poeta se use indistintamente para designar al hombre o a la mujer dotados de imaginación poética. En compañía de la escritora mencionada (Connie Lobell, pseudónimo de Consuelo López Bello) publica la revista "Lirica Hispana" con este lema: poesía es la esencia del todo.

"Paisajes Venezolanos" contiene cuarenta y cinco crónicas líricas sobre Venezuela, algunas muy bien logradas. En

"Visión nocturna de Caracas", asoma a cada paso el poeta: "La noche rozaba apenas el Valle de Caracas, y mi corazón era un aliento dulce y elemental". En el capítulo dedicado al Mar Caribe hay al principio estas breves pinceladas: "Aparecen los graciosos uveros en la mañana cálida del litoral. Y en el vuelo de los alcatraces hay una invitación a partir. Más allá de la faja del horizonte, se divisa el Mar Caribe", por donde pasan los itinerarios de los buques-tanques que llevan a Estados Unidos y Europa el petróleo venezolano "talismán contemporáneo que agrupa la guerra y la esperanza". "San Mateo en Tricolor" es una evocación del lar de los Bolívar, la familia del Libertador. "Allí crecen sus pasos terrenales junto a las cañas bravas y en medio de quebradas y chaguaramos". "Campo de Carabobo" es otra evocación de Bolívar y una descripción del sitio en que se libró una batalla decisiva para la independencia americana. Sitio en "donde la historia se puso a conversar con el heroísmo".

Pero así como hay en el libro muchas frases bellas, formando párrafos armoniosos, hay en varios de los capítulos frases que pretenden ser líricas, que la autora considera bien cortadas y que sólo alcanzan a dar la impresión de versos mal hechos. Son interesantes las descripciones que Jean Aristeguieta hace de las ciudades y del campo de Venezuela.

"Paisajes Venezolanos" es un libro que ofrece una amable visión de aquel bello país suramericano.

12