

# CULTURA

REVISTA DEL MINISTERIO DE EDUCACION

MINISTRO  
DOCTOR HUGO LINDO

SUB-SECRETARIO  
PROF. ERNESTO REVELO BORJA

DIRECTOR DE LA REVISTA  
DOCTOR JUAN RICARDO RAMIREZ

Nº 19

ENERO - MARZO

1961

DEPARTAMENTO EDITORIAL DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN

Pasaje Contreras Nos. 11 y 13.

SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C. A.



**Impreso en los Talleres del  
DEPARTAMENTO EDITORIAL DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
San Salvador, El Salvador, C. A.  
1 9 6 1**



# INDICE

	PAGINA
Nota de la Dirección .....	7
Sociología del Liberalismo en Mesoamérica .....	9
Mario Monteforte Toledo.	
La Espada, un Nuevo Libro de Salarrué .....	20
Hugo Lindo.	
Notas Sobre la Abstracción en Pintura .....	28
Antonio R. Romera.	
La Religiosidad en la Vida y Muerte de Amado Nervo .....	39
Alfonso María Landarech, S. J.	
Juego de Voces .....	46
Víctor Agostini.	
El Testimonio Célebre de una Desventura .....	58
Dora Isella Russell.	

	PAGINA
Nostalgia del Paraíso ..... Eunice Odio.	62
Pantera Incandescente ..... Eugenio Martínez Orantes.	68
El Santísimo (Cuento) ..... Francisco Méndez.	74
La Piedra de la Culebra ..... Ramón Hernández Quintanilla.	84
“Barbasco”, Raíz y Actualidad Nacional ..... Mario Hernández-Aguirre.	90
Reseña Bibliográfica ..... Luis Gallegos Valdés.	99

## Colaboran en este Número

**MARIO MONTEFORTE TOLEDO.**—Abogado y novelista. Nació en la ciudad de Guatemala en 1911. Sus novelas son: “Anaité” (1940); “Entre la Piedra y la Cruz”, primer premio en Guatemala, Certamen Centroamericano “15 de Septiembre” (1948); “Donde Acaban los Caminos” (1953); “Los Muros Invisibles”, primer premio en el Concurso organizado por la Unión de Universidades Latinoamericanas (1954). Monteforte Toledo reside, desde hace varios años, en la ciudad de México.

**HUGO LINDO.**—Poeta, escritor, abogado y diplomático. Nació en la ciudad de La Unión, República de El Salvador, el 13 de octubre de 1917. Sus libros de poesía son: “Poema Eucarístico y Otros” (1943); “Libro de Horas”, primer premio en Guatemala, Certamen Centroamericano “15 de Septiembre” (1947); “Sinfonía del Límite” (1953); “Varia Poesía” (1961). Sus libros en prosa: “Guaro y Champaña”, cuentos (1947); “El Divorcio en la Legislación Salvadoreña” (1948); “Antología del Cuento Centroamericano” (1950); “El Anzuelo de Dios” —novela— (1956); “Aquí se Cuentan Cuentos” (1959); “Justicia, Señor Gobernador —novela— (1960).

El doctor Lindo representó a El Salvador —como Encargado de Negocios y luego como Embajador— en la República de Chile. Más tarde pasó a Colombia, con el mismo cargo de Embajador. Actualmente ocupa el alto puesto de Ministro de Educación en su país.

**ANTONIO R. ROMERA.**—Crítico literario y artístico, español, residente en Chile. Asiduo colaborador de la revista ATENEA, de la Universidad de Concepción; revista de la cual ha sido tomado el trabajo que aparece en estas páginas. El señor Romera es autor de una “Historia de la Pintura Chilena”.

**ALFONSO MARIA LANDARECH.**—Sacerdote jesuita, nacido en Sangüesa (Navarra), España, el 2 de agosto de 1906. Llegó a El Salvador hace más de veinte años, y en el establecimiento de enseñanza que la Compañía de Jesús tiene en la capital salvadoreña —Externado San José— ha impartido las clases de castellano y literatura. Su libro “Estudios Literarios”, publicado por el Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, en 1959, proporciona al lector interesantes datos sobre la literatura centroamericana.

**DORA ISELLA RUSELL.**—Poetisa uruguaya quien, según el juicio crítico de Hugo Emilio Pedemonte, ha escrito los mejores sonetos de la joven poesía del Uruguay. “En *Los barcos de la noche* reúne en una técnica formal impecable, la contención de un sentimiento que, debido a esa misma contención, sugiere y no concreta una vivencia más profunda”.

**EUNICE ODIO.**—Nació en San José, Costa Rica, en octubre de 1922. Con su libro de poesía “Los Elementos Terrestres”, gana en Guatemala un primer premio centroamericano, en el Certamen “15 de Septiembre” (1947). En 1957, el Departamento Editorial del Ministerio de Cultura de El Salvador publicó el más completo de sus libros: “Tránsito de Fuego”.

**EUGENIO MARTINEZ ORANTES.**—Poeta que pertenece a la generación salvadoreña que inicia sus actividades literarias en 1950. Nació en San Salvador el 10 de noviembre de 1932. Sus libros de poesías tienen los siguientes títulos: “Llamas de Insomnio” (1952); “Ballet” (1956); “El Arcángel de la Luz” (1958).

**FRANCISCO MENDEZ.**—Poeta de grandes méritos. Nació en Joyabaj, Quiché, Guatemala en 1908. Ha publicado “Los Dedos en el Barro”; “Romances de Tierra Verde” —en colaboración con Antonio Morales Nadler— y “Cuentos”. Se dedica al periodismo y es Jefe de Redacción de “El Imparcial”, diario de su país.

**RAMON HERNANDEZ QUINTANILLA.**—Nació en el pueblo El Triunfo, Depto. de Usulután, República de El Salvador, en 1910. La mayor parte de su vida la ha dedicado al periodismo. Vivió por algún tiempo en Barcelona, España.

Actualmente trabaja en la Dirección General de Bellas Artes, en la ciudad de San Salvador.

**MARIO HERNANDEZ AGUIRRE.**—Nació en San Salvador el 10 de enero de 1928. Poeta y prosista, vivió en Argentina, España y Panamá, países en donde desempeñó cargos en el servicio diplomático salvadoreño. Ha publicado “Litoral de Amor” —poesía— en 1952. También ha escrito ensayos y cuentos. Pronto se publicará una documentada obra de este autor: “Medio Siglo de Poesía Salvadoreña”.

**LUIS GALLEGOS VALDES.**—Nació en San Salvador, en el año 1917. Prosista de estilo limpio y cuidado. Su sensibilidad —que tiende al análisis— lo obliga a revisar y enjuiciar la obra de otros escritores. Publica ensayos y artículos para revistas. Catedrático de literatura en la Universidad de El Salvador, es actualmente Director General de Bellas Artes. Sus obras son: “Tiro al Blanco” y “Plaza Mayor”.

## *Nota de la Dirección*

*Aparece este número bajo nuevos auspicios y rompiendo un poco quizá con el formulismo de fechas y nombres.*

*El material que ofrecemos ahora fue, en efecto, preparado bajo la dirección de Ricardo Martell Caminos, siendo Ministro de Educación el doctor Raúl Estupinián, y Subsecretario del Ramo, el bachiller Alejandro Bellegarrigue. Vayan para ellos, pues, el crédito por un esfuerzo más en pro de las letras y el arte salvadoreños.*

*Comenzamos en este número 19, con el trimestre de enero a marzo de 1961, omitiendo en nuestra secuencia temporal el segundo semestre del año de 1960, con el propósito de poner al día esta publicación y asegurar el regular aparecimiento de la misma.*

*Llegamos a la dirección de la revista con el ánimo lleno de entusiasmo y con la firme convicción de que ella debe ser el vehículo ideal para dar a conocer a propios y extraños nuestros valores en los campos fecundos de la creación.*

*Pero no queremos encerrarnos en los estrechos límites de ficticias fron-*

*teras, sino que, siempre tratando de divulgar lo mejor que encierra nuestra patria salvadoreña y sus hombres, deseamos ampliarnos hacia un horizonte centroamericano y aun continental, dando así una visión del desarrollo alcanzado por las letras y las artes contemporáneas en el nuevo mundo.*

# SOCIOLOGIA DEL LIBERALISMO EN MESOAMERICA

Por MARIO MONTEFORTE TOLEDO

## I

### RAICES Y EXPRESION JURIDICA DEL PENSAMIENTO LIBERAL MESOAMERICANO

Fue en los Estados Unidos de Norteamérica donde primero se produjo la revolución burguesa y la emisión de una carta magna inspirada en los principios del liberalismo. Sin embargo, donde hay que buscar la raíz del pensamiento liberal hispanoamericano del siglo XIX es en Francia: en los enciclopedistas, la declaración de los derechos del hombre, el código civil napoleónico y el código penal emanado del derecho romano y adaptado al concepto de la plena responsabilidad del individuo (por lo mismo que se le consideraba sujeto de plenos derechos). Acaso las ideas económicas de nuestros liberales habría que encontrarlas originariamente en los economistas ingleses, que expresaban las corrientes de la nación más avanzada de la época.

La sociología y la economía pueden

aportar explicaciones para este hecho de haberse recibido influencias geográficamente más lejanas y extracontinentales.

En el territorio que llegó a ser la federación de las trece colonias independizadas, nunca se produjo una Edad Media. Casi todos sus pobladores fueron hombres y mujeres que huyeron de Europa justamente para verse libres de los prejuicios sociales, la persecución religiosa, el atraso económico y la negación de los derechos inherentes al individuo. Salvo la esclavitud —que superaron con la guerra de secesión y de la cual perduran las discriminaciones raciales en el sur— y el fanatismo de ciertas sectas protestantes —que también sobrevive en forma de limitaciones a la libertad de expresión del pensamiento—, todas las formas de vida que adoptaron los inmigrantes eran las más

avanzadas de su tiempo. Nunca tuvieron encomienda, inquisición, latifundios improductivos, predominio de una clase alta parasitaria, marcadas diferencias de clase y casta, ni influencias mutuas entre grandes culturas indias y cristianas; porque los pieles rojas estaban en la barbarie y a los que no se les mató, se les confinó a reservaciones y se convirtieron en una minoría étnica gradualmente más pequeña dentro del conglomerado. De aquí que la revolución norteamericana haya sido simplemente una lucha victoriosa contra el colonialismo británico, francés y español, y el ascenso al poder de una clase media homogénea, fuerte, que de inmediato pudo desarrollar una economía independiente de tipo capitalista. La constitución norteamericana de 1787 es la puntual expresión del individualismo, la libre empresa y el respeto a las modalidades peculiares de cada una de las trece provincias, cuyas condiciones socioeconómicas eran, por lo demás, bastante similares. Desde un principio, en los Estados Unidos el sufragio fue efectivo y todas las clases sociales participaron en el gobierno. El Derecho, pues, fue encarnación genuina de la voluntad nacional y sistema normativo adecuado para la solución de las necesidades mayoritarias.

En Francia la revolución tuvo que superar un complejo de factores procedentes de ocho siglos de Edad Media, y de tres siglos de monarquía absoluta, con su minoría privilegiada sobre la masa de los siervos y una clase media de burgueses empobrecidos por los impuestos. La revolución se desató con gran violencia y llegó a consolidarse prácticamente hasta finales del siglo XIX.

La colonia en Hispanoamérica fue un período apenas más evolucionado que la Edad Media; pero muy lejos del Renacimiento. Las provincias estaban desconectadas entre sí y en tres siglos desarrollaron menos analogías que intereses parroquiales y mentalidades regionalistas. Nuestros movimientos liberales sólo tuvieron en común con el de los Estados Unidos un objetivo real: lograr la inde-

pendencia de un imperio europeo. Todas las demás normas de derecho tomadas de la legislación norteamericana carecían en Hispanoamérica de elementos y de dinámica sociales con qué sustentarse; así se explica que las primeras constituciones republicanas hayan quedado en papel muerto y que sólo empezaran a cumplirse —por lo menos en su mayor parte— hasta que a finales del siglo XIX, cuando la clase media se fortalece y es capaz de tomar y de retener el gobierno. Así se explica igualmente, que la independencia no haya cancelado el sistema socioeconómico de la colonia, el cual sobrevivió— y sobrevive aún— en muchos países iberoamericanos junto a las leyes avanzadas, pero teóricas.

Por otra parte, el avance del capitalismo en los Estados Unidos fue de tal manera rápido que pronto se proyectó hacia el resto del continente. Al principio la intervención se proponía expulsar a los imperios europeos y consolidar a los grupos progresistas de las nuevas repúblicas; mas a mediados del siglo empieza la expansión económica, la búsqueda de mercados para colocar manufacturas, la procura de materias primas baratas, la acción de los filibusteros, hasta culminar con las grandes inversiones en servicios públicos y en empresas agrícolas. Demócratas o republicanos estadounidenses tienden desde entonces a fortalecer a las minorías privilegiadas y no a los sectores progresistas.

Nada tiene de extraño, pues, que los liberales hispanoamericanos hayan tomado como modelo más adecuado la revolución francesa, cuyos principales enemigos eran las castas tradicionales y todos los remanentes del feudalismo. La propia lucha contra el alto clero —que a mitad del siglo se convierte en franco propósito de privar a la Iglesia de sus poderes económico y político— emana de la revolución francesa y no de la de los Estados Unidos, que nunca tuvo que enfrentarse a poderío eclesiástico alguno.

Las ideas liberales empezaron a enun-

ciarse casi al mismo tiempo en toda la región mesoamericana; pero fue en México donde precedieron la independencia, la constitución republicana y la propiamente liberal que se emitió en 1857, seguida de las importantísimas leyes de reforma. En toda la legislación reformista que empezó a ponerse en vigor en Centroamérica a partir de 1871 se observan los rasgos básicos de la experiencia mexicana.

Para apreciar mejor este proceso hay que tener en cuenta los antecedentes del liberalismo centroamericano, que se remontan a las actividades de la "Sociedad económica de amigos del país", fundada en Guatemala a finales del siglo XVIII. Un costarricense, Fray Antonio de Liendo y Goicoechea —nacido en 1735 y muerto en 1814— fue el mentor de una de las generaciones más brillantes que ha dado el istmo, a través de sus enseñanzas en la Universidad de San Carlos Borromeo, en Guatemala. Liendo enjuició valientemente el escolasticismo, los prejuicios religiosos, las cuestiones económicas, la inquisición y los atrasos de la colonia, y siempre tuvo en su celda "libros franceses prohibidos", que hizo circular profusamente; hasta el extremo de que el Santo Oficio le formó expediente y tal vez lo hubiese condenado, a no ser por el decreto napoleónico que la suprimió. Esta generación incluye a José Cecilio del Valle, José María Peinado, Mariano Gálvez, Miguel Larreinaga, Francisco de Córdoba, Pedro Molina, Manuel Montúfar, Alejandro Marure, Antonio José de Irisarri, los hermanos Barrundia, Dionisio de Herrera, Francisco Morazán, José Simeón Cañas y muchos otros hombres que declararon la independencia, elaboraron las leyes idealistas a que ya nos hemos referido y trataron de mantener unida a la patria centroamericana.

La "Sociedad económica de amigos del país" buscó solución a los graves problemas que aquejaban a la economía istmeña; pero estas soluciones chocaban con los grandes intereses de la minoría dominante. El conflicto se tradujo en el impulso hacia la independencia y la legislación

liberal en la que, muy al estilo de la época, se puso ilimitada fe.

Todas las colonias españolas enviaron delegados a la asamblea que en Bayona emitió finalmente la constitución de 1808, bajo el efímero dominio bonapartista en España. Los 146 artículos de esta constitución son el primer antecedente orgánico de las leyes liberales: suprimieron la inquisición, declararon las garantías individuales, derogaron las alcabalas y proclamaron la libertad de producción y comercio.

También estuvieron representadas las colonias en Cádiz, cuando la monarquía española restaurada se vio en la necesidad de convertirse en constitucional. Antonio Larrazábal, discípulo de Liendo, llevó del Ayuntamiento de Guatemala un pliego de instrucciones que resume el sentir de la burguesía progresista de Centroamérica y el pensamiento liberal más avanzado de la época. El "sistema político" incluía: un severo enjuiciamiento del régimen colonial, basado en documentos y estadísticas; la declaración de los derechos del hombre; libertad de comercio dentro de las provincias y de éstas entre sí; supresión de estancos y monopolios; fomento de la inmigración, y límites estrechos al poder del rey por medio de un consejo supremo formado por representantes de todas las provincias. En el "sistema económico" se expone la teoría de que este orden es inseparable del político y del social para gobernar, y "está subordinado al uso y costumbre de la nación, al estado de ella, a su localidad, a su clima, extensión de su territorio, fertilidad de él y, sobre todo, a su población". La producción debía tener la ayuda del Estado. Los precios deben estar en relación con el de los alimentos y sobre todo con el del total de las subsistencias de los trabajadores y con sus jornales. Se recomendaba el antiproteccionismo en materia industrial, pues había que procurar cosas más baratas y mejores en beneficio del pueblo, y no en el del pequeño grupo de inversionistas o intermediarios. Debían reducirse al mínimo las clases improductivas, y supri-

mirse los gravámenes sobre las mercancías, substituyéndolas por un impuesto progresivo sobre la renta; el clero debía tributar y se abolirían las exacciones que se le autorizaban. El “sistema cultural” incluía recomendaciones adecuadas sobre la alfabetización, la educación práctica y la libertad de expresión del pensamiento.

La constitución de Cádiz se juró en Guatemala en 1812 y sus principios más avanzados se deben al bloque de los liberales americanos y principalmente a Larrazábal. Fue este precisamente el cargo que se le hizo para perseguirlo en 1814, a raíz de la restauración de Fernando VII en el trono y de la derogatoria de la carta, que aunque no llenó las aspiraciones del liberalismo hispanoamericano, significa un gran paso en el orden institucional.

La consecuencia lógica del descontento general y de la existencia de una burguesía incipiente y heterogénea, pero bastante unificada en torno a la ideología liberal, fue el deseo de romper con la monarquía española que se obstinaba en mantener los sistemas semif feudales. El grito de Dolores de 1810 repercutió a los pocos meses en San Salvador, provincia de la capitanía general de Centroamérica; en 1813 estalla en Guatemala la conjuración de Belén y después otras en el resto del istmo, todas sofocadas. El veleidoso Fernando VII se vio precisado a poner nuevamente en vigor la carta de Cádiz en 1820, a la hora nona del imperio. En esa constituyente vuelven a la carga los liberales hispanoamericanos, y particularmente José María Álvarez, a quien el Ayuntamiento de San Salvador dio instrucciones aún más enérgicas que las que había dado el de Guatemala a Larrazábal contra los impuestos y las exacciones de la Iglesia.

De nuevo se percibe la influencia de los sucesos de México al través del Plan de Iguala (febrero de 1821). Las minorías privilegiadas acogen jubilosamente las “tres garantías” y tras la declaración de independencia de Centroamérica en septiembre del mismo año, logran con

voto amañado la anexión al imperio de Iturbide. El capitán general, convertido en jefe de la federación, prohíbe toda censura, “refutación o plática” contra esta medida, la que finalmente se revoca por voluntad unánime de las provincias al caer Iturbide en 1823.

En la constituyente que se reunió para dar la Carta Magna al istmo figuraban los más eminentes liberales. En 1824 se puso en vigor el documento, que incluía los más avanzados principios de derecho ya enunciados en las constituciones de Bayona y Cádiz, incluso la ciudadanía a todo americano que siendo residente de Centroamérica, la solicitase. Se suprimieron la esclavitud y los privilegios; pero no se separó la Iglesia del Estado.

Casi todos los gérmenes del separatismo que más tarde había de escindir a la federación en cinco pequeñas repúblicas, estaban en esa asamblea de notables. Los reaccionarios, pensando solamente en la manutención de sus privilegios a través de la supremacía de Guatemala —donde tenían sus mejores cuarteles— y no en la bondad intrínseca de la idea, abogaban por el centralismo; por adversarlos, más que por cuestiones de fondo, los liberales eran federalistas. Y este criterio se impuso, sin analizar las consecuencias que iba a tener en el fomento del espíritu parroquial de las provincias y del impulso al caciquismo y a los pequeños intereses locales. De este modo, la burguesía progresista no pudo compactarse y casi en las cinco fracciones quedó más expuesta a los embates del poder de la antigua clase dominante. El primer presidente de la federación, Manuel José Arce, trató de lograr la unificación y el apoyo de los sectores avanzados; pero acabó entregándose al conservatismo, que al menos garantizaba el poder central de Guatemala.

Se reanudaron los levantamientos de las provincias, en las cuales se había refugiado el impulso renovador del liberalismo. En 1829 surge un gran caudillo de estas ideas: el general Francisco Morazán, quien a la cabeza de sus hondureños y de contingentes de El Salvador, preser-

va por la fuerza la unidad e inicia el período más fecundo para las conquistas liberales. Con él como presidente de Centroamérica y el doctor Mariano Gálvez como jefe del estado de Guatemala, se da un poderoso impulso a la educación —inclusive dentro de los cuarteles—, se reforman las leyes civiles, y especialmente las que regían a la familia; se implanta el matrimonio civil, el divorcio y la igualdad de los hijos legítimos y de otras especies ante la herencia. Y por primera vez el gobierno se enfrenta al clero. Hay supresión total de diezmos y primicias, libertad religiosa y separación de Iglesia y Estado. Se destierra al arzobispo Casaus y Torres, el enemigo más feroz que habían tenido la independencia y el liberalismo —por cierto contra órdenes expresas del Vaticano.

Pero tampoco estas reformas fundamentales contaban con una clase capaz de defenderlas contra el poder de la reacción. Y así, tras diez años de luces y de progresos institucionales y económicos, el clero y los latifundistas auspician la asonada de un campesino guatemalteco, el general Rafael Carrera, quien vence a Morazán en la guerra, rompe la federación centroamericana e instauro un régimen que empezó en 1839 y duró treinta años. Inútil decir que este régimen fue un retroceso puntual hasta la colonia, con abolición de todas las leyes liberales y persecución de todos aquellos que las habían sacado adelante. Las tentativas para restablecer la federación fracasaron. La lucha contra los filibusteros, capitaneada por el prócer costarricense Juan Rafael Mora del año 56 al 60, compacta brevemente a los centroamericanos por espíritu

de defensa mutua; pero salvo en Costa Rica, donde el proceso institucional sigue un curso ordenado y casi sin interrupción hasta nuestros días, el resto de Centroamérica se agita con pequeñas luchas egoístas y personales, pugnas de los mestizos por ascender a la clase media, consolidación de latifundios eclesiásticos y laicos, guerras intestinas e internacionales; anarquía, en fin, y consolidación del conservatismo semifeudal.

Por fin, la fuerza de unos compacta la de los otros. Estalla en El Salvador un movimiento liberal y pocos meses después, los generales Justo Rufino Barrios y Miguel García Granados invaden Guatemala por la frontera mexicana en 1871. Esta vez el liberalismo ya tenía una substanciación congruente con el medio y sus necesidades, y alejándose de los métodos idealistas que habían permitido la vuelta de la reacción, impone por la fuerza una reforma institucional de vastas proporciones. No en balde Benito Juárez y los liberales mexicanos habían demostrado que “los poseedores de los privilegios nunca los dejan de buen grado; hay que arrebatarlos e impedir por todos los medios que los recuperen”.

Como expresión jurídica de los movimientos liberales mesoamericanos, quedaron las primeras constituciones republicanas, la de 1857 en México, las de las provincias de la federación de Centroamérica y la de 1879 en Guatemala. Además, una vasta legislación reformista, substantiva y procesal, que en buena parte aún está en vigor, como prueba de que se estructuró cuidadosamente y en cierta forma, unos pasos adelante de la realidad social del siglo XIX.

## II

### PARTICIPACION DE LAS CLASES SOCIALES EN EL MOVIMIENTO LIBERAL

Desde la independencia, una serie de factores políticos, sociales y económicos incrementaron cuantitativamente a la clase media. El desplazamiento de la minoría dominante española, la diversificación de

los mercados internacionales y la descentralización económica, con creciente intervención de las provincias en la vida nacional, abrieron nuevas posibilidades burocráticas, nuevos negocios hasta en-

tonces monopolizados. A la vez, permitieron la incorporación de muchos criollos al estrato más alto de la sociedad, con lo cual vacaron las posiciones que guardaban dentro de la clase media.

La agitación política motivada por las guerras intestinas e inspirada en los postulados de las revoluciones norteamericana y francesa, franquearon los puestos directivos del gobierno a una juventud idealista, ambiciosa y sin fortuna; pero con una preparación formal o en todo caso adquirida a través de lecturas y de actividades literarias. Algunos de estos jóvenes procedían de las clases mayoritarias; otros, de familias pudientes venidas a menos por distintas causas, y muchos otros, de la propia clase media, turbulenta, inconforme y exasperada por barreras sociales y por falta de fuentes económicas para fortalecerse y consolidarse.

Esta composición esquemática, se manifestó en México con particular claridad. Junto a Juárez, indio de la sierra de Oaxaca, los Lerdo de Tejada, descendientes de la clase alta; junto a Ramírez, maestro de escuela de humilde extracción, Ocampo, oriundo de la burguesía. También la provincia aportó su contingente al movimiento, rompiendo la tradición de que las transformaciones socio-económicas las orientaban en la capital casi exclusivamente los capitalinos. En este sentido, el liberalismo es una tendencia de integración, bien vislumbrada por el propio Benito Juárez cuando abogó por la "unidad nacional" no sólo frente a los peligros de intervención e imperialismo por que atravesaba la patria, sino frente a los ingentes problemas del atraso y de la miseria que debían resolverse.

En Guatemala concurren los mismos o parecidos elementos. Revelador es que uno de los caudillos de la reforma, Justo Rufino Barrios, sea hijo de modestos terratenientes provincianos; otro, Miguel García Granados, de familia de intelectuales de la clase alta, aunque pobre; el otro, Lorenzo Montúfar, descendía de tronco patricio desde la colonia. Similar composición tuvo el grupo dirigente del libe-

ralismo en los demás países centroamericanos.

En el istmo, las diferencias de clases estaban aún más marcadas, aunque la capa superior no era tan poderosa como en México, principalmente debido a que a la Capitanía General llegó un número reducido de familias nobles españolas. El grupo dominante lo era en todos los órdenes de la vida social, acaso como saldo de los monopolios comerciales y de los abusos que allá cometieron las minorías privilegiadas con la encomienda, la esclavitud y sus derivaciones. Los españoles siempre vieron a Centroamérica como una provincia cuyas posibilidades agrícolas no tenían para la corona ni para los que se lanzaban a la aventura del Nuevo Mundo, la misma magnitud que los territorios mineros como México y el Perú; de aquí que la vigilancia para evitar la usurpación de tierras, el mal trato a los indios, la extorsión en general y particularmente el poder desmesurado de los señores neofeudales, nunca fue tan eficaz como en los virreynatos. Sin embargo, precisamente porque las riquezas eran menores, se acapararon con mayor celo; sólo por excepción se vieron durante la colonia hombres públicos, clérigos destacados u otros jefes de la sociedad, procedentes de la clase media, y casi nunca de las clases mayoritarias. La barrera social involucraba también una agresiva discriminación racial, cuyos resabios aún existen.

El liberalismo respondía a cabalidad a las aspiraciones de todos los descontentos. Hablaba de libertad, de igualdad ante la ley, de la desaparición de los privilegios laicos y religiosos, de las luces de la educación y del pensamiento libre, de la racionalización del conocimiento, y del gobierno del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. Estos conceptos de orden ético, jurídico, político y social, no podían llegar a la masa, formada predominantemente por grupos de criollos y mestizos extremadamente pobres y por una vasta mayoría de indios analfabetos, envilecidos por todas las formas de la explota-

ción, sin idea de la nacionalidad y menos de la libertad como la expresión más alta de la persona. El movimiento, pues, era de orden intelectual y fueron los intelectuales sus prosélitos más firmes.

Los pequeños propietarios, productores y comerciantes —que también formaban la clase media— intuyeron que el cambio les sería favorable; primero, porque los protegía en sus derechos, frente a la clase alta, y segundo, porque ampliaría el mercado de consumo al aumentar el número y el nivel de vida de la clase media.

Todos los integrantes de la clase alta, por el contrario, vieron en el liberalismo un cambio, y ya se sabe que para dicha clase, cualquier cambio afecta sus prebendas, exclusividades e intereses favorecidos. De ahí su ánimo conservador y hasta su renuencia a convertirse de señores semifeudales en capitalistas.

Ya en pleno funcionamiento, los sistemas liberales abrieron una nueva puerta para la formación de clase media: el ejército. En México las milicias se formaron antes, durante las largas guerras entre los partidos y contra los invasores extranjeros. En Centroamérica, el ejército se transformó en el punto de apoyo decisivo para el gobierno, destruido que fue el poder económico y político del clero que había respaldado a los conservadores. Inmediatamente se profesionalizó e incluso se abrieron academias militares dirigidas por técnicos europeos, de donde salió una oficialidad procedente de la clase media que dominaba la situación. Los generales hicieron carrera política y en casi todas las repúblicas del istmo se llegaron a considerar titulares exclusivos y natos de la presidencia de la república. Este ejército no es, lógicamente, castrense, sino por el contrario, sigue fiel a la ideología del liberalismo que lo engendró —salvo en El Salvador, donde existen fuertes núcleos de militares de carrera procedentes de la clase alta conservadora—. Si en la actualidad los ejércitos centroamericanos son factores de atraso ideológico y se oponen al cambio social, es porque el propio liberalismo se estancó y ya no lucha sola-

mente contra los conservadores sino contra las llamadas leyes sociales, por moderadas que sean.

Las grandes mayorías no se vieron favorecidas por el movimiento liberal. Confrontados a gravísimos problemas presupuestales, administrativos y de orden político, los primeros gobiernos liberales no tuvieron tiempo, programas ni posibilidades técnicas y financieras para resolver los problemas económicos en que reside el atraso y la postergación de las masas. Las únicas medidas que las afectaron de cierto modo favorablemente, fueron la posibilidad de integrar municipalidades propias en las villas rurales, la rudimentaria y viciada participación en las elecciones, la extensión de la educación y del alfabetismo, y como determinantes de aculturación, el ingreso en el ejército y la mayor comunicación entre zonas hasta entonces aisladas entre sí, por falta de vías de acceso y de mercados para colocar excedentes. La abolición de servicios y tributos varios que prestaban los campesinos a la Iglesia, incrementó sus ingresos.

Las modificaciones en el régimen de tierras, contrariamente, tuvieron efectos desastrosos para los indios. La conversión del patrimonio comunal en propiedades privadas destruyó la cohesión familiar, la protección económica y la tradición cultural añejas a la tierra. Al dividirse las heredades familiares y las parcelas de uso común, muchos quedaron desposeídos, se dispersaron y tuvieron que ir a trabajar a las zonas insalubres entre la peonada temporal o a radicarse en ellas como mozos "colonos"; o bien ingresaron permanentemente en el ejército, el cual hasta hoy tiene todavía como principal proveedor de soldados al campesinado sin tierras. El minifundio actual en Guatemala, por ejemplo, emana también de esa misma política agraria; las divisiones y subdivisiones de la tierra a partir de la reforma liberal de 1871, deja un saldo de casi medio millón de propietarios de parcelas insuficientes para el sustento familiar, y una severa erosión motivada por la tala de

bosques —antes de patrimonio comunal— y por el cultivo de laderas en exceso quebradas.

Por otra parte, el otorgamiento de terrenos baldíos a quienes los denunciaban, obligó a los indígenas que los poseían ancestralmente sin documentos registrados, a defenderse en los tribunales. Las tierras resultaban tituladas dos y hasta tres veces, a favor de distintos dueños. Estos litigios, innumerables y costosos, sembraron hostilidad entre familias, villas y grupos sociales y proletarizaron a muchos indios y pequeños propietarios mestizos que al final se vieron obligados a vender sus heredades a precios viles.

No pasaron muchos años antes de que políticos prominentes, generales, nuevos latifundistas, comerciantes e industriales, de clase media y técnicos y dirigentes de empresas llegados del extranjero, se fundieran con los titulares de los antiguos

privilegios. A través de sus relaciones con estos últimos, el clero —que había perdido su poder económico— recuperó cierto poder político. Y así tenemos que en este sentido, el saldo del liberalismo fue un fortalecimiento numérico y económico de la clase alta, que a la larga provocó los grandes movimientos de masas como la Revolución mexicana y en escala más modesta, la sofocada revolución guatemalteca de 1944-1954. La etapa de consolidación de la clase alta, que en México ocurrió durante el porfiriato, tiene su equivalente en Centroamérica. Hombres fuertes de extracción liberal casaron con hijas de la antigua clase dirigente, protegieron los intereses de los latifundistas, transaron con el clero, aristocratizaron el gobierno y se prolongaron muchos años en el poder como garantes del “orden” y de la “paz” nacional.

### III

#### CONSECUENCIAS SOCIOLOGICAS DEL MOVIMIENTO LIBERAL

El movimiento liberal surgió dentro de fuertes núcleos de la clase media, como una necesidad social, económica y jurídica. El criterio político con que procedieron sus ideólogos, encaminó al movimiento de preferencia a una reforma institucional. El arma para tal reforma fue la ley, a la que se dio el fundamento ético de imperar sobre todas las clases y para protección de cada individuo en particular, y el fundamento político de responder a la realidad de la que había quedado a la zaga la legislación conservadora.

El liberalismo mexicano —y su prolongación, el de Centroamérica— tiene la característica, mucho más avanzada que el liberalismo clásico, de poner la ley como límite a los derechos absolutos. Esta fórmula está concretada en el bien conocido aforismo de Juárez: “Entre los individuos, como entre las naciones, el respeto al derecho ajeno es la paz”. Por otra parte, no encarna exclusivamente en la

constitución de 1857 sino que se realiza en una rica legislación sustantiva y procesal: los códigos civil, penal, militar, mercantil y fiscal, con sus respectivos procedimientos y órganos de justicia.

La reforma legislativa y las perturbaciones que produjeron las necesidades que buscaban satisfacción, afectaron profundamente muchas instituciones sociales. Como las repercusiones se extendieron a las provincias, hubo también resultados de carácter general, como el incremento de la conciencia nacional, del sentimiento de pertenecer a una sociedad determinada.

Tres fueron las instituciones sociales que experimentaron mayores cambios: la familia, la propiedad y los medios de producción.

En el orden familiar, la reforma introdujo el matrimonio civil con validez exclusiva para probar el estatuto, la igualdad de los hijos legítimos y reconocidos, la igualdad entre hombre y mujer, la

protección a los alimentistas, el contrato relativo al régimen de los bienes entre marido y mujer, el divorcio y ciertos límites a la libertad de heredar. La supresión de las inequidades ante la ley abolió —por lo menos en teoría— las diferencias de condición social, y sobre todo de grupos étnicos, que obstaculizaban la aculturación y la movilidad social. Y la separación entre el Estado y la Iglesia puso coto a una serie de prejuicios que pesaban sobre las relaciones sexuales, filiales y humanas en general.

De los cambios en el orden agrario hay mucho que decir. Desde mediados del siglo XVI, la Corona vedó la encomienda para la Iglesia y sus miembros; pero no su derecho a la propiedad. De aquí que las Ordenes y otras entidades religiosas fueron acaparando tierras que habían quedado vacas fuera de la región dominada por las ciudades —centro de la economía regional—, a expensas de las tierras clanísticas y tribales de los indios, o mediante herencias de fieles o compras a usurpadores y latifundistas españoles. En Guatemala, por ejemplo, una sola hacienda perteneciente al clero en 1871 se extendía desde el altiplano hasta el mar, y otra de tierra fría —emporio de trigo y de ganado lanar—, propiedad de un lego o terciario —cubría, lo que hoy son casi completos, tres Departamentos. En México, los títulos de las propiedades eclesiásticas suman varios volúmenes.

Estas tierras inmensas se “consolidaron”, o sea se confiscaron a la Iglesia sin pago alguno. La mayor parte de ellas se otorgó gratuitamente a hombres prominentes del liberalismo o se vendió al mejor postor entre los que no hacían caso de las amenazas del clero contra el que adquiriese su antiguo patrimonio. Otras se destinaron al incremento del ejido y de los bienes propios de las municipalidades, a las cuales en el correr de los años habían saqueado los señores de las villas.

Consecuente con su principio de incrementar la propiedad privada, el liberalismo hizo también objeto de reparto al patrimonio comunal de los indios. Se ex-

tendieron títulos a quienes poseían parcelas desde tiempos inmemoriales o a quienes denunciaban baldíos. Además de los males que ya hemos señalado, esta política dispersó las inversiones por multitud de zonas incomunicadas y por ende propicias a la usurpación, los abusos contra los trabajadores y la prolongación de caducos métodos de explotación del agro. Es verdad que en esta época empezaron grandes plantaciones y empresas agropecuarias en las costas; pero también se desarrollaron cultivos que como el café, son difíciles de mecanizar y se prestan a la consolidación de unidades semif feudales. Esta atomización de poblaciones y recursos auspició también el comercio de las tiendas de raya y el negocio esclavista con el trabajo del hombre. Surgieron intermediarios que vendían fuerza laboral para las cosechas y que se coludían con las autoridades para atrapar y conducir a los indios por la fuerza. Y alcanzó su auge la llamada “finca de mozos”, en donde los terratenientes daban parcelas en uso a braceros, a cambio de subidas participaciones en las cosechas y del derecho a disponer de ellos, gratuitamente o por salarios de hambre, para trabajos de campo.

No cabe duda que como se ha visto en México, una de las soluciones a los problemas agrarios es el fomento de la pequeña propiedad; pero no en todas partes ni conforme a los mismos patrones. Donde ya existen comunidades primitivas, vinculadas por culturas milenarias y por el concepto ceremonial y religioso del derecho a la tierra, lo más beneficioso es desarrollar formas colectivas o cooperativas de explotación. La ignorancia de estos principios científicos y el desconocimiento de las realidades profundas del medio, condujo a los legisladores liberales a errores que sólo en parte se han corregido, y aún así, tras la violencia.

Lo mismo que los encomenderos trataron de suplir la falta de brazos con la importación de negros, los latifundistas surgidos de la reforma liberal pensaron en la importación de colonos europeos. Pron-

to se vio que esos braceros no trabajaban por el mismo salario que los indios, de manera que quedó al Estado la misión de acomodarlos. Al efecto, belgas, franceses e italianos, principalmente, empezaron a roturar y abrir zonas por lo general insalubres. Salvo en algunas partes de México —donde hoy se ven colonias organizadas y prósperas—, la experiencia de la inmigración de grupos fue un fracaso en Mesoamérica; sus mejores frutos están en la incorporación de artesanos y técnicos inmigrantes a las ciudades y su mezcla con la clase media.

Siguiendo la inveterada política de la clase alta, que consiste en resolver los problemas locales con soluciones venidas de fuera, los gobiernos “de orden” surgidos del liberalismo procedieron a desarrollar sistemas viales, comunicaciones ferroviarias y portuarias, fuentes de energía eléctrica y otros servicios públicos y bancarios; por medio de concesiones monopolísticas otorgadas a empresas extranjeras; por el mismo procedimiento empezaron a explotarse minas e incluso enormes terrenos de suelos privilegiados, para la agricultura de exportación. Este otro tipo de

colonización trajo sus caudas: la política intervencionista de las grandes potencias, la apertura de canales interoceánicos como el de Panamá y las componendas entre los dictadores y los intereses extranjeros, con ventajas mutuas para ambas partes y grave daño para los intereses nacionales. Todas estas empresas trabajaban con eficiencia y métodos modernos, y contribuyeron a sanear extensas zonas, a mejorar el nivel de vida de los trabajadores y a transculturar a muchos indios colonos, que se ponían en diario contacto con los mestizos.

Por último, la iniciativa privada y la libre empresa que auspició el liberalismo, contribuyeron al desarrollo de infinidad de pequeños negocios y artesanías. Pero como el sistema bancario oficial no contaba con los recursos para financiar a tan crecida demanda, se multiplicaron los intermediarios, a cuyas manos fue a dar la mayor parte de la ganancia marginal, sobre todo la de los pequeños agricultores. Como es natural, el mercado libre hizo más ricos a los ricos y más pobres a los pobres.

## IV

### CONCLUSIONES

1—La reforma liberal mexicana se inspira, ideológicamente, en las revoluciones norteamericana y francesa de finales del siglo XVIII; pero en sus orígenes sociales y en su realización, tiene caracteres propios.

2—El movimiento liberal mexicano surge como una necesidad sentida principalmente por una fracción considerable de la clase media, y expresada por intelectuales y hombres de acción que se posesionan del gobierno y con intermitencias lo retienen, hasta consolidar la reforma.

3—El liberalismo mexicano inspiró muchos de los pasos decisivos del movimiento en Centroamérica, así como cambios en la ideología clásica, surgidos de

su adaptación al medio americano y de la acción.

4—El liberalismo centroamericano tiene precursores propios en el siglo XVIII y realizadores audaces también propios en la independencia y durante las dos décadas que la siguieron. Los progresos económico-sociales y políticos logrados por todos ellos figuraban entre los más avanzados de su época.

5—El liberalismo planteó una revolución burguesa; pero no pudo realizarla porque las condiciones sociales y económicas mesoamericanas no respondían ni justificaban una transformación de ese tipo. En México fue menos profundo el movimiento; pero por fin culminó con

la Revolución de 1910, decisiva para la transformación total del país. En Centroamérica, el movimiento no ha tenido sino breves y frustrados intentos de revolución en el siglo XX; de aquí que excepto en El Salvador (por las condiciones propias de ese país) y en Costa Rica (que en cuanto al ritmo político se sale de la órbita istmeña desde finales del siglo pasado), en los demás países no se ha consumado del todo la revolución burguesa.

6—El liberalismo en Mesoamérica no fue una revolución (excepto en México a partir de 1910):

- a) Porque no había clases sociales bien diferenciadas, y la clase media era heterogénea y carecía de fuerza numérica y de consciencia de lucha para desplazar a la clase alta;
- b) Porque no cambió fundamentalmente el régimen de la tierra, que era —y sigue siendo— la base de la economía en toda la región. Abolió, es verdad, el latifundio eclesiástico; pero mantuvo y amplió el latifundio laico y los métodos semif feudales de explotación del agro. Y
- c) Porque la burguesía que surgió o

se fortaleció como consecuencia del movimiento liberal, no desplazó a la minoría semifeudal sino que se fundió con ella por lazos familiares y por comunidad de intereses.

7—La máxima aportación del liberalismo en materia económica fue suprimir el latifundio eclesiástico y multiplicar la propiedad privada. En general, creó las condiciones para que se produjera el desarrollo capitalista en Mesoamérica.

8—Su máxima aportación en el orden político y social, fue instituir la enseñanza laica, generalizada y obligatoria; las libertades individuales, la democratización de los cargos públicos y las tendencias modernas en la legislación civil, mercantil, penal y fiscal. La actitud del hombre ante la sociedad y la vida en general, cambió profundamente desde entonces.

9—Con todas sus limitaciones, desviaciones y frustraciones, el liberalismo es el movimiento político, social y económico más importante de Mesoamérica desde la conquista hasta el siglo XX, por las transformaciones que introdujo y por las que condicionó en la sociedad.

## BIBLIOGRAFIA

MENDEIETA Y NUÑEZ, Lucio: *Las Clases Sociales*, 2ª ed., Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1956.

MONTEFORTE TOLEDO, Mario: *Sociología de Guatemala*, Ms. de una obra en preparación para el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México.

PARRA, Manuel Germán: *Las grandes*

*tendencias de la evolución histórica de la política indigenista moderna en México*, Memorias del Instituto Nacional Indigenista, Vol. IV, Ed. Instituto Nacional Indigenista, México, 1954.

SAENZ, Vicente: *Raíz del pensamiento liberal en Centroamérica*, en prensas en la imprenta de la Universidad Nacional Autónoma de México.

# LA ESPADA, UN NUEVO LIBRO DE SALARRUE

Por HUGO LINDO

Muchas cosas habría que decir antes de entrar a referirse específicamente al libro que se ofrece comentar en el título del presente trabajo volandero. Una de ellas, ya fue dicha, no ha mucho tiempo, en una revista del país, por quien suscribe las presentes líneas: lo imprescindible, para el progreso de nuestras artes y letras, de una crítica orgánica, continuada, que no se deje influir por afectos o antipatías. Otra, comentada en corrillos de literatos y artistas, refiérese a la urgente, a la imperativa necesidad de que nuestra gente lea, y lea a sus autores, a los salvadoreños, a los centroamericanos, a quienes suele citar en charlas más o menos intelectuales, pero a quienes, en rigor, *no conoce*. Les ha leído un solo libro, si mucho. O comentarios sobre un libro, y nada más. De ahí que sea frecuente que nuestras gentes de letras queden juzgadas, mejor diría prejuizadas, de una sola vez y en definitiva, por lo primero, o lo segundo o lo más enfático que se dijo alguna vez sobre ellas o sobre su labor. Eso ocurre, por desgracia, hasta con nuestros literatos más elogiados y queridos. A Salarrué, hombre inquieto, versátil, de renovadas y cambiantes posibilidades creadoras, se le quedó juzgando sólo como al autor de *Cuentos de barro*. ¿Por qué? Porque el público no leyó sus otras obras, ni anteriores ni posteriores. No es remoto, lector, el caso, de que usted mismo tenga en los estantes de una de sus librerías, *El señor de la burbuja, Eso y más, O'Yarkandal*. . . ¿Las ha leído? . . . Si no lo ha hecho, llegue al más honrado *mea culpa*, y, en cumplimiento de un sin-

cero propósito de enmienda, léalos. Unos libros le agradarán más que otros. Su temperamento quizá se incline a preferir la universalidad de los relatos de *Eso y más*, o el criollismo un tanto circunscrito con que nuestro Salarrué trata los temas de *Cuentos de barro* o los de *Trasmallo*. Usted tiene, usted tendrá sus preferencias. Mas lo indudable es que usted, como salvadoreño, tiene el deber de conocer los esfuerzos que por la cultura nacional, han desarrollado sus mejores hombres.

Ahora, al emprender un somero juicio sobre *La espada y otras narraciones*, al comentarista no le guía ningún propósito distinto de los que vienen tácitamente enunciados en las observaciones anteriores: por un lado, pretende suplir —dentro de sus propias limitaciones— la desazonante y desalentadora falta de crítica artística en nuestro medio; por otra parte, desea suscitar en usted, amable lector, el impulso de leer la obra comentada y otras obras, del mismo y de diferentes autores de nuestra Centroamérica.

*La espada y otras narraciones* acaba de salir de prensas del Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, y como el proceso de distribución no es tan sencillo como al lego pudiera parecerle en un principio, es hasta probable que, al publicarse este artículo, la mencionada obra de Salarrué no haya comenzado a circular. Son 292 páginas bien impresas; el libro se halla fuera de las colecciones ya conocidas del Departamento; lleva una viñeta de K. Romney Towndrok, un dibujo de Maya Salarrué y 9 ilustraciones de nuestro excelente pintor Carlos Cañas.

En verdad, podría afirmarse que el volumen contiene no un libro, sino tres dividido en tres partes, *La espada*, *Breves relatos* y *Nebula nova*, en cada una de ellas presenta producciones de diversa estructura y de intención dispar.

Nosotros no podemos ocultar nuestra reticencia por el uso y abuso de localismos y palabras deformadas, en la expresión literaria. Admitimos que algunas veces, tales términos logran una eficacia expresiva extraordinaria; pero su empleo requiere medida y oportunidad. Sostenemos, además, que los localismos, si bien pueden resultar admisibles en un país de gran extensión superficial y gran población lectora, casi carecen de razón de ser en un país como el nuestro: los trabajos escritos así, apenas si viajan unos doscientos kilómetros, y ya se vuelven incomprensibles, o, al menos, de escabrosa lectura. Nosotros apenas si tenemos 21.000 kilómetros cuadrados de extensión. De nuestros 2,300.000 habitantes, ¿cuántos serán los lectores de verdad? . . . Pocas, poquísimas perspectivas quedan, pues, en un ámbito como el salvadoreño, a la literatura criollista. *La espada y otras narraciones* remata con un vocabulario de 5 páginas y media, que aun los salvadoreños nos vemos en la necesidad de consultar. Las excelencias artísticas de la obra quedan así circunscritas a un territorio pequeño y a un escasísimo número de admiradores: en el extranjero, corren el riesgo de tornarse impenetrables.

Pero dejemos a un lado nuestras personales reticencias al respecto. De las tres partes del libro, sólo las dos primeras presentan a cada paso expresiones locales como *cushta*, *ensucunar*, *güipil*, o deformaciones fonéticas como *dende*, *devisar*, *fuella*, *jrío* y otras semejantes. La parte subtitulada *Nebula nova*, que el autor señala como “narraciones exóticas”, está más bien integrada por narraciones o trabajos de carácter universal, tan válidas en El Salvador como en cualquiera otra parte del mundo. Su exotismo es sólo aparente, como se verá al tratar en especial sobre ella.

Otra cosa: el relato moderno —muy influido por las corrientes sajonas— tiende, a nuestro parecer con acierto, a prescindir de los elementos líricos hasta donde sea posible, o a dosificarlos con harta parsimonia, a fin de que lo narrativo se presente con mayor pureza. Esta pureza es deseable desde dos puntos de vista: la fluidez dinámica del relato, y la eficacia estética de sus conflictos y soluciones. Nuestra personal inclinación (y adviértase que empleamos el calificativo *personal* en respeto a cualesquiera otras tendencias o gustos), es hacia el relato limpio de adornos, hacia el cuento en que las metáforas y demás tropos, o, para decirlo con mayor generalidad, los elementos líricos, sean *parcos y necesarios*, dirigidos a los fines narrativos. Tal como en la arquitectura moderna se busca que los elementos decorativos tengan un sentido funcional.

Mas, sean cuales fueren los puntos de vista de quien escribe o de quien lee las presentes líneas, cierta cosa es que el arte no admite reglas invariables ni obedece a cánones fijos. De ser así, cualquiera podría ser artista. Además, las artes, todas ellas, se habrían estratificado, se habrían congelado en las frías zonas de la retórica, del dibujo, del oficio expresivo. Las normas surgen a posteriori, de la observación de las obras. El hombre analiza los medios de que el artista se valió para el logro de la belleza, y logra, después de mucho cavilar, sacar a flote una serie de preceptos de validez relativa y temporal. El genio artístico se ha solazado siempre en sobrepasar los linderos preexistentes, en crear sus propios métodos, en adquirir sus propias dimensiones.

De esta guisa, puedo afirmar que Salarrué vence, si no de manera absoluta sí de manera general, las personales reticencias ya enunciadas al lenguaje criollista y a la decoración lírica. El substractum poético del volumen que hoy comentamos es tal, que uno se olvida de sus propios entelequias técnicos, y advierte que, desde luego, se halla situado en una zona diferente a la de las tendencias personales, pero no por ello menos válida, jugosa y convincente. Lo que ocurre es que no se trata de un autor cualquiera: se trata de un auténtico artista, de un genuino poeta con ojo de pintor, que para el mundo literario se llama Salarrué.

Aquí los elementos líricos no son decorativos, meramente. Su función no es la de relleno, ni la de adorno, ni la puramente adjetiva. Son el meollo

mismo, si no de todo el volumen, de gran parte de él. Porque es de notarse que Salarrué no dice “La espada y otros cuentos”, sino “y otras narraciones”, con lo cual nos indica que a su parecer, el contenido del libro no es, propiamente hablando, lo que podría llamarse “cuentístico”, sino, de manera más amplia y abarcadora, narrativo.

Difícil cosa es, mejor diríamos imposible, señalar la sustancia del cuento. Los mejores textos de retórica, los más enjundiosos ensayos, todo lo que pueda leerse sobre el cuento, nos dejará siempre la misma gran incógnita: ¿en verdad, en esencia, qué es el cuento? Para unos, se caracteriza por su brevedad, frente a la novela que es extensa; para otros, por la particularidad de su temática, frente a la novela que tiene una temática variada; para los de más allá, por su individualidad, frente a la novela que es de carácter más social o sociológico . . . Quiénes hay que sostienen que el dinamismo es su nota característica; quiénes, que su estructura de ciclo cerrado, determinada, *more clásico*, por un planteamiento, un nudo y un desenlace. Pero no hay tal. Analizadas las cosas más a fondo, ocurre con esto como con los síntomas de la muerte: que no hay uno solo patognomónico y que ni siquiera todos juntos, en un caso determinado, pueden dar la certeza del fenómeno. Si el lector es buen lector y conoce un tanto de esta materia, encontrará para cada uno de los criterios técnicos arriba anotados, una o varias excepciones de tal categoría, que invalidan la regla. Y así, los relatos a que hoy nos referimos —cuentos, meras narraciones, como se quiera— son fundamentalmente líricos, y las formas de expresión poética les resultan consubstanciales, no accesorias, como consubstanciales resultan, *verbi gratia*, en los *Cuentos de un soñador*, de Lord Dunsany, o en *Un color que cayó del cielo*, de Kornbluth.

Sí, para los fines prácticos de precisión de concepto, nos adherimos a la clásica noción de cuento (planteamiento, nudo y desenlace; que nosotros preferimos llamar “cuento cerrado”), podemos decir que en la primera parte —o en el primer libro— del volumen comentado, no hay muchos cuentos. La mayoría son narraciones abiertas, piezas de sugerencia, disparos parabólicos a la sensibilidad y a la imaginación. Cerrados, completos, formalmente tradicionales, estarían a nuestro juicio el que da título al volumen y aparece como primero en él: *La espada*; *El ladrón de Dios*, y en un sentido menos riguroso, *La hija*, *Tocata y fuga*, *El muerto* y *Matapalo*. Acaso también *El cimarrón*. Los demás son peripecia, acontecer, narración abierta, a veces de profunda realidad humana y de tensa finura lírica, como *El regreso*, o de notoria y bien llevada intención esotérica.

*La espada*, el primer cuento de esta serie y el primero del volumen, es y quedará siendo una pieza básica de la actual literatura narrativa centroamericana. Es un cuento emocionante, en el que campean una imaginación florida, una estructura sin deformaciones, un hondo amor por los persona-

jes, una visión filosófica positiva y certera, y un inimitable saber decir, tocando las fibras del alma. Leamos este párrafo de magistral descripción:

*“En el taller gustaba el espectáculo del fuelle y de su llama. Le daba un masaje de vigor el rítmico golpe de los tres martillos sobre el yunque. No importaba qué fuera lo que majaban al rojo-blanco, a él siempre le pareció que forjaban una espada y una espada terrible, para él, para su mano férrea que se apuñaba, hinchados los cordajes musculares. Era aquélla, tal vez, una grande espada de conquista. Con ella, Don Antonio podía acaso conquistar el reino perdido de su juventud. Con ella haría saltar las chispas de la todavía fama del todavía valor de Antonio Gariza, alias “Chele Ganglio” como le llamaba su pandilla”.*

La descripción es, en el cuento, tan necesaria como peligrosa. Todo exceso descriptivo tiende a la monotonía o a la lentitud. Y si la descripción emplea elementos poéticos, corre el grave riesgo de caer en extremos de mal gusto, en posiciones más “liricoides” que líricas, cosa que, por desgracia no es poco frecuente en la literatura narrativa de Centroamérica. ¿No es verdad que Salarrué, como lo demuestra el párrafo anterior, logra saltar por encima de la barrera del peligro, con la garrocha de una poesía alquitarada y verdadera?

Cuento, narración o relato —como el lector prefiera— en que esa rarísima virtud se pone más de manifiesto, es, a nuestro juicio, el que se intitula *La virgen desnuda*: en él, las descripciones líricas alcanzan a formar una densa atmósfera de magia estética, cuya respiración inunda los pulmones de la sensibilidad.

La sección o el libro que se llama *Breves relatos*, consta sólo de seis trozos. Breves no, brevísimos. A nuestro parecer, no son ni cuentos, ni relatos, ni narraciones, sino meras semillas: vitaminas del cuento, del relato o de la narración. Pareciera que el autor se limitó a apuntar, esquemáticamente, un argumento para ulterior desarrollo. Mas, como la clasificación más o menos técnica del género o del orden literario es de menos cuantía, conviene más ver lo que sí son estos breves relatos, y no lo que no son. Quédanse en la órbita de la prosa lírica. A ratos, con una esplendorosa calidad metafórica, tal como ocurre en *Tajada de sandía*; a ratos, con una sensación de desolada tristeza —*La casa triste, La Guitarra*— Por momentos, con la más honda ternura, viril, profundamente comprensiva, como en los dos mejores trozos de esta sección: *El perraje* y *La foto*. Mas, cabe decir que si bien en un libro de cuentos caben relatos de toda resitura e intención, cuya presencia sirve incluso para romper la monotonía de una sola línea expresiva, estos *Breves relatos* están aquí mal situados, y lo que rompen es la unidad misma del libro. Cabrían juntos, con la debida separación, los de la primera y los de la tercera parte. Mas lo que va de la página 123 a la 142, aparece ahí como

artificialmente empotrado: merecía edición aparte. Tal es, al menos, el personal punto de vista de quien hoy comenta la obra.

Y hemos llegado así a la parte medular del libro. A la de mayor interés e importancia: *Nebula nova*.

Los cuentos de *La espada*, con la sola excepción de *La virgen desnuda*, guardan cierto parentesco, por sus motivos y por su lenguaje, con la ya conocida tónica de *Cuentos de barro* y de *Trasmallo*. Hay en ellos elementos criollistas, apego a las realidades nacionales, giros un tanto arbitrarios, imitativos de las peculiares formas conversacionales del pueblo salvadoreño. Los relatos de *Nebula nova*, en cambio, se entroncan más con el magicismo universal de *O'Yarkandal* y el muy depurado cosmopolitismo de *Eso y más*.

“Narraciones exóticas”, dice el autor, en un subtítulo, que son las de esta parte del libro. No lo acompañamos plenamente en la clasificación. *Extrañas*, sí. Ambientadas, situadas en otros lugares del mundo, también. Ni una ni otra cosa les dan la calidad de exotismo. Lo primero, les otorga una condición mágica, esotérica, o, si se nos apura, teosófica. Lo segundo les da una condición de universalidad, pues, *mutatis mutandis*, lo que aconteció de tal o cual manera en Nueva York, pudo ocurrir aquí o en Caracas o en Madrid o en cualquier otro punto del mapamundi. *El trust de los caballitos* es una trasmutación de pensamiento y sentimiento, operable en todo ser humano y en todo clima. Una magistral vuelta a los valores de la infancia, y (aquí viene lo esotérico) una artística forma de presentar lo que se conoce entre los iniciados como “desdoblamiento” o “proyección del cuerpo astral”, fenómeno tan auténtico como el que más, si bien sólo experimentado por personas de una particular conformación síquica.

Entre los relatos de esta parte es difícil escoger. *El casco nazi*, por ejemplo, es una pieza en la cual se presenta un extraordinario fenómeno que, según el propio Salarrué nos ha expresado en conversación particular, ha ocurrido de veras. Mas no es del caso, aquí, el entrar en la discusión de si tal clase de fenómenos es o no verdadera, que en esto hay tantos pareceres y tantas intransigencias. . . Quédese cada cual con su experiencia y con su punto de vista, que motivos tendrá para ello. Lo cierto es que, narrativamente, la pieza indicada es de gran interés, y el final, sorpresivo, técnica y psicológicamente perfecto. Así y todo, los personajes sudamericanos presentados en la primera parte del relato, consumen más páginas de las necesarias. El comentarista se ha quedado con la impresión de que hay aquí un prólogo desproporcionadamente largo, y que la sustancia del cuento puede reducirse a la parte final. No así con *Los hermanos siameses* o *El anillo de oricalco*, relatos en los que nada sobra ni falta nada: sus proporciones son armónicas y sus alcances de insinuación e incitación, incalculables. Cosa semejante puede decirse de *La terrible paz*, pieza construida con materiales de suge-

rencia sutil, sobre un basamento de paradojas metafísicas sumamente agudas y certeras:

“*De allí para allá la isla mínima fue una verdadera isla-aislada. Sin comunicaciones de ninguna especie, sin radio ni barcos, sin la esperanza de tenerlos por mucho tiempo, cortadas todas las amarras con el exterior, Mau-pitinga tembló en la más terrible soledad que darse pueda. Cortada del mundo (de aquel mundo que era guerra) quedó como varada, como encallada en el banco de arena de la paz*”. (Pág. 204).

Pasando por encima de un relato puramente anecdótico (lo cual no implica vacuedad, ni cosa por el estilo), intitulado *Pintor de apariciones*, damos con uno de los cuentos más importantes del volumen: *El ombligo*. El título pareciera ofrecernos un cuento más o menos liviano o humorístico. No obstante, lo que nos da es filosofía, de la más valadera y permanente. Filosofía con el soporte de los grandes nombres del oriente, de la Grecia Antigua, del primitivo cristianismo. Lo asombroso estriba en que el lector, subyugado por una corriente imponderable, se sumerge en un mar de especulaciones abstractas, a las cuales hurtaría el cuerpo —o la atención— de serle presentadas en un volumen especializado. La trama imaginativa en que se tejen los conceptos, resulta, así, de una extrema calidad, por cuanto convierte en belleza lo que inicialmente es inteligencia pura. En *El ombligo* se logra, pues, una trasmutación de lo intelectual en afectivo, de la lógica en amor, del misterio cerebral en misterio vital:

“—*Porque somos el centro del centro y estamos a la vez en todas partes y en ninguna; porque somos ese Cosmos y ese Universo nosotros mismos y nada hay fuera de nosotros, del Yo, y todo está en la periferia del punto y el punto es nada, “nihil”, “nothing”, es vacío de vacío...; porque somos Dios —concluyó.*”

¿No hay en el párrafo anterior una reminiscencia del *gnôthi seauton* socrático, del “Dios está en todas partes”, del catecismo de Ripalda, del *in interiore homine habitat veritas*, de San Agustín?... Sólo que este cuento de Salarrué será leído con placer por gentes cuyo temperamento se ha negado a enfrentar los textos de Platón y de San Agustín, de Plotino y de Bergson.

*Angel 140* es un relato de argumento muy frecuente y conocido. Su calidad, empero, se realza por la cavilación filosófica.

Los temas circenses parecen ser particularmente gratos a nuestro Salarrué, y torna a ellos, con un argumento mucho más original y sustancioso, en *Muerto de risa*, cuento brevísimo, de gran intensidad emotiva. Todo un acierto de sicología.

¿*Quién robó qué?* es un relato de extraño sabor, que ahonda en la realidad del hombre, que escarba los estratos de la pubertad. Su desarrollo es muy fino. *El falso falsificador* da nueva muestra de la sutileza imaginativa

del autor; de su gran capacidad para exponer verdades por la vía contradictoria de la paradoja. *Revelación*, el último de los cuentos que el libro presenta, lo es en el sentido de "cuento cerrado" a que hacíamos referencia.

No es nuestro ánimo el de señalar influencias. Podríamos afirmar que no las hay, pues Salarrué ha desarrollado con pleno sentido de independencia creadora, sus peculiares estilos, sus maneras de decir y de urdir. Pero sí es del caso indicar que tanto por la dirección imaginativa, cuanto por la calidad sorpresiva y el tratamiento, entre científico y anecdótico de algunas de estas piezas, hemos pensado en uno de los maestros del cuento en América: Jorge Luis Borges. Y de modo especial en uno de sus libros, *El aleph*. Salarrué no está por debajo del magnífico argentino. *Muerto de risa*, sin ser propiamente una creación de humorismo (aunque algo del más amargo pueda hallarse en su trasfondo), trajo a nuestro recuerdo una de las mejores novelas que se han escrito en Chile, durante los últimos años: *Un ángel para Chile*, de Enrique Bunster.

Y —parentesco que honra a nuestras letras— también recuerda uno las mejores páginas de Herman Hesse, sobre todo las de *El lobo estepario*, llenas de sabiduría, de gracia, de agilidad y hondura.

Todas estas virtudes hacen olvidar la presencia de abundantes gazapos, achacables algunos a la corrección de pruebas. Como el inadmisibles empleo del verbo haber en plural (ocurre dos veces) cuando va empleado en forma impersonal. Cosas que es conveniente depurar en nuevas ediciones, porque la calidad de la obra no debe ser empañada por esa clase de lunares.

Sólo agregaríamos que éste es el tipo de libros que nuestro Departamento Editorial debe editar no sólo en español, sino, de ser posible, en inglés y en francés, para su difusión en otras tierras y prestigio de nuestra literatura. Quizá la traducción o las traducciones podrían hacerse omitiendo aquellos relatos de menor envergadura, para sólo dar a conocer los de indiscutible maestría de fondo y forma. Quede la idea, y que el Ministerio de Cultura, si la encuentra admisible y viable, le de cauces de realización.

Santa Tecla, diciembre de 1960.

# Notas sobre la Abstracción en Pintura

Por ANTONIO R. ROMERA

Quiero, con la benevolencia del lector, discurrir sobre uno de los temas que de modo superlativo se prestan y, seguramente, seguirán prestándose a controversia.

No deseo hacer un trabajo frío y objetivo. Trato —si ello es posible— de extraer algunas conclusiones de interés general de mis propias experiencias, de mi frecuentación —como transeúnte o crítico— de las artes figurativas, como estudioso, en fin, de sus problemas. Y no quiero rehuir el lado polémico. Lo más fácil, acaso, consistiría en situarse en cualquiera de las dos zonas en litigio. Pese a todo lo argumentado hasta ahora, a mí me parece que la posición más embarazosa es la equidistante entre los puntos en discordia, sobre todo, claro es, cuando a esta especie de tercera posición nos lleva el deseo de comprender y un anhelo de eludir cualquier clase de dogmatismo.

\* \* \*

La serie de problemas que nos plantea el arte actual es incalculable. El historiador, el esteta, el crítico, el filósofo, tratan de discurrir en un territorio cruzado por mil accidentes, dominado por montañas intrincadas y laberínticas. El peligro de extravío es cierto.

Tal vez uno de los rasgos que debería inclinarnos a pensar en la posible existencia de un estado de alteración y vaivén incierto —de crisis, en definitiva, para no rehuir la palabra temida—, es ese desasosiego sentido por las gentes frente al fenómeno artístico. *Antes se admiraba o se desdeñaba simplemente; ahora se reacciona en forma sobremanera activa en la adhesión o en la repulsa.*

He ahí una de las primeras consecuencias.

A medida que han pasado los años y sucedido los diversos movimientos de innovación, la disparidad de criterios ha crecido.

Aunque a Miguel Angel Merisi, el Caravaggio, destructor del manierismo e

iniciador del cultivo del natural, se le llamó *Anticristo* del arte por los tratadistas del seiscientos, es evidente que la verdadera discrepancia nace a finales del siglo pasado. Nace, en fin, cuando los impresionistas tratan de hacer de la pintura en forma más franca y decidida un arte autónomo, valioso por sí mismo, en el cual el contenido supone sólo un elemento en buenas cuentas secundario.

Tracemos las etapas desde entonces: Impresionismo — Post-impresionismo — Neo-impresionismo — Neo-tradicionalismo — Futurismo — Expresionismo — Cubismo — Abstraccionismo — Manichismo.

La lista está hecha únicamente a título de testimonio de la sucesión cada vez más veloz de movimientos. No es completa y hasta el orden podría discutirse y alterarse. Lo que quiero señalar es que *a medida que nos vamos aproximando a nuestro tiempo el divorcio entre arte y público es mayor.*

He ahí otra de las consecuencias que conviene tener en cuenta.

No se tomen estas palabras mías como un exordio digresivo que nos aleja del tema.

Al contrario. Las dos premisas señaladas hasta ahora, es decir, que la adhesión o la repulsa sean activas y violentas, y que el divorcio entre el público y el arte sea casi total, constituyen fenómenos que merecen meditarlos seriamente.

Si rehuimos estos datos previos correremos el peligro de dejar intacto nuestro tema, que trata —como sabemos— de la abstracción.

## VENGAMOS EN SEGUIDA A EL

Cada vez que se intenta delimitar la precisa significación de la terminología de la historia del arte nos enfrentamos a la posibilidad de un fracaso. Los años trazan un esquema aproximado de esas significaciones y las terminologías son más puntuales y justas cuanto más alejadas del hecho mismo, por haberse pro-

ducido una acomodación entre la realidad estética y nuestro juicio.

Tenebrismo, romanticismo, naturalismo... Al pronunciarse estas palabras mana un mundo de sugerencias, y el concepto encaja en seguida en el ejemplo magistral venido al recuerdo.

Mas conforme se avanza hacia nuestros días se ve crecer la oscuridad y el caos.

Ya hemos asimilado el cubismo, y apenas quedó codificado y dentro de sus leyes específicas, nace otro movimiento que ofrece las mismas o más grandes dificultades para ser encerrado en la red intrincada de una estética coherente.

Sin duda, la mayor tarea consiste en trazar una relación, una solidaridad intelectual entre el concepto y el hecho conceptualizado, entre el significante y el significado. El concepto suele ser restrictivo, estrecho. De modo que cuando decimos romanticismo o abstracción, apenas vamos más allá de una serie de ideas angostas que en ningún caso sobrepasan el amplio dominio contradictorio, caótico, complejo, que es, en suma, el romanticismo o la abstracción cuando se les considera como realidades humanas.

Cuando calificamos simplemente una pintura de abstracta, sabemos, en términos generales, lo que queremos decir, pero no se ha pasado de los primeros tramos de un deslinde más complicado.

Toda nomenclatura es, pues, imprecisa, inclusive si designa un objeto concreto. Al decir *mesa* sabemos en puridad que hablamos de un objeto destinado a una misión peculiar, pero con el nombre solo, ¿se nos dice acaso cómo es esa mesa?

En el dominio espiritual, al que pertenece la Estética, el fenómeno aparece con características más racionales.

\* \* \*

La *Revue d'Esthétique* dedicó su primer número de 1951 a un proyecto de artículo para el *Dictionnaire et vocabulaire technique de l'Esthétique* sobre la palabra abstracción. Solamente sobre la palabra y sin salirse del dominio lingüístico.

Catorce bien nutridas páginas compren-

de el estudio. Ahora bien, si en las primeras líneas se nos da la definición, ¿para qué seguir con nuevas lucubraciones? Louis Valensi nos dice, en efecto, que abstracción en el campo de la estética indica la “tendencia moderna de la pintura contemporánea caracterizada por lo no figurativo y carente de la apariencia de objetos o materias cosales”.

Las catorce páginas siguientes tratan de ir aclarando todo lo que la definición tiene de insuficiente si se quiere abarcar con ella el campo extenso de la creación pictórica no figurativa.

Es que en seguida nacen las objeciones. Toda la pintura, toda obra de arte en general, ¿no es en sí una abstracción? Cuando el pintor da vida a un hecho artístico inexistente hasta entonces, ¿no abstrae de la realidad circunstancial una serie de elementos que viven por su cuenta?

Toda obra de arte que es imaginada con exclusión del tema, aun cuando el tema exista, ¿no adquiere en seguida el carácter de una abstracción? Pensad en la composición rubensiana que representa *El rapto de las hijas de Leucipo* —obra figurativa, si las hay—. El rojo del paño que vuela barrocamente en un cielo anubarrado, el siena tostado de las carnes del jinete, el dorado opulento de los desnudos, las formas retorcidas y agitadas en la pasión frenética, ¿no son un paso más allá de la realidad y por ello mismo una abstracción?

Pensad aún en el verde sombrío con que Sassetta (1392-1450) representa el bosque en el *Encuentro de San Pedro y San Antonio*, esa obra de un misticismo entrañable y humanísimo. ¿No nos hallamos frente a una pura abstracción?

\* \* \*

Esto nos conduce en seguida a un problema que no sería lícito eludir: el punto de vista histórico. Acaso se crea que deberíamos ponernos de acuerdo previamente sobre qué cosa entendemos al calificar de abstracta a una pintura o a una escultura.

Sin embargo, la historia va a ayudarnos de modo más eficaz a su elucidación.

Las primeras obras cuyo testimonio conserva la humanidad suponen un deseo de representación formal, creativo. Es decir, algo que trata de objetivar la aspiración, no por indeliberada menos evidente y precisa, que en el hombre existe de ritmo y simetría.

Lo vemos en las pinturas rupestres de Altamira y Cogul, en los dólmenes y menhires de Carnac (resucitados en la escultura de Chadwick), en los relieves egipcios, en los ornamentos de los vasos primitivos, en la decoración de las cerámicas precolombinas, en los arabescos orientales, en las iglesias góticas...

Sí, la abstracción no es una novedad. Lo que sí constituye un hecho nuevo, a mi modo de entender, es la *resistencia, que se observa en nuestro tiempo, a su aceptación*.

Esto constituye otro síntoma digno de ser tenido en cuenta.

Mas volvamos a la historia.

Desde Cimabue a Courbet la pintura ha tenido, como rasgo peculiar, el *naturalismo*, sin olvidar que ese naturalismo es a menudo compatible con el deseo de fuga hacia la síntesis y la razón plástica de donde proviene el desdén por lo figurativo. Debemos tener en cuenta que un escultor como Moore deriva, precisamente, de la pintura de Cimabue.

Esto nos hace pensar en Worringer cuando contrapone como polos de la voluntad artística los conceptos de naturalismo y estilo. Por naturalismo entiende, no la simple imitación, sino el sentimiento de felicidad que produce en nosotros el hecho de reproducir la vida orgánicamente hermosa.

Desde el siglo XIII la pintura ha tratado de ser un remedo de la naturaleza. A la simple especulación crítica, desdeñosa de mayores y más profundas indagaciones, le ha importado el *qué* y ha olvidado el *cómo*.

Sin embargo, en ciertos casos la voluntad de estilo que no quiere tampoco renunciar al contenido, transforma a la

obra en un medio para lograr el significado estético de la forma. Y esto paradójicamente se produce cuando se sobrepasa el estadio de las apariencias. Es decir, cuando se ve más allá, cuando se invade el campo de una sobrerrealidad, de un afán de absoluto.

Los ejemplos de *El matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck (1434); ciertos fondos de frescos de Piero della Francesca; San Sebastián llorado por las mujeres, de Georges de La Tour, señalan que lo imitativo no impide el gesto supremo y liberador.

\* \* \*

Todo gran pintor ha sido, a su modo, un redentor de las formas sometidas al objeto y ha hecho del cuadro un fenómeno con su propio estatuto de vida. Toda obra digna de perduración aparece, quiérase o no, como testimonio y fruto de la llamada por Riegl "voluntad artística absoluta".

Con ello se quiere decir aquella latente exigencia interior existente por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, que se manifiesta como voluntad formal.

Esta podría ser la definición más aproximada de la pintura abstracta. Repitámosla: *exigencia interior existente por sí sola, por completo independiente de los objetos y del modo de crear, que se manifiesta como voluntad de forma.*

No olvidemos que los adeptos al realismo socialista llaman con intención peyorativa al abstraccionismo "arte formalista".

Volviendo a nuestra indagación diremos, con un crítico, que es lo "formal" el "momento" primario de toda creación artística. La obra de arte no constituye en su más íntimo ser sino una objetivación de esta voluntad artística absoluta, existente a priori.<sup>1</sup>

Insisto en dicho punto para señalar de qué modo la presencia del asunto viene a ser, inclusive en los ejemplos de mayor

exacerbación temática, un factor secundario en la obra. Y que al suprimir el tema reconocible, natural, orgánico, los abstractos, lejos de conculcar las leyes del arte, las siguen fielmente y las afirman.

La aseveración no implica reconocer, ni mucho menos, que en todos los casos de voluntad abstraccionista, y por ello sólo, se salve la obra artísticamente.

En verdad, lo esencial son los valores plásticos, pero la condición de su mérito depende de otra cosa o, por lo menos, de cómo sean interpretados esos valores absolutos ajenos a corriente estética determinada.

El problema planteado es ya distinto y nos permite creer que nos hemos despedido de todo dogmatismo estrecho.

\* \* \*

Dicho esto vuelvo de nuevo al punto que me preocupa y sigo asediando al tema.

¿Qué es la abstracción?, me pregunto. Ya se han dado más arriba algunas definiciones, pero conviene insistir. La más sencilla respuesta podría intentarse así: al calificar una pintura de abstracta estamos diciendo que sus formas son abstracciones de figuras concretas en las que sólo se considera la extensión. En este momento me viene a la memoria que Descartes construye un mundo especial hecho de puntos, de líneas, de ángulos, de triángulos, de octaedros, de esferas que están en movimiento. Es un mundo de puras realidades geométricas...

Supongamos un prado. El verde debemos considerarlo como una abstracción del verdor que tienen comúnmente los prados. Cuando el pintor realiza una abstracción, aun de un modo indeliberado, no hace sino marcar la primacía de lo esencial, de lo sustantivo, de lo general, sobre el contingente, lo individual, lo casual.<sup>2</sup> En ese caso una mancha verde puede ser la cifra o abstracción de prado.

Pensemos en dos ejemplos para aclarar

1—W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*. México, 1953.

2—Sobre este punto ver en *Diccionario de Filosofía*, de José Ferrater Mora, tercera edición, el artículo *Abstracción*.

cosas al fondo espiritual del individuo, y siendo éste el camino que escala la meta de perfección se da cuenta el hombre de que su razón, es lo que lleva de divino y armonioso. La filosofía de Platón es entonces profundamente mística, y por eso sostiene que lo único real y verdadero que le da colorido y vivencia al mundo que nos rodea son los principios eternos e invariables que se contraponen al agnosticismo moral que declara al hombre con sus necesidades y actitudes cambiantes, nervio capital y “medida de todas las cosas”.

Conocer es someter las cosas a un riguroso análisis conceptual a efecto de desentrañar lo que tales cosas valen esencialmente en sus diversas relaciones de orden entre sí. O en otros términos: qué es pensar? Todo saber es intuir. Cuando al conocimiento sensible contraponemos el conocimiento racional, esto es, como aprehensión de conceptos de lo que nos rodea, estamos fijando conceptos generales mediante el ejercicio de la intuición que en tal virtud transforma dichas abstracciones en objetos intuitivos o sean ideas. Platón explica que todos llevamos en nosotros mismos, en estado latente, el conocimiento de las esencias universales, el cual nos capacita para aplicar la intuición en la apreciación de lo múltiple e individual. La aprehensión intuitiva en el conocimiento de los objetos dormita en nosotros conceptualmente como idea de número o de forma y así distinguimos las cantidades y cualidades del mundo sensible. Aquí entra en juego el alma. Para compaginar este conocimiento que podría decirse innato, con el recuerdo de una experiencia que ya vivió en nosotros, es indispensable que dicho conocimiento pre-exista en el alma actualmente por la intuición de las ideas. Comienza desde este momento, la peregrinación del pensamiento griego de la antigüedad, por nuevos campos del saber. Platón ha descornado el velo de la metafísica del alma, y su investigación llevará a confortar al hombre en las aguas bautismales de fe y esperanza insospechadas.

El alma, inmortal y pura, no se aviene con la materia grosera y perecedera; sin embargo, las veces en que desciende de su plano, por razones de inclinación sensible, para manifestarse en forma abstracta, viviente y perceptible por decirlo así, va en pos de una liberación de tiempo en tiempo que tarde o temprano la harán volver después de un ciclo de depuración a los valores eternos de la verdad, la belleza y la bondad.

El alma, no ha hecho más que cumplir su misión: manifestarse en el bien, irradiar belleza y confundirse con el amor en su más alta expresión, porque el amor contemplado en sus diversos aspectos desde el sexual hasta el que persigue el hallazgo luminoso de la ciencia, no son en el fondo más que si bien se ve, la misma cosa, son un anhelo por el retorno a la perfección, al espíritu pristino y diáfano como las aguas claras de las fuentes de Castalia.

Todo este pensamiento de Platón ha servido de punto de apoyo y de fecundo estímulo en la investigación metafísica de la cultura europea.

Pero la labor especulativa de Platón no termina con lo que hemos esbozado a grandes rasgos; su obra ingente, comprende asimismo el terreno sociológico, el jurídico y el político. Si el Bien es orden, armonía y proporción, quiere decir que la justicia encuentra su más expresiva manifestación práctica en el individuo al subordinar y afianzar las funciones del alma en su íntegra personalidad. Solamente que esta armonía psíquica y justiciera donde mejor cuadra es en la organización colectiva llamada Estado. El individuo y el grupo se desenvuelven y accionan en recíproco apoyo de sus intereses. El Estado se concibe al igual que una segunda naturaleza de la persona en el que la vida social es algo primordial e inmanente de la esfera individual como el trabajo y la ayuda mutua: Al establecer cierta semejanza entre el individuo y el Estado, Platón —dice— que en la misma forma en que aquél necesita para su conservación y desarrollo del alimento que

este punto. Primero en *La Virgen*, de Jean Fouquet, cuyo modelo fue Agnès Sorrel. Se advierte que en esta pieza egregia ha operado un sistema de abstracciones. Las formas contingentes, individuales, han quedado reducidas a lo sustantivo, a lo esencial.

Así el pecho de la Virgen es una semi-esfera, una forma purísima. Los brazos tienen un diseño oval, de textura lisa, ajenos en absoluto a cualquier veleidad de modelado naturalista. El niño ofrece, más acusadamente aún, un esquema puro.

Hay aquí una zona intermedia entre la abstracción y la búsqueda de un acento de realismo que llega a la magia por el juego de la luz sobre la geometrización acusada de los volúmenes.

Esta operación realizada por Fouquet, en el afán que lo conduce a limpiar su pintura de lo adventicio, recuerda sin duda la segunda distinción de lo abstracto hecha por Santo Tomás. La *abstractio formalis* —según el gran teólogo— separa la forma de la materia (como, por ejemplo, el círculo se separa de todo cuerpo sensible circular).

Del mismo modo, Cézanne hace de una manzana una esfera y Kandinsky trata de hacer del cuadro una asociación de ideas plásticas, sutiles y evocadoras de la realidad vista que ya no es lo real, sino lo sugerido.

En suma, podemos afirmar que los pintores que cultivan la abstracción no han hecho sino llevar a su más alto punto crítico el ansia de liberación existente potencialmente en toda creación formal.

\* \* \*

¿Por qué nace la abstracción? ¿Puede explicarse sólo como la desembocadura de ese afán de preservar la pintura de las asechanzas del remedo y de la servidumbre representativa?

Parece que no. No debemos olvidar que lo no-figurativo, si ha ido acentuándose en los últimos años, es —como señalaba al principio— casi un vaivén, algo en suma que tiene como rasgo peculiar ese mero-

deo en torno a las formas representativas del natural.

¿A qué leyes responde? ¿Será esto sólo un reflejo de ese “querer estético absoluto” que vive en el fondo entrañable de la criatura humana, y nace como fruto de una espiritualidad desarrollada en su plenitud?

La primera objeción que surge es la siguiente: las puras formas ornamentales y el juego de las superficies e imágenes no-figurativas dominan en las agrupaciones humanas de menor desarrollo cultural y de civilización incipiente. En cambio, en el Renacimiento —para acudir a un ejemplo significativo—, época de máxima categoría en el orden de la individualidad y de la jerarquización del espíritu, el arte vive casi exclusivamente como un reflejo de la naturaleza.

Desde finales del siglo XIX la aversión creciente al arte imitativo se ha querido explicar haciendo intervenir un designio de conjuro. En el hombre primitivo ello parece más cierto. Nuestros antepasados de épocas remotas lo rehuían como un medio de oponerse a las asechanzas del mundo exterior.

Dice Worringer que por encontrarse el hombre tan perdido e indefenso ante el caos y el desorden que ve en su torno, busca en las formas abstractas un apartamiento de la naturaleza caótica cuyas variaciones y fenómenos lo aterrorizan sin comprenderlos.

La vida se le vuelve problemática al ser primigenio, y un “sentimiento de desamparada orfandad debe de haberlo dominado por ese arcano que para él era la multiplicidad y confusión del mundo”. Las formas abstractas con su apartamiento de lo orgánico, de la flora, de la fauna y del ser humano, fuentes de peligro, lo libran del temor.

En realidad en ese gesto que lleva al hombre primitivo a eludir las formas aparentes, de donde le llegan terrores ocultos, hay como un impulso conjuratorio.

Resumiendo, condensando esa idea, tenemos que el hombre de épocas remotas hace un arte antinaturalista, deshumani-

zado, abstracto o no figural, como un modo de evitar el daño que puede venirle de esa zona desconocida, ignota, más allá del lugar en que desenvuelve su vida silvestre.

Pero ahora no estamos en un período primitivo. Desde aquellos tiempos la especie humana ha avanzado considerablemente y el grado de progreso queda testimoniado en inventos y en la conquista de la ciencia. ¿Cómo explicar, pues, el auge de la abstracción y de las corrientes concomitantes en lo corrido del siglo?

\* \* \*

Proponemos una explicación. Así como el hombre primitivo postulaba unos signos deshumanizados y sin recuerdo alguno de la realidad envolvente, actuando como conjuro, el de hoy, enfrentado a un orbe en crisis, inseguro, merodeador y esquinado, trata de buscar la catarsis liberadora en la elusión de las formas naturales. El arte que tiene las apariencias de este mundo problemático empieza a ser *tabú*. El predominio de la metáfora y de la imagen elusiva —es decir, aludir a la cosa sin nombrarla— ¿no será un fenómeno más de ese estado espiritual en que se halla el hombre de hoy? Si atendiéramos un poco a las etapas en que el ser viviente se ha visto enfrentado a la inseguridad, encontraríamos una exacerbación de la metáfora. Como ha dicho con suma sagacidad Ortega y Gasset “el arma lírica se revuelve contra las cosas naturales y las vulnera o asesina”.

En suma, ese impulso es el mismo en el hombre primitivo y en el hombre del siglo XX, con el cambio sólo que implica la imposición de unas circunstancias diversas.

La criatura humana vuelve a sentirse desamparada, de vuelta de terribles decepciones, desengañada, tras ese siglo racionalista que todo se lo prometió con el rostro risueño y optimista para hacer más ostensible el fracaso y la decepción. Hay como un asco hacia la vida que se regolfa o aniquila, construyendo un mun-

do distinto de signos abstractos, unos signos de intención escapista.

En la búsqueda del arte nuevo se da un movimiento de resistencia a lo anterior y el cambio violento de una pintura alegre. Esa pintura sensorial, prismática, risueña, primaveral, se complacía en exaltar el inmenso escenario de felicidad que fue el mundo de los impresionistas. El impresionismo fue una pintura “sin pensamiento” ajena a cualquier referencia trascendental o metafísica. Y ello, acaso, porque el dintorno del vivir humano era grato y favorable. Las guerras, las crisis, las agonías parecen lejanas en esos días en que Renoir pinta a una humanidad opulenta, carnal y graciosa, ajena al temor.

Dice Worringer que “las formas abstractas sujetas a ley son, pues, las únicas y las supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal”. Y esto —insisto yo— en todos los casos en que las circunstancias muestran su rostro adverso sin tener en cuenta el grado de progreso del hombre. Tal vez la máxima exaltación no figurativa se da en los extremos. O sea, por ignorancia absoluta o por el desengaño y el tedio traídos por el mucho saber y la mucha frecuentación de todas las formas artísticas. Existe temor también a una ciencia supremamente hermética.

\* \* \*

Llegados a este punto tememos no haber logrado nuestro propósito. ¿Podemos definir exactamente el arte de hoy? Existe una corriente muy poderosa objetiva, con resabios marcados de sumisión al tema, que se salva artísticamente por tender a un realismo poético.

Pero frente a ella está la abstracción. Este es un hecho que no podemos desconocer. Quienes se sitúan en el campo del arte con ánimo belicoso y declaran su enemistad a las expresiones de avanzada, obran de tal modo que de su actitud se deduce lo siguiente: que ese arte no existe o que, a lo más, es un simple capricho de quienes entregan a él su afán creador.

La pintura abstracta está ahí y sería insensato ignorarla o querer borrarla del mundo por nuestra propia y sola voluntad. A quienes la combaten diciendo que es —cuando le conceden algo— un fulgor, un momento, una simple aventura circunstancial, podría replicárseles aseverando que un fenómeno estético que dura medio siglo, no puede ser un capricho fugaz. Han de existir razones poderosas, impulsos decisivos cuyas raíces corren ocultas, pero que nutren las nuevas formas como un modo coherente y vertebrado, expresión del mundo inseguro del hombre novecentista.

\* \* \*

Pero este arte —digámoslo sin ambages— es impopular. Impopular porque no entra en el repertorio de cosas que el hombre puede tomar como afectas a su morada sensorial. Esto es, en mi opinión, lo que condujo a Ortega a verlo como una deshumanización. “Si el arte nuevo no es inteligible para todo el mundo, quiere decirse que sus resortes no son los genéricamente humanos”.<sup>3</sup>

Pese a su extensión y al predominio en las corrientes estéticas actuales, ese arte se enfrenta al desdén y, como decía antes, a la repulsa. Es un fenómeno singular característico del clima de beligerancia en que se mueve la pintura no figurativa.

Mi experiencia como crítico de arte ha ido recogiendo gran copia de testimonios. “¿Me quiere decir qué es esto?” preguntan a veces en las exposiciones. A menudo la gente une a las palabras interrogativas un gesto inequívoco de disgusto. Este arte obliga a realizar un esfuerzo, a torcer violentamente la fácil línea de lo emotivo a que propende el arte imitativo, y ese esfuerzo inesperado se traduce en enojo.

De ello no están libres los mismos críticos que, lejos de reconocer un hecho y de tratar de oponerle razones atendibles

y argumentos dialécticos dignos de ser tenidos en cuenta, emplean la *maniere forte* y lanzan con voz sulfurada gruesas palabrotas, gruesas e inelegantes palabras.

Yo quisiera que en este punto se me entendiera bien. No estoy preconizando la aceptación forzosa del arte abstracto. Es perfectamente legal la postura del crítico que lo ataca y lo combate por estimarlo ajeno a los principios que rigen el gusto estético, pero siempre que en el rechazo se aporten datos válidos y razones, y no simples gestos. La actitud de Berenson, reacto a todo arte ajeno al humanismo derivado del mundo grecorromano, debe ser respetada porque sus juicios tienen una argumentación intelectual y científica.

Por lo demás nuestro encomio de las obras de un Duccio, de un Giotto, de un Paolo Uccello, de un Tiziano, de un Goya, no debe anular la admiración que podemos sentir por un Kandinsky o por un Joan Miró.

Víctor Servranckx en el Primer Congreso Internacional de la Crítica, pronunció unas palabras cargadas de verdad: “Proponemos que la crítica diga que el arte abstracto no figurativo, lejos de ser un descubrimiento reciente, no ha hecho sino recuperar una tradición milenaria que se había perdido; una tradición en la cual —a través de Asiria, Egipto, la Grecia antigua, Bizancio— las formas y los colores eran signo del espíritu antes de convertirse desde el Renacimiento, en expresión sensualista de la materia”.<sup>4</sup>

Hace años el autor de *Ideas y creencias* en un libro genial, aunque incomprendido, trazó el diagnóstico del problema. En 1925, en *La deshumanización del arte* pudo anticipar que la pintura que entonces comenzaba su etapa de plenitud no gozaría de la adhesión de las gentes.

Siempre ha sido así —al parecer— cuando una nueva expresión artística comienza. Lo nuevo es que el arte de hoy “tendrá siempre en contra a la masa, será

3—*La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, José Ortega y Gasset, O. C. T. III.

4—Recogido en *Revista de ideas estéticas*, N° 25. Madrid, 1949.

impopular por esencia; más bien, es anti-popular". El romanticismo, por ejemplo, vio florecer bien pronto una pintura multitudinaria, demótica. Nuestro tiempo hace una pintura minoritaria, una pintura para pintores.

En definitiva, se pinta la pintura. Pero este punto trataremos de aclararlo más adelante.

\* \* \*

De 1925 —fecha de la publicación del libro de don José Ortega— hasta 1958 han transcurrido 33 largos años y el problema se ha agravado de modo sobremañera evidente.

Lafuente Ferrari trata de explicarnos la razón de la creciente enemistad del hombre común y llano hacia las formas actuales de la plástica. Coincide con nuestras palabras anteriores la opinión del profesor madrileño: "La masa se siente humillada al no entender y esto produce ese complejo de inferioridad, esa irritación y ese odio que el crítico tradicional vuelca contra el arte moderno".

La expresión *entender* está creando desde hace tiempo un equívoco. "Yo no entiendo el arte moderno", solemos oír. Entender equivale a formarse idea clara de una cosa, conocer, penetrar, saberla con perfección. Cuando se dice "yo no entiendo esto" frente a un cuadro abstracto, en verdad se quiere decir: "Busco lo que representa y no lo hallo". En suma, se echa de menos el asunto, el tema, el contenido reconocible, la simple anécdota —el personaje famoso, la escena mitológica, la acción guerrera— que son, por supuesto, en la obra —objeto artístico— elementos adventicios y secundarios.

Se quiere ver el conjunto pintado como un remedo del natural. El cuadro es para la gran mayoría sólo un medio de imitación de las cosas naturales.

Con ello se comete el error de confundir la emoción sentida ante lo que copia la vida real con la fruición estética. "El arte —se ha dicho alguna vez— es artificio, es farsa taumatúrgica, poder de des-realizar la existencia".

Pero esa anulación de un contenido no es condición indispensable para que la obra de arte brote. Desde Cavallini —seguidor, sin embargo, del abstraccionismo bizantino— hasta los impresionistas, las nupcias con el tema no han dejado de ser fecundas para la más auténtica emoción, para el más puro goce estético.

Hay quienes piensan, sin embargo, que toda obra que finge o simula algún rasgo de la realidad será inane desde el punto de vista del arte. ¿Será cierto que todo remedo del natural lleve en sí mismo su anulación como valor estético?

La respuesta se sabe de sobra. Si adelante que al final sólo se salvará la obra bien hecha —bien hecha en el sentido más amplio y más rico de elementos concurrentes a esa bondad— habré contestado en forma indirecta a los dos interrogantes.

Tomemos, por ejemplo, *La encajera* de Vermeer de Delft, obra que todos recuerdan. Estamos ante el testimonio eminente de una pintura de carácter representativo, ante el paradigma de lo figurativo. El maestro holandés no ha querido rehuir ninguna alusión al dintorno y mundo real en que vive la mujer presente en la tela. En la apariencia son evidentes la voluntad imitativa y cierta servidumbre al modelo propuesto.

Pero no es eso sólo. Hay más. Vermeer contempla el orbe físico como una posibilidad de acendramiento, de purificación de esa misma realidad al someterse a ella para embellecerla y para transformarla en imagen total de la creación. En esos puntitos luminosos puestos en *La lechera* o en *La pesadera de perlas* parece reflejarse la síntesis de un universo casto y exento de imperfecciones.

¿Realidad? Sí, pero realidad como pretexto. Todo se concentra en la muda palpitation del alma —dice René Huyghe—, materializado o simbolizado en el glóbulo precioso de la perla de la cual emana una suave fulguración.

En el fondo, abstracción y realidad se juntan allá donde el arte constituye la encrucijada de lo que es puramente artis-

tico. Y a esto es a lo que he llamado obra bien hecha, pensado más que en una bondad técnica, manual o artesanal, en una bondad total, absoluta, que lo integra todo y que hace del cuadro una suma, le da autonomía y lo echa a vivir por su cuenta.

En fin, cuando oponemos abstracción a naturalismo nos estamos enfrentando a una simple cuestión de vocabulario, sin que queramos decir, por supuesto, que en rigor se trata de una sola cosa. Son, en verdad, modos diversos que tienen los pintores de llegar a idéntica meta: a un producto artísticamente valioso.

Pensemos, además, que al decir abstracción nos quedamos en el umbral del problema. Porque la abstracción abarca un número considerable de corrientes: Orfismo, Simultaneísmo, Suprematismo, Constructivismo, Realismo constructivo, Neoplasticismo, Elementarismo, Arte concreto, Arte no figurativo, Inobjetividad, Nuevas realidades, Manchismo, Expresionismo abstracto, etc.

Ocurre lo mismo que en otros estilos plásticos. El supuesto realismo de Sánchez Cotán es muy distinto del supuesto realismo de Georges de La Tour. De la misma manera nadie confundiría el cubismo de Juan Gris con el cubismo de Braque. Entre la abstracción de Hartung y la de Manesier existe un mundo de diferencia.

La diversidad tornasolada de la pintura abstracta indica una cosa esencial. Que esa pintura deshumanizada, según una expresión muy difundida, ha recibido en seguida la acción de lo humano. Lejos de permanecer estática y friamente asentimental refleja la voluntad del hombre.

Un ejemplo nos pondrá en seguida frente al caso más típico de esa evidente humanización. Al pronto se piensa que el encuentro de voces, como 'expresionismo' y 'abstracción —para citar un solo ejemplo de los muchos que aparecen en el aclaramiento de la ardua tarea—, supone una incongruencia. Sin embargo, ¿podríamos negar que existe una pintura de características no figurales en donde

queda prendida la huella de la fuerte personalidad conflictiva del hombre que la hace?

El arte así calificado constituye, pues, un sistema; es, podríamos aseverar, una especie arbórea con su tronco originario —la abstracción a secas— y sus ramas —las variantes diversas—, que tienen caracteres definidos.

Lo importante es dar cuenta de su existencia, caracterizarla, seguir sus avatares a lo largo del tiempo. En cuanto a ponernos de acuerdo sobre qué cosa sea, la aspiración tiene mucho de ambiciosa. He tratado de definirla por mi cuenta y no estoy muy seguro de haberlo logrado.

Acaso una de las dificultades mayores del intento está en los mismos cambios sufridos por un estilo vigente en el tiempo largo de media centuria.

Cuando Ortega trazó el diagnóstico de las nuevas formas, inciertas aún hacia 1921, fecha de su libro, estableció una serie de rasgos que, sin duda, correspondían en su totalidad al concepto estético de esos años.

Decía el profesor de Metafísica de Madrid que podían anotarse algunos puntos capitales: 1º deshumanización del arte; 2º evitar las formas vivas; 3º hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º considerar el arte como juego y nada más; 5º una esencial ironía; 6º eludir toda falsedad y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna.

Creo que siguen vigentes los puntos 1º, 2º, 3º, y 6º. Pero hoy el artista joven, lejos de considerar el arte como un juego y sin trascendencia alguna, estima que es cosa importante. A veces lo toma como demasiado importante.

Tampoco practica la ironía. Lo esencial —frente a lo supuesto por la crítica perezosa— es la seriedad de los pintores de hoy. Ello no excluye, a veces, los casos de simulación y *snobismo*, cuando no el intento de eludir dificultades técnicas.

Piénsese en los riesgos de todo orden

que implica entregarse a un arte para minorías. Supone, en primer lugar, cerrarse deliberadamente las salidas; en segundo, exponerse a esa impopularidad, a esa soledad minoritaria aludida.

Este arte vive exento de ironía. Pudo tenerla Kandinsky. Pudo tenerla algún representante del neo-plasticismo, como Mondrian, porque en ellos hay un lirismo, de distinto signo en cada uno, que tiende al juego y por el juego a la ironía. La tiene Joan Miró. Esa especie de "amagar y no dar" que es lo irónico abraza al objeto plástico como si jugara con él.

Más tarde la realidad adquiere tonos tan esquinados que se cierra la voluntad de ironizar. Hay demasiada inseguridad. "La ironía —ha dicho Baroja— consiste en tener una personalidad efectiva sobre la cual se da uno el lujo de armar otra ficticia, inventada por uno mismo. Esto sólo puede permitirlo quien sienta muy segura socialmente su personalidad real".<sup>5</sup>

\* \* \*

La abstracción ha desembocado en dos expresiones postreras y extremas: el *tachisme* y una pintura que busca como objeto y fin casi primordial las 'texturas', es decir, la exacerbación de los efectos que la materia cromática, sus corpúsculos y sus simples accidentes físicos crean al ser colocados sobre la tela.

De ambos movimientos nos interesa el último. No nos ocupamos del *tachisme* por ser en parte fruto de lo indeliberado y azaroso.

La pintura con predominio de las texturas no ha recibido aún un nombre. Enrique Zañartu la cultiva entre nosotros con alta jerarquía, aun cuando le suma elementos que oscilan entre la abstracción y el superrealismo.

En verdad el arte no figurativo que busca las evidencias del tegumento y la liza gruesa del color, o que emplea maculaturas de la pasta conseguida con la presión de trepas o rodillos, obtiene lo

que había enunciado anteriormente: *pintar la pintura*.

Pero esto requiere una pequeña explicación y un rodeo.

Cuando Velázquez, el supremo exponente de la fidelidad poética al natural, llega a la exaltación máxima de su arte, realiza *Las meninas*, que es el cuadro en el cual *se pinta el pintar*, el acto de pintar, pero quedando, obviamente, en el dominio del contenido.

A su vez, la abstracción, ese cabo extremo en el cual parece imposible ir más allá, llega a un punto sin salida posible en el cultivo de las texturas, en el cual diré de nuevo que *se pinta la pintura*.

Recordemos otra vez *El matrimonio Arnolfini*. En él se consigue la severidad más acendrada y la frigidéz. El retrato inmortal ha sido ejecutado con una capa delgada de color y de esa superficie mana el destello que viene de un metal pulido, bruñido. El autor de la obra no ha dejado huella reveladora de su mano, y la 'factura' no es discernible. Máxima asepsia, máxima objetivación.

La indagación de los caracteres en el arte apoyado en las texturas nos dice que ha habido anteriormente momentos en los cuales se postula el ennoblecimiento de la escritura cromática. Dos nombres ilustres del pasado le dan jerarquía. Rembrandt y Frans Hals. La pincelada en estos pintores deja sus grumos, y la sustancia cromática hecha de espesores sigue rítmicamente y sometida a la voluntad del pintor los meandros de su conciencia creadora. De esta orografía laberíntica surgen las formas reconocibles que, a la distancia, se hacen coherentes y nos dan el tema figurado en la tela por el artista.

En suma, en ambos casos: en la abstracción objetiva de Van Eyck y en el barroco monumental y dinámico de Frans Hals y Rembrandt, la 'factura' está al servicio de algo, de la representación de un tema, y aun cuando la forma es estéticamente valiosa por ella misma, no parece posible separar esa ejecución de su destino de servidumbre.

Por contra, en la que llamaremos *pin-*

<sup>5</sup>—Citado por Ortega en *La deshumanización del arte*, 4ª edición.

*tura textoria*, la sustancia como tal es lo esencial. Ella hace del cuadro no ya —como en los abstractos ortodoxos— un objeto artístico de puras formas armónicas que se desentienden de los pigmentos y materias coloridas, porque lo fundamental es el color en sí y la disposición de las manchas, sino el resumen de una faena que extrae su fin artístico, su fruición y su goce estético, de los relieves, retículas, labramientos, estamperías, resaltes, prominencias y convexidades de la pasta.

A veces el cuadro adquiere el aspecto singular de una tierra labrantía mirada desde un avión, la piel de un animal salvaje, la textura, frisadura y trenzado de un metal atacado por un ácido corrosivo. Pollock, por ejemplo, hace de la tela un laberinto de arabescos y manchas, un

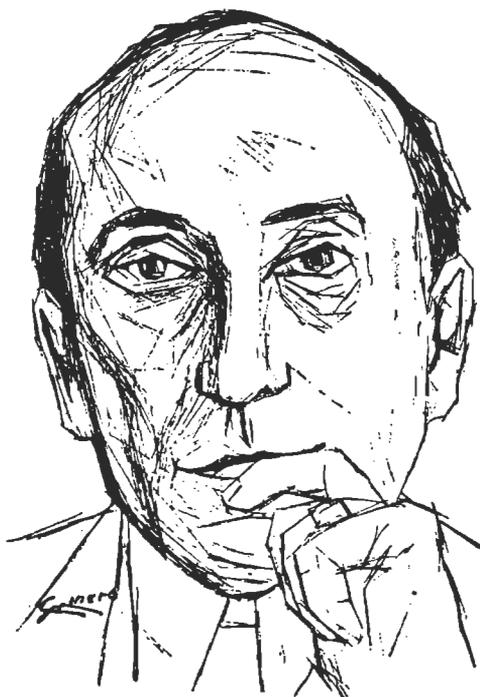
“crochet” caprichoso y textil. En suma, lo que cuenta es esa autonomía que de pronto ha tomado la materia colorida, el pigmento, los corpúsculos mismos, el valor físico, en fin. Cada cuadro es una inmensa paleta de pintor en la cual un escultor caprichoso se hubiera complacido en ir labrando sus tracerías y el encaje de su capacidad de invención.

Así, de este modo, el artista, cansado de una pintura que se hizo orgullosa en los siglos de su soberano predominio, vuelve hacia atrás y humildemente trata de reivindicar el barro sencillo con el cual se construyó ese mundo de fantasmagoría.

En el fondo y aun cuando no se crea del todo, en el cuadro del pintor abstracto parece dibujarse un gesto de humildad.

# La Religiosidad en la Vida y Muerte de Amado Nervo

Por ALFONSO MARIA LANDARECH, S. J.



AMADO NERVO

El 27 de agosto se acaban de cumplir los 90 años del nacimiento de Amado Nervo en Tepic, pequeña ciudad mejicana de la costa del Pacífico.

Con ocasión de acercarse el centenario, ya han empezado las revistas y periódicos mejicanos a hacer crítica, unas veces laudatoria y hasta bombástica, y otras empuqueñecedora, de la extensa obra en prosa y en verso de uno de los mejores modernistas americanos.

Entre los muchos trabajos de esta índole, algunos han tocado también el tema de su discutida conversión a la hora de la muerte, sin que se haya puesto lo suficientemente de relieve el sentimiento religioso de toda su vida y, sobre todo, su entrega a Dios en su última enfermedad, después de confesar y comulgar con la plegaria ardida en los labios y besando ardentemente el crucifijo de Rubén Darío.

*Su sentimiento religioso*

Ciñéndonos a este aspecto de su vida

y muerte, deseáramos poner de resalte en este artículo, primero, la formación cristiana y hasta religiosa del escritor, y, luego, esclarecer el punto neurálgico de su muerte que muchos comentaristas han ido soslayando, quizá maliciosamente, tal vez más bien por falta de documentación.

En la quieta ciudad, llena de monotonía que lo vio nacer, iba Amado a la escuela particular de dos buenas señoras, las amigas, como se sigue llamando en Méjico a estas escuelas desde los tiempos de la Colonia y cuya denominación hallamos también en la vida de Sor Juana Inés de la Cruz.

Nos habla de la Parroquia a donde “nos llevaba mi madre de la mano”, sobre todo “cuando Nuestro Amo está expuesto<sup>1</sup>”.

Muerto su padre, don Amado Nervo y Maldonado, el 18 de julio de 1883, su piadosa madre, doña Juana Ordaz y Núñez, lo puso en el excelente internado que dirigía en Jacona, Michoacán, don Antonio Plancarte y Labastida, más tarde insigne Abad de la Basílica de Guadalupe. Este Colegio —no Seminario como se le ha llamado erróneamente— de San Luis Gonzaga, será evocado más tarde por el poeta, al ofrecer “el oro de su viejo, de su filial cariño” al Padre Mora, su Rector, luego Arzobispo de Méjico, recordando siempre las entusiastas cacerías de *huilotas* y las arqueológicas exhumaciones de *yácatas*, así como los reñidos juegos de pelota, las comedias clásicas, representadas con deleite cuando los premios, los audaces nados en las albercas incomparables y los sorprendentes paisajes michoacanos, los más bellos que he visto en mi vida, además de las clases en que diabléabamos a quien mejor, y de aquellas pláticas bajo el gimnasio inmenso, o en los patios llenos de luz y de flores, donde el P. Mora y el P. Plancarte nos hablaban de las maravillas de Roma o bien nos enseñaban a deletrear el alfabeto de oro de las constelaciones, “y también —¿cómo no?— de las comuniones generales, al rayar el día, con música de pájaros y olor de rosas frescas”.

Sólo durante el curso de 1886 dejó Nervo Jacona por la vecina Zamora, donde su familia fijó su residencia por doce años.

En el seminario de esta ciudad, que no era entonces tampoco exclusivo para los que seguían la carrera eclesiástica, hizo, sin la menor idea de ser sacerdote, los tres años de Ciencias y Filosofía. Cursó después el primero de Leyes y suprimida esta Facultad, aneja al Seminario, tuvo que abandonar los estudios durante el 1890. De esta etapa de su vida, por otra parte de gran producción literaria romántica y amorosa, se ha acostumbrado a decir que “leyó muchos libros místicos”. Seguramente los que tal afirman no saben a punto fijo lo que es mística, confundiendo este raro y precioso carisma de Dios con la simple lectura de libros religiosos o ascéticos.

Su autobiografía, fechada ese mismo año, nos habla de su primera ardiente pasión juvenil, tan volcánica como desdeñada, cuya amargura le hizo volverse, en ímpetu pleno, al Divino Amor, y soñar, aunque tan fugazmente en el sacerdocio. Y entonces, ya verdadero seminarista, tanto que llegó a solicitar la tonsura, aunque realmente no llegó a recibirla, destruyó una gran producción de versos eróticos<sup>2</sup>.

Ese año Nervo estudió el primero de Teología, coronándolo con examen público y en primero o segundo lugar entre 22 condiscípulos; pero al fin del curso, urgido por penurias de familia lo hallamos en Tepic, como reza la carta a que aludimos en la nota, trabajando en un escritorio, con el propósito de continuar

1 Amado Nervo, *Vieja llave*, de *En vos bajo*; *Nuestro Amo*, en *Los Jardines*, y en otros lugares. Cf. también Antonio Zaragoza, t. 21, *Algunos*.

2 Alfonso Méndez Plancarte, *Nervo en el Seminario de Zamora*. Ap. III; y *Notas Preliminares*, pp. 32-64, con una carta de Amado Nervo (Tepic, 30 de diciembre de 1891).

sus estudios, mas ya temeroso de que en la Selva Oscura se extinguiera su Llama Viva. Pronto, en busca de un ambiente menos estrecho, se trasladó a Mazatlán, importante puerto del Pacífico, donde hacía de secretario de un abogado mientras colaboraba, firmándose Román o El Duque Juan, en El Correo de la Tarde<sup>3</sup>.

Desde entonces se da a leer a los simbolistas franceses, Verlaine y Baudelaire, pudiéndose decir con verdad que el Modernismo, dejando a un lado los precursores, “parte con Nervo, musicalidad interior”, y Rubén Darío, realmente los primeros en “asociar el nuevo perfume musical colorido a las flores de nuestro idioma<sup>4</sup>”.

“En aquella época —ha escrito Rafael López— era Nervo flaco como un sarmiento, de paso cansado y voz lenta de predicador; carilargo y el pómulo saliente; usaba un bigote más campesino que ciudadano, y una luz bondadosa en la mirada que se teñía de fina malicia, de cordialidad y agudeza; profundamente simpático, y con un franco sello de distinción, a pesar de su indumentaria, un poco lejana de Brummel<sup>5</sup>”.

“Era sumamente simpático, nos dice Luis G. Urbina, con su aire de seminarista, su largo levitón, su cuerpo flaco, un tanto encorvado. Su cabeza de abundante y lisa cabellera, su rostro afilado y pálido en el que principiaba a crecer una barba prematura; que ayudada de los ojos profundísimos y muy abiertos, y fijos de continuo en algo invisible, le daba una fisonomía de anacoreta en ciernes. Y luego, sus silencios de recogimiento, sus actitudes distraídas, y de pronto, como contraste, el manantial inagotable de su verbo y la cálida recitación de sus versos<sup>6</sup>”.

Por aquel tiempo, como todo joven literato hispanoamericano que quiere darse a conocer, traba contacto con las grandes ciudades de la vieja Europa. Viaja por Francia, Alemania, Inglaterra, Suiza y visita, sobre todo París.

“¡Llévame a Notre Dame!”, es lo primero que dice a Díaz Dufoo, que había salido a recibirle en la Ciudad Luz; y a la sombra de la célebre catedral gótica, bajo sus santas “alas de piedra”, lo halló Rubén Darío, “lleno de fervor místico-artístico”, en una noche de Semana Santa en que “se les había desaparecido<sup>7</sup>”.

Luego, ya en el faubourg Montmartre, en pleno centro del más “endiablado y divino París” convive fraternalmente con Rubén, en una íntima y beneficiosa camaradería que había de fructificar no solamente en su poesía, sino en el esclarecimiento de su mente, pues es de creer que aquel crucifijo de Rubén Darío, que había de besar emocionado en los últimos momentos de su vida, derramaría a torrentes los misterios de su gracia<sup>8</sup>.

Luego, dirá de él el Príncipe del Modernismo: “Sí, aquel Nervo tenía, ciertamente, una cara israelita y un aire nazareno... ¿Os he dicho que se parece a Jesucristo<sup>9</sup>”?

El año 1918 —“cuando ya casi no era de este mundo”— señala el ápice de su gloria literaria, con la publicación de *Plenitud*, que juntamente con *Elevación* concentran su obra maestra en el sentido de excelsitud y hondura espiritual y

3 Esteban Flores: “Amado Nervo; los principios de su vida literaria”. El Independiente, Méjico, 5 de mayo de 1913.

4 Bernardo Ortíz de Montellano: “Figura, Amor y Muerte de Amado Nervo”, “Xochitl”, Méjico, 1942.

5 Rafael López: “Las alas nómades”, en “Amado Nervo y la Crítica”, pp. 63-88.

6 Luis G. Urbina: “La Vida Literaria de Méjico”, Madrid, 1917, pp. 271-79.

7 Rubén Darío: “Cabezas: Amado Nervo”, en Mundial, de París, marzo de 1913.

8 Amado Nervo: “Hablemos de literatos y de literatura”, en El Exodo, t. 4.

9 Rubén Darío: “Los Diplomáticos-Poetas: Amado Nervo”, en Rev. Mod., Méjico, septiembre, 1909.

lítica, y forman “el libro breve y precioso” que en 1907 se dolía de que la vida no le hubiera dejado escribir<sup>10</sup>.

En 1912 sale a luz *La Amada Inmóvil*, que inmortaliza el mayor amor y dolor de su vida. A esta purificación espiritual contribuyó no poco este gran dolor que fue para él *una gran vuelta hacia Dios*, de la que algo nos dan a entender estos apuntes íntimos que nos ha dejado de su puño y letra en un diminuto pergamino: “Propósitos. No enojarse jamás. No negar nunca un favor, si podemos hacerlo. No hablar mal de nadie. La oración por excelencia: *Fiat Voluntas Tua*”.

Y así fue pasando su vida haciendo bien, para aplicarle con las debidas distancias infinitas, lo que dice el Evangelista, de Jesucristo y que él “habría querido merecer que se grabase sobre su tumba<sup>11</sup>”.

El 18 de mayo, en Montevideo, mientras presidía el Congreso Americano del Niño, sufría un fuerte ataque de uremia, y aunque pareció reaccionar levemente el día 21 y esperaba confiado volver el 24 a Buenos Aires, donde desempeñaba a la razón el cargo de Ministro Plenipotenciario a la vez que el de Argentina, la crisis se volvió a agravar repentinamente.

Allí le estaba esperando el buen ángel, el inmortal autor de “*Tabaré*”, D. Juan Zorrilla de San Martín, hombre de recias convicciones católicas, que le trajo el 22 de mayo el mensaje de Cristo, invitándole a “hablarle de cruz a cruz”; y Nervo, cuya fe y religiosidad no dejó de latir fuertemente durante toda su vida, a pesar de todo,

*como el rostro de un ángel en la sombra,*

supo romper el cerco hierro de fobia religiosa que le rodeaba y pedir, al ver llegar la hora de su entrevista con Dios, al P. Benítez, jesuita, que le confesara y le administrara el Santo Viático y la Extrema Unción.

### *Nervo y el Cristo de Rubén Darío*

Los últimos momentos, en medio de una angustiosa agonía, “semejaron los de un santo”, según frase del Ministro del Perú D. Belaúnde, que, juntamente con Zorrilla de San Martín, le asistió en su última enfermedad fraternalmente y casi sacerdotalmente. Amado Nervo, que tuvo entre sus manos el crucifijo de Darío, que estrechó a su muerte, asimismo cristiana, murió también apretando contra su corazón el Cristo que había llevado consigo, don y recuerdo de su hermana la monja. Sus últimas palabras fueron el grito íntimo de sentida contrición y amor a Cristo: ¡Señor, Señor!

Eran las nueve y media de la mañana del 24 de mayo de 1919, cuando acababa de cumplir los 48 años y 9 meses de vida. Así se aseguraba, según bella frase de Zorrilla de San Martín, “una inmortalidad distinta de la del pedazo de bronce que sale de la tierra y en sus entrañas se queda<sup>12</sup>”.

Don Francisco Elguero conserva entre sus papeles los documentos que dan fe de este hermoso hecho de su entrega a Dios en el lecho de su muerte. Se trata de dos cartas: una pública, dirigida por el propio señor Elguero a don Juan Zorrilla de San Martín; y la otra de este último, en respuesta a ella. Son dos cartas auténticas, por otra parte modelos de estilo literario.

10 Amado Nervo: “Habla el Poeta”, en *Renacimiento*, de Madrid, octubre 1907; y en *Rev. Mod.*, de México, abril, 1908, pp. 97-98.

11 Amado Nervo: “La Última Vanidad”, en el t. 29.

12 Juan Zorrilla de San Martín: Carta al Lic. D. Francisco Elguero, 14 de noviembre de 1919.

Dice así la carta del Lic. Elguero:

“Excmo. Sr. Dr. don Juan Zorrilla de San Martín.—Montevideo.

Ilustre Señor:

Acabo de leer un artículo que este gran diario, en que tengo la honra de escribir (Diario de la Marina, de Cuba), ha transcrito de un periódico norteamericano redactado por jesuitas de El Paso, Tex. (La Revista Católica), semanario interesante que ha tomado a su cargo propagar las noticias católicas que los sectarios callan. Ese artículo se llama “El poeta cristiano y el poeta moribundo”; el primero es usted, el glorioso autor de tantas cosas grandes; el segundo, nuestro querido Amado Nervo, cuya muerte vino en junio último (1919) a hacer por unos días más pavoroso nuestro duelo de desterrados.

Uno de mis artículos habituales fue dedicado al ilustre desaparecido, y mi concepto acerca de su personalidad literaria está sintetizado en estos períodos:

Pertenecía a una escuela literaria que está muy lejos de la mía; su imaginación tan sensible al ambiente, sufría dolencias que a mi ver le quitaban matices y aromas; a mi juicio (y perdóneme esta afectuosa censura su buena memoria), aunque de poderosa inspiración, fue como tantos de los modernos, un poeta no diré frustrado, incompleto, porque aquél a quien la garra de la incredulidad o de la duda cercena la fe, ha perdido en las alas lo más vigoroso de los remos para subir a las cumbres, las que, sin esa pérdida, hubiera alcanzado con natural agilidad.

Quizás —continúa Elguero después de dos párrafos extensos que omito en gracia a la brevedad— no haya composición suya que no revele su calidad de verdadero poeta (igual pasa con Rubén Darío y Juan del Casal), pero la obra del sol no es sólo la nubecita leve y vaporosa, como velo de virgen, que se tiñe por las mañanas de escarlata.

Ese adorno llevado al desgaire por la aurora, es como derroche de lujo o como juguete de ángel. Sin embargo, revela al sol, pero no agota la actividad del rey del día.

Los versos de Nervo, (y podríamos citar ejemplos a millares), son esas nubecitas purpúreas o doradas, blancas o violetas, pero ninguna de sus producciones iguala al astro de su genio”.

El final del mismo artículo estaba concebido en los siguientes términos: “¡Pobre señor Nervo! Tan bueno y tan grande naturalmente, tan cohibido y tiranizado por el mal de los tiempos; pero esperamos que la Divina Misericordia haya acogido su alma, y en la inmortalidad pueda decir el himno supremo, que de sus musas, la cristiana y la casta, quiso pero no pudo entonar en la tierra.

Inserto lo anterior para que vea usted el valor que los católicos de Méjico dábamos a nuestro literato, lo que lamentábamos en él sus extravíos, pocos en verdad, pero sus desmayos y desalientos, por falta de fe, grandes por desgracia; y la grande esperanza que todos sentíamos de que el Crucifijo de Rubén Darío, que ya todos sabíamos en su poder, le atrajese a la gracia que puede dar la Eterna Víctima, el eterno compañero en el dolor.

Pero algunos compañeros y amigos nos decían (hasta algunos liberales), que no era posible que hubiese muerto sin confesión, y ya estaba decidido a escribir a usted una carta abierta en este periódico católico preguntándole qué sabía o qué podía llegar a saber en el caso, sin sospechar (torpeza de imaginación), que usted era amigo íntimo del poeta. ¡Bendita amistad!

Hoy sabemos que usted, gran poeta cristiano, fue el misionero de nuestro ilustre amigo; que lo impelió suavemente a confesar, que le proporcionó el sacer-

dote, rompiéndose como un cerco cabalístico el círculo de hierro; que oyó de la boca del penitente moribundo que, con la confesión recibió un efluvio de la paz inmortal, y que usted acabó gloriosamente su obra tan cristiana y tan caballeresca, haciendo que Nervo estrechase al morir un Crucifijo de Rubén Darío, y besando la divina imagen exhalase el alma, pronunciando estas palabras redentoras: ¡Señor, Señor!

No conozco a usted, pero mi corazón de anciano enfermo, volviéndose juvenil un instante, le envía a través de los mares un abrazo inmenso, (pobre modo de decir!), felicitándole, no sólo por mí, tan desconocido y humilde, sino por la familia del poeta, por cada católico mejicano, por este periódico ilustre, por cada creyente de la tierra, pues usted sabe, mejor que yo, es privilegio de nuestra solidaridad divina, que pueda un solo fiel, hasta el más desvalido, hablar en nombre de la catolicidad entera a Dios, pidiendo mercedes y dando gracias al hombre, bendiciéndole en nombre de Dios”.

Termina la carta de don Francisco Elguero, emotiva y elocuente, con este párrafo: “En estos momentos el cuerpo del poeta se acerca a La Habana, escoltado por buques argentinos y uruguayos, y al descubrimos ante ese cadáver, todo católico que encomiende a Dios el alma ausente, se acordará de usted y del humilde religioso que dio a Nervo la absolución para abrirle el paraíso”.

A esta carta contestó el ilustre Juan Zorrilla de San Martín del modo siguiente:

“Señor y amigo:

Me apresuro a contestar la preciosa carta abierta que usted me ha dirigido, publicada en El Diario de la Marina.

Esa carta, transcrita en El Bien Público de Montevideo, ha sido leída aquí con el mayor interés, y ha tocado muchos corazones.

En el mío conmovido en primer término, ha despertado, ante todo y sobre todo, un sentimiento de humildad. Yo no fui, efectivamente, sino el pobre instrumento de la misericordia de Dios para con Amado Nervo, mi querido amigo; sirvo bien inútil, por cierto, no hice otra cosa que la tan natural en todos los que amamos las almas y creemos en la Comunión de los Santos: llevar al amigo querido la buena nueva eterna; golpear caritativamente en la puerta de su corazón y decirle que Jesucristo pasaba al lado suyo, y lo llamaba.

No me fue necesario mucho esfuerzo, se lo aseguro a usted, para que aquella puerta se abriera de par en par, y diera entrada al Divino Acompañante. Aquella alma hermosa, hondamente cristiana, llena de anhelos de infinito, estaba esperando a su hermano, le esperaba acaso de mucho tiempo atrás. Llegué a buena hora, porque Dios lo quiso.

Uno, pues, mi acción de gracias a la suya y a la de todos mis hermanos mejicanos, que, como usted y como yo, han deseado y esperado para Amado Nervo, el amable poeta, el querido amigo del alma, una inmortalidad distinta de la del pedazo de bronce que sale de la tierra y en sus entrañas queda<sup>13</sup>”.

Por estas dos cartas de dos verdaderos amigos de Amado Nervo, sacamos la conclusión que el gran poeta mejicano y escritor fecundo, murió como Rubén Darío, tan parecido a él en tantas cosas, después de recibir los Santos Sacramentos, con los labios puestos en el Crucifijo, a despecho del liberalismo que le rodeaba, tan reacio como el de nuestros tiempos y tan absurdamente empeñado en

13 Unión, México, D. F., 3 de julio de 1960. Artículo de Fernando Díez Urduñivia.

proclamar la muerte de estos grandes hombres en la incredulidad, como si esta pose postiza fuera de buen tono en la sociedad, cuando todos saben que es una absurda aberración tanto más funesta cuanto que se priva a un ser querido del bien más grande que se le puede desear.

La prensa de su tiempo y de los años posteriores eludió el hecho y parece que en nuestros días sigue esta misma consigna del silencio. A nosotros nos queda por lo menos el consuelo de haber dado a conocer a nuestros lectores un hecho tan trascendental y creemos sinceramente que el mejor poema de Amado Nervo es precisamente el que se trata de ocultar: el de su ferviente retorno a Dios.

San Salvador, 2 de agosto de 1960.

# JUEGO DE VOCES

Por VICTOR AGOSTINI

La fe es la más alta expresión del amor. En ella se reúnen la abnegación, con su ardorosa entrega, y la dulce resignación del ciego que, por saberse tal, renuncia a la facultad de ver las cosas en su imagen visible y se contenta con lo que de ellas le llega por medio de sus otros sentidos.

También posee la fe una cualidad que la hace imponente. Al divorciarla de toda interrogación o duda, le otorga la monolítica unidad de sentimiento que convierte a su poseedor en la más arrolladora de las fuerzas, pues ante su emoción cualquier obstáculo se convierte en acicate.

Ahora bien, la fe absoluta es, como ideal al fin, una meta inasequible. Y la persecución de ese ideal, resplandor glorioso que ilumina el horizonte en el devoto es el largo y doloroso calvario que debe recorrer el alma del verdadero creyente.

*La Montaña de los Siete Círculos*

de Tomás Merton es la historia de uno de esos calvarios.

Como el autor de la obra es artista, es decir, poeta, la historia de ese preciso calvario se hace atractiva y tiende a identificar al lector más incrédulo con sus dolores y sus exaltaciones. El ser humano que es Tomás Merton se sobrepone a todo mensaje místico y cualquier escéptico que se asome a sus páginas siente que se ablandan las aristas de su incomprensión ante el suave calor que el consumado arte del autor le comunica.

Es, pues, con un marcado esfuerzo que se puede adquirir el escorzo suficiente para atreverse al comentario crítico. Así es de absorbente la contemplación del amor sin tasa.

Mas toda fuerte marejada tiene su resaca; toda acción provoca la reacción correspondiente; cada tesis aporta su antítesis. En unos casos, hastío tras el intenso goce; en otros, la repulsión que dejan los buceos en capas superficiales

de las veleidades humanas. Ahora, la convicción profunda y arraigada excita un diablillo con togas doctorales de pedante que sacude su cabeza negativamente hasta amenazar el equilibrio precario con que descansa sobre su oreja la afilada pluma de su oficio. ¿Cederemos a su travieso imperativo? ¿dejaremos que nos estropee este pícaro duende descreído el balsámico regusto que nos deja la historia de un fervor?

Vivimos una época de partidismos. Nuestro mundo político está escindido en dos bandos que parecen irreconciliables. Uno de ellos, el lejano, el otro, quiere abjurar de toda fe que no sea materialista. En él se supone que militan los que no creen en otra cosa que en la preponderancia de las pautas que sirvan para distribuir más equitativamente los bienes tangibles de la tierra. Como las religiones nos refieren a otro mundo fuera del nuestro para gozar de tal equidad, en ese bando ateo no se abrazan las religiones.

Según ellos, la persecución del bienestar terrenal como sistema excluye el asedio de las preocupaciones sobrenaturales. Con sus veinte siglos de tradición cristiana nuestra cultura occidental repudia, en bloque, esta actitud. La considera herética, falaz, cruel y bastarda. Nosotros los occidentales hemos desarrollado nuestra preponderancia económica y nuestro progreso industrial, científico y social al amparo de una civilización que sí no fue fundada por Cristo, al menos recibió de su advenimiento la orientación moral que más duradera huella le ha dejado.

No importa que su original enseñanza y sus ejemplos hayan derivado en disenciones y divergencias sinnúmero y que se cuenten por muchas decenas las facciones religiosas que se disputan la autenticidad de su sagrada herencia; a lo largo de los siglos, la secular necesidad que tienen los hombres de creer en algo más grande que ellos mismos y la aplastante fuerza de la tradición que en las doctrinas religiosas se ha venido

ejerciendo generación tras generación, aparte de cualquier otra razón de orden sobrenatural, han mantenido esa corriente unificadora viva e imborrable.

Ahora surge en el Este una combinación de fuerzas que, agrupándose sobre los escombros que la decadencia occidental supo desperdigar durante dos conflagraciones bélicas enormes, pretende hacerle frente a cualquier fe ultraterrena con las emponzoñadas agresividades de su materialismo articulado. Con nuestra característica, pugnacidad anticristiana recogemos su reto y le devolvemos el guante envuelto en un complicado sistema de amenazas, calumnias y efectivos atrinchamientos bélicos que mantienen al mundo en perpetuo sobresalto.

Cada día es más conveniente y hasta necesario definirse. O se es o no se es. El dudoso corre el riesgo de convertirse en paria. De su estampa se extrae el material del espía, el enemigo dentro del propio patio. Todo menos eso. A nadie que no posea calificaciones poco comunes de independencia mental puede serle grato el ostracismo. Cada uno de nosotros siente, tarde o temprano, la necesidad del tibio regazo humano donde apoyar la cabeza, cansada tras el rudo batallar de las ideas.

Y, de pronto, nos asomamos al pasmoso cuadro de un hombre que sufre una transformación interior tan completa que acaba por buscar él mismo, nacido en un ambiente de absoluta libertad social, la férrea disciplina y las exigencias austeras de un convento trapense.

¿Cómo logra efectuarse esta alteración trascendental de valores? ¿de qué modo llega un joven artista, hijo de artistas y criado en el ambiente mundano de una colonia de artistas situada en la Francia meridional, a formar parte de un organismo religioso donde además de castidad y pobreza, trabajo y penitencias, rezos y meditaciones, se le exige absoluto silencio?

La historia de este cambio se extiende al través de más de seiscientas páginas pero, al terminar de leerlas, el lector comprende que lo más importante, lo medular, la localización precisa de las corrientes espirituales que desviaron el curso de ese flúido caudal de vida que se llamó Tomás Merton y que ahora, para el resto de su existencia terrenal, responderá al nombre de Frater Luis, no han sido ni podrán ser probablemente jamás precisadas. Más que otra cosa, lo que leemos es el relato en el cual se van describiendo, con el atractivo ritmo que adopta el narrador que sabe y quiere mantener el interés en sus lectores, los hechos acaecidos: cambios de ambiente, reflexiones accidentales y peripecias vitales comunes en cualquier vida joven. A esto podemos añadir las expresiones justas que van formando, según el desarrollo interno del autor, los pedazos de este rompecabezas psicológico.

Lo que no se pone en palabras ni aparece en el libro es, naturalmente, lo que sería más interesante y revelador. Acaso algún día, cuando la investigación de la psiquis humana esté suficientemente adelantada, podrá completarse el cuadro. Para entonces acaso se podrán evitar entre los humanos esas superposiciones involuntarias de actividades e intereses menores sobre los verdaderamente vitales que han oscurecido tantas vidas interiores, ricas y resplandecientes de posibilidades. Hasta el mismo borde de la enfermedad física llegó en nuestro autor la consecuencia nociva de la subversión que sufrió su ruta, exigida interiormente, a expensas de su íntima y soterrada vocación.

Pero nos estamos adelantando, por natural atracción hacia este conflicto espiritual, al correcto orden que debe regir en unas notas que quieren aclarar no sólo una postura objetiva como tal, v.g. la historia de una conversión, sino también la reacción que esta historia provoca en el sujeto escéptico.

Hace falta, por tanto, esclarecer algunos puntos que, en un mundo manchado por el agrio jugo de la suspicacia en lo racial, en lo político y en lo que a las creencias religiosas se refiere, pueden tergiversar y hacer malograr por tanto un sano propósito rectificador.

El más idóneo punto de vista para una labor crítica es la perspectiva imparcial. Que esta meta importante se logre o no, es ya otra cosa. Dejaría de ser humano el comentarista que no diera cabida, si no de otra forma, de manera inconsciente, a sus propios gustos y preferencias. Pero será solamente si acude al esfuerzo constante a favor de una razonable equidad de juicio que pueda aproximarse al lector bajo el claro manto del convencimiento.

Ahora bien, si para lograr juicios equitativos debe usarse en principio la racionalidad, al tratarse de una obra basada en el advenimiento de un fervor se verá claramente que método y sujeto a tratar son antagónicos. Sin embargo esto no debe desalentarnos. La emoción es el motor de nuestras acciones. Los pensamientos provocan esas emociones que nos impulsan a hacer esto o aquello. Por lo tanto, de pensamiento tiene que formarse en gran parte cualquier ansia fervorosa, sea esta artística, social, patriótica o religiosa.

Asumamos, pues, la antipática postura del fiscal, un curioso fiscal que no tiene de tal más que una implacable necesidad de aclarar motivos, de investigar causas y de aducir resultados. Nada de acusaciones ni mucho menos de castigos. Su toga de fiscalía le servirá no para otra cosa que para poder gastarse el lujo de ser desagradable sin salirse de su papel. Acaso aquellas sensibilidades que alojen suficiente escepticismo dentro de su religiosidad para no desechar del todo, con gesto de irritado tedio, ciertos reparos y algunas conclusiones que al ministerio fiscal se le ocurran, no dejarán de prestarle su oído. Y acaso servirán estos crueles reparos y esas conclusiones áridas para

fortalecer su fe, siquiera sea por la socorrida ley de los contrastes.

### *El Hombre y el Estilo*

Decir que “el estilo hace al hombre” es, aparte de caer en un lugar común, proponer una inversión evidente de factores. Aunque lo paradójico le preste su gracia a los aforismos, aquí no buscamos ni la gracia ni los refranes. En nuestra intención analítica está la acaso ingenua ambición de buscar nuestra verdad partiendo de lo más cotidiano.

El hombre, en su desenvolvimiento natural, día por día, se va manifestando en la forma que le exige su idiosincrasia. Contra ésta chocan, mellándola aquí y torciéndola allá, los mil accidentes de la vida. Al trazar una línea imaginaria que le de proyección a este desenvolvimiento vital, estamos delineando su estilo.

Ahora bien, los estilos varían tanto como varían los hombres. Aquellos de naturaleza tímida se dejan oscurecer y desviar sus proyectos y empeños hasta casi perderlos de vista, al menos para el observador superficial. Los audaces abrirán caminos que acaso su falta de talento o la endebles de sus propósitos anularán y echarán a desperdicio. Así a cada uno le endilgamos un calificativo global que la mayor parte de las veces le quedará ancho. No se puede cubrir toda una polifacética ejecutoria humana con un solo membrete.

Entre escritores, sin embargo, se encuentra el curioso caso de que ellos mismos, al poner en su obra la esencia de su ser íntimo, a veces revelan, sin saberlo, la clasificación que los puede identificar, no en su detalle pero sí en la forma general de expresarse. Esto es especialmente cierto con respecto a los que militan en los extremos.

De los novelistas, saquemos los contrastes más vivos. Tenemos los creadores apasionados. Para ellos el ambiente, el de sus personajes y sin duda el suyo propio, está preñado de emociones ex-

cebadas, arrebatos de exaltación en amores u odios, sacrificios y abnegaciones rayanas en el heroísmo. ¿Ejemplos? veamos dos: Dostoiewski y Zweig.

Las novelas del primero respiran ese aire cargado y turbio que conforma las tempestades. En ellas todo tiembla con el sacudimiento del frenesí, aunque para llegar a él utilice el autor, exquisito artífice, largos circunloquios preparativos donde los prolongados diálogos dan la sensación de que sus títeres humanos no tienen mayores deberes que los cohiban con la estrictez de un horario.

El segundo, más biógrafo que novelista aunque en la ficción se ha desenvuelto gallardamente, hace de la pasión un fetiche. Lo mismo sus biografiados reales que sus imaginarias marionetas, apelan a la justificación de su existencia por medio del grito doloroso que culmina una vida, agitada en su sendero, recto o torcido, no importa, pero sí hecho cenizas interiormente en el holocausto de su propio fuego.

Si buscamos equilibrar esta balanza, producto de nuestra fantasía, con su natural contrapeso, encontraremos del otro lado a esos escritores que apelan más a nuestro cerebro que a nuestro centro cordial. De la Francia, legendaria en su racionalismo que Descartes supo enunciar hace ya trescientos años, nos saltan dos nombres: Gide y Proust.

Nuestros ojos nos anegan de gusto, un gusto racional e inteligente, cuando leemos la gracia atrevida con que el ilustre ganador del premio Nobel explora los límites peligrosos a los que pueda llegar el pecado sin provocación, el crimen gratuito que carece de motivo y de excusa. Su arte es como un juego, no un juego fuerte en el que la prenda es la vida y cualquier mala jugada puede hacer perderla, sino una diversión intelectual en la que una conmoción cualquiera viene siempre atemperada por una especie de burlona lejanía en la que motivos de especulación siempre logran matizar su efecto.

De Proust, todos conocemos su pecu-

liar forma de alargar los “tempos” narrativos de modo que las acciones de sus personajes aparecen como observadas por la cámara lenta y el detalle minucioso de la descripción sugiere el uso de un vidrio de aumento. No fue por nada que los críticos de su época requirieron hasta el soborno pecuniario para ayudar en la propagación de esta peculiar obra. Queda ella, en su refinada posición de barroquismo literario, como una curiosa pieza de vitrina y su autor como una colección genial de síntomas psicopáticos.

Entre los dos extremos a que acabamos de darles nombres queda toda la extensa gama de autores que se han manifestado, cada uno a su manera, en infinita ringla. Sin embargo, el caso de un autobiografiado que pueda contrastar el absoluto desprendimiento de los afectos humanos corrientes con una progresiva pasión por la vida trascendental es, a nuestro entender, único.

La sinceridad que no excluye las gracias del arte, nos evita caer en esa fácil trampa a que se presta tanto la literatura. Y aquí comienzan las acotaciones del letrado acusador en su acopio de datos que lo ayuden a ganar su caso.

¿De qué clase de acusación se trata? ¿en qué forma puede relacionarse la palabra delito con la historia sencilla y directa aunque no candorosa de una radical conversión? En realidad no existe inculpación alguna. Se trata solamente de personificar con una sustitución de acercamientos judiciales la desolación que siente todo el que amenaza la pureza ultraterrena de un proceso confesional.

### *Presentación del Caso*

Si usamos anteriormente la palabra “confesional” fue eludiendo su verdadero concepto, pues en esta especial autobiografía no se ventilan pecados particulares. A diferencia de pecadores explícitos como Oscar Wilde o el propio Andrés Gide antes mencionado, que

se regodean detallando sus variadas y menudas delincuencias, lo implícito en las confesiones de Merton es lo único que pueda inculparlo. En su libro jamás declara mayores faltas que las de haber consumido horas nocturnales y bebidas espirituosas en lugares públicos, usando de “cómplices” jóvenes de ambos sexos, sin que relatará una sola vez transgresiones ulteriores algunas. Aunque nos habla repetidas veces de pecado, disolución y vicio, ninguna de las acciones suyas que describe ni nada que se pueda sobreentender de las situaciones personales que en su libro presenta nos hacen figurármolo cometiendo un verdadero pecado importante.

En toda la literatura que puede ostentar orgullosamente el nombre de tal, comenzando acaso por Homero y llegando hasta Hemingway, se nos ha acostumbrado a la afortunada convicción de que para el gran autor “nada humano le es ajeno”. Exceptuando ciertas épocas relativamente cortas tales como la irrupción del puritanismo inglés en la era victoriana, el lector de buenos libros ha debido moverse entre las puntuaciones de verdadera franqueza que lo colocarían por encima de esas absurdas mojigaterías y lo harían enfrentarse con trozos de vida áspera y sangrante, como ella sabe serlo, sin tener que chistar. Acaso el “Nihil Obstat” o el “Imprimatur” que se encuentran frente al título del libro, avalados por ilustres nombres eclesiásticos, sirvan para justificar esas manquedades.

(¿Se nos permitirá aquí el insolente aserto judicial de haber logrado el primer punto para nuestro caso?)

Hablamos antes de pasión en los autores. La pasión es un desbordamiento en el que un amor o un odio rebasan sus cauces e inundan terreno vedado. Ahora vemos, luego de cerrar el libro de Tomás Merton, que la única pasión de la que podemos tener noticias allí es de una sagrada pasión por Dios. Con piadosas palabras se dedican lar-

gos párrafos a loas en las que se exaltan las personificaciones de Jesús, de la Virgen María y de todo el diverso conglomerado de santos a los que trata el autor con la cariñosa confianza de hermano. A todos los demás: a su padre, pintor de renombre, hombre bueno que llegó en su solícita paternidad a producir altos elogios arrancados de su hijo mayor por sus repetidas manifestaciones como hombre de bien y hasta como "verdadero creyente", a pesar de que nunca profesó fe con fervor ostensible alguno; a su madre, delicada sensibilidad y existencia pura, malograda tempranamente; a su abuelo, que respondía al sobrenombre de "Pop" con el mismo estruendoso buen humor que lo acompañó al acometer exitosas empresas comerciales, gracias a las cuales se le pudo asegurar un cómodo porvenir económico al incipiente escritor; a su hermano menor, a quien dedica poca atención hasta casi finalizar su libro, punto en el cual enfoca su intensidad de monje proselitista para lograr en él una tardía pero dramática conversión. Jamás vierte sobre ninguno de ellos las expresivas frases de afecto que se pudieran esperar, ni les dedica esa minuciosa atención a sus aficiones y nostalgias que forma parte del bien sentido querer.

No deseamos con esto apresurar la acumulación de "evidencia" en el abuso de nuestra fiscalía imaginaria. Sólo queremos apuntar una de varias peculiaridades que le pudimos encontrar a este peculiar libro.

Queremos recalcar, en el juego de toma y daca que suele brindar interés a todo proceso jurídico, la prestancia artística que otorga a este joven escritor facultades de verdadero novelista. (¿Podrá perdonársenos que la pluma resbale ocasionalmente hacia terrenos indiscretamente afectivos?). El orden lógico con el que va narrando en sencillos pero vívidos trazos las peripecias juveniles, rabiado a un padre nómada en su incansable búsqueda de paisajes

y ambientes propicios a su paleta, las graduales desilusiones, siempre en aumento, frente al egoísmo, frivolidad y superchería humanas; la inquietante volubilidad con que emprendía largos viajes de aquí para allá, cambiando de continente geográfico como de domicilio, casi siempre solo cuando no mal acompañado; todas estas incidencias que llegan a parecer naturales en un espíritu que buscaba su real vocación, se van dibujando ante los ojos del lector con impalpable habilidad de secuencia.

Así va llevando su obra, luego de apuntar varios momentos de menor crucialidad en los que su naciente fe va oscureciendo todo otro objetivo vital, hasta que en un dramático clímax de misterio trascendental recibe la última visita de su hermano y logra incorporarlo a su catolicismo abnegado, siquiera pocos días antes de que el temible Moloch de la guerra triturara a aquel flamante católico entre sus insaciables fauces. Todo esto va a formar una equilibrada pirámide en cuyo pétreo ápice sigue sonriendo su mueca enigmática y mellada la misteriosa esfinge que representa el destino humano.

No obstante todo esto, jamás se ausenta del lector la corrosiva conciencia de distancia. Distancia que lo aleja del sentido de intimidad al que una obra de revelación y mucho más autobiográfica debe conducir. Alejamiento del corazón del autor ya que, junto con las alabanzas y plegarias, tan bellas y sentidamente logradas, van unidas la impersonal objetividad con que describe su trato hacia sus seres más queridos y la excesiva esquematización que hace a los personajes de esta casi novela aparecer como distantes, fríos e indiferentes entre sí.

### *Asediando al Acusado*

Ahora el fiscal se torna impaciente. Su ansia punitiva lo hace sospechar que

el reo se le escapa de las manos. Piensa él para su capote —¿habrá suficiente evidencia en mi caso? ¿estaré llevando el cerco de mis imputaciones con suficiente acuciosidad para lograr la inculpación?

El tribunal lo forman, como es de rigor, entes orientados, al menos nominalmente, por el raciocinio. Ellos deben mantener los fueros de la razón por encima de cualquier otra consideración. ¡A la carga, pues!

Ya se cree ganado el punto que la ausencia de fuertes amores humanos pudiera aportar. Se ha logrado clasificar al enjuiciado como un frustrado errabundo que no logra en sus episódicos contactos humanos con amigos —que los tiene— y con allegados con quienes apenas congenia, mayores ataduras afectivas. Sería conveniente atacar ahora por un nuevo bastión.

Sobre los introspectivos, y nuestro autor lo es evidentemente, el tráfigo mundano ejerce una acción ambigua en dos vertientes. La más indefinida, que anhela su meta casi a contrapelo de nuestro natural destino, es la que sirve para cautivar, en correspondencias sutiles, nuestra necesidad de apoyo emocional. Los tímidos andan por el mundo atisbando brechas en la coraza que parece impenetrable y que endurece el exterior de todo lo que hacia ellos converge, amenazándolos con su dureza. Si estas brechas se convierten, como a veces suelen hacerlo, en pulposa materia de afecto, tanto mejor. Desafortunadamente, las más de las veces la hendidura resulta espejismo. Lo que parecía entrada se ha convertido en falsa bambalina. Sobre el tinglado siguen moviéndose los actores con la misma indiferencia engañosa que antes había llevado a ilusión. La realidad, que ejerce su magisterio con implacable rigor, le va enseñando a replegarse para poder mantenerse a la defensiva. La experiencia lo lleva al convencimiento de que es así como resulta más amable el de cursar de la vida.

Si para lograr esta actitud cautelosa puede coadyuvar algún especial talento que extraiga a los remisos del anónimo montón, mejor para ellos. Pero sí, tal como acontece en la mayoría de los casos, no se pueden servir de tales facultades extraordinarias o bien, como en el preciso caso que nos ocupa, se interponen ansias de un orden más apremiante, llega el momento tarde o temprano en que se echa todo por la borda y todo parece abandonarse. Entonces sobreviene la presencia clave de la segunda vertiente en una asombrosa eclosión espiritual, y aquella alma cohibida a la que nada satisfacía y que de todo huía se entrega, soltando de un decidido tirón todos los humanos amarres, al total repliegue ulterior.

Pero antes de ese decisivo paso concurren circunstancias y alternativas diversas que parecen querer desviar ese final propósito secreto. El propio arte literario, tan atractivo en su infinita radiación de posibilidades, ofrece su canto de sirena. Y la sirena emplea tonos diversos: el tono menor de satisfacción al brote de las ideas, el diapason variado de los amigos que acuden a intercambiar proyectos y orientaciones, y la clarinada bronca pero cautivadora de la gloria literaria.

Por otro lado, sobreviene sorpresivamente el acoso del problema social y la angustiada situación que hace causa con la mitad negra de la gran urbe neoyorquina, malviviendo, hacinada en el amontonamiento que se llama Harlem y que en la persona de una baronesa misionera requiere su efectiva colaboración. Esta excepcional mujer, con su devoción dinámica, ha reunido junto a sí toda una corte de monjas y piadosos frailes que acuden para apuntalar su labor de salvamento.

No deja de comprender nuestro autor toda la nobleza de labor humanitaria que desempeñan en nombre de su religión estos devotos samaritanos. Por algún tiempo él mismo ensaya cooperar con la obra. Asiste a presenciar algunos

actos culturales y religiosos y efectúa leves contactos humanos con esforzados miembros de la raza negra que intentan adquirir las bases culturales para una ulterior superación. Pero su propósito original no se extravía. Hay alguna curiosa reticencia espiritual, acaso matizada de esa excesiva sensibilidad que rehuye el contacto de lo feo y lo llagado, y que termina por alejarlo definitivamente de todo propósito altruista.

Es interesante anotar aquí algo que avala nuestro convencimiento del primigenio instinto narrativo que se manifiesta en todo el libro. Jamás se pierde una línea en análisis estériles de motivaciones o enjuiciamientos que distraigan la atención del lector hacia otra cosa que no sea la convergencia de todos los acontecimientos en una sola polarización final. Sabe Dios cuántas repulsiones y oscuras autoacusaciones se entrecruzarían en el alma conturbada del que sabía sin saberlo —al menos en las capas superficiales de su conciencia— que estaba destinado a una muy diversa orientación.

### *Alternativas Jurídicas*

Hasta ahora la voz del abogado defensor no aparecía por ninguna parte. Comentarios favorables como aquellos que ensalzaban las cualidades del inculpado como escritor no podían pesar mucho, ya que su renombre como poeta y como novelista no dejaban lugar a duda. Ahora, echando a un lado las generalidades, dejemos al letrado que, al levantar su voz para contrarrestar las razones abundantes que aporta el fiscal, use las propias palabras del autor para adelantar su caso. Porque es importante dar a conocer algo de la estructuración intelectual que destaca aspectos no polémicos en la obra.

Casi al comienzo del libro, cuando aún no han sido embargadas sus percepciones generales por preocupaciones trascendentales, nos relata sus experiencias junto a un pariente en cuya

casa pasaba él una de esas temporadas frecuentes durante las cuales su padre, necesitado de libertad de movimientos, se deshacía con habilidad de su hijo mayor. Este, observador y tímido, conversaba con Tom, su pariente, mundanal y refinado, y discutía con él cuestiones de arte. Puntualizaban ciertas consideraciones que rozaban la vida personal de los artistas. Al comparar sus opiniones, aún inmaduras, con las de su pariente, de mayor edad y experiencia, dice: “Solamente mucho más tarde descubrí que todo esto implicaba una valoración no sólo estética sino también algo mundanamente moral, fundidos inseparablemente la moral y los valores artísticos en el orden singular del gusto”.

Esto para él significa una ley no escrita cuya apelación lo llevaría a un terreno en el que no se siente todavía autorizado para penetrar.

Más adelante cuando nos habla de sus experiencias, que fueron largas y variadas, como redactor de una revista estudiantil, nos da muestra otra vez de su fina percepción al interpretar como “remotamente estética” la peculiar costumbre de moda entre sus compañeros de redacción por la cual “se llamaban por teléfono unos a otros y se juraban odio imperecedero en los términos más vulgares” y añade “todo era intelectual y verbal, tan depravado como pudiera ser, pero nunca se hizo concreto, nunca descendió al encarnizamiento físico”. Es fácil imaginar a nuestro sujeto, hipersensible y delicado, imponiéndose sobre su natural susto ante los aspavientos telefónicos para lograr su criterio psicológico tranquilizador que les daba categoría de oscura manifestación artística.

Pero lo que más ayuda al primer esbozo de puntos favorables que el defensor va alineando es un juicio sintético sobre la relación de la literatura con lo que el autor llama “los actos libres, los actos morales”. Con una visión panorámica que lo acredita, dice: “en

realidad, la literatura, el drama, la poesía, formulan ciertos juicios sobre estos actos que no pueden expresarse de otra manera. Por eso precisamente echaréis de menos todo el sentido más profundo de Shakespeare, el Dante y los demás si reducís sus juicios vitales y creadores sobre la vida y los hombres a los términos secos y de hecho de la historia o la ética o alguna otra ciencia". Concluye añadiendo enigmáticamente: "pertenecen a un orden diferente".

En estas últimas palabras parece resumirse toda la asombrada exploración que de la intuición poética que ya afloraba en el autor podía haber efectuado él mismo en sus momentos más reflexivos. Y aquí también puede medirse algo de la mucha distancia que hubo de ganar su fe, excluidora de matizaciones esteticistas, para conquistarlo del todo.

(¿No recibiría así, de ser posible la retroacción, un rudo golpe el criterio inquisitorial que ha ido formando ese terrible baldón a la inteligencia humana que es el Index del Santo Oficio Católico?)

Sin embargo, el terreno conquistado no se entrega de un solo golpe. Todavía en la página 306 hermana la experiencia artística con la experiencia mística por medio de una especie de percepción intuitiva de la realidad y la "identificación afectiva con el objeto contemplado". En otro momento y comentando, ya plenamente ganado por la vocación sacerdotal, sus impresiones del idioma que escuchaba y que leía durante su viaje de estudio y recreo por la isla de Cuba, saca en claro que "el idioma español es fuerte, ágil, y preciso como el acero. Es también cortés, suplicante y galante, pero se presta muy poco a la sentimentalidad". Dudamos que este juicio sea una reproducción de conocidos comentarios hechos por filólogos profesionales. La honradez intelectual y la claridad sin doblez con la que este devoto ataca las cuestiones de la cultura precluyen toda suspicacia.

Donde flaquea un poco el tono robusto del letrado defensor en su aportación de evidencia justificativa es al citar como ejemplo de pureza artística la calificación de mal hábito que en la pluma que ya copiaba frases de San Agustín y postulados tomistas se le otorga a la "gula espiritual, sensualidad espiritual, orgullo espiritual". Aquí se ven ya las exigencias depuradoras de conceptos que la religión imponía al converso. A ningún escritor libre se le pudiera divorciar de una "gula" que en el orden espiritual equivaldría a un desmedido apetito de lectura, indagación y estudio de experiencias humanas. De la sensualidad y el orgullo, aun de orden puramente espiritual, son inseparables los objetivos artísticos.

En el receso que le procura un refrescante vaso de agua al abogado defensor para proseguir su exposición se cuela, como ladino intruso, la duda en la mente de los que componen el tribunal. El fiscal, siempre alerta, aprovecha la interrupción para meter una cuña verbal comentando que lo aducido por el defensor podía aplicarse a cualquier otro caso en el que se juzgara la ejecutoria de un intelectual.

—¡De un intelectual libre! —exclama con sorna el fiscal, al momento de levantar una mano el defensor mientras con la otra coloca el vaso ya vacío sobre la mesa. Reposadamente, como cumple a un letrado que no ve muy claramente las perspectivas de su caso pero que no obstante debe proseguir con valentía, éste le replica —sobre el concepto de "intelectual" no diré nada. Bastante han dicho ya voces más autorizadas. El calificativo de "libre" es ya otra cosa".

Seguidamente toca algunos puntos sobre las diversas nociones de libertad y si éstas caen dentro del dominio jurídico. Si se le llama "libre" al que no se dedica a una sola causa sino que aplica su vigor mental a defender esto o aquello, según venga al caso, ¿por qué no ha de llamarse "libre" al que

siente sus pensamientos enderezados en una sola dirección y concentra todas sus razones para consagrarlas a ella? ¿deja por ello de seguir sus libérrimos si unilaterales propósitos sinceros?

Al fiscal se le congestiona el rostro y cuando comienza a tartamudear palabras incoherentes en explosiva protesta, el tribunal le ordena callarse. Debe proseguir la defensa. Su segundo punto lo ha ganado bien.

Así autorizado, el letrado defensor sonríe beatíficamente y comienza una perorata sobre la autenticidad de ciertos sentimientos y la franqueza en las exposiciones de motivos y causas que hacen del libro en cuestión una fascinante lectura. Muy complacido, continúa diciendo que la fe católica está siempre necesitada de exégetas y propagadores y que es muy bello el renunciamiento a todo lo mundanal y la dedicación a un solo y concentrado ideal de anacoreta.

Cesa la voz defensora. Parece contenta con su alegato. En el salón del tribunal se establece la calma.

### *Conclusiones del Juego*

Ahora una voz mítica parece llegar de otro mundo. No de ese otro mundo ultraterrenal que contiene cielo, purgatorio e infierno y de cuyas alternativas se preocupa la religión. El otro mundo al que nos referimos ahora es el mundo ideal en que la luz de la inteligencia quiere siempre brillar, el mundo donde el hombre, libre de todo prejuicio y ausente de todo temor, examina y enjuicia sin dogmatismos y con el solo propósito de buscar la mayor viabilidad de soluciones a todos sus problemas.

De ese mundo nos llegaron el arte y la filosofía griegas, el empuje conquistador de los romanos que sirvió para sembrar su cultura a los cuatro vientos de la veleta y el quietismo contemplativo de los asiáticos, muralla de ensimismamiento frente al occidental dina-

mismo. Con su lastre de pasiones, apetitos y errores se han desenvuelto los hombres de ese mundo y han logrado, a la vuelta de unos milenios, que haya leyes, instituciones y fronteras. A despecho de los que niegan que se haya progresado, pueden vanagloriarse los de ese mundo de que ya en él quedan pocos esclavos, de que la equidad en los litigios entre individuos y hasta entre naciones se pueden dirimir en cortes que, si bien no siempre cumplen el ideal que es la justicia, al menos están consagradas a buscar ese fin.

Que los hombres de ese mundo sientan ansias redentoras, oscuras urgencias metafísicas que los lleven a procurar alivio y consuelo en vastas concepciones místicas que llamamos religiones, no es óbice para que deban abandonar, por las exigencias de éstas, la inicial amplitud de sus horizontes. Y si los que se abrazan a las creencias trascendentales aseguran que su visión abarca más, puesto que su panorama es de otro mundo, de un mundo infinito y sin fronteras, tendremos perfecto derecho a concretarnos al examen de este propio mundo nuestro antes citado, porque es del único que tenemos positiva noticia. Siempre habrá tiempo —el tiempo, según los místicos, no tiene significado para la eternidad— durante el cual se podrán contrapesar razones y convencimientos.

La voz sutil sigue llegándonos. No parece cargada de las esencias de las cosas que a la mente nos ha sugerido. No es enfática ni definitiva. En nada sugiere a la voz autoritaria que veníamos escuchando y que defendía los fueros estatales. Tampoco hay semejanza en ella con la otra voz que aportaba razones a favor de autor y obra. Son palabras leídas las que rompen el silencio. Los siete círculos que forman la montaña del purgatorio nos preguntan ahora:

“¿Por qué debiera atormentarse alguien con el pensamiento del infierno?”, y contestan: “Para nadie es obli-

gatorio ir allí. Los que van, van por su propia elección, contra la voluntad de Dios, y sólo pueden entrar en el infierno despreciando y resistiendo toda la obra de la Providencia y de la Gracia. Su propia voluntad les lleva allí no la de Dios. Condenándolos, El sólo ratifica la propia decisión de ellos, decisión que El ha dejado enteramente a su propia elección. Y no hará El a nuestra debilidad la sola responsable de nuestra condenación. Nuestra debilidad no debiera asustarnos: es la fuente de nuestra fuerza”.

Más adelante la voz lee: “Aprendí con asombro y temor que los profesores tienen un poder misterioso y mortal de dar rienda suelta a fuerzas psicológicas en la mente de los jóvenes. La rapidez, el entusiasmo feliz con que respondían los alumnos a indirectas y sugerencias era lo bastante para hacer que saliera escapado un hombre a vivir en los bosques”.

También nos dicen en otro momento: “El ideal del sacerdote significa la inocencia y la libertad de alma que llegan a los que se han despojado de toda preocupación de sí mismos, de sus ideas, juicios, opiniones y deseos y se contentan perfectamente con tomar las cosas como les llegan de las manos de Dios y por los deseos y órdenes de sus superiores. Significa la libertad de corazón que sólo puede uno obtener entregando toda su vida en manos de otro, con la fe ciega que Dios quiere servirse de nuestros superiores, nuestros directores, como instrumentos de nuestra guía y de la formación de nuestras almas”.

“Y ¿cómo lo sabíamos? porque nos lo fue revelado en las escrituras y confirmado por las enseñanzas de la Iglesia y de la poderosa unanimidad de la Tradición Católica desde los primeros Apóstoles, desde los primeros Papas y los Padres de la tierra, por los Doctores de la Iglesia y los grandes eclesiásticos, hasta nuestros días. *De Fide Divina*. Si lo creyeráis, recibiríais luz para

intuirlo, para comprenderlo en cierta medida. Si no lo creyeráis, nunca lo comprenderíais; no sería ello más que escándalo y locura”.

“Nadie puede creer estas cosas meramente por quererlo, de propia volición. A menos que uno reciba la gracia, luz verdadera e impulso de la mente y voluntad de parte de Dios, no puede siquiera efectuar un acto de fe viviente. Es Dios quien nos da la fe. Nadie viene a Cristo a menos que el Padre lo atraiga”.

x x x

Ahora todo es silencio. Opiniones, interpretaciones, alternativas de juicios; todo ha cesado. Ahí quedan las palabras, palabras de fe y de convencimiento radical por un lado, convencimiento y fe que han ido desalojando, lenta pero seguramente, todo posible nexo directo con el mundo, toda curiosidad, toda duda, toda aspiración a cambio.

Por el otro lado queda lo demás; las palabras que calientan con el reflejo de sus luces irisadas y que son: ironía, risa, impostura, y también siembra, exploración, entusiasmo.

El alma del hombre es demasiado compleja para que con simples palabras se le delinee e identifique. Quedará siempre, por siervo que llegue a ser de un rótulo, espacio para que alguna otra palabra, siquiera sea al sesgo, lo modifique. Acaso aporte señal de pureza el que un hombre huya de las palabras. Acaso “pureza” sea sólo una palabra.

En última instancia, la más alta misión de aquél que a las palabras se dedica es el poder asegurar que su dedicación, si bien ha servido para hacernos lo que somos, jamás se olvidará de lo que ella es.

Tomás Merton es hombre de palabras. Para él las palabras, producirlas, combinarlas, trazar con ellas filigranas de pensamiento, bosquejo de emociones, planteamiento de ideas, son asunto primordial. Las palabras, para él, son

suero de su sangre, sal de sus venas, puntal para sus sueños. Aunque en su autobiografía las vitupera y las llama "el Judas que me traiciona" y las cree su "enemigo", ellas siguen morando dentro de él, removiéndolo, aguijoneándolo, volcándolo hacia lo que queda fuera de los altos muros de su convento.

El hondo misterio que fue su conversión y que lo llevó hacia los otros misterios hieráticos y sacramentales lo colocan dentro de un mundo aparte. La certidumbre que al fin lo llevó allí queda dentro de él mismo. No será para él

ni para nadie más el poderlo verificar hasta que muera. Y desde esa última posición ignota ni él ni nadie nos lo dirá.

Por de pronto conserva su voz joven que seguirá hablando. Sus palabras seguirán llegándonos. El hombre entregado a Dios no dejará de estar en la tierra. Y al decirnos su verdad, venga ésta de Dios o de los hombres, deberá prestársele oídos. Su razón, nuestra razón, cualquier razón que venga, como la de él en sinceridad y respeto fundada, exigirá el ser oída.

Y así será.

A medio siglo de "La Vagabonde"

## EL TESTIMONIO CELEBRE DE UNA DESVENTURA

Por DORA ISELLA RUSSELL

"Como de costumbre, con un gran suspiro cierro tras de mí la puerta de mi piso. ¿Suspiro de fatiga, de sosiego, de alivio? —o la angustia de la soledad? ¡No averigüemos, no averigüemos!"

Así, noche a noche, Renée Néré llega a su habitación modesta, cumplida su labor de artista de segundo orden en una compañía mediocre de trashumantes, que por teatros de provincia ganan con sacrificio su pan y su cansancio; y allí es la dueña solitaria de su desilusión y sus recuerdos. Una mujer desposeída, deambula entre camarines sórdidos y hoteluchos impersonales. proyectando en la contemplación del reducido horizonte que la circunda, la mirada amarga de quienes quedaron a medio camino hacia la dicha. Ejerce el oficio de la pantomima, sin virtudes artísticas que sobresalgan mucho más allá de la gracia que podían prestarle únicamente su agilidad y su juventud.

Pero está sola, y piensa. Nada más patético que esa imagen desvalida, que ante el espejo del tocador, interroga a la mujer verdadera que se refugia detrás del maquillaje excesivo de la actriz.

"A mí nadie me espera, en una ruta que no lleva a la gloria ni a la riqueza ni al amor". Por fin lo ha nombrado; ésa es la clave del desasimiento sentimental de Renée Néré. Evoca la presencia del marido de quien se ha separado. "¡Dios mío, qué joven era, y cómo amé a ese hombre!" Nudo dramático, que en ese verbo en pretérito, escamotea la verdad de una pasión que no ha caducado; implacable, tácitamente, es reconocer que aún sigue

vivo ese sentimiento incondicional que le iluminaba la vida. Un amor trunco es como un vaso de cristal que se ha quebrado en las manos: mana la sangre entre las cortaduras, y cuando ésta se restaña, no se borran las cicatrices ni se rehace el vaso. Y reflejo de ese desnivel esencial entre el destino y el amor defraudado, es *La Vagabonde*, el libro célebre de la célebre Colette, que se publicó por vez primera en París, en 1910.

\* \* \*

Hay medio siglo de distancia, ahora. Tratamos de suplir imaginariamente el tramo cronológico, de reconstruir con lecturas, retratos, anécdotas, esa hora de un mundo que ignoraba todavía la amenaza de la guerra europea. Y es comprensible que quienes nacimos mucho después no hagamos cabalmente la recomposición de una época relegada por los acontecimientos avasallantes que cubren las décadas posteriores, y sólo alcancemos a tantear fragmentariamente el pasado inmediato, como si buscáramos algún rostro ignorado uniendo los pedazos de una fotografía rota de la que falta alguno. Pero sí podemos sopesar la medida de supervivencia de un libro que atraviesa cincuenta años sin haber perdido un solo latido de la emoción ardiente que lo gestó; sin que hayan envejecido la pasión y la confianza de una lastimadura que identifica biográficamente a la protagonista con la autora.

Porque Colette está entera en la obra. Aunque diga más adelante que no, aunque lo niegue o soslaye, *La Vagabonde* tiene el irrecusable acento de los testimonios directos, en los que el pretexto de la ficción literaria es apenas liviano ropaje para exteriorizar una herida abierta, honda e incurable.

Colette, la que vencida en su invalidez de los últimos años aprendió a la perfección —como todo lo aprendido por ella— ese difícil “arte de permanecer inmóvil”, tuvo para sí el tiempo de recordar, analizar, evocar, con la minucia de quien vivió mucho y revisa sin apuro sus experiencias, y su producción se convierte en una crónica valiosa de memorias, que enriquecen el conocimiento de su compleja intimidad. Había escrito en 1928, en *La Naissance du Jour*, hablando de su identificación con sus personajes: “Yo me *nombra*ba Renée Néré, o bien, premonitoria, me agenciaba una Léa”... ¿Qué juicio nos merece entonces, cuando niega estar colocada detrás de sus creaturas? ¿Cuál es la verdad, esta negativa o aquella infidencia? ¿O negaba, simplemente, por defenderse hacia adentro, por recato o por rencor de que le vieran los rastros de antiguas angustias: “El celoso abatimiento, la injusta hostilidad que se adueñan de mí cuando comprendo que se me busca viva entre las páginas de mis novelas”? Es humanísima la curiosidad imprudente que quiere indagar, tras las grandes figuras, el atisbo de realidad que inspira sus actos o sus creaciones. “Prueba a ser conocido por todos y a seguir viviendo”, dice un personaje de Pirandello. La francesa tumultuosa no podía escapar a este aspecto enojoso de la fama. Pero siempre, y pese a cuanto diga, hemos leído *La Vagabonde*

escuchando, en el soliloquio decepcionado de Renée Néré, la voz misma de Colette, que amaba a los animales y había aprendido a desconfiar de las traiciones de los hombres. Divorciada de Willy en 1906, para ganarse la vida —y la independencia—, Colette entró en la azarosa familia de los comediantes, estrenándose, con escándalo, en el *Moulin-Rouge*. Entre saltimbanquis, mimos, actores de ínfima categoría, pensiones pueblerinas, frío y penurias, giras mal pagadas, comenzó a posesionarse de un buen caudal de materiales humanos que tanto en *La Vagabonde* como en *L'Envers du Music-Hall* o en "*L'Entrave*", quedaron anotados con duradero y palpitante valor literario. Como su Renée Néré, Colette vagabundea durante varios años, cerrado el corazón, temerosa de decepciones nuevas, prefiriendo rechazar de su lado la oportunidad del amor, para no reincidir en el fracaso, no sentir, no sufrir. "Todo lo que amamos, nos despoja", escribió Colette alguna vez. Acida afirmación que se repite en toda su obra. Y cuando Renée Néré prefiere alejarse del enamorado que le ofrece su nombre y su fortuna, sentimos que es Colette misma la que se despidе del amor más hondo, que no volvió a dársele con igual intensidad nunca: "¡Vete, tú serás por mucho tiempo una sed en mi camino!"

Tal el asunto de *La Vagabonde*. El argumento no es más que el discurrir de un ser que vive su abandono y su ficticia alegría de andar solo. Se añaden incidentes, anécdotas, detalles de la aventura teatral, el sórdido mundo de la miseria que lucha y trabaja sin lograr la meta, entre los brillos falsos de la utilería, conforme con su pequeño oficio de actores sin triunfo, arrancando los aplausos desganados de públicos suburbanos, con la comedia frívola, con el espectáculo musical intrascendente. Es el mundo de gloria barata en que ha naufragado Renée Néré; fue el mundo vivido por Colette desde adentro, en esa compartida medianía en la que se iba gastando la ilusión, pero salvando en vilo el orgullo de ser pobres, de estar resignados y tener coraje. Como Renée Néré. Como Colette. . .

Nos aseveran sus biografías, en esta época, la taciturnidad de la escritora famosa, que en estos años todavía no lo era. Willy, ese hombre discutible que fue su primer marido, constituyó sin duda su pasión inolvidable. Lejos de Willy, rueda Colette por años sombríos, durante los cuales va hilvanando reflexiones singularmente profundas y entristecidas, que revelan, a lo largo de muchos volúmenes, que la novelista gloriosa llevaba consigo, insepulto, su infortunio de juventud. Temperamento ardoroso, la herida no cicatrizó. Y de su historia sentimental de tres maridos, con el añadido de amantes ocasionales, acerca del segundo, Jouvenel, es reservada hasta lo enigmático, en tanto que el tercero, Maurice Goudek, que por la edad podía casi ser hijo suyo, la acompañó hasta el fin cuando la gran campesina, superficialmente civilizada por muchos años de París, avanzaba en su otoño inteligente que iba dejando atrás las tormentas del corazón. Pero el texto de *La Vagabonde* es de particular interés, porque en su vasta bibliografía aparece como un libro de valor aparte, pues en ninguno de los suyos hay tanto vertimiento autobiográfico, pese

a estar Colette íntegra y siempre en su obra toda. Nos decía a través de René Néré: “Una mujer no puede morir de dolor. ¡Es un animal tan sólido, tan duro de matar!” Y como ha sabido a cruel precio, ese ajedrez de las palabras eternas que tienen generalmente significado momentáneo, con que juega la pasión —te quiero, nunca, siempre...— la confianza mutilada advierte: “¡Cuidado! ¡Vela a toda hora! ¡Todos cuantos se te acercan son sospechosos, pero no tienes peor enemigo que tú misma!” Y acaso lo más temible sea la añoranza: “Tiemblo ante la idea de ver subir, a través del velo de la lluvia, un jardín provinciano verde y negro, plateado por la luna en creciente, donde pasa la sombra de una muchacha que enrosca soñadora su larga trenza en su muñeca, como una culebra acariciante...” Y rememora con dolorida lucidez, lo que fue el primer amor, el que no se repite: “El tomó de ti lo que sólo puedes dar una vez: la confianza, el asombro religioso de la primera caricia, la novedad de tus lágrimas, la flor del primer sufrimiento! Ama, si puedes; esto, te será acordado, sin duda, para que en lo mejor de tu pobre felicidad, te acuerdes que nada cuenta, en amor, fuera del amor primero: para que sientas, en cada instante, el castigo de acordarte, el horror de comparar! Hasta cuando digas: —“¡Ah, éste es mejor!”; padecerás al comprender que nada es bueno, que no es único! Hay un Dios que dice al pecador: “No buscarías, si ya me hubieras encontrado...””, pero el Amor no tiene tanta misericordia: “Tú, que me hallaste una vez, dice, me pierdes para siempre!” ¿Creías, perdiéndolo, haberlo sufrido todo? Aún no ha terminado. Saborea, buscando resucitar lo que fuiste, tu derrota; calla, en cada festín de tu nueva vida, el veneno que vertirá en ella el primero, el único amor!”

\* \* \*

Una mujer demasiado inteligente como para ser feliz escribió, pues, la confidencia juvenil de su desventura y su fracaso en un libro que cumple cincuenta años. Colette, la guardiana de menudos y grandes tesoros, la coleccionista de fruslerías, de mariposas y de pisapapeles, dueña de ardillas, gatos, perros y hasta alguna pantera, siempre ofrece, en cada lectura, un hallazgo inesperado, siempre entrega una reticencia nueva; Colette, “una mujer inconveniente”; Colette, “el altivo impudor, el placer sabio, la dura inteligencia, la libertad insolente”, como señala Anouilh, poseyó un talento caldeado en la entraña misma de lo humano.

Y hoy *La Vagabonde* lo certifica, con su validez de medio siglo para todo tiempo. Porque en cualquier rincón del mundo, no ha de faltar alguna mujer defraudada que convoque nostálgicamente sus recuerdos, en el intento cándido de abrazarse al fantasma de un paraíso que ya no existe, con la serenidad vencida de los que perdieron para siempre la alegría.

Montevideo, 1960.

# NOSTALGIA DEL PARAISO

Por EUNICE ODIO

## I

### PONER DE MANIFIESTO LO MAS OCULTO

Ya que confiere a las cosas su ser y naturaleza, el poema no es un conjunto de ideas y palabras sino un orden substancial. Un poema es la acción del Verbo. De ahí que sea imposible analizarlo, aislar hasta el último de sus acordes. Siempre quedará un acorde impenetrable, indecible; ese acorde es, precisamente, el que hace de un conjunto de voces un orden substancial, un acto generador, un poema.

Ante el ojo crítico el poema, o ese soplo misterioso que le da categoría de tal, adquiere el poder de amurallarse, de negarse ante el que razona, salvándose a sí mismo.

El estudioso se absorbe en el poema, éste pasa al laboratorio; ahí son arduamente razonadas cada una de sus implicaciones. El trabajo del poeta queda reducido a esquemas y fórmulas que son exactamente lo contrario del poema. ¿Y

bien? Así como no se respira con la fórmula del aire, así como el aire es impalpable, inefable y supera su propia fórmula, de igual manera el poema, por serlo, es superior a su análisis y nada, nadie, sino él mismo, puede explicarse y transmitirse.

Desarticulado y visto en sus partes, no es ya poema sino orden perturbado, desorden purísimo, emoción deshecha.

Las dificultades para penetrar en una poesía determinada se acentúan cuando, como la de Ali Chumacero, presenta demasiadas implicaciones y ningún ángulo externo. Y este poeta de que trato no sólo es un perpetuo habitante de la profundidad, no sólo es hondo el contenido de su poesía; también es recóndita la forma que halla para expresarse.

De ahí que su poesía sea una de las más difíciles que puedan contemplarse.

Entendámonos. Por difícil no quiero decir oscuro. Allí Chumacero, como Esquilo y como tantos otros, ha sido acusado de oscuro y precisa deslindar campos entre lo difícil y lo oscuro.

Dice el diccionario de la lengua española: DIFÍCIL: QUE NO SE LOGRA, EJECUTA O ENTIENDE SIN TRABAJO.

En cuanto a la palabra oscuro, tratándose de poesía tiene —me temo— otro significado que el que le asigna la Real Academia. El poema oscuro no existe como tal. Si por poema entendemos un instrumento para poner de manifiesto lo más oculto; si, como debemos, identificamos al poema con la *revelación*, esto es, con la acción de manifestar la verdad oculta, inmediatamente colegimos que ningún poema que lo sea puede ser, al mismo tiempo, oscuro. Ambos, poema y oscuridad, se excluyen el uno a la otra. El poema en cuanto tal, pone en claro —no oscurece—, objetos y movimientos del alma. Aclara, hace trascender, pone al descubierto lo escondido, el meollo de las cosas. Si no cumple estrictamente ese cometido no es poema; es, sí, oscuridad, lugar donde nada puede estar claro, palabrería ñoña, antítesis del poema, frase dicha por los hombres comunes y corrientes que no pueden percibir la realidad interior de las cosas, que perciben lo que la cosa es sólo en apariencia; lo que la cosa parece ser y no lo que es en verdad.

Veamos un ejemplo de oscuridad más densa que un ladrillo, oscuridad que quiso ser lo contrario, es decir, poema:

—Dime, ¿por qué ese llanto?

*“Como vino de túbulo o un sabor precipitado en alas,  
te siento diluida entre los labios;  
en la playa del cuerpo yergues tu aliento mudo;  
sobre mis dedos corres;  
creces en mis cabellos, vertidos tallos  
que en ti murmuran una canción de brisa derrumbada,  
y el tiempo se detiene en su carrera,  
convertido en el témpano que al agua inmoviliza,  
como largo silencio o paloma sin alas”<sup>1</sup>*

—*Por una ilusión perdida,  
por una reciente herida,  
por un nuevo desencanto...*  
—*Pues no llores más y olvida.*  
—*¿Por qué lloras, flor de flores?*  
—*Porque el que era dueño mío,  
el que me hablaba de amores,  
me hiere con un desvío...*

¿Cabe mayor oscuridad? ¿Qué hay en estos octosílabos que no haya sido dicho, más o menos con las mismas palabras, por miles y miles de enamorados no correspondidos, que no son poetas ni falta que les hace? En otras palabras, ¿qué descubrimiento entrañan acerca del estado amoroso? Después de leerlos, ¿alguien puso en claro alguna cosa acerca del amor, tantas veces igual y distinto como amantes existen y están por nacer? Yo diría que no y digo más: que si los versitos citados fueran la verdad sobre el amor, no valdría la pena de tomarse tanto trabajo y que, además, si para conocer algo sobre la pasión amorosa dependiéramos de esas nueve líneas, aviados estaríamos, digo, en la más perfecta oscuridad.

Oscuro es lo que no trasciende. Trascender significa —conviene tenerlo presente— “empezar a ser conocido o sabido, un hecho o especie que estaba oculto”.

¿Oscuro Allí Chumacero? Me atrevo a decir que siendo su poesía de una trascendencia tan constante como ejemplar, apenas si puede haber otra más clara, que con mayor poder aclare las cosas manifestándolas.

He aquí un fragmento de Chumacero referente al amor que sí es un modelo de claridad:

1—Allí Chumacero. *Imágenes Desterradas*. p. 24. Edit. Stylo. México. 1948.

Largo, complejo es el amor. Difícil, por lo tanto, su descripción. Es, diríamos, un cuerpo compuesto de facetas que nos refleja y es reflejado, a su vez, eternamente. Cada faceta es un goce, un dolor, un estremecimiento.

No obstante, en tan brevísimo fragmento se nombran por lo menos tres elementos del complejo amoroso.

Puede que algunos ya hayan pensado en ellos sin llegar a concretarlos. Puede que todos, menos uno, hayan sentido su existencia; pero ese uno justificaría el poema; porque ese uno ya sabría algo de sí mismo que ignoraba hace un instante. Los tres elementos a que me refiero son:

1) El acto de fusión de los amantes en que ambos se mezclan transfigurándose, transmutándose el uno en el otro, realizando, sin más, el misterio de la transubstanciación. *Creces en mis cabellos* es decir: tú eres mis cabellos; tú y su ritmo vital no son cosas distintas. Tú estás en mí como mi espalda, el paladar, las vísceras, que son yo mismo y lo serían aún a pesar mío. *Vertidos tallos* (mis cabellos) *que en ti murmuran una canción de brisa derrumbada* es lo mismo que: yo estoy en ti, soy tu sonrisa, el oído con que oyes, el gesto con que otorgas. *Amada en el amado transformada* según San Juan de la Cruz.

2) Este elemento se relaciona con lo que llamo *tiempo amoroso*; tiempo singular cuyas más importantes características serían: 1) que no puede ser compartido. El tiempo que viven los amantes sólo tiene vida y expresión para ellos mismos. ¿Podría el vecino situarse en ese tiempo iluminado del amor de enfrente? Por cierto que no. Es evidente que el tiempo amoroso tan sólo puede ser compartido entre sí por los enamorados. Ninguno daría un mes, una hora, un segundo de su amor. 2) Ese tiempo no fluye, se queda estático, ajeno a su transcurrir, no ataca por lo tanto, a la criatura, no la empaña. A esa inmovilidad del tiempo de todos conocida se refiere Alí al decir: *El tiempo se detiene en su carrera, convertido en el témpano*

*que al agua inmoviliza, como largo silencio o paloma sin alas.*

3) Este matiz traduce la sensación de muerte que está implícita en el acto de amor, aun si los amantes no son intensos y lúcidos; aun (y quizá más) si son bestiales y ocasional su encuentro. Con sólo cuatro palabras Chumacero pone al descubierto ese color dramático: *como vino de tûmulo o un sabor precipitado en alas*, lo cual equivale a enunciar un movimiento de agonía, de paulatino acabamiento.

Dejo para lugar más oportuno seguir tratando el tema del amor y de la muerte tan estrechamente unidos en este poeta mexicano.

Por ahora me basta con demostrar que no es oscuro sino difícil de penetrar.

¿Son oscuros el inhalámbrico, la teoría de los quanta y Góngora? Por supuesto que no. Pero sucede que hay quienes no se toman el trabajo de comprenderlos, o tienen una radical incapacidad para ello. Y la culpa de tan poco entendimiento, ¿qué duda cabe? no la tienen Góngora, ni el inhalámbrico, ni Alí Chumacero. La culpa quizás radique en alguna celdilla cerebral inexistente.

No es sombra sino resplandor lo que signa la poesía de Alí Chumacero. No es oscura —repito— sino secreta, complicada, difícil; no se llega a ella si no es mediante un gran esfuerzo interno. No es la suya poesía de comunicación. ¿Será porque él *no quiere comunicarse*?

Ante un poeta incomunicado cabe preguntar: ¿por qué se incomunica? ¿No quiere, o no puede comunicarse? Si buscándola se encuentra respuesta, eso quiere decir que esa poesía que parecía un muro del laberinto, sin puertas ni ventanas, aparentemente infranqueable, ha empezado a entregar las llaves de invisibles puertas; porque la causa de incomunicación del poeta nunca es arbitraria ni menos vacía de contenido. Todo lo contrario, está fundada en el ser y el estar del poeta. No hacen los poetas su poesía como la hacen porque son así... sino que porque son así, porque no pueden ser más ni

menos que lo que son, hacen sí su tarea y hasta su vida.

Cada lengua cuenta con su grupo de incomunicados. Viene al caso el ejemplo de incomunicación de don Luis de Góngora que puede y logra comunicarse en su obra anterior a la Fábula de Polifemo y Galatea. Nada hay de abstruso en las letrillas, romances, y la mayoría de los sonetos gongorinos. El poeta español empieza a encastillarse al escribir la obra mencionada; cuando llega a Las Soledades la cerrazón es completa. Su hermetismo, como puede verlo cualquiera que lo conozca bien, no deriva de exigencias del alma sino de violentas necesidades estéticas.

Ocultarse en la transposición y la metáfora, en un fuego metafórico llevado a sus últimas consecuencias que literalmente convierte en un mito el lenguaje, es lo medular del estilo gongorino. Sin él existiría el genial poeta Luis de Góngora, pero no el gongorismo. En otras palabras: pudo comunicarse, pero ello hubiera hecho imposible inaugurar ese, precisamente ese estilo que tanto lo singulariza.

Pero ¿qué oculta el cordobés? No hay razones metafísicas en su mejor poesía. Si con respecto a Góngora se hablara de metafísica, tendría que hablarse de una

metafísica del lenguaje. Ahí lo que está oculto es el lenguaje, la palabra misma, por una parte y, por la otra, lo contingente. Cualquiera sabe que Las Soledades narran un suceso, un naufragio, en fin una anécdota trivial hasta cierto punto; pero que el aparato resplandeciente, el ambiente divino que se crean para situar el suceso, hacen del poema no sólo una gran utopía más de la literatura, sino también un espacio altísimo de nuestra lengua castellana.

En cuanto a Alí Chumacero diré que está todavía demasiado cerca para afirmar sobre él algo categórico. Falta la perspectiva que la ausencia y los años imparten, no sólo a la obra de los creadores, sino también a la actitud en que fue concebida. Como diría él mismo en su estilo tan macabro y tan mexicano: tendría que hacerme el favor de morir para que pudiera verlo un poco mejor; pero nunca lo haría porque es un irresponsable.

Todo poeta vivo no sólo acaba de comenzar su faena sino que además, como el resto de los hombres, está sujeto a cambio. Una hora antes de morir puede sobrevenir el instante de su transformación. Por ello no aventuraré más que una hipótesis sobre Alí y su trabajo. De ningún modo aspiro a hacer una hipotiposis.

## II

### LA DESTERRADA VOZ

A mi ver, Chumacero es un poeta herético no porque no quiera o no pueda comunicarse, sino porque *no puede querer* comunicarse. Y no puede querer por varias razones.

Estas son 4 fundamentales: 1º Es un poeta mexicano. 2º Es un poeta metafísico. 3º Su conciencia metafísica altamente desarrollada, lo convierten en un individuo no conforme con su ambiente y que no se funde con él, al cual ese raro sentimiento lo lleva a la abstracción directamente, única posibilidad de reposo en medio de la caprichosidad del mundo de los fenómenos. (Su contrario sería el poeta

no metafísico que sí se funde con el todo o, lo que es igual: que sí se comunica, que sí comulga porque se siente en perfecta armonía con el cosmos. (Neruda, Carrera Andrade, Alberti, Pellicer, Diesto, Prados, son buen ejemplo de fusión con el todo). 4º Su misma sensibilidad metafísica lo hace experimentar el sentimiento de la culpa de culpas.

Cada uno de estos motivos de soledad y su mecanismo será explicado en adelante.

Alguien puede argüir que un poeta metafísico no tiene que ser por fuerza un incomunicado, alguien que se destierra a

sí mismo. De acuerdo. Un hombre disparado hacia la especulación metafísica podría traducirnos su misteriosa aventura tan sólo valiéndose del poder de síntesis y del lenguaje común que a todos nos sirve para amar, reír, partir, volver en comunión; del cual cada palabra es la llave segura que nos abre las emociones y los objetos haciéndonos sus dueños absolutos. Lenguaje en que cada voz tiene el significado que le marca la Academia y no otro.

Sí, un poeta metafísico podría hablar en la lengua de todos; pero no siempre puede y, lo que es más grave, no siempre quiere. Y en este no querer hay lógica. Es normal y lógico hablar de lo oculto en un lenguaje secreto y particular. Abundan los casos en que las palabras puestas en orden poético, asumen un valor semántico y metafísico apenas relacionado con el original. Citaré sólo dos casos: Cuando Job dice raíz la palabra adquiere, además de tres que posee, otras acepciones de orden sumamente extenso. Raíz en Job quiere decir no sólo fuerte cimiento de su ser; también designa una unidad espiritual que, cuando fue perfecta, había conferido a su poseedor no sólo plena salud del alma, sino

gran felicidad corporal. *“Mi raíz estaba abierta junto a las aguas, y en mis ramas permanecía el rocío”*.<sup>2</sup>

Estando lejos de ser un espectador de lo recóndito, Góngora también tenía una multitud de palabras que en su boca perdían el contenido original. Por ejemplo en Las Soledades casi nunca dice barco. Sustituye este vocablo y sus sinónimos con nombres de árboles.<sup>3</sup>

De igual modo, cuando Alí dice agua, sábana, arena, sueño, esos vocablos no quieren decir lo que siempre. Sábana, por ejemplo significa sepultura. Y no un sepulcro ya previsto y visible, sino el sepulcro que sueña el hombre, el que él se está haciendo a medida que transcurre. Sepulcro onírico, vivo y cotidiano. Asociado directamente con el dormir y con el sueño, como veremos.

Es claro que los poetas no tienen su clave así no más. Cada voz clave no es hoja al viento, separada de la rama que le da vida. Cada palabra clave está unida a otras que son las que la transforman y que, al transformarla, le dan sentido y existencia nuevos e insospechados. Claramente puede verse el fenómeno de palabra transformada por sí misma en una metáfora, en el siguiente período de Alí:

*Desnuda y silenciosa caes  
con lentitud de aroma en la penumbra,  
hecha rumor al tacto  
bajo la sábana que como lluvia  
transformada en rocío descende sobre el pétalo  
y nos erige diáfanos,  
ya para siempre espuma, aliento derrotado,  
más rescoldo que cauce o alarido,  
más ceniza que humo,  
más sombra, más desnudos.*

Salta a la vista que lo subrayado por mí es elemento de muerte. Por ejemplo 1) la palabra silenciosa. Nada es seguro sobre la muerte, excepto su gran silencio. 2) El verbo caer es sinónimo de morir. Se dice: los caídos en la batalla. 3) Caer con lentitud de aroma vendría a ser morir sin agonía, como cosa que cae por su pro-

2—Job cap. 29, vers. 19.

3—Luis de Góngora. Las Soledades. 1ª Edic. O. Completas. Aguilar. Madrid. 1943. p. 549: al inconsiderado peregrino que a una Libia de onda su camino fio, y su vida a un leño. p. 558: al que —ya deste o de aquel mar— primero surcó, labrador fiero, el campo undoso en mal nacido pino, / Más armas introdujo este marino monstruo, escamado de robustas hayas, p. 559: En esta pues, fiándose atractiva, del Norte amante dura, alado roble, no hay tormentoso cabo que no doble, ni isla hoy a su vuelo fugitiva. Piloto hoy de Cudicia, no de errantes árboles, más de selvas inconstantes, al padre de las aguas Océano.

pio peso infinitesimal. La voz "sábana" está unida a otras que la transmutan según es bien fácil demostrar: (Caes desnuda) "*bajo la sábana, que como lluvia transformada en rocío desciende sobre el pétalo y nos erige diáfanos*" (es decir, nos levanta y crea nuevamente. La muerte en Alí, como se verá, es nacer a una vida en plano distinto): *ya para siempre espuma*, (la espuma es lo que está deshecho desde antes de nacer); *aliento derrotado* (vencido en la lucha, ido, inexistente ya); *más rescoldo que cauce o alarido*, (es decir, no cauce que contiene, alarido que es el resumen del dolor de los vivientes, sino cosa vacía, forma huida, huella de lo que fue calor, fuego activo, y ahora es nada); *más ceniza que humo*, (expresión que reitera la anterior); *más sombra, más desnudos*, (más sumidos en la muerte, más puros).<sup>4</sup>

A medida que transcurrimos por la poesía de Alí encontramos la voz sábana y otra con distinto significado del que es común, pero unidas a otras que claramente indican cuál es el nuevo que les corresponde.

Veamos la misma palabra transformada para que diga algo idéntico, aun cuando su nueva acepción está ahora más a la vista: "*Mas un día el murmullo cederá al arcángel que todo inmoviliza*: un hálito

de sueño llenará las alcobas y cerca del café la *espumeante sábana* dirá con su oleaje: Aquí reposa en paz quien bien moría".<sup>5</sup>

Como ya expresé, me parece natural que se nombre lo oculto con un lenguaje oculto. Ahora bien, teniendo en cuenta que la poesía de que tratamos es una constante pregunta por el hombre y su destino, ¿cómo sería posible preguntar obviamente sobre lo menos obvio que existe? Me parece inútil insistir sobre el misterio que sobrelleva cada hombre, misterio que hace imposible contener al hombre en teorías materialistas o no. Recordemos que Paul Valéry escribió con tanto genio como brevedad: "*Para mí todo humano es un ser misterioso y lo demás ausencia*".

Comencemos, ya es tiempo, a explicar una por una, las razones de este poeta solitario, inconforme con el ir y venir de los fenómenos, con una conciencia prometeica del pecado, la cual lo lanza, adquiriendo la forma de *un motivo más*, hacia la soledad sin esperanza.

Una de las razones de su hermetismo, y no la menos aguda, es su mexicanidad. Alí es cerrado, hermético, porque es mexicano. Nadie que haya observado y comenzado a comprender a México, podría confundir la poesía de Alí con otra escrita no importa dónde.

4—Alí Chumacero. o. c. pág. 25.

5—Alí Chumacero. Palabras en Reposo. p. 15. Letras Mexicanas, F. de Cultura. México, 1956.

# *Pantera Incandescente*

Por EUGENIO MARTINEZ ORANTES

1

*En la Proa de un Lirio . . .*

*En la proa de un lirio te fugaste  
del valle de topacios que habitabas,  
donde con tu semblante iluminabas  
mil gacelas de miel. Todo olvidaste:*

*Las estrellas de azúcar que sembraste  
en los cielos de amor que contemplabas  
cuando sobre el perfume descansabas,  
los rugidos de sol que dibujaste*

*en los muros de un trozo de rocío,  
las flautas que nadaban sobre el río  
nocturno de tu alegre cabellera,*

*y tu escala que al viento iba derecho . . .  
para hundirte en la selva de mi pecho,  
y formar tu refugio, mi pantera.*



EUGENIO MARTINEZ ORANTES

*Un Océano Ruge en mi Garganta . . .*

*Un océano ruge en mi garganta,  
un océano altivo que a mi frente  
le ordena doblegarse felizmente  
hacia el fuego frutal que te levanta.*

*Un océano en mí ruge y te canta,  
desintegra las rocas de mi mente,  
cuando eres en mi anhelo la presente  
ausencia que en mis horas se agiganta.*

*Un océano soy cuando te miro  
quebrar mi soledad con un suspiro...  
océano que pone su estandarte*

*de pasión desbordada, incontenible,  
en los barcos de lumbre indestructible  
que lanza decidido a conquistarte.*

*¡Ay, Pantera!*

*¡Ay, pantera!, mi aljaba está repleta  
de violines que asaltan mis pesares  
y palomas que pueblan los altares  
donde quemo mi vida de poeta*

*por tus labios que se volvieron meta  
de mi sed, mis tormentos y cantares.  
Contra mí tus enojos no dispares.  
Soy un río de sangre que un cometa*

*dirige por praderas asombradas  
de verlo persiguiendo tus miradas.  
Las garras de tu aroma me han clavado*

*en la carne una muerte redentora,  
que comienza en tu luz que me devora  
y concluye en tu cuerpo constelado.*

*Este Incendio . . .*

*Este incendio que ves con el espanto  
recorriendo las calles de tus ojos,  
son recuerdos, mejor dicho despojos  
de un corazón palpado por tu canto.*

*Este ciego huracán que yo levanto  
con mis manos rasgadas por abrojos,  
son el residuo que minutos cojos  
de un corazón dejaron con su llanto.*

*Toma este incendio, este huracán herido,  
en tus manos de cielo comprimido.  
Báñalo siempre con tu tibio gozo,*

*cúbrelo con tu aliento enamorado  
y procura guardarlo en tu costado . . .  
¡o tíralo a los perros o a un pozol!*

*Pantera Donde el Fuego Hace su Nido . . .*

*Pantera donde el fuego hace su nido  
después de consumir a los luceros.  
Melodía colmando los esteros  
de garzas y de aroma incontenido.*

*Cuerpo lleno de soles: el olvido  
nunca envuelve tus claros limoneros  
ni asesina furioso a los jilgueros  
que guardan tus rosales florecidos,*

*porque el tiempo de ti se ha originado.  
Llamarada quemándole el costado  
—con azúcar y ensueño— a la ciudad*

*que cada día estrena, entusiasmada,  
brazos para rodearte la mirada.  
. . . Así te está copiando mi ansiedad.*

### *Un Toro Estrepitoso . . .*

*Un toro estrepitoso anda en mi pecho  
despertando canciones con bramidos;  
un toro que persigue los latidos  
de un corazón ansioso de algún lecho;*

*un toro donde el llanto se ha deshecho  
las garras habitadas por gemidos,  
cuando trata de hundirse en sus dolidos  
dominios de alquitrán y de despecho;*

*un toro que en sus cuernos guerrilleros  
tiene lagos, montañas y luceros;  
un toro que por calles de puñales*

*va incendiado gritando que desea  
perder su libertad en la pelea  
por dos muslos de lava y de panales.*

### *Sobre tu Piel . . .*

*Sobre tu piel la noche se presiente  
más hembra y luminosa que la aurora...  
(Por eso, entristecida a veces llora  
largas horas su orgullo, inútilmente).*

*En ella está el motivo intermitente  
del incendio que siempre me decora  
y de mi sed tremenda que devora  
ejércitos de río. Combatiente*

*se prolonga en el mapa de mis días,  
desintegrando mis melancolías  
y acrecentando el fuego que me abrasa.*

*Y por ella se elevan huracanes  
en mi pecho de abismos y volcanes,  
cuando su aroma por mis venas pasa.*

**Antes que Aparecieras . . .**

*Antes que aparecieras en mi vida  
con el cuerpo emanando tempestades  
de palomas, que sobre las ciudades  
van dejando su rosa preferida,*

*mezclándose en la sangre combatida  
del hombre que a través de las edades  
ha soñado con pan y libertades,  
con árboles de lumbre presentida*

*en el mapa risueño y encantado  
de un sueño sobre mieles levantado,  
y con una bandera de dos senos*

*que destruya con leche milagrosa  
la pena y la miseria, presurosa . . .  
ya estabas compartiendo mis venenos.*

**Amanecí Desnudo . . .**

*Amanecí desnudo en la ribera  
de tu nombre poblado de azahares,  
después que destrozaste mis pesares  
y mi noche de humo, de quimera,*

*con tu altiva presencia de pantera.  
Amanecí desnudo entre cantares  
—cubierto de canarios estelares—,  
el día que llegaste por primera*

*vez, a mi soledad de barco hundido.  
Amanecí como recién nacido:  
Sin recuerdos, cadenas ni pasado.*

*cuando tus huracanes me azotaron  
con pétalos de luna y levantaron  
tu nuevo poderío en mi costado.*

*Pasas Sobre Mis Días . . .*

*Pasas sobre mis días custodiada  
por cometas resueltos a destruirme,  
mas sus caudas, en vez de consumirme,  
me dejan la existencia rebosada*

*de una luz auroral que entusiasmada  
logra de la tristeza redimirme;  
y siempre que tu ausencia quiere hundirme  
de un zarpazo de sombra, entre la nada,*

*tu sonrisa que es mar de espadas, llora  
y se torna barrera protectora  
de mis ansias, barrera y estandarte.*

*. . . Ya no puedes sangrarme con tus luces,  
porque con ellas mismas me seduces,  
me proteges y obligas a domarte.*

# EL SANTISIMO

## (Cuento)

Por FRANCISCO MENDEZ

(Ilustración de Camilo Minero)

Una gallarda estatua de casi dos metros de altura, de cuerpo delgado y duro, era el Santísimo, llamado también Señor de la Resurrección. Su atlética santidad no podía contemplarse, sin embargo, debido a que las celosas manos de los cofrades la mantenían cubierta de ropas; una larga túnica carmesí y un manto de desgastada púrpura, que caían, en silenciosa catarata, desde sus hombros, bañándolo de una extraña luz, de uno como resplandor que se avenía mal con las tinieblas de la sala. Allá abajo, entre los últimos pliegues, asomaban la puntita sus pies calzados de sandalias, en cuyas uñas depositaban sus besos los piadosos visitantes. Eran lo único visible del Santísimo, con su armoniosa mano derecha levantada en alto y con los dedos agrupados en la actitud de bendecir. Porque, el rostro radiante de belleza en la mañana del Domingo de Pascua, de un sonrosado que matizaba bien con el suave oro del bozo y con la doble esta-

lactita de la barba leonada, y que para mayor gloria, lucía tres clavos de plata, rematados en graciosos tréboles; el uno en el sitio preciso en que se detuvo la lengua de Pentecostés, los otros dos en las sienes —digo, el mismo rostro era negado a los ojos cristianos, pues lo mantenían encerrado en un tupido cancel de pañuelos, cintas y zutes de colores inútilmente encendidos.

Todo el año, pero en cierto modo, toda la eternidad, salvo la mañana tres veces dominical de la resurrección...

Juan Sajbín, hijo del ajpatán mayor de la cofradía, solía pensar desde niño en aquel bello santo, para quien no se hicieran los solazos de verano, ni la locura de los días de junio y julio, ni las lunas de enero, ni el gusaneo de las constelaciones; pero pensaba con más insistencia durante las noches de apretada sombra. Le venía una sensación de piedad o de ahogo, no estaba seguro; aquella magnífica efigie, que toda la catolicidad del pueblo admiraba sin

reservas a lo largo de la procesión del Domingo de Pascua, enfundada ahora en lo espeso de las ropas, encima de las cuales pesaba lo sombrío de la sala. Luego los densos muros de adobe de la casona, luego el infinito silencio del pueblo, luego la gran noche sin límites de Dios...

En su español chapucero, aprendido con los patojos del pueblo y con el maestro de la escuela, Juan Sajbín pensaba casi de viva voz, metido dentro de sus cobijas. Era casi humorístico el pensamiento que equiparaba al Santísimo, en aquellas noches de apretadas tinieblas, con un enorme sietecamisas, ese curioso enrollado hecho de masas superpuestas de maíz y de frijol; lo comparaba también con las capas de madera de las trozas o con un huevo de madera que tenía su madrina, Doña Carmen; se destapaba la cáscara y surgía un huevo más pequeño que a su vez era cáscara de otro menor, y así hasta toparse con un huevecillo del tamaño de un anís. El, Juan Sajbín, iba quitando capas; primero la gran noche, en seguida el silencio, en seguida la atmósfera de la sala, en seguida las ropas, hasta llegar a la admirable estatua del Santísimo.

Pero el gran día de la excepción era otra cosa. De verdad el Santísimo resucitaba, porque era como estar muerto perpetuarse en la húmeda tumba de la cofradía. Con la vaga idea que Juan Sajbín tenía de la muerte, o acaso mejor de lo que era estar muerto, encontraba una imagen fácil en la "vida" del Santísimo. Y por eso comprendía con bastante claridad el prodigio de la Resurrección, cuando, con el alba, saltó la losa que José de Arimatea pusiera devotamente sobre el cadáver de Cristo, y el cuerpo se levantó rubio y espléndido como el sol mismo, otro sol, o sin duda sustituyendo esa vez al astro del día.

Esta semejanza entre el sol y Cristo,

y también el Santísimo, en la mañana del domingo de Pascua, no solamente no palidece con los años en el ánimo de Juan Sajbín, sino, por el contrario, fue tomando cuerpo y en el momento en que discurre esta historia, cuando Juan Sajbín es ya un muchacho de flacos pero decididos dieciocho años, el hijo del cofrade mayor no tenía ninguna duda respecto de esto: que la efigie del Santísimo, al quedar despojada del mar de trapos que la ahogaba y salir en hombros de los grandes cofrades a la puerta de la casona, era el mismo sol que entonces asomaba por las montañas del poniente; era el mismo sol y era, también, por supuesto, Jesucristo en persona. Sentía el terror que, de acuerdo con los evangelistas, hubo de invadir los corazones de los soldados romanos que cuidaban la losa. No le hubiese extrañado que de pronto, el Santísimo, ahora desnudo de todas sus ropas y apenas cubierto en sus pudendeces sagradas por un taparrabo labrado en la madera misma, abriera los brazos en remedo de alas y volara. Esta imagen se las había descrito ininidad de veces el cura. El cura hablaba de un cuerpo rubio que dimanaba luz y Juan Sajbín lo confundía con una abeja cuando sale del panal, aletea un instante y brinca hacia el cielo...

A cierta hora de la madrugada dominical, los miembros de la cofradía empezaban a descender al pueblo desde la montaña, en pequeños grupos. Con los otros muchachos, Juan Sajbín gustaba situarse en la plaza del pueblo, para seguir el derrotero de los cofrades, cosa sencilla supuesto que portaban hachones de ocote. De pronto aparecían, casi simultáneamente en lo alto de los cerros y comenzaban a bajar; en la panza negra del monte, era como si trazaran zigzagues de fuego, como si fantásticos ríos de oro se precipitaran hacia el pueblo. Marchaban los cofrades en la conocida fila india, cada uno con un mazo de ocote

ardiendo en la mano. La lejana luminaria dejaba visible la vegetación y se podía apreciar cuál se encendían los grandes árboles, cuál se quemaban aparentemente las lianas, los musgos, los bejucos, y, sin duda las plantas enanas adheridas al suelo. Era una roza puesta de pie.

Y de pronto llegaban a oídos de las gentes del pueblo las voces de los cofrades, sus jubilosas risas como otras antorchas. La chirimía, el tambor, el adufe, el violín cimarrón de los montañeses agregaban fuego a las voces y a los hachones. Juan Sajbín los seguía cuando bajaban al río y se figuraba la multiplicación de las llamaradas y la vocería en las aguas. Llegaban. Confluían todos en la misma casona de la cofradía.

Entonces asumía su gran papel Pedro Sajbín, el ajpatán mayor. Pedro Sajbín, con una larga vara de alcalde en la mano, se situaba en la única puerta, cerrada aún, que daba acceso a la sala. En ese momento Pedro Sajbín era la losa de José de Arimatea. Impertérrito, hierático, congelaba cualquier amago de penetrar en la sala que viniera de la multitud congregada frente a la casa.

—Dejanos entrar, Pedro Sajbín —decían, se entendía bien que con falsa urgencia, los cofrades, agitando sus hachones— venimos de lejos pa'ver al Señor. Sólo pa'eso venimos.

Pedro, con su rala barba cana y su macolla de cabellos blancos amarrada con un zute, no creía necesario responder, ni siquiera con una simple interjección. Y Juan, sabedor de que presenciaba una comedia, no dejaba de admirar a su viejo tata y procuraba memorizar el menor de sus gestos. Porque andando los años él mismo llegaría a ser el gran ajpatán.

—¡Pedro Sajbín! ¡Pedro Sajbín!, dejanos entrar a ver al Señor. ¿Por qué hablaban en español? ¿No había en su lengua aborigen un modo más fácil de decir lo mismo? Todos ellos, los cofrades, conversaban siempre en su idioma;

pero el rito les imponía, sin duda, dirigirse en "castilla" a su padre en ese momento.

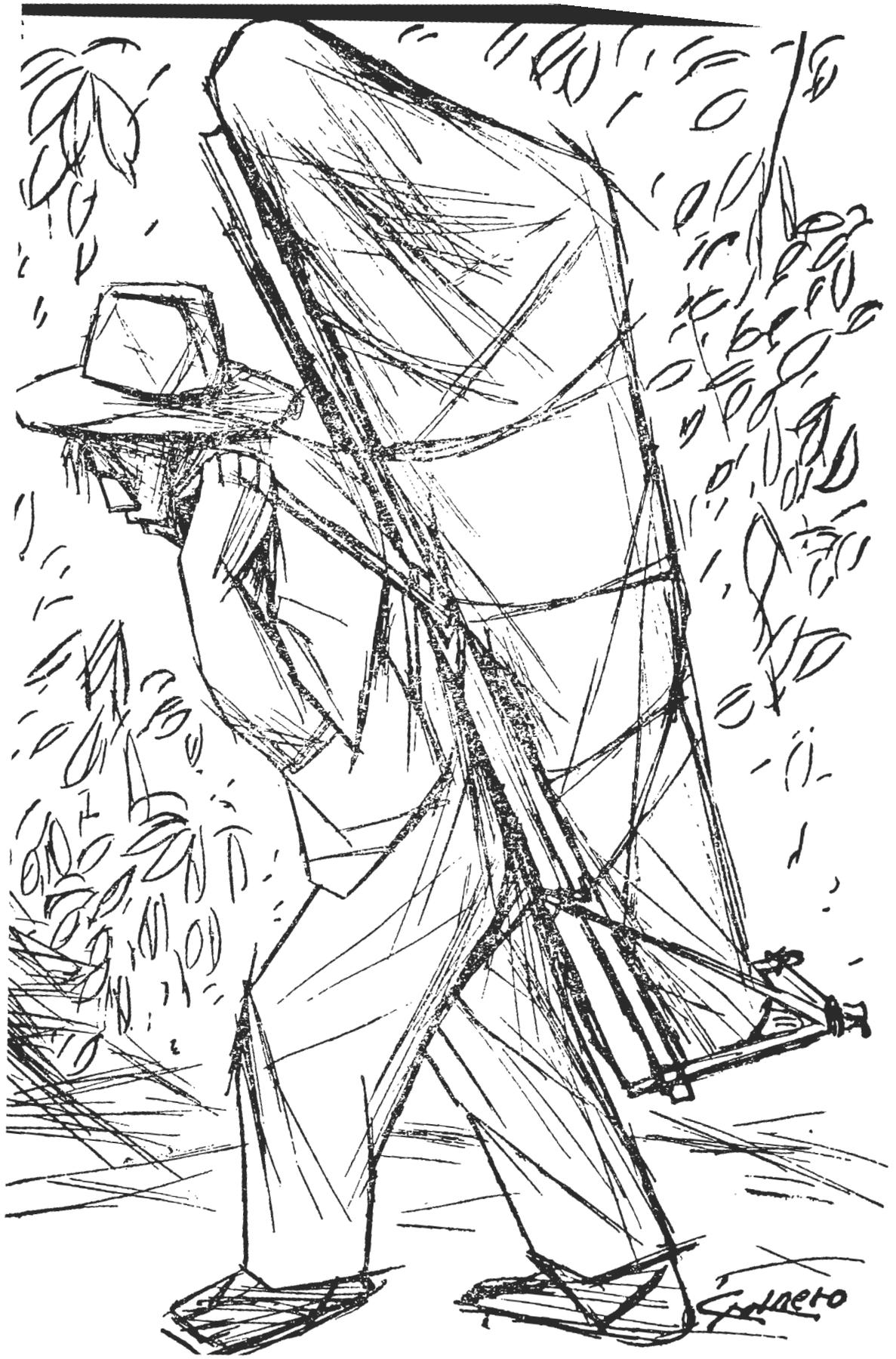
Las indias viejas comenzaban a servir rondas de atole blanco entre la concurrencia, luego botellas de guaro que se pasaban de boca en boca.

—Pedro Sajbín —se acercaban las indias viejas a la estatua viviente del ajpatán mayor—, Pedro Sajbín, aquí está tu jícara de atol y tu traguite.

Pero Pedro Sajbín no rechazaba aquello ni siquiera con un ademán o un gesto; lo repelía con su silencio de madera o de piedra o de adobe.

Y cuando los gallos se habían cansado ya de saludarse de casa en casa y de cerro en cerro, de modo que sus últimos cantos fatigados apenas se levantaban de encima de los rastrojos, la estatua de Pedro Sajbín se derretía, movía un brazo, luego una pierna, luego parpadeaba, luego sonreía. Quería decir que faltaban los justos minutos para que los elegidos penetrasen en la cofradía, desvistieran al santo, se entregaran a sus ritos y luego lo sacaran en hombros a la calle, en medio de los cohetes y los cohетillos, meros gallos rezagados de la madrugada.

Magnífico en su desnudez membruda y sonrosada, el Santísimo se dejaba conducir bajo la luz cegadora del sol, a lo largo del pueblo; las gentes, indios y ladinos al unísono por esta vez, se ponían de rodillas a su paso, salían de sus casas con puñados de flores despetaladas, con retacitos de papel de colores, con canastas de hojas de naranjo y limonero que volcaban frente a la Efigie; los había que lo acompañaban largo trecho, caminando hacia atrás, con el incensario en la mano; los había que quemaban cohetes, cohетillos y bombas, y otros, los más pobres, que por toda ofrenda le gritaban a voz en cuello un: ¡Que viva el Santísimo Señor de la Resurrección! coreado luego por todo el pueblo. Por allí salía el señor Shino, con sus retumbantes cámaras, tizón en mano; por allí salía el Max Si-



minís, cabiendo apenas en su lujoso cu-  
chiate rojo a listas negras, para cantar  
en estropeado español: “¡Santa Dios,  
Santa Juerto, Santa Dios lomortano!”

A la cabeza del desfile, radiante de  
fe, orgulloso hasta reventar, caminaba  
Pedro Sajbín, a pequeños trancos, que  
apuntalaba con la larga vara edilicia  
rematada en lo alto con una crucecita  
de doble brazo, de las llamadas patriar-  
cales: tras él, repitiendo pálidamente  
su figura y su gesto, iba el centenar de  
cofrades.

—Hoy viene más lindo que nunca—  
se oía comentar desde las aceras.

—Mirálo, mujer, persináte pa’ que te  
perdone esa boca.

—Y vos, que tenés en el cuerpo al  
Enemigo malo, no te decís!

—Nana! ¡Nanita!

—¿Qué querés, hijuepuerca? ¿Por qué  
no callás el hocico?

—¿Verdad nanita que él es el mero  
Tata Dios?

—¿Y quién querías que juera, patojo  
plomoso? Esas son cosas del malcriado  
de Manuel, tu tata, que no cré en los  
santos, contimás en Cristo ni en María  
Santísima. ¡Por no pelizcarte las ore-  
jas!

—Jorment! —sonaban las voces indí-  
genas.

—In Parrutz!

—In tál

•

Y aquel año las habituales exclama-  
ciones de admiración se helaron en las  
bocas. Juan Sajbín creía haber sido el  
primero en reparar en la catástrofe, da-  
do que su calidad de hijo del cofrade  
mayor le daba acceso al desarrollo de  
los “misterios” dentro de la negra cue-  
va de la cofradía. Las manos apresu-  
radas de los indios procedían a despo-  
jar de sus ropas al santo, mientras iban  
diciendo sus oraciones por la mejora  
de las cosechas, porque la grey se  
viese libre de la peste, de las tempes-  
tades, de la persecución de la policía  
rural. Burdos por demás eran aquellos

misterios, pero de todas maneras mis-  
teriosos para los no iniciados. Los de  
Eleusis, los de Hermes, los que cele-  
bró Moisés frente a la zarza en llamas  
podían ser, sin duda, mucho más poé-  
ticos o más cargados de filosofía, pero  
no eran, ni con mucho, menos hermé-  
ticos y temibles que estos eleusinos de  
petate y caite que los indios practi-  
caban, en escasos minutos plenos de  
emotividad, alrededor de la imagen del  
Santísimo.

Y Juan Sajbín, no pudo reprimir un  
¡ah! de extrañeza, cuando al emerger  
en toda su desnudez la hermosa escul-  
tura al resplandor del ocote, se vio que  
el moho la profanaba de la cabeza a  
los pies, que una invasión insolente  
de pequeños hongos, le quitaba por  
completo el brillo a los tres clavos que  
enmarcaban el rostro, que un gran lí-  
quen seco prosperaba entre los dedos  
de su mano derecha, que todo el rosa  
del semblante estaba reducido a una  
serie de manchas blancas y grises, a  
modo de mal de pinto o vitiligo.

¡Ah!

¡Ah!

La muchedumbre era una sola boca  
que profería un inmenso ¡ah! de sor-  
presa no exenta de temor. Los que aso-  
maban con el incensario se iban de  
espaldas y huían, los que regaban flo-  
res u hojas de limonero palidecían, se  
daban a temblar los quemadores de co-  
hetes y coheterillos y el primero de los  
que ofrendaban vítores se quedó con  
el “¡Que viva...!” en la lengua, de  
pronto pesada como plomo.

•

El cura congregó a los cofrades inme-  
diatamente después de la procesión:

—Hijos míos, no se alarmen sin fun-  
damento. No es propiamente un casti-  
go de Dios para el pueblo, sino un des-  
cuido lamentable, que, por suerte tiene  
remedio todavía. Todo es obra de la  
humedad, hijos míos; no hay otra cosa.  
Yo voy a escribir a Guatemala para  
que lo repinten; será asunto de unos

cuantos quetzales. La única dificultad puede estar en que hay que llevarlo a la capital. . .

La protesta unánime de los cofrades no se hizo esperar:

—El pueblo no quiere se lo van llevar, Tata Cura. El Santís ser el patrón de los naturales, Tata Cura. Si se lo van llevar el pueblo de naturales quedar solo, Tata Cura.

—Hijos míos, no hay otro camino; ahora mismo escribo a Guatemala. Será cosa de unos cuantos. . .

—El pueblo no quiere se lo van llevar, Tata Cura. El Santís ser el patrón de los naturales, Tata Cura. Si se lo van llevar el pueblo de naturales quedar solo, Tata Cura.

—¿Prefieren, entonces, que se siga arruinando?

—El pueblo no quiere se lo van llevar, Tata Cura. El Santís ser el patrón de los naturales, Tata Cura. Si se lo van llevar el pueblo de naturales quedar solo, Tata Cura.

—No queda otro camino, Pedro Sajbín; me dirijo a ti que eres el más entendido, el más castellano. Tienes que hacerles comprender que es necesario llevarlo a la capital.

Pero Pedro Sajbín, con todo y verse halagado con los epítetos de “entendido” y “castellano”, comenzó la letanía. “El pueblo no quiere se lo van llevar” . . .

El cura desistió por el momento.

—¡Ah, indios malacates!

No estaba enojado. Era un buen pastor. Sabía que las ovejas más buenas y obedientes son aquellas que se descarrían más fácilmente y que el secreto está en abandonarlas aparentemente a su propio extravío, pues de pronto notarán que han dejado el derrotero trazado por el pastor y volverán.

•

En sucesivas olas de fuego pasaron los días del mes de abril, chamuscando los últimos verdes del campo, se-

cando hasta las reacias hojas de limonero y los dedezuelos de los cipreses. La primera quincena de mayo enrojeció el cielo hasta el rojo-blanco. En su lecho de piedras y arena, se retorció el río como gusano entre las brasas. Daban lástima las grandes montañas, perdidas entre la bruma. Daba lástima el aire, mitad humo, mitad polvo. Daban lástima sobre todo, los rebaños de ovejas, las vacas, los caballos esparcidos por los cerros, con los hocicos que buscaban ciegamente en el suelo un poquito de verdura.

No quería llover.

Mediando mayo, una tarde el cielo se puso enfurruñado por el lado oriente; algunos juraron haber oído, incluso, el tamborón lejano del trueno; sopló un airecito tibio; se alborotaron los desechos de milpa y hierba en la llanura, al paso juguetón de un remolino que bailaba en un pie y quería volverse embudo. Y se alborotaron los zopilotes. Pero no llovió.

No, no quería llover.

•

—Pedro Sajbín —vino a decirle el cura a su casa—, Pedro Sajbín, tú que eres el más entendido. . .

No terminó la frase, ni dejó que el terco ajpatán mayor comenzara la archiconocida letanía.

—¡Ah, indios malacates!

Era todo lo que el cura sabía decir, a guisa de insulto, para su grey aborigen.

•

Los ladinos me llaman Juan, pero yo me llamo Axuán; mi tata no se llama Pedro, se llamó Alú; mi nana no se llama Tomasa, se llama Almax. Los ladinos son una cosa y nosotros somos otra. Sólo en nuestro amor al Santísimo somos iguales los indios y los ladinos. Y también en el castigo del Santísimo. El Santísimo se llenó de manchas y eso quería decir que no llovería. No llovería.

rá, yo sé que no lloverá. Y si no llueve en el pueblo, lo mismo no lloverá para los indios que para los ladinos. "Si se lo van llevar el pueblo de naturales se queda solo, Tata Cura", así dicen los ajpatanes. ¿Y quién me dice que los ladinos no se quedarán solos también? El castigo es para todos. Tal vez el remedio sea llevarlo a la capital, como dice Tata Cura. Y si ese es el remedio yo quiero llevarlo cargado en mis espaldas, quedarme allá con él, cuidarlo de día y de noche, hasta que ya esté bueno para regresar al pueblo.

Mayo tocaba a su fin, pero no llovía.

Los indios de la cofradía dieron en reunirse por las noches, en el patio de la casona. En cuclillas alrededor de la fogata, fumaban en silencio sus largos chacuacos de tusa, y se pasaban de boca en boca la botella de clan. No se miraban las caras. Todos tenían los ojos fijos en los leños encendidos que se iban poniendo lentamente blancos en las puntas. Se reunían para deliberar, pero no hablaban. No es sencillo asegurar que por lo menos pensasen, porque no parecía bullir ningún indicio de vida debajo de aquellos sombreros inmóviles. La muda asamblea se debatía a quien era más silencioso. Y ya bien alta la noche, Pedro Sajbín se estiraba con traquido de huesos, se ponía de pie y empezaba la letanía:

—El pueblo no quiere se lo van llevar...

Todos signaban el monótono recitado, de chorro de agua en un sordo recipiente de madera, con un movimiento abnuativo que tenía mucho de cabeceo de sueño.

En la inmensidad de la noche la tercera letanía era un poquito de sombra más. Los indios levantaban sus caras impasibles hacia las estrellas. No eran caras, eran máscaras. Sin embargo ocurría que toda una constelación se les derramara por la frente...

Se iban, en fila india.

A lo lejos, en la montaña, rebotaban

ladridos de perros, escalofríos de coyotera, cantos de gallo que frotaban el espacio como fosforazos.

•

Una noche Juan Sajbín, rompió a hablar.

—¡Tata!, ¡Tatita!...

Aunque la voz medrosa apenas se arrastraba por el suelo, los cofrades se pusieron de pie como si hubiera caído un rayo. El muchacho cerró los ojos aterrorizado, dándose cuenta del delito cometido. Pero los abrió casi en seguida, porque el viejo Pedro, su padre, adelantándose al deseo de su hijo y sin duda al de toda la cofradía recitó solemnemente:

—Que se lo van llevar, si es la voluntad de Dios...

Y se lo llevaron.

Fue la procesión más imponente que recuerda la historia de la comunidad. Adelante iba, por supuesto, Pedro Sajbín, esta vez con el estandarte de la cofradía; llevaba su soberbio cuchiate rojo, debajo del grueso algodón negro; llevaba sus calzoncillos de manta blanquísima; llevaba sus sandalias de cuero amarillo y el zute de listas rojas y negras debajo del sombrero de tiesas alas. Llevaba detrás de sí a toda la cofradía, que copiaba su imagen servilmente.

Los ladinos, con sus santos engalanados, se sumaban al cortejo; todas las hermandades católicas aborígenes: todas las imágenes de la iglesia. Detrás de las andas del Santísimo, ahora rigurosamente vestido de todas sus ropas, caminaba el señor cura, con las manos juntas en actitud de orante.

Salió el gran desfile del templo y coronó la plaza, tomando en seguida por la calle principal, rumbo a la salida para Guatemala; no se detuvo en las afueras, sino se echó por el camino polvoriento en medio de aquel sol implacable que llenaba el aire como de zumbido de moscas.

Se detuvo la procesión a la orilla del río, hasta abajo, al pie de la loma. Miles de cristianos sudaban de pies a cabeza. Algunos recuerdan que también había gotas de sudor en la frente del Santísimo, sobre todo a la hora en que lo volvieron hacia la población, y todo el mundo hincó las rodillas en la arena hirviendo. El padrenuestro y el avemaría murmurado por millares de bocas que se morían de sed, tenía mucho de estertor agónico, pero también de ingurgitación de agua. De repente todas las gargantas estallaron en sollozos.

El regreso implicaba un ascenso por la pronunciada cuesta del pueblo. Ninguno quiso ver cuando Juan Sajbín, se echó al Santísimo sobre las espaldas y emprendió la subida del otro lado del río, rumbo a la capital. Hubiera sido pedir demasiado a su dolor. Pero, a media loma, el pueblo se detuvo y se volvió, justamente para ver cómo Juan Sajbín, seguido a la carrera por el grupo de ajpatanes que lo acompañaban, ganaba la primera cresta de la montaña, con un bulto envuelto en sábanas blancas al lomo.

Largamente relincharon los potros esa misma tarde, y las vacas se restregaban contra los cercos, y las hormigas echaron a correr hacia sus madrigueras inopinadamente, y sin motivo cacarearon las gallinas.

Después de tan evidentes anuncios, el aguacero se desmoronó sobre el pueblo al anochecer. Era como espolvorear queso en un plato de frijoles.

Indios y ladinos, al unísono una vez más, pensaron, mientras resollaban el olor de tierra mojada, que el Santísimo, con su ida, había levantado el castigo al pueblo.

Era de balde beber hasta quedar-se bocarriba, con la boca de par en

par. Era de balde fumar y fumar y fumar. Era de balde salir muy de mañana al monte, con la escopeta al hombro, a perseguir güirgüiras o ispumuyas. Era de balde correr como loco, espoleando al Tzitzimite —el mejor caballo de su tata—, por toda la vegá.

A Juan Sajbín se le había quemado o hecho añicos algo allá adentro. Cuando volvió sin anunciarse de la capital, dejando allí no solamente el resto del acompañamiento, sino al Santísimo mismo, el viejo Pedro esperó varios días una explicación. Y era natural; su hijo se había empeñado en conducir él mismo, sobre sus espaldas, a la sacra efigie; se había empeñado en hacerle guardia mientras permaneciera en el taller, velar por su seguridad, porque se le respetara como era debido, y, naturalmente, regresar con él a espaldas hasta la orilla del río el día en que los hombres de la capital dijese que ya estaba apto para el retorno. Sin embargo, había vuelto él solo, cuatro días más tarde, hosco, ceñudo, cerrado.

Con la tosudez propia de su raza, Pedro Sajbín esperó una semana entera, sin resultado ninguno. Es seguro que Juan, su hijo, también esperó en todo ese lapso un interrogatorio paternal, con la misma tosudez.

Se hablaron en quiché:

—Hijo, estoy queriendo saber por qué te viniste.

Juan Sajbín, apretó los dientes.

—No me gusta la capital, tata.

—Me estás mintiendo, hijo. Es mejor que me digás por qué te viniste.

—No me gusta la capital, tata.

—No ibas a la capital, sino a cuidar al Santís. ¿Por qué no te quedaste?

—No me gusta la capital, tata . . .

El viejo un poco enfurecido, pero otro poco orgulloso del temple de su hijo, se dio cuenta de que daba cabezadas contra una piedra. Acudió al señor cura, quien tenía mucho ascendiente sobre el "patojo" o el "abón" como le

decía en quiché. El señor cura no adelantó nada y hubo que convenir en que a Juan Sajbín, de verdad, la capital no le gustaba.

•

Era de balde beber y beber, fumar y fumar, porque el derrumbamiento interior no mejoraba sino, más bien, tendía a empeorar.

Juan, aún haciendo esfuerzos inauditos por desmontar de su cabeza aquellos pensamientos, recordaba cuando tras haber bajado al santo de sus andas, lo empacaron en unas sábanas, lo ataron en un cacaste especial y se lo pusieron en la espalda. Era dulce aquel peso sobre su lomo, era reconfortante. Juan Sajbín, no hubiera cambiado su papel por todo el oro del mundo. Anduvo sin fatigarse por cuestras y bajadas, por desfiladeros, por rejoyas sin fin; atravesó muchos ríos sin puente, muchos puentes sin río. La primera noche la pasaron en un rancho del camino. Colocaron la imagen en un sitio abrigado, se arrodillaron, encendieron innumerables candelas. Y al otro día, también sin fatigarse, sin sentir la preciosa carga, atravesó serranías, laderas, hondonadas. Con la noche avistaron la capital y como era tarde, dieron con su humanidad en un mesón, en donde todavía pudieron los cofrades venerar al Santísimo.

Y vino el otro día...

No, Juan Sajbín duda de estar vivo, después de un golpe tan terrible. Llegaron al taller del imaginero, con la carta del sacerdote; el imaginero, un hombre de perilla blanca, de gafas, con un delantal albo que le cubría el pecho, leyó la carta, dio una mirada indiferente al bulto que Juan acababa de depositar con mucho cuidado en el pavimento, y luego llamó:

—¡Rafael! ¡Arturo!

Llegaron rápidamente los dos muchachos. El imaginero, mientras alargaba

la mano para atender el teléfono, les dijo con indiferencia:

—Llévenselo —señalando el bulto que hacía el Santísimo—; hay que quitarle la pintura como primera providencia. Avisenme cuando esté listo.

Sin ningún miramiento y con el terror de Juan Sajbín, los muchachos procedieron a despojar de las sábanas la estatua, en seguida le quitaron las ropas, que fueron entregando despaçosamente a los cofrades; Juan, cada vez más aterrorizado, recibió la última prenda: el pesado chachal que le caía del cuello y se componía de macacos, de monedas carrereñas, de níqueles de la época cabrerista, de "chompipitos" como los muchachos del pueblo les dicen a las monedas de cinco centavos de quetzal...

Cuando la escultura se quedó desnuda, como en las madrugadas del Domingo de Resurrección, los dos muchachos la levantaron en vilo, uno por la cabeza, otro por los pies y se la llevaron para adentro. Juan no acató lo que hacía, pero sin esperar nada de sus mudos acompañantes de viaje, corrió detrás de los muchachos, presa de espanto. Estaba seguro de que la tierra no tardaría en abrirse bajo los pies de aquellos demonios, de que el santo forcejearía echándolos por el suelo, de que un arcángel rasgaría el techo de la casa, espada flamígera en mano, para fulminarlos.

Siguieron Arturo y Rafael llevando la imagen como en angarillas, en una postura de verdad poco respetable, a lo largo de un corredor, hasta que dieron con un gran tanque. Y a Juan Sajbín se le nublaron los ojos cuando los dos muchachos, sin detenerse un punto, y como si estuvieran haciéndole "marculilla" a un mortal cualquiera, balancearon un poco al Santísimo y luego lo lanzaron al agua...

El joven indígena llegó justamente para ver cuál la bella escultura caía con pesadez en el líquido, se hundía a pique, salía a flote de inmediato y se que-

daba a flor de agua, girando sobre sí misma ni más ni menos que una troza.

Arriba, en el cielo del patio, el sol brillaba hermosamente como siempre. Dentro de su jaula un pajarillo se puso a cantar. Sopló un viento ligero que arrancó una hoja seca al varejoneo de la mosqueta; la hoja mariposeó unos segundos, planeó hacia abajo y vino a

posarse en la espalda mojada de la estatua...

•

Cuando salió aturdido a la calle, pudo darse cuenta de que algo se le había derrumbado definitivamente por dentro.

Leyendas Salvadoreñas

## LA PIEDRA DE LA CULEBRA

Relato de RAMON HERNANDEZ QUINTANILLA

(Ilustración de Camilo Minero).

Melitón Rojas —que había peleado en las revoluciones de Honduras—, tenía fama de hombre valiente y honrado a carta cabal. Muy joven emigró hacia la costa norte hondureña y de allá vino con una pierna menos y varias cicatrices en el tórax poderoso. Afirmaba que eran las condecoraciones obtenidas en las guerras fratricidas, cuando los hermanos luchaban entre sí, ciega y ferozmente, azuzados por las compañías bananeras que fomentaban las luchas intestinas con el fin de meter su garra en las concesiones territoriales. Melitón era un tipo alto, musculoso, arrogante y algo excéntrico en su manera de conducirse. Caminaba reciamente con un par de toscas muletas que él mismo había fabricado y, para vivir con la independencia que cuadraba con su temperamento, se dedicaba a la venta de billetes de lotería, situándose todos los días en una banca del parque, precisamente frente al portón principal del mercado.

Buen conversador, gustaba referir sus aventuras y desventuras a cuantos quisieran escucharle, pero tenía cierta predilección por una turba de muchachos que, al salir de la escuela cercana, le rodeaban para pedirle alguna anécdota chistosa o un relato encendido en bélicas acciones.

Melitón demostraba un afecto especial hacia el “Peché Fernando”, un muchacho tímido, apocado, hijo único de la señora Cleotilde, vendedora de flores en el mercado. El “Peché Fernando” acaparaba los coscorriones y patadas de sus compañeros, tal vez no más fuertes, pero sí más osados y desaprensivos,



cuyas intemperancias sufría con esa resignación tristosa de los seres que subestiman el alcance de sus posibilidades y recursos. Melitón se había propuesto dar armas al pobre muchacho para que auto-venciera su cobardía, y por ello dijo en cierta oportunidad:

—Yo era un muchacho delgado, miedoso, como este “Peché Fernando”... todos me ultrajaban o insultaban hasta que, por consejo de mi tío Manuel, conseguí la piedra de la culebra... De allí en adelante le hice frente al mismísimo diablo, y siempre salí venciendo...

—¿Qué es eso de la piedra de la culebra?—preguntó uno de los chiquitines que escuchaban al narrador.

—¿Qué no saben ustedes que con la piedra de la culebra se vencen todos los riesgos, incluso el de la misma muerte? Les diré cómo la obtuve, siguiendo los consejos de mi tío Manuel, un viejito que, según decían las viejas beatas, tenía pacto con el diablo. Para conseguir esta piedra —prosiguió Melitón, mientras enseñaba a sus oyentes un objeto liso, casi redondo, pulimentado, como de jade—, hay que buscar la cueva de una culebra zumbadora, cerciorarse de que la sierpe está dentro del cubil, y luego tapar la pequeña entrada de la cueva con una piedra o un pedazo de palo. Se deja pasar una semana, y mientras tanto hay que conseguir un garrote delgado, pero fuerte, de guayabo o de guachipilín. Al cabo de una semana se destapa la cueva y entonces aparece la culebra hecha el diablo, y apoyándose en su cabeza, lanza terribles colazos por todos lados y así persigue con furor a las personas y animales que se le atraviesan. Entonces es cuando el hombre debe retar a la culebra para obtener la piedra milagrosa. Para ello se coloca el retador frente a la zumbadora, con los pies separados, pero fuertemente apoyados en el suelo, y de esta manera, casi sin moverse uno del mismo sitio, se esquivan los latigazos de la culebra con el garrote de guayabo. No debe dejarse golpear por el animal rabioso de ninguna manera, pues en ese caso el hombre resultará vencido. Después de esta lucha descomunal que dura una o dos horas, la culebra al sentirse derrotada arroja una piedra por la boca espumajosa y, vergonzada, se vuelve a meter en la cueva.

—¿Y usted peleó con la culebra, don Melitón?—interrogó nuevamente el chiquitín que hizo la primera pregunta.

—Es claro, muchacho, pues de lo contrario no la tendría aquí en la mano, ya que quien la obtiene jamás la presta, ni tampoco se vende. Les diré con franqueza que cuando le hice frente a la culebra, que era una sierpe como de tres metros de largo y tan gruesa como mi muñeca, me temblaron las canillas y me arrepentí con todo el alma de haber retado a ese animal endemoniado en un lugar solitario del monte, donde nadie podría darme ayuda. Pero al primer colazo que me lanzó, instintivamente me hice a un lado y comprendiendo, en medio de mi terror, que en esta lucha me iba la vida o la muerte, poco a poco me fuí serenando, sin dejar de eludir los golpes de la

culebra. Y así a lo largo de esta desigual riña que se prolongó por mucho tiempo, la zumbadora fue vencida y con despecho arrojó sobre la hierba esta piedrecita verdosa que tengo en la mano...

—¿Pero qué resultado le dio?—interroga otro de los contertulios.

—Sería largo de contar todas las veces que la piedra me ha salvado la vida, haciéndome invencible— dijo Melitón, mientras envolvía la piedrecita en un papel blanco, suave, como de seda—. Recuerdo que cuando estuve preso por asuntos políticos en el Castillo de Omoa, allá por San Pedro Sula, un temible criminal, compañero de prisión, fue comisionado para que me asesinara como mejor pudiera. Por supuesto que yo ignoraba este designio de mis enemigos políticos. Fue así como una noche, mientras dormía sobre las duras baldosas de la cárcel, aquel bandido trató de darme la muerte por medio de una artera puñalada. En el preciso momento que el criminal enarbolaba su arma para clavármela en el pecho, medio me desperté y, por instinto me hice rápidamente a un lado, mientras el puñal se quebraba contra las losas del suelo. A continuación emprendimos una feroz lucha, pero salí vencedor, aplicando a mi adversario una serie de llaves que me enseñó el cocinero japonés de un barco donde yo serví algún tiempo como ayudante de los meseros. Estoy seguro de que la piedra de la culebra me salvó... Después, aquel bandido llamado "Tetunte", se hizo muy amigo mío y hasta me confesó los nombres de quienes tramaron mi muerte... Algún día les contaré cómo logré salir del "Castillo de Omoa"...

Se hacía tarde y los muchachos se dispersaron cada cual para su casa, pensando todos ellos en el maravilloso talismán de Melitón... "Si yo tuviera la piedra de la culebra —se decía el "Peché Fernando"— dejaría de aguantar los coscorriones de mis compañeros"...

El "Peché Fernando" aprovechó las vacaciones de Semana Santa para recorrer los montes vecinos en busca de la cueva de una zumbadora, aun cuando en su fuero interno estaba inseguro de poder hacerle frente al furioso animal. Se creía sin fuerzas para emprender hazaña tan formidable, pero tenía curiosidad de conocer, al menos, la famosa culebra, y esperaba crecer un poco más, para retarla, en su debido tiempo, a un terrible duelo a muerte. Melitón le había descrito las características de la sierpe, pero la búsqueda resultó infructuosa. Las zumbadoras escaseaban, quizá, por aquellos lugares...

Terminaron las vacaciones de Semana Santa y los muchachos al salir de la escuela —especialmente por las tardes—, rodeaban a Melitón Rojas para escucharle las peripecias de su existencia azarosa, preñada de peligros y sobresaltos.

Una de aquellas tardes, cuando solamente el "Peché Fernando" hacía compañía al pintoresco ex-revolucionario, apareció de pronto al extremo de la calle "Caresapo Martínez", un muchacho camorrista, hosco, jefe nato de la pandilla de su barrio.

—Ya me voy—dijo Fernando y agregó temeroso: Allá viene “Caresapo” quizá con ganas de pelear...

—Quédate y no le tengas miedo —le contestó Melitón—. Yo te prestaré la piedra de la culebra. Echátela en la bolsa y procura que no se te vaya a caer en caso de que tengas que luchar...

Fernando, todo tembloroso y afligido, aguardó la llegada de “Caresapo Martínez” que venía embelesado en ensartar un capirucho y hubiera pasado de largo si Melitón no le dice:

—Martínez: ¿qué todavía no has aprendido a jugar el capirucho?

El rudo muchacho se detuvo y contestó:

—Si quiere jugamos y veremos quién gana...

—Ese es juego de cipotes... Aquí está el “Peché Fernando” que te puede dar clase de todo...

—Con este tonto no juego yo—dijo “Caresapo” mientras daba un empujón al pobre Fernando, cuyos cuadernos cayeron al suelo, circunstancia que aprovechó el pequeño rufián para patearlos a su gusto...

La indignación de Fernando ante el destrozo de los útiles escolares se convirtió de pronto en un acceso de furor y encendido en santa ira se avalanzó sobre su enemigo, entablándose una tremenda lucha en que menudeaban las trompadas y patadas, sin faltar horribles imprecaciones. Por último se enredaron en un combate cuerpo a cuerpo, habiendo caído al suelo ambos contrincantes, donde parecía que “Caresapo” ganaba la partida. Fue entonces cuando Melitón gritó a Fernando:

—¡Recuerda, muchacho, que tienes la piedra de la culebra!...

El efecto de esta frase fue instantáneo. Fernando haciendo un esfuerzo inaudito, logró montarse sobre su rival y de esta guisa le asestó rapidísimos golpes en la cara y en el pecho hasta que Melitón le gritó de nuevo:

—Ya basta... Dejen de pelear... Levántense... Y tú, Martínez, de ahora en adelante debes respetar a Fernando que te ha vencido en buena lid...

Los muchachos se levantaron del suelo todos sucios y sudorosos, con las camisas rotas y presentando arañazos en los brazos, en la cara, en el pecho... Se miraron frente a frente, sin rencor, como dos rivales que reconocen su potencia. Fernando recogió sus cuadernos, libros y lápices. “Caresapo Martínez” sacó su capirucho y se marchó ensartándolo, como si nada hubiese pasado... También se dispersaron los curiosos que presenciaron la pelea...

—Tome su piedra don Melitón... Muchas gracias... Si no es por ella, “Caresapo” me hubiera vencido...

Melitón se quedó pensativo y tardó mucho rato en contestar:

—No sé cómo decirte la verdad, pero lo cierto es que la piedra de la culebra es una leyenda que yo también aprendí de niño. Yo jamás he peleado con una

zumbadora, pero sí he luchado con muchísimos hombres que son todavía más peligrosos... En esta pelea que has sostenido con "Caresapo" tú acabas de encontrar la verdadera piedra de la culebra y la llevarás de hoy en adelante dentro de tu corazón, pues has vencido al miedo, tu peor enemigo en la vida... Esta piedra que tengo en la mano no vale nada, la recogí a orillas de una quebrada y me gustó por su bonito color, puedes quedarte con ella... Todo lo demás lo inventé para darte valor... Te felicito, muchacho, acabas de vencer a tu ingrata cobardía...

Melitón encendió su puro de Copán y quedó callado, como sumido en sus recuerdos, y el muchachito se marchó pensativo hacia su casa...

Autores Salvadoreños

# "Barbasco", Raíz y Actualidad Nacional

Por MARIO HERNANDEZ-AGUIRRE

*"El gran mérito de la novela es habernos contado la historia del hombre no a la medida del héroe, sino a la medida del hombre; y estos hombres, estos hombres que resultan, son tan hombres que son héroes".*

EDUARDO MALLEA

## 1

Decía D. José Ortega y Gasset que la novela era, principalmente, acción; claro está que no sólo era esto, pero que para serlo una novela debía de despertar interés, tenía que *"pasar algo"* en ella. *BARBASCO*, la última novela de Ramón González Montalvo es, además de una novela bien escrita, con excelente uso del lenguaje, sin preciosismos, con acertadas intercalaciones de modismos y refranes del campo cuzcatleco y una justa apreciación de nuestro medio campesino; una novela valiente y de acción, en donde vibra y rezuma todo un mensaje escrito con honradez, sin prejuicios de ninguna clase, con un gran sentido de la realidad salvadoreña

y carente por completo de situaciones acomodadas a una tesis preconcebida.

Por eso en el plano escaso de nuestros novelistas, Ramón González Montalvo ocupa, indudablemente, el primer lugar en una forma destacada. Después de *Las Tinajas* (Segunda Edición, Departamento Editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1956, 290 págs.) publicada algún tiempo después de haber sido escrita, *BARBASCO* el libro que ahora nos ocupa, aparecido en el corriente año en una impecable edición del Departamento Editorial del Ministerio de Cultura (204 págs.), se consagra su autor en nuestro país y para nosotros, como un auténtico e innegable valor de la prosa nacional. Representa un triunfo para nuestra literatura por la culminación de una trayectoria,

de legítima raíz salvadoreña, que comenzaba en Ambrogi, ha seguido con Salarrué y acaba ahora, y en un triunfo más completo porque logra ocupar un puesto resaltado en el panorama de la novela en Centro América.

En la estructura de *BARBASCO* hay amor a la tierra y sinceridad, basada en una tradición autóctona —como es la del campesino— que se desenvuelve a lo largo de la literatura salvadoreña para llegar a González Montalvo con una nueva visión. Ahora tiene el lector frente a sí mismo a un campesino salvadoreño idealizado, porque la figura de Chico-Paco-Barbasco y el paisaje en la narración están como aprehendidos y se logra con ello una *descripción idealizada*, según el decir de Arturo Torres Rioseco al referirse a *Don Segundo Sombra*.

Pero el triunfo de *BARBASCO* se establece, además en una original expresión de la vida en el campo nuestro. Toda ella aparece cargada de interesantes matices metafóricos debidos a la veracidad con la que el autor ha descubierto sus sentimientos más profundos. La objetividad interna determina el estilo de la novela. Con indudable acierto carga las palabras con el mayor cúmulo posible de sensaciones. Por este motivo, y por su preocupación estética, hace que se le considere como un prosista de primera categoría. Pone de manifiesto, además, una conciencia artística que supone una manera de hacer; es decir, una técnica que en él reviste las características del oficio poético bien aprendido.

Ante la novela que consagra a González Montalvo como un destacado autor hispanoamericano, nos podemos preguntar si las cualidades artísticas de ella, su valor literario y el concepto poético en su prosa, de lo que hace gala sin interrupción, fueron concebidos inesperadamente, o si, por el contrario, es el proceso de una lenta elaboración en su estilo con una base de formación literaria que ahora culmina.

El autor encaja en su generación porque su expresión corresponde a la de la literatura del momento en nuestro país y en América toda, no sólo por la adherencia a las nuevas corrientes, sino también por la raíz tradicional que asoma en sus novelas, manifestada por la profunda veneración que siente por el tema campesino (o “montubio”, castizo término que él suele utilizar). En González Montalvo la forma obedece a lo que el sujeto dicte desde su significado interior. Trae el nuevo uso de otras formas literarias debido a su formación constante en íntimo coloquio con la novela francesa contemporánea desde Proust a Romain. Es indudable que el primero influye en la manera de matizar los recuerdos que son buena parte del fundamento del gran éxito de *BARBASCO*. Conviene, por otra parte, recordar que para Juan Ramón Jiménez la literatura de habla castellana del siglo XX tiene dos grandes raíces: una nace de la preocupación estilística de Rubén Darío, y la otra de la preocupación metafísica de Miguel de Unamuno. González Montalvo por su íntima relación con el campo salvadoreño y los hombres que en él viven no ha de extrañarnos que escogiera la segunda de las trayectorias, sin descuidar, bueno es advertirlo, un delicado estilo mantenido con igual equilibrio a través de toda la obra. Los personajes más característicos de esta singular novela, si bien es cierto que nacen de primera mano de la vivencia del autor, tienen cierta rememoración unamuniana, como el caso especial de Jacinto Caballero, que en otro plano y en otro equilibrio se asemeja a aquél Arturo Gómez que el rector salmantino nos pintara en *Nada menos que todo un hombre*. Nuestro Jacinto Caballero peón-capataz-patrón objetiva mejor que nadie la indomable personalidad del autor. Es una violenta afirmación de la vida que se pone de manifiesto en la misma for-

ma que el héroe unamuniano por medio de actos en los que se expresa toda la furia de su ser: el amor, el odio, la muerte. Hijo de nadie y subido de la nada, posee el exasperado orgullo y la insolente seguridad del hombre hecho por sí mismo; conoce las leyes fundamentales de la vida y las traduce en potencia. El campo, que es su ambiente natural, es soportado por él, pero, como desquite a las ofensas y humillaciones recibidas, lo sojuzga y lo domina con su dinero, adquirido por todos los medios, incluso el terror. Los políticos de la ciudad después irán a buscarle a su propio campo, para traerlo momentáneamente ensoberbecido tremolando la bandera del Partido. Partido que a Jacinto Caballero únicamente le proporcionará beneficios, porque ¿qué amor puede sentir por la gente quien vive nutriéndose de su propio jugo? Jacinto Caballero no debe nada a nadie y parece saborear la lenta y continua embriaguez de descubrirse y contemplarse como un macho, en el sentido criollo del vocablo. Este orgullo de su personalidad se extiende a todo cuanto lo rodea, por lo que supone y cree que no puede haber en sus tierras una mujer que se niegue a ser suya.

Advirtiendo en González Montalvo una técnica especial hemos de buscarle parangón en la gran variedad y riqueza aportada en la literatura americana de la novela de tipo social que tanto ha reflejado el aspecto montaraz del Nuevo Continente. *BARBASCO* es una auténtica novela del campo salvadoreño, no escrita *sobre* la campiña nuestra y sus habitantes, sino adentrada en la vida de éstos frente aquélla.

Los personajes gonzalezmontalvinos llenan tanto nuestra imaginación por su perfecto dibujo en el rasgo y los sentimientos, como por su plena identificación de especiales tipos psicológicos que encarnan. Doña Emilia, la esposa de Jenaro Casamalhuapa no es una Doña Bárbara, encarnación tan comúnmente usada en las novelas de esta in-

dole, a pesar de su "machismo", puesto de manifiesto por su pistolón al cinto y sus carreras desenfundadas por el campo a lomo de brioso corcel. Es, más que todo Betsabé a quien las Sagradas Escrituras presentan siempre impenetrable y vacía como un objeto: *Era muy bella*; —dice— y David la tuvo en sus manos como un talento de oro. Doña Emilia *era una incofetada dama* que frente al muchacho dejó al descubierto *los senos blancos, bien conservados y bellos*, y cuando volvieron a las casas *una luz satisfecha brillaba reposada en el fondo de las pupilas de doña Emilia. Grandes ojeras aureolaban los ojos de Fidencio*. Al igual que la bíblica, esta mujer se nos presenta como una estatua idolátrica ante la cual van acumulándose los pecados y la ira divina. Pero, como que Betsabé, la del Libro de los Reyes, es un símbolo de impiedad y de seducción, y no carece de grandeza trágica. En idéntica forma que Betsabé introductora en el reino cismático del refinamiento y del lujo de su tierra, y, lo que es todavía peor, el fascinante sensualismo de los cultos de Baal y Astarté, Doña Emilia trasplanta a la austera vida campesina *aquellas soberbias bacanales con que pasaban soñando*, a tal grado que *las fiestas de los Casamalhuapas en El Rosario, fueron adquiriendo fama en la capital y despertando envidias entre aquellos que no podían disfrutarlas*. Símbolo de un mundo violento, atrasado, lleno de maldad, restos de antiguas instituciones feudales que ha de depararle una muerte acorde con el desenvolvimiento de su vida. Frente a ella Fidencio y su hermano son el conflicto entre dos mundos simbolizados, aunque no sean el núcleo central de la obra.

### 3

Por otra parte la estética de nuestro escritor se resume en el acto de elevar al lector desde el plano real y de lógica

para ponerle en comunicación con la sensación última que se produce en su mundo interior ante la contemplación de un objeto dado. En esta técnica podemos entroncar el simbolismo que caracteriza de una manera especial la intención narrativa de *BARBASCO*. Dentro de este simbolismo es interesante encontrar la vivencia del autor al través de todas las páginas de su novela. El ha visto y vivido a esos personajes. No es una vivencia de segunda mano encontrada en rincones de bibliotecas extranjeras, ni imaginada artificialmente junto a una ventana en un rascacielos. En cada página hay algo verdadero y suyo. El simbolista —como antes lo había hecho el romántico— ve la naturaleza del mismo modo que su alma. Al novelista le interesa dar expresión, color y —especialmente— humanidad al paisaje. Esto lo logra de un modo radical tanto en *Las Tinajas*, como en *BARBASCO* y en sus cuentos sueltos publicados en diarios. El autor tiene fresca su pluma y al parecer le corre prisa por entrar en la significación del paisaje.

El escritor usa con éxito repetidas veces un brillante proceso de rememoración. Sube la imaginación en gigantescos saltos para unir mundos diametralmente opuestos en apariencia, pero con una base real. La labor consiste en dejarse ir dentro de él mismo (uno de tantos pasajes es el que nos presenta a Chico Paco en el momento de estar pescando) y su mundo interior aparece a los ojos del lector envuelto en la sensación personal que los objetos le producen. De la conexión entre estos dos elementos, real uno e irreal el otro, nace la imagen. Proust decía que la eternidad del estilo le daba la metáfora. Pensemos como ésta afecta la obra de nuestro novelista perpetuando su estilo desde el comienzo.

### La comparación

Existe, o mejor dicho, encontramos

dos tipos de comparaciones. Las primeras tienen un sentido más conversacional y en las que la intensidad lírica apenas se queda esbozada. El autor habla de un bosque:

"Se acuestan sobre el lecho de rocas los ancios espinos..." (Pág. 25)

en otro pasaje dice, describiendo al viejo Sabino:

"...su faz curtida, de ídolo de barro antiguo y bueno..." (Pág. 33)

En estas oraciones, como se puede observar, la comparación denota siempre igualdad o semejanza con las que el autor mismo comunica la sensación personal que se da en su espíritu:

"Los chuchos, hechos roscas..." (Pág. 89)  
 "...se encendieron, una a una, las luciérnagas..." (Pág. 15)

"Sobre las almas de los humildes, cruzan rachas de nostalgia inmensa". (Pág. 50)  
 "...sintió que llovía sobre su cara pesares bárbaros convertidos en lágrimas". (Pág. 159)

Pero hay un segundo tipo de comparaciones en las que existe un progresivo aumento lírico basado en el sentido de igualdad o semejanza, ya expresados en estas oraciones comparativas. Ellas se refieren a un significado más profundo: hay una sugerencia que cada vez es más inadecuada de sentido con respecto a la base real que debe de tener uno de los términos comparativos, pero *idealmente* adecuado con la abstracción que el autor obtiene del objeto que contempla:

"Los meses al transcurrir trenzaron nuevas tramazones en el bejucal de sus afectos..." (Pág. 83)

Este ejemplo ya viene cargado de una intención poética más profunda. La "*tramazón en el bejucal*" en este caso logra representar felizmente toda la intensidad comunicativa de la sensación.

### Metáforas que contienen sinécdoques

A veces la significación de las palabras queda alterada, o tendida o res-

tringida de muy diversos modos. Es frecuente encontrar metáforas que expresen una idea con palabras de otras. En el siguiente párrafo describiendo campesinas que van en la madrugada a recoger agua, escribe:

"...con los guacalitos raspados hicieron chingaste las  
estrellas que dormían en el fondo de la poza, quietas,  
hermanadas con hojas, y pedruscos brilladores..."  
(Pág. 107)

Aquí la acción de recoger agua en los recipientes está descrita por medio de otras palabras que tienen el mismo significado como es la de deshacer la imagen de las estrellas en la tersura del agua.

"Su alma inquieta, de golondrina sin nido,  
pugnaba por romper el hilo sutil de la querencia..."  
(Pág. 173)

Barbasco anhela marcharse y su deseo queda descrito por querer "*romper el hilo*" que lo amarra a aquel rancho y a aquella tierra.

### *Dinamización de las formas estáticas*

Es un procedimiento metafórico muy usado por González Montalvo en toda su novelística y que en "*Las Tinajas*" se nos presente ya en un amplio campo de desarrollo. El autor hace que lo estático se anime y adquiera movimiento. El fenómeno está ligado a otro, el de la humanización y deshumanización que se dan con insistencia en su estilo literario. Muchos son los ejemplos que podrían citarse porque en esta novela el fenómeno energético aparece con amplitud sorprendente, debido a que la realidad que lo circunda adquiere vida con una poderosa fuerza que el novelista le trasmite. Lo estático se dinamiza y el juego de imágenes adquiere una gran calidad poética:

"La noche amontonaba sombras en la barranca del río  
y ellos las soportaban en las espaldas encorvadas..."  
(Pág. 11)

"La tarde, coqueta, se ha ido alejando del cerro y  
como recuerdo le deja un chal de celaje enrollado  
en la cresta hirsuta". (Pág. 14)

"Y dijeron que bueno, apuñando los ojos". (Pág. 23)

"Los ojos del Mayordomo mendigaban respuesta".  
(Pág. 33)

"Con la esperanza congelada". (Pág. 135)

Este procedimiento doble de vivificación y deshumanización es muy interesante por el paralelismo interno que González Montalvo traza entre la persona y la planta o el animal, porque es un producto de su experimentado conocimiento de esa enorme alma del campo con la que se identifica. Hay una íntima correspondencia entre ambos en la que todos participan de un estado común conseguido por los años que el novelista ha vivido en personal contacto con la campiña y los hombres que de ella se nutren.

### 4

Después de esta simple búsqueda de figuras en las páginas de *BARBASCO* que no tienen más objeto que poner de manifiesto que, si bien la novela palpita de acción y situaciones, también guarda una cadencia de ejemplar categoría en el uso del vocablo.

Este último libro de González Montalvo, como ya se ha dicho, significa la más lograda expresión de la naturaleza y del espíritu de la campiña salvadoreña. El autor en su feliz creación ha llegado a la perfecta adivinación de los valores anímicos, históricos, sociales, económicos y políticos del país. Frente a *El libro del Trópico*, *El Cristo Negro*, *Tembladerales*, *BARBASCO* representa la dorada madurez. Por encima de la obsesión paisajista de Ambrogi, está la expresión exacta, el mensaje casi ingenuo de nuestra campiña. Lejos de los titubeos y el preciosismo preconcebido que cortan en Sallarrué el camino hacia una realización cabal, se encuentra el espíritu creador de González Montalvo que hace de *BARBASCO* el hallazgo fresco, tentador, aun para los exploradores de la psicología criolla. Como la de Cristóbal Humberto Ibarra, aunque con superior categoría, esta novela es una creación de trascendencia indiscutible, en cuanto a la sustancia de la genuina novela americana se refiere. De acuer-

do con las más nuevas tendencias en el arte de novelar representa un punto de partida, desde cualquier ángulo que se le mire, para el novelista criollo. Con su técnica de novelar llega el autor al estudio de la vida objetiva y subjetiva de sus personajes (Doña Emilia, Don Jenaro, Jacinto Caballero, Barbasco-Chico Paco, Faustino, la Cumicha, Ña Ursula). Con toda la complicación que pudieran exigir los más anhelosos narradores modernos. Lo que sucede con la estructura psicológica de los personajes gonzalezmontalvinos es que, a pesar del medio en que se mueven, no ofrecen el tan gastado aspecto de una torturada existencia, angustiada y enfermiza que presenta la novelística del Continente formada sobre cánones europeos. Arturo Cova, por ejemplo, de *La Vorágine*, enfermo del *tedium vitae* de Petrarca, cuyo núcleo psicológico reside en la falta de voluntad, sufre dentro de sí mismo tanto o más que Mateo Delarue de Sartre o que los "conformistas" e "indiferentes" de Moravia.

Con el equilibrio del clásico González Montalvo, sin exagerar, nos presenta en *BARBASCO* el estudio psicológico más acabado que se pueda esperar de nuestros campesinos. Tal como es la vida interior del personaje rústico, así la capta el novelista en su atinada creación. Y hay matizaciones en el mundo interior de sus personajes que se mueven con vida independiente. Chico Paco-Barbasco tiene sus diferencias esenciales con respecto a los demás, a pesar de ser como él simples y primitivos. De esta manera el autor logra vadear el peligro de la superficialidad que parece adivinarse en toda novela nativista. Otras de sus criaturas parecen exigir situaciones anímicas más enrevesadas, porque su mundo interior, sin más estímulos que los de los rigores de la naturaleza que les rodea, no puede ser más profundo que el que nos presenta el autor. Ña Ursula, que amenaza la castidad de la Cumicha, se nos

revela más que como una Celestina, como la Brígida Vaz que nos da Gil Vicente en la *Trilogía de las Barcas* (en la que se refiere al Infierno). En ella no hay nada demoníaco. Ciega, irreflexiva, su perfidia es casi inconsciente, y, más que una voluntad maligna, aparece como un "instrumento" del medio pobre, vil y corrompido en que vive. Incapaz de distinguir el bien y el mal Ña Ursula tratada con excepcional vehemencia por el autor, hace suponer de su parte una simpatía irónica que comunica a la figura un realismo tan intenso como sólo el milagro del arte puede concebir.

Por otra parte si el novelista hubiera insistido en exagerar la psicología de Jenaro Casamahuapa, de Sabino Avilés, de la Tonita o de cualquier "entrador" de Barbasco, hubiera incurrido en error muy lamentable en un observador tan intuitivo como lo es él. Esas figuras que él mueve en su libro, por la felicidad con que son trasplantados, llegan a ser verdaderos arquetipos de nuestra sociedad.

El mundo que nos revela González Montalvo y sus montubios, cumpliendo admirablemente como un expositor imparcial, es un mundo real, sin extremismos y sin odios. El que diga que las cosas son en otra forma, o pasan o han pasado de una manera distinta a como lo describe nuestro escritor, mente o no conoce el medio. Es tan exacta la visión ofrecida que será difícil poder conseguirla sin apartarse de los cánones ya descritos. Con igual maestría aparecen las siembras y las quemadas de maleza en el verano, como "los hijos del Patrón", que "cansados de corretear por los cabarets de los arrabales de las ciudades de la Unión" se incorporan a la gran legión de importados que viven dentro del país de espaldas a las realidades nacionales "cada uno con su correspondiente título, flamante, pregonadores de laureles académicos ganados a fuerza de dinero en las escuelas extranjeras".

Hay hermosos pasajes de amor y cariño, como de dulzura y tristeza infantil cuando Sabiniyo pierde su perro, o está comiendo nances. Y de bárbaras imágenes que sublevan y que encierran más mensaje y emoción que todos los manifiestos políticos publicados hasta el día de hoy. (Al regresar Chico Paco y su compañero con las carretas cargadas de alambre, y tras mil vicisitudes, la autoridad les golpea y les hace sangrar la espalda: "*Chico Paco experimentó en sus carnes el castigo que ante sus ojos sufriera el compañero y unos cuantos vergazos más, regalo del sargento, para que otra vez no anduviera de lenguón tapando faltas a su compañero. —Ya libres, quedaron avergonzados, tristes, a la vera del camino, bajo el sol intenso. En las húmedas pupilas de los bueyes se refugió su infinito desconuelo—. ¡Si somos casi hermanos, si sólo nos falta andar en cuatro patas!*").

Estos personajes, no obstante el medio y la situación en que se mueven, se encuentran retratados ausentes de tedio, soledad, incredulidad, escepticismo, cinismo, angustia, tortura moral. Y si, a veces, se adivina en alguno de ellos una idea parecida, no es el resultante de los males del siglo, sino de la formación espiritual mamada en los campos desde la niñez. Estos hombres y mujeres que viven en los alrededores del río Sucio saben para qué les ha sido dada la vida, aman la vida aunque sigan viviendo en medio de las contradicciones a que están condenados y flotan envueltos en una sociedad que se transforma convulsivamente y los arroja y los empuja hacia las actitudes más absurdas. Si se enamoran profundamente, lo hacen reservándose una porción de egoísmo en el campo del amor, previendo ya el olvido o el fracaso frente a las circunstancias. Son seres instintivamente inteligentes, pero demasiado golpeados. Viven en un mundo que es su mundo y que comprenden, aunque en sí sea un mundo

incomprensible. Y cuando el caos ambiental los envuelve, el sentimiento no titubea y se levanta en vez de caer entre la inquietud y la contradicción. Luchan y buscan un verdadero camino pero no están seguros de que exista ese verdadero camino.

González Montalvo nos está demostrando que sabe todas estas cosas, tiene conciencia de ellas. Que esa es su manera de hablar. En caso de que no lo supiera el destino de su arte sufriría sensiblemente. Por ello tiene mucho de filósofo. Le basta ver ese mundo que conoce tan bien para intuir sus contrastes secretos. Así encuentra los datos que incorpora al espíritu de los seres que salen de su pluma y que serán un reflejo de ese mundo especial que nos ofrece. La lectura de estas páginas que narran la grandeza y la miseria del campo nuestro no deja de producir un singular escozor. En presencia de ciertos hechos no podemos sustraernos a un sentimiento de vergüenza que rebaja nuestra condición humana y hasta nos humilla. Porque somos siempre, queramos o no, parte activa de las peripecias que padecen los personajes. Es probable que exista gente que, al llegar a este punto, reaccione sana y virilmente y pretenda arrojar fuera de sí semejante mundo. Para esta gente escribió Ortega y Gasset las siguientes palabras: "*El bien y el mal tienen ante todo un valor cutáneo: bueno es lo suave, malo lo que roza ásperamente*". Y una novela sobre el campo salvadoreño o sobre el campo de cualquier país latinoamericano tiene que rozar ásperamente, muy ásperamente. Tenemos derecho de no estar de acuerdo con el tratamiento que el autor da al tema elegido; tenemos derecho de disentir con sus opiniones y con sus ideas; tenemos derecho, incluso, de rechazar ese mundo porque no nos agrada vernos incluidos en él. Pero nos será muy difícil el demostrar que ese mundo no es real y que no es nuestro. "*Soy gallardo y fornido* —dice Aquiles a su amigo Li-

caón—; *me engendró un padre noble y me dio a luz una diosa, y asimismo me aguarda la muerte y un destino cruel que se apoderará de mí una mañana, una tarde o un mediodía en que alguien me arrancará la vida en un combate*". Véase cómo el autor clásico pone en boca del héroe la certeza inexorable de su destino. Aún tenemos que seguir viendo la existencia como la veía Aquiles. Más de la mitad de la especie humana desconoce la libertad y no se le concede el derecho de reclamarla. La primera opción del hombre es la de vivir en un mundo libre, y después él conquistará todas las demás opciones. Libertad es aquí sinónimo de seguridad, y seguridad equivale a habitar en un mundo sin miedo. Barbasco y su mundo se nos presentan rodeados de estas limitaciones demostrando, sin engaños ni subterfugios, que todavía tiene que seguir combatiendo por conquistas elementales.

## 5

Estamos frente a la bien delineada característica fundamental exigida a toda gran novela, como es la acción. En ello el libro de González Montalvo es pródigo. Las imágenes se suceden en una velocidad vertiginosa. Aun cuando algunos novelistas modernos quieran descartar la acción, para remitirnos a una actitud receptiva, de pura contemplación, como sucede en Kafka, Hesse, Huxley, Joyce, Camus, no es menos cierto que el interés, lo dinámico en una novela, juega buena parte en la captación del lector. La novela sin acción se hace pesada. Por eso no se puede dejar de leer en forma completa el último libro del autor que nos ocupa, ya que uno es rápidamente capturado por la acción de los primeros capítulos. Luego, en su desarrollo campea un dinamismo extraordinario. Todo se mueve, como la misma vida agitada de los montes.

Además, *BARBASCO* es una novela

realista. Pero al lado de ese realismo, sin que sea paradoja, asoma un fuerte simbolismo. Sus páginas son una cantera de sugerencias. El paisaje de los valles en las márgenes del río Sucio y la vida que transcurre en ellos, son como la substancia primordial del realismo. Pocos escritores como nuestro novelista han aprisionado lo geográfico con tanta exactitud y emoción. Los escenarios campesinos pasan con todo su vigor, sus misterios y su riqueza folklórica. La naturaleza de la campiña cuzcatleca es como un personaje en la prosa gonzalezmontalvina. Muchos de sus cuadros, aparentemente ingenuos, tienen una significación simbólica, a la vez. Incluso en la misma conversación de los héroes más simples, se descubre cierta intención filosófica, que muchas veces concluye en algo alegórico o simbólico.

La crueldad de Jacinto Caballero y la sequía en el monte son un fuerte símbolo del poder devorador de la campiña. Significa todo cuanto de bárbaro y peligroso tiene el primitivo escenario. En él se consumen voluntades. Se apagan destinos. El suegro de Barbasco, Sabino, ha sido una débil presa. Asimismo la Tonita y la misma Fulja. Al final también Jacinto Caballero, el unamuniano personaje, tendrá que desaparecer en el lugar maldito, a pesar de sus pistolas y de la insignia de la Liga Roja que le brilla en la solapa como una flor de sangre. Y morirá víctima del propio sacrificio por él mismo provocado. En realidad la situación existe, el novelista no ha inventado nada; sólo que a la existencia de ese marco de tristes circunstancias le ha agregado el halo misterioso de la muerte. Verdaderamente los protagonistas de la novela involucran símbolos claros y precisos: Barbasco representa la lucha valiente, sin final, humilde y honesta. Jacinto Caballero es el atraso, la maldad congénita, el escollo de la justicia, la corrupción administrativa, el abuso del poder. Estas dos fuerzas se

debaten a lo largo de la novela, hasta que llega la solución triste del problema: Jacinto Caballero muere asesinado por sus hombres que para ello pasan sobre el cuerpo sin vida de Barbasco. Mientras se incendia la casa del patrón asesino, se adivina el fin de un tiempo de barbarie y el indio Barbasco, el campesino Barbasco, pasa a la leyenda como un símbolo o una estrella.

San Salvador, Marzo de 1961.

# RESEÑA BIBLIOGRAFICA

Por LUIS GALLEGOS VALDEZ

FERNANDO ALEGRIA, *Breve historia de la novela hispanoamericana*. Manuales Studium-10, Ediciones de Andrea, México, 1959, 280 pp.

Vinculado a El Salvador por su matrimonio, Fernando Alegría publica aquí su *Ensayo sobre cinco temas de Thomas Mann* (Editorial Funes, San Salvador, 1949), edición que estuvo al cuidado de Ricardo Trigueros de León.

Alegría es creador y crítico a la vez, dos actividades intelectuales que en él se auxilian y complementan.

Su primer libro, *Recabarren* (1938) es una biografía novelada. Luego vienen *Ideas estéticas de la poesía moderna* (1939), *Leyenda de la ciudad perdida* (1940), novela corta basada en una tradición araucana. En 1945 obtiene con su novela *Lautaro, joven libertador de Arauco* el premio de la Unión Panamericana en el concurso latinoamericano organizado por Farrar and Rinehart. *Camaleón*

(México, 1950), “magnífica novela escrita por un hombre que sabe su oficio” como escribió José Mancisidor. *La poesía chilena* (Premio Municipal de Santiago, 1954), *Walt Whitman en Hispanoamérica* (1954), *El poeta que se volvió gusano* (1956) y *Caballo de copas* (Zig-Zag, S.A., Santiago, 1957), “presentación viva, exultante, de un tema que quiere y conoce” como dice un escritor, compatriota de Alegría, acaba de ser traducida al francés.

En el prefacio el autor señala: “Mi objetivo en este libro ha sido historiar con brevedad, sencillez e imparcialidad los ciento y pico de años de existencia con que cuenta la novela hispanoamericana. La mía es, acaso, la primera tentativa de resumir en forma metódica y en proporciones manuales toda la literatura del género: desde sus comienzos en el siglo XIX hasta el presente. Antes se ha hecho historia, evidentemente, pero no sistemática. Las dos obras medulares que existen sobre el tema son de naturaleza esencialmente distinta a la mía. Me refiero a los

libros de Luis Alberto Sánchez y de A. Torres-Ríoeco. . . ” “Se imponía la necesidad de continuar la obra de Sánchez y Torres-Ríoeco. Por una parte, era preciso aquilatar, con perspectiva histórica, el desarrollo de la novela desde 1930 hasta mediados de siglo, es decir, incorporar a la historia a las generaciones de 1930, 1940 y 1950, en otras palabras, a los escritores nacidos alrededor de 1900, 1910 y 1920. Por otra parte, era preciso poner en manos del lector y del estudiante un libro que pudiera ser consultado con facilidad, sin perderle en las apabullantes referencias cruzadas de Sánchez, en las infinitas categorías de su historia superclasificada, y, al mismo tiempo, abrirle el paso hacia las zonas de creación novelesca que Torres-Ríoeco no consideró en sus ensayos. No deseo crear una impresión falsa. El trabajo de Sánchez es útil, si se hace abstracción de sus clasificaciones, como el guía que mayor número de nombres y títulos ostenta; de modo que el lector siempre podrá, al echar de menos un nombre en mi Breve Historia, encontrarlo en el *Proceso y contenido* de Sánchez. Los ensayos de Torres-Ríoeco son educativos y por el valor humano que poseen —lo anecdótico de las entrevistas— además de los conceptos críticos de índole fundamental que plantean, resultan insustituibles. Mi trabajo, entonces, solamente aspira a completar lo que ya se ha hecho. Pero, como al leer novelas me gusta desmenuzarlas y gozarlas en sus entretelas, también incurro en atentados críticos y, a veces, me sorprendo polemizando con mis antecesores. Vaya esto como aliciente para el lector que gusta descubrir un poco de vida en la letra muerta de las investigaciones literarias.”

Además del prefacio, reproduce en facsimilar la portada de *El Periquillo Sarniento* por el Pensador Mexicano, Tomo I, México, 1816.

La primera parte de la obra que reseñamos abarca los siguientes capítulos: I. Orígenes. II. José J. Fernández de Lizardi. III. La novela romántica. IV. La novela política argentina. V. La novela

sentimental. VI. El realismo romántico. VII. La novela histórica. VIII. La novela de idealización del Indio. IX. El realismo naturalista. La segunda parte, siglo XX, contiene: Introducción. I. La novela modernista. II. La novela de la Revolución Mexicana. III. El regionalismo. IV. El neorrealismo, trascendentalismo y otras tendencias (1930 hasta el presente). Bibliografía mínima sobre la novela hispanoamericana. Apéndice. Índice de novelistas hispanoamericanos. Índice de materias.

## ORIGENES

“El sello misionero de la conquista española está patente en la literatura a que ella dio origen: una literatura cuyo objetivo no era divertir, sino informar a Europa de lo que acaecía en América y defender el derecho de la gran empresa de ultramar”. De aquí esta conclusión: “. . . la verdad es que en Hispano América no se escribió novelas antes del siglo XIX. Mencionemos, sin embargo, y por consideración puramente bibliográfica, a los cronistas en cuyas obras ve la crítica características novelescas: Bernal Díaz del Castillo (*Verdadera historia de la conquista de Nueva España*), Alvar Núñez Cabeza de Vaca (*Los Naufragios*), Núñez de Pineda (*Cautiverio feliz*), Carlos de Sigüenza y Góngora (*Los infortunios de Alonso Ramírez*), Francisco Bramón (*Los sirgueros de la Virgen*), Juan Palafox y Mendoza (*El pastor de Nochebuena*), Juan de Barrenechea y Albis (*Restauración de la Imperial*), Diego Dávalos Figueroa (*Miscelánea austral*) y el Inca Garcilaso de la Vega (*La Florida del Inca, Comentarios reales*). Ninguna de las obras citadas es novela y toda discusión al respecto es enteramente ociosa”. Para Alegría son concluyentes los trabajos de Rodríguez Marín e Irving Leonard, quienes “demostraron que tales obras (de imaginación) llegaron en cantidades ínfimas”.

Acaso *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), atribuida al peruano Calixto Bus-

tamante Carlos Inga, conocido como "Concolorcorvo" para ser novela, dice el autor, le falta... un argumento literariamente organizado..."

#### JOSE J. FERNANDEZ DE LIZARDI

Es sin disputa para Alegría *El Periquillo Sarniento* que, bajo el seudónimo de "El Pensador Mexicano", publicó en México, en 1816, José J. Fernández de Lizardi (1776-1827). "Es históricamente lógico que la primera novela hispanoamericana sea de tipo picaresco..." afirma.

#### LA NOVELA ROMANTICA Y LA NOVELA POLITICA ARGENTINA

El argentino Esteban Echeverría es autor de *El Matadero* que "enseña una lección de realismo alegórico que no será oída por los novelistas del siglo XIX, ocupados como están en el perfeccionamiento de un costumbrismo superficial, sino por los escritores neorrealistas de la época moderna que sienten la necesidad de dar a la descripción del ambiente inmediato un fondo ideológico de valor universal."

*Facundo y Amalia*, de Sarmiento y Mármol, respectivamente, constituyen dos novelas románticas argentinas de carácter político. De la primera de ellas sólo la segunda parte "es la única que puede estudiarse en el campo de la novela". De la segunda dice Alegría: "...mientras más censurada por el crítico académico, más leída y saboreada por el que no entiende de sutilezas estéticas y busca sólo la emoción del pueril romance, la familiaridad de escenas y paisajes, y el drama siempre apasionante de la conjuración en el seno mismo de la tiranía."

Lo folletinesco es la característica principal de la novela romántica y "asumió un claro tono de documento histórico y fue política en la Argentina, a consecuencia de la guerra civil, evocativa en México, Venezuela, el Perú, Chile y en los países del Caribe, cuando no simplemente aventurera o folletinesca."

#### LA NOVELA SENTIMENTAL

A ésta defínela el crítico e historiador estableciendo un paralelo entre *Maria* de Isaacs y *Angelina* del mexicano Rafael Delgado. Sino que "para ser digna de *Maria* le sobra a esta *Angelina* costumbrismo y le falta un idilio único, apasionante, que se mantuviera como una sola nota exclamativa, alta, operática, como ese 'do' de pecho que diera Isaacs para quedar afónico por el resto de la vida."

#### EL REALISMO ROMANTICO

"Una ojeada a cualquiera de las historias literarias en uso bastará para comprobar que, al tratarse del período que comprenden los años de 1850 a 1900, se acumula un número de nombres que supera o iguala al de toda otra época novelística en Hispanoamérica... Entre los románticos que superaron el sentimentalismo y el historicismo para acercarse a un estilo realista que constituye el primer signo de una novela regionalista americana, es preciso recordar a los mexicanos Ignacio Manuel Altamirano, Angel de Campo, Manuel Payno, Luis Inclán y José Tomás de Cuéllar; al chileno Alberto Blest Gana; a los colombianos José Caicedo Rojas, José M. Marroquín y Eustaquio Palacios; a los argentinos Miguel Cané y Paul Groussac, y al cubano Cirilo Villaverde"... a quienes "les fascina el ciclo social de las novelas de Balzac o el regionalismo de Daudet... junto a la mansión rica aparece el suburbio obrero y el amarillo vecindario de la clase media."

Blest Gana, autor de varias novelas, no obstante vivir gran parte de su vida en Francia, "rehusa conectar 'su' vida con su misión de novelista, obstinándose hasta la muerte en animar siluetas de un retablo provinciano o en rememorar las glorias épicas de la patria vieja". Para Alegría es *Martín Rivas* (1862) su mejor novela.

Altamirano, "como Lastarria, Bello y Sarmiento en Suramérica, reconoció la necesidad de independizar la literatura de su patria, especialmente de la esterilizante

tradición neoclásica española". Puede afirmarse que Altamirano es el primer escritor hispanoamericano que ensaya una concepción moderna de la novela. Este Altamirano, el autor de *El Zarco*, es incuestionablemente un precursor de la novela de la revolución mexicana del siglo XX."

Paul Groussac, escritor franco-argentino, "acaso es el primer novelista hispanoamericano que lleva a su heroína y a su héroe a la cama, abiertamente, con elegancia, con arte del detalle, en el gran estilo de la novela pasional francesa". "Groussac realiza la fusión perfecta de lo francés y lo hispanoamericano en la novela de fin de siglo". Destaca Alegría su novela *Fruto Vedado*.

Angel del Campo, "Micrós", es muy conocido en México por su novela corta *La Rumba*, "la plazoleta miserable y tenebrosa, resumidero de todo desperdicio, de toda fatalidad..."

## LA NOVELA HISTORICA

Este subgénero es prematuro en Hispanoamérica, pues *Jicoténcal* (1826) se anticipa a la aparición de novelas históricas en España. Manuel de Jesús Galván, dominicano, "escribió una de las novelas históricas más famosas del siglo XIX: *Enriquillo* (1ª parte 1878, ed. completa 1882) con la noble idea de exaltar la personalidad del Padre Bartolomé de las Casas."

Los mexicanos Díaz Covarrubias, autor de *El Diablo en México* (1858) y Heriberto Frías, "impulsan ese tipo de novela, sobre todo este último, "que anunció el advenimiento de la Novela de la Revolución Mexicana con *¡Tomochic!* (1894), dramático relato de una rebelión indígena en el Estado de Chihuahua contra la dictadura de Porfirio Díaz."

## LA NOVELA DE LA IDEALIZACION DEL INDIIO

*Cumandá o un drama entre salvajes* (Quito, 1879) de Juan León Mera, *Gua-*

*timozín* (Madrid, 1846) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y *Aves sin Nido* de Clorinda Matto de Turner, peruana, la "precursora más directa de la novela indianista moderna de contenido social", son los nombres que sintetizan esta tendencia idealista en la literatura de Hispanoamérica durante el pasado siglo.

## EL REALISMO NATURALISTA

"Podemos decir, continúa Fernando Alegría, en realidad, que la novela hispanoamericana al apartarse del folletín y de la novela romántica sentimental, adopta una forma de realismo en la que coexisten tres corrientes principales: la primera lleva el sello de Stendhal, Flaubert y Daudet, y se caracteriza por lo minucioso de sus descripciones, la equilibrada interpretación psicológica y un ideal de sencillez estilística que, en su disciplina, contrasta con la grandilocuencia del romanticismo; la segunda da importancia fundamental a los aspectos típicos del paisaje, de las costumbres, del lenguaje, sin quedarse en un pintoresquismo estático, sino explorando conflictos sociales e intelectuales; es esta tendencia la que se entronca más claramente con el realismo español del siglo XIX; y, finalmente, la tercera, inspirada en el realismo de Zola y los Goncourt, conocedora de la poesía simbolista francesa, e impulsada por arrebatos de ideología liberal y de sentimientos humanitarios, trata de captar en amplias síntesis el instante de crisis social y psicológica que viven nuestros países al iniciarse el siglo XX."

El argentino Eugenio Cambaceres, de ascendencia francesa, "fue uno de los más fieles discípulos que tuvo Zola en Sudamérica". Los mexicanos Emilio Rabasa, José López-Portillo y Rojas y Federico Gamboa son los representantes del realismo naturalista en la literatura hispanoamericana, siendo indudablemente el más destacado de ellos este último, con *Santa*, llevada más tarde a la pantalla con éxito incuestionable. A ellos hay que añadir Tomás Carrasquilla, colombiano, autor

de *La Marquesa de Yolombó* y de otros libros, cuyo prestigio “ha crecido considerablemente en los últimos años gracias a los esfuerzos críticos de Federico de Onís y Carlos García Prada que han redescubierto su obra, comentándola con sobria admiración y sólidos juicios”. Luis Orrego Luco, sucesor de Blest Gana, autor de *Casa Grande*, el primero en Chile en analizar “con auténtica objetividad y profundo conocimiento de causa la mentalidad del chileno de clase alta”. Finalmente Manuel Gálvez, que “es el nombre señero en la transición novelística hispanoamericana del siglo XIX al siglo XX”, autor de *Nacha Regules* (1913), *La Maestra Normal* (1914) y *El Mal Metafísico*, entre otras novelas que le prestigian abundantemente. Con la segunda Gálvez “había superado ya la ideología rígida del naturalismo buscando un fondo espiritual, poético pudiera decirse, para dar nueva vida al viejo realismo europeo.”

\* \* \*

La segunda parte de esta *Breve Historia de la Novela Hispanoamericana* corresponde al siglo XX. En la introducción Alegría nos sitúa frente al modernismo, “que provoca en la mentalidad del novelista de fines de siglo una tendencia a transmutar las formas en símbolos”... “El novelista, consciente del nuevo poder que tiene en sus manos, olvida a menudo las condiciones tradicionales del relato, desdeña argumento, creación de caracteres, ambiente local y se ensimisma en el proceso de vitalizar imágenes aisladas por medio de un original y audaz uso del lenguaje”. Dos tendencias adviértense: la idealista y subjetiva y la regionalista y social. “La literatura hispanoamericana, y en forma muy especial la novela, da testimonio de este proceso de reformas sociales y refleja, estéticamente, el cambio de sensibilidad y de estilo de vida que se opera en las masas del campo y de la ciudad.”

En seguida Alegría plantea tres impor-

tantes preguntas: “¿Dónde se halla el motivo esencial de la creación artística americana? ¿en una fuga hacia la vieja cultura occidental, en un constante proceso de desarraigo? ¿o en una conciencia individual de la realidad americana y una creación de nuevas formas estéticas que la expresen?” ¿Civilización o barbarie? “La novela, por el contrario, abandona sin vacilaciones el mundo del símbolo y de la fantasía pura, recoge la antinomia de Sarmiento y la profundiza en todas sus consecuencias sociales, políticas y económicas.”

## LA NOVELA MODERNISTA

En el proceso de nuestra novelística hacia el realismo y naturalismo, curada ya del costumbrismo español, aparece “el fenómeno literario del Modernismo (que) representaba tan sólo un aspecto de una transformación global en el mundo americano”.

Seis autores impulsan primordialmente la novela hispanoamericana de principios de este siglo: Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927), Carlos Reyles (1868-1938), Enrique Larreta (1873), Rafael Arévalo Martínez (1884), Augusto D’Halmar (1880-1950) y Pedro Prado (1886-1952). *Sangre Patricia* (1902), del venezolano Díaz Rodríguez, es “la novela de la interpretación psicológica e intención poética que representan más tarde, autores como Ricardo Güiraldes en *Xaimaca*, Torres-Bodet en *Margarita de Niebla* y Barrios en *El Niño que enloqueció de Amor*... Reyles es fundamentalmente “un novelista con respaldo teórico” uno de cuyos libros más conocidos es *El Embrujo de Sevilla*, donde “alcanza... la culminación de un estilo sensual y pictórico que fue uno de los ideales más preciados de la modalidad modernista”. Larreta trabaja con materiales históricos en *La Gloria de Don Ramiro* y más tarde, en *Zogobi*, fija su atención en la pampa argentina. Se le reprocha —dice L. A. Sánchez— el estilo artístico. En cuanto al guatemalteco Arévalo Martínez, “es, para mí, dice Alegría,

un moralista con el celo ético de un fanático: fanático de la belleza espiritual y física. Quien no coincida con su ideal de perfección, perece, espléndida y contundentemente. Sus elucubraciones son parábolas. En el hombre que le atormenta y sobre el cual escribe, ve al animal de apocalíptica estatura". Augusto D'Halmar "es el representante más notable de la sensibilidad modernista en la prosa chilena...

D'Halmar, que empieza su carrera con una novela naturalista y en sus años mozos funda, en compañía de Santiván, Magallanes Moure y Prado, una colonia tolstoyana, se ausenta de Chile en 1907, y, al partir, abandona sus preocupaciones sociales". Su mejor novela es *Vida y Pasión del Cura Deusto* (1924). Pedro Prado "encarna junto con D'Halmar la mejor época del Modernismo chileno. Una de sus obras, *Alsino* (1920), ha sido calificada por Torres-Río seco como 'una de las más bellas... producidas en nuestro continente'. Con *La Reina Rapa Nui* (1914) introduce en Chile la novela artística. De los centroamericanos cita luego Alegría a Gómez Carrillo, Arturo Ambrogí y Froilán Turcios. Sin embargo, nuestro Ambrogí, que sabemos, no escribió ni publicó ninguna novela, ya que *Bibelots*, mencionada por el crítico, obrata primigenia hoy inencontrable, parece ser prosa lírica.

## LA NOVELA DE LA REVOLUCION MEXICANA

El capítulo dedicado a la Revolución Mexicana es uno de los más interesantes para nosotros centroamericanos, ya que la experiencia política y literaria de ese acontecimiento histórico gravita aun en la conciencia de estos países como un ejemplo digno de imitarse en sus conquistas fundamentales. Desde *Los de Abajo* de Mariano Azuela (1873-1952) hasta *El Indio* de Gregorio López y Fuentes (1897), pasando por las novelas de Martín Luis Guzmán (1887), así como por las de José Rubén Romero (1890-

1952) y Agustín Yáñez, los novelistas se suceden, aportando cada uno al asunto su especial punto de vista. "El prestigio literario de Azuela fue consecuencia de una paciente y obstinada interpretación, a través de la novela, de un largo período de historia mexicana: desde el porfirismo hasta la época post-revolucionaria. Sus obras pueden ilustrar todas las tendencias más importantes de la literatura mexicana contemporánea. Además de *Los de Abajo*, dos novelas suyas que ha destacado tradicionalmente la crítica, pueden analizarse como características de su genio literario: *La Malhora* (1923) y *La Luciérnaga* (1932)... Azuela hiere sin piedad. Su estilo es duro y erizado de páas, sus adjetivos, anti-literarios; sus metáforas son clínicas: todo lo ve a través del hervor sintético de un tubo de ensayo. Pero, en el fondo de esta sórdida desintegración, nos sorprende su básica moral burguesa, su pudor que, muchas veces, raya en lo pacato". Martín Luis Guzmán "combina la actualidad del reportaje periodístico, el dinamismo de la novela política, la intimidad de las memorias y la trascendencia de la historia"... *El Aguila y la Serpiente*, sigue diciendo Alegría, figurará junto a la *Verdadera Historia de la conquista de la Nueva España* como las dos crónicas más interesantes y artísticamente más valiosas de dos momentos decisivos en la historia de México". En cuanto a Romero, "en su novela *Mi Caballo, mi pipa y mi rifle* están los elementos más característicos de la literatura revolucionaria... Luce su estilo y es, acaso, por la poesía intrínseca del vocablo regional que Romero usa como plata sin labrar; rasgo ágil en la frase que al captarse en molde se lleva las huellas digitales del primitivo artifice". "Herederó de la picaresca española y mexicana, luce demasiado ingenio para creer en prédicas y sermones". Opina Alegría que *Rosenda* es su obra maestra y que es "el humorista más castizo y el de mayor variedad de recursos en la literatrua hispanoamericana". En cambio, López y Fuentes "incorpora al indio al proceso de la revolu-

ción... e introduce en México una técnica narrativa nueva que sirve de base a la novela de masas... En sus novelas desaparecen los nombres propios. El individuo se disuelve en la masa... *Tierra* es una especie de cartilla elemental escrita en bella y sobria prosa moderna para ilustrar la génesis y el desarrollo de la revolución agraria". Otros autores figuran junto a los anteriores, tales como José Mancisidor (1895-1955), Rafael F. Muñoz (1899), el de *¡Vámonos con Pancho Villa!*, Xavier Icaza, Jorge Ferretis, Mauricio Magdaleno, Nelly Campobello, autora de *Cartucho* (1931). En fin, José Vasconcelos, apasionado y fuerte en *Ulises Criollo* (1936), *La Tormenta* (1936), *El Desastre* (1938), etc., memorias en las que el filósofo se incorpora al ciclo de la revolución mexicana legítimamente; y Bruno Traven, autor de *La Rebelión de los Colgados* (1938) y de otras novelas.

## EL REGIONALISMO

En estos últimos tiempos, y sobre todo con motivo del centenario de su nacimiento, críticos como Federico de Onís, entre otros, han llamado la atención de los estudiosos de la novela hispanoamericana hacia Tomás Carrasquilla, de Colombia, castizo y descriptivo, especie de Pereda criollo como también se le ha definido. Antioquia, patria de este escritor, le dio abundante material para sus novelas entre las que destacan *La Marquesa de Yolombó* y *Frutos de mi Tierra*. Pero es José Eustasio Rivera (1889-1928) el novelista más famoso de Colombia y quien con *La Vorágine* influye extensamente en casi todos nuestros países, puesto que "en (ella) tiene sus comienzos un fenómeno que llegará a ser típico en la novela hispanoamericana: la anulación del hombre bajo el peso de la naturaleza, anulación tan completa que la novela se ha de convertir en un monumental registro de paisajes, cada cual más despiadado en su faena de presentar la destrucción del espíritu humano". "Como novela, *La Vorágine* ha sido objeto de críticas seve-

ras: se le censura la falta de organización en la trama, la frondosidad irregular del lenguaje, el sentimentalismo no siempre genuino de los caracteres. Por otra parte, se elogia la potencia de su tonalidad descriptiva y el impresionante realismo de algunos de sus personajes."

Rómulo Gallegos (1884), venezolano, dramatiza el conflicto social de su época con ejemplos específicos, tomados no sólo de su país sino también de otras naciones hispanoamericanas, y organiza la materia de sus obras en contexturas artísticas firme y cuidadosamente elaboradas... A través de un verdadero apostolado literario y político, Gallegos ha llegado a conocer íntimamente la realidad americana y los resortes secretos que rigen su compleja evolución... La obra novelística de Gallegos revela ciertas constantes literarias que ayudan a caracterizarla. Esas constantes no se refieren tan sólo al estilo, que ha evolucionado relativamente poco desde el costumbrismo ruso-español de los relatos primerizos de Gallegos, hasta el esquematismo dinámico de *Sobre la misma tierra*. El molde, como hizo notar Ricardo Baeza, refiriéndose a *Doña Bárbara*, es fundamentalmente clásico... El paisaje, el hombre, la sociedad, leyendas y mitos de América, en vasta pero ordenada aglomeración, detenidos en el tiempo pero afirmados en su valor fundamental de símbolos, constituyen la materia central del mundo novelístico de Gallegos... En *Reinaldo Solar*, bajo la influencia del mundonovismo de fin de siglo, Gallegos debió pensar que la crisis del intelectual hispanoamericano al enfrentarse a las convulsiones sociales de la época moderna era un fenómeno de índole puramente espiritual... (Pero) cuando Gallegos comprende que esa decadencia es el espejismo de una decadencia europea y que, en un plano inmediato—tan inmediato que no se deja ver por los Modernistas— los pueblos de América se hallan al borde de una crisis decisiva, ha comprendido también que su arte no puede desprenderse de ese sentimiento de crisis y se consolida entonces su realismo

social americano cuya mejor expresión está en *La Trepadora*, *Doña Bárbara*, *Cainaimá*, *Pobre negro* y *Sobre la misma tierra*. Finalmente, Gallegos “ha logrado forjar un estilo que constituye la culminación del Modernismo y del Regionalismo, no ya separados artificialmente, sino unidos en perfecta armonía artística.”

El argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927) “estiliza la realidad que sus contemporáneos fotografiaron... Se le ha comparado (*Don Segundo Sombra*) al *Quijote* y se ha dicho que es la creación de mayor universalidad y trascendencia en la literatura hispanoamericana de este siglo.”

Alegría traza un paralelo entre Benito Lynch (1885-1951) y Güiraldes: “Más cerca está Lynch de Florencio Sánchez en la creación de caracteres. Por otra parte, el lenguaje gauchesco de Güiraldes es quintaesenciado; el de Lynch parece recogido taquígraficamente de la realidad”. *Los caranchos de la Florida* y *El inglés de los huesos* son sus novelas más conocidas y apreciadas.

El chileno Eduardo Barrios (1884), autor de *Un perdido* “. . . la novela clásica del realismo romántico de fin de siglo”; de *El Hermano Asno* y de *El Niño que enloqueció de amor*. En su última etapa publica *Gran señor y rajadiablos*, novela regional. “Gallegos y Barrios participan en sus últimas novelas de la sed de universalismo, de la conciencia de responsabilidad individual y colectiva, que son rasgos distintivos de la novela hispanoamericana de hoy.”

\* \* \*

En el último capítulo, estudia Alegría las nuevas tendencias como el neorealismo y el trascendentalismo. Novedad —dice— “que no ha de buscarse en las circunstancias anecdóticas o temáticas, sino en un nuevo estilo de escribir novelas que corresponde, en verdad, a un nuevo estilo de vivir”. De la llamada “novela de la tierra” se expresa así: “Su primitivismo es auténtico, no idealizado; su condición aparece descrita con un realis-

mo crudo que alude sin escrúpulos a su vida sexual, como a su vida económica y a sus conflictos religiosos”. Y agrega: “Es artificial, pues, hablar hoy de una novela ‘de la tierra’ y de una novela ‘de la ciudad’ y más artificial aún, creer que la novela de la tierra es la expresión típica del novelista hispanoamericano.”

Con otros rasgos no menos agudos caracteriza Alegría a la novela contemporánea de Hispanoamérica: “El novelista del medio siglo reacciona como individuo ante las contradicciones sociales, se responsabiliza personalmente y, antes que buscar la solución hecha de los partidos, quiere arrancarse la verdad desde el fondo mismo de su conciencia. . . La gráfica fórmula del viejo realismo debe experimentar hoy un cambio: ya no es la novela un simple espejo que recorre los caminos, es un alma la que refleja esos caminos y al reflejarlos absorbe toda la escoria, todo el sufrimiento, el desconcierto, la sinrazón y se purga en la confesión desnuda”. “Rica en tendencias —realista, psicológica, fantasista— y en tonalidades —dramática, satírica, humorística, evocativa— esta novelística que responde a un estilo de vida, el de Hispanoamérica actual, comienza también a integrarse en un estilo literario propio e inconfundible.”

Sensibilidad renovadora alienta en la novela chilena. Hasta entonces “los novelistas parecían agentes de viaje o fotógrafos ambulantes. . . el chileno alza su voz airada. Se organiza la miseria, desfilan y lanza piedras. El sistema de castas sociales sufre una compleja reorganización. . . la verdad es que el criollismo, como escuela literaria, comenzó entonces a batirse en retirada.”

Manuel Rojas (1896), cuentista primero, novelista después, trae “esa urgencia de proyectarse hacia un plano universal y de expresar desde Chile la angustia fundamental del mundo contemporáneo. . . (trae) hambre de vivir. . . Este mundo, hecho de una sola imagen básica y sostenido por un sentimiento de fraternidad entre los hombres libres y de amor esen-

cial hacia la humanidad por encima de toda corrupción y de toda injusticia, constituye el aporte medular de Manuel Rojas a la literatura chilena... descubre la unidad esencial del género humano en una concepción existencialista". *Lanchas en la bahía*, *Hijo de ladrón* y *Mejor que el vino* son sus obras principales.

Otros autores chilenos son estudiados en seguida: J. S. González Vera, autor de *Alhué* y *Cuando era muchacho*; Salvador Reyes, Juan Marín, "ligado a la tradición de Baldomero Lillo", Carlos Sepúlveda Leyton, María Flora Yáñez, Lautaro Yankas, Rubén Azócar, Marta Brunet, Benjamín Subercaseaux, Daniel Belmar, Gonzalo Drago, María Luisa Bombal; y la generación posterior... "que se aparta de los regionalistas y fantasistas de la generación precedente, más bien parece derivar del realismo psicológico de principios de siglo —el de Barrios, Maluenda, Prado, D'Halmar, Edwards Bello— y aceptar tan sólo la inspiración renovadora de auténticos rebeldes entre los escritores de 1930, como Manuel Rojas, por ejemplo... He aquí algunos nombres: Juan Godoy (1911), Reinaldo Lomboy (1910), Luis Merino Reyes (1912), Nicomedes Guzmán (1914), Volodia Teitelboin (1916), Guillermo Atías (1917), Fernando Alegría (1918), Enrique Lafourcade (1927), José Manuel Vergara (1929), y José Donoso (1925)."

Entre los centroamericanos, Alegría destaca a Miguel Ángel Asturias, quien "creó en *El Señor Presidente* la epopeya del miedo y de la impotencia... entra en el fascinante mundo de los *Hombres de maíz* (1949), su obra de mayor envergadura, aunque no la más lograda... Sus grandes temas son la venganza, la fertilidad, la muerte y el nahualismo... *Hombres de maíz* representa un intento épico de interpretar la magia del Popol-Vuh que vive aún en la subconsciencia de la población campesina de Guatemala... la espléndida arquitectura barroca de sus mitos mayas encarnados en las gentes campesinas y en los indios de Guatemala". Mario Monteforte Toledo, "cuya

obra, por su realismo directo y sencilla estructura, ofrece un nítido contraste frente a la de Asturias. Salarrué estiliza "la miseria del indio y del campesino hasta darle carácter de leyenda; pocos igualan la maestría narrativa de Salarrué, su maravilloso sentido del suspenso, la ternura con que envuelve a sus personajes indígenas, el humor que alumbrá sus narraciones infantiles, la magia poética de sus ambientes rurales y la filosofía, sobriamente humanitaria, con que expone los menudos conflictos y menesteres de su pueblo. *Cuentos de barro* (1934), su mejor obra, ha sido ya consagrado por la crítica como un libro clásico en la literatura centroamericana... Una nueva generación de escritores contribuye a fortalecer el realismo social centroamericano inyectándole una savia poética y un sentimiento de universalidad que, además de reflejar la influencia de la moderna novelística europea y norteamericana, representa una lógica continuación de la obra de Asturias y Salarrué". Nombres: Rogelio Sinán, Ramón H. Jurado y Joaquín Beleño, de Panamá; Carlos Luis Fallas, Fabián Dobles y Joaquín Gutiérrez, de Costa Rica; Hernán Robleto, nicaragüense; Argentina Díaz Lozano, de Honduras; Hugo Lindo, "autor de *El Anzuelo de Dios* (1956)... Lo importante es que con *El Anzuelo de Dios* comienza en El Salvador una forma moderna de novelar."

El uruguayo Enrique Amorim (1900-1960), "dueño de un estilo reposado, viril, sobriamente lírico, creó en *El Paisano Aguilar* la imagen de un gaucho nuevo: el que vuelve a la tierra, se entrega a ella y espera la armonía esencial que antes sólo pudo entrever."

El problema medular del argentino Eduardo Mallea (1903) puede plantearse así: "el argentino consciente de su soledad en medio de un mundo regido por falsos valores descubre bajo la capa de artificio una raíz salvadora, una raíz que viene de las reservas castizas del genio nacional"... Apartado de la especulación filosófica y ética Mallea parece participar

también —como Amorim y, más tarde, Juan Goyanarte, Ernesto L. Castro y Alfredo Varela— de una concepción lawrenciana del hombre en sus relaciones con la naturaleza, por lo menos así lo demuestra en dos de sus obras fundamentales: *Todo verdor perecerá* (1941) y *Las Águilas* (1943) . . . Mallea es un escritor de fecundidad asombrosa . . . toca las bases mismas del conflicto de valores que divide a la humanidad de hoy.”

Otros autores argentinos: en el relato breve Jorge Luis Borges, Juan Goyanarte, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato y Max Dickmann.

“La novela mexicana de hoy, explica Alegría, es producto de una clase media intelectual firmemente adherida a las conjeturas filosóficas y metafísicas de la Europa de post-guerra. Es joyceana, kafkiana y existencialista, sin perder sus raíces vernaculares ni desentenderse completamente del complejo de la Revolución de 1910 que la persigue como una sombra, aseándola y provocándola”. Agustín Yáñez (1904), a quien ya nos había señalado oportunamente Ermilo Abreu-Gómez, es “juizado por muchos críticos de su país como el novelista más importante de la época actual en México” . . . “*Al filo del agua*, considerada desde el punto de vista estrictamente literario, es la novela mexicana más ambiciosa de la época contemporánea . . . Es una evocación angustiosa y profunda de la vida en la provincia mexicana a fines del siglo XIX . . . Lo característico de Yáñez es su familiaridad con la muerte: su conocimiento de ella, su función creadora dentro de ella . . . Juan Rulfo, autor de *El llano en llamas* (1953), colección de cuentos, y de *Pedro Páramo* (1955), es el directo heredero de las concepciones literarias de Agustín Yáñez.”

Luis Spota y Carlos Fuentes son también dos cifras importantes de la novela mexicana actual.

En el Ecuador tenemos a Jorge Icaza, autor de *Huazipungo* y de *Cholos*; a Demetrio Aguilera Malta, autor de *Don Gayo* y *Canal Zone*; a E. Gil Gilbert,

autor de *Nuestro Pan* y a Alfredo Pareja Diez Canseco, que lo es de *La Belduca*. Y, junto a éstos, los nombres de José de la Cuadra, Humberto Salvador, Adalberto Ortiz, etc. El Ecuador cuenta con un buen equipo de novelistas.

Ciro Alegría (1909) es el novelista del Perú, continentalmente conocido por *El mundo es ancho y ajeno* . . . “que muestra una superabundancia de caracteres, no todos debidamente individualizados, y un recargo de material narrativo que no siempre ayuda a mantener la atención del lector. Este ímpetu narrativo de Giro Alegría, aun dentro de su organización, crea a la larga un curioso efecto dramático y da a la novela un peso de masa en movimiento que complementa la trascendencia del mensaje”. Otros nombres: César Vallejo, el gran poeta, con su novela *Tungsteno* (1931), César Falcón, autor de *El pueblo sin Dios* (1928), José María Arguedas, José Diez Canseco, etc.

Cuba presenta a dos magníficos novelistas: Alejo Carpentier (1904) y Enrique Labrador Ruiz (1902). Del primero apunta Alegría: “Desde *Ecue-Yamba-O* hasta *El acoso* Carpentier se mueve en una búsqueda, vertical y horizontal, de las raíces mitológicas americanas, en un afán de comprender los signos secretos que dividen su facultad creadora y su conciencia social. Fundamentalmente, le obsesiona la idea de traspasar los límites del tiempo, de superarlos y conseguir una síntesis histórica monumental en que el hombre cambia de circunstancias pero no de esencia . . . *El reino de este mundo* es una fabulosa novela de aventuras basada en episodios verídicos de la historia de Haití . . . *Los pasos perdidos* es la más alta expresión de lo que tradicionalmente se ha llamado novela *artística* en Hispanoamérica . . . El idioma de Carpentier se levanta como una catedral en la selva, se asienta o vuela, se ilumina o se ensombrece, se enjoya hasta cegarnos, se retuerce o se estiliza, resuena en infinitas cadencias, estalla en colores, o se afirma en pátina de pintura antigua.”

Labrador Ruiz, creador de la novela

“gaseiforme”, quien estuvo alguna vez muy de paso por San Salvador, dejando eso sí duradera impresión en quienes tuvimos el gusto de conocerle, es un novelista de firme arquitectura barroca como Miguel Angel Asturias. “Labrador Ruiz comienza su carrera literaria lanzando una furibunda ofensiva contra el regionalismo fácil y pintoresco de la vieja novelística cubana; su teoría del relato “gaseiforme” —expuesta con especial agresividad en el prólogo a *Cresival*— en el fondo reitera ideas de Unamuno... Carecía, entonces, de humanidad. Ese brillo y ese ruido, con todas sus aristas retóricas, comienzan en el *Laberinto* y no se acaban sino en *La sangre hambrienta*. Los cuentos de *Carne de quimera* (1947) y el *Trailer de sueño* (1949) lo continuaban. *La sangre hambrienta* —en mi opinión la mejor obra de Labrador— nos desconcierta con una extensa y morosa introducción; una semipicaresca caricatura de la vida en un edificio central convertido en casa de huéspedes. Acaso esté demás. Pero luego Labrador comienza a levantar un mundo de seres y objetos, de memorias y pasiones, de vaga, persistente melancolía y, paulatinamente, nos sentimos cercados, presos de una brujería de pueblo chico que no reside precisamente en la anécdota, ni en un personaje determinado, ni en un propósito entre líneas, sino en una muerte vasta y secreta, una muerte que lo impregna todo...”

Otro cubano, Lino Novas Calvo, traductor de novelas norteamericanas e influido directamente por Faulkner según parece, completa el tríptico. Pero Novas Calvo maneja la tensión emotiva magistralmente.

Ramón Díaz Sánchez (1901), Antonio Arraiz (1903) y Arturo Uslar Pietri (1906) constituyen también otro tríptico en Venezuela. Del primero *Cumboto* (1950) “refleja una evolución hacia formas de regionalismo subjetivo. Díaz Sánchez estiliza su lenguaje realista buscando una belleza metafórica fundamental; el mundo criollo se ilumina en un fuego poético de ascendencia folklórica”. Arraiz

es autor de *Puros hombres*, “más un alegato social que una obra de arte”, y el último de ellos, Uslar Pietri, cobró justa fama con su obra *Las lanzas coloradas* (1931) donde evoca los tiempos de la guerra a muerte en los llanos, cuando las armas libertadoras luchaban contra las españolas. Hay más nombres: Nelson Imiob, Miguel Otero Silva, José Fabbiani Ruiz y Guillermo Meneses, autor de un cuento delicioso, *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1934).

Colombia está representada en esta Breve Historia por César Uribe Piedrahita (1897-1953), a quien “se le ha comparado repetidamente a José Eustasio Rivera por el obsesionante papel que en su novela *Toá, narraciones de caucherías* (1933) juega la selva”; Bernardo Arias Trujillo (1904-1939), “que no escribió sino una novela, *Risaralda* (1936); Eduardo Zalamea Borda (1907), autor de *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934); J. A. Osorio Lizarazo, autor de *La cosecha* (1933), *Garabato* (1939), *El hombre bajo la tierra* (1944); y finalmente Eduardo Caballero Calderón (19...), quien “apela a la conciencia del hombre para que constate la horrenda descomposición de los valores morales” y cuya obra *El Cristo de espaldas* “más que novela, es el testimonio de un hombre puro y santo que, sofocando la angustia que lo ahoga y dominando la noble indignación, grita al rostro de sus compatriotas enloquecidos las palabras de justicia y caridad del Viejo Testamento.”

Finalmente, en el Apéndice, Alegría añade a Eduardo Acevedo Díaz, de Chile, a Angel de Estrada, argentino, a Eugenio María de Hostos, portorriqueño, y a Antonio José de Irisarri, guatemalteco, novelistas estos dos últimos del siglo XIX.

Estimamos que el propósito del autor está cumplido: sistematizar el mundo, cada vez más complejo, de la novela hispanoamericana. Cada capítulo sitúa la época o el período, señalando tendencias y estilos literarios. Estudia en seguida los autores cuyas obras definen y explican

esas tendencias y estilos. Un largo o breve enfoque crítico aclara la posición de cada novelista en las letras de su propio país. Se hace un análisis de cada obra del novelista, cuando éste constituye un valor cuya influencia se marca en esas letras. Y se recogen los rasgos más salientes de su estilo. Para reforzar sus juicios, el crítico suele con frecuencia apelar a ajenos pareceres. Al final de cada autor

estudiado, presenta la lectura indispensable a realizar y la bibliografía en torno al mismo.

De hoy en adelante la *Breve historia de la novela hispanoamericana* habrá de constituir seguramente un texto indispensable y ameno de lectura y consulta para quienes están interesados en seguir con todos sus detalles el proceso de dicha novela.