

MAPOCHO

BIBLIOTECA NACIONAL
SANTIAGO DE CHILE

SUMARIO

- Elena Martínez Chacón: UNA COMEDIA "CHILENA" DE LOPE DE VEGA ● Mario Ciudad: LA "REPETICIÓN CREADORA"
PASCAL ● Jorge Díaz: EL VELERO EN LA BOTELLA ● Carlos Keller: AMÉRICA EN LA HISTORIA UNIVERSAL ● E
co Castelli: EXISTENCIALISMO TEOLÓGICO ● Enrique Lihn: RAQUEL ● Giovanni Sinicropi: EL ARTE NUEVO Y
TÉCNICA DRAMÁTICA DE LOPE DE VEGA ● Raimundo Chaigneau: LA REBELION DE LAS MANOS ● Fernando Lambert
VIDA Y OBRA DE PABLO DE ROKHA ● Vicente Salas Viú: LA FORMACIÓN MUSICAL DE DEBUSSY ● Armando Gonzá
Rodríguez: LA EXTENSIÓN CULTURAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL ● Udo Rukser: HEINE EN EL MUNDO HISPÁNICO
Hugo K. Sievers: LOS RAMOS DEL DOMINGO EN CONCHALÍ ● Ernesto Galliano: FESTIVAL CLAUDE DEBUSSY EN LA BIBLIOT
CA NACIONAL ● Alfredo Lefebvre: GUÍA DE LAS NOCHES DE LOPE ● Fernando Uriarte: TEMAS Y PROBLEMAS DE D
NOVELISTAS: HESSE Y PÉREZ DE AYALA ● Armando Uribe Arce: LA DURA ESPINA DE SABA ● Héctor E. Herrera Caj
EL PRESENTE, TIEMPO DE LA ACCIÓN ● Notas Bibliográficas ● Bibliografía chilena

Organo de la Extensión Cultural

Dirección de Bibliotecas,
Archivos y Museos

Guía de los Servicios

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Guía de los Servicios

DIRECCIÓN DE LOS SERVICIOS

Director de los Servicios y de la Biblioteca Nacional:

Prof. GUILLERMO FELIÚ CRUZ
Av. B. O'Higgins 651. Teléfonos: 380461-
381151. Santiago de Chile

Secretario Abogado de la Dirección:

ERNESTO GALLIANO MENDIBURU
Oficial: *Jaime Mendoza Bravo*
2º piso. Teléfono 381975

I

Bibliotecas dependientes:

1. VISITACIÓN DE BIBLIOTECAS E IMPRENTAS

Visitador: *Ulises Bustamante Gallardo*
Pabellón Moneda, 2º piso.
Encargada: *Teresa García Ortiz*
Teléfono 383373

BIBLIOTECA PARA LA ENSEÑANZA MEDIA

Encargada: *Alicia Coloma*
Compañía 1579. Teléfono 67484

Horario de atención: Lunes a viernes,
de 9 a 12,30 y de 15 a 18,30 hrs. Sábado,
de 9 a 12,30 hrs.

Dependen de este servicio 507
bibliotecas asistidas por la misma
visitación.

2. REGISTRO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Jefe: *Ernesto Galliano M.*
Encargada: *Raquel Delaporte Prieto*
1.er piso

3. EXTENSIÓN CULTURAL

Encargado: *Armando González R.*
2º piso. Teléfono 380676

4. OFICINA DEL PRESUPUESTO

Jefe: *Ena Martín Pérez*
Encargada: *Luisa Acevedo Gatica*
2º piso. Teléfono 381891

II

BIBLIOTECA NACIONAL

(Fundada el 19 de agosto de 1813)
Av. B. O'Higgins 651. Pabellón Moneda:
Moneda 650. Horario de atención: Lunes
a viernes, de 9 a 12,30 y de 15 a 20,30 hrs.
Sábado, de 9 a 12,30 y de 15 a 18,30 hrs.
Domingos y festivos, de 15 a 18 hrs.

SERVICIOS DEPENDIENTES:

1. SALÓN CENTRAL DE LECTURA
(Corresponde a la lectura de obras de
las secciones Chilena, Americana y
Fondo General)

2. SECCIÓN CHILENA

Jefe: *Augusto Eyquem Biaut*
Encargada: *Zulema Arancibia Heviá*
1.er piso

3. ANEXO: DIARIOS, PERIÓDICOS Y REVISTAS CHILENAS

Encargado: *Mario Medina Acuña*
1.er piso. Teléfono 380676

4. SECCIÓN AMERICANA

Jefe: *María Silva Portales*
Encargada: *Silvia Cumplido Ponce*
2º piso

5. SALA NORTEAMERICANA

Encargada: *Isabel Morong de Ortega*
2º piso. Sec. Americana

6. SECCIÓN DE FONDO GENERAL

Encargada: *Marta Bustos Quezada*
2ª Encargada: *Fredes Alegría Rodríguez*
2º piso. Teléfono 380676

7. ANEXO: SALA EUROPA

(*Diarios y revistas*)
Sección Francesa. Sección Alemana.
Sección Inglesa. Sección Italiana.
(En formación)

8. SECCIÓN DE LECTURA A DOMICILIO

Jefe: *Juan Cavada Bórquez*
Encargado: *Lucino Fariña Ortega*
1.er piso. Teléfono 381301

9. BIBLIOTECAS AMERICANAS J. T. MEDINA Y DIEGO BARROS ARANA

(*Seminarios para las investigaciones de historia de Chile y de América*)
Conservador: *Prof. Guillermo Feliú Cruz*
Encargado: *Manuel Cifuentes Arce*
2º piso. Teléfonos 380461-381151

10. SEMINARIO ENRIQUE MATTA VIAL

(*Sala para investigadores en general*)
Jefe: *Julia Parga Rojas*
1.er piso

11. SEMINARIO DE LECTURA EN MICROFILM GERMÁN TERPELLE

(En formación)

12. OFICINA DE CONTROL, CATALOGACIÓN Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Jefe: *Elvira Zolezzi Carniglia*
Encargada: *Inés Escobar Castillo*
1.er piso. Teléfono 383206

13. OFICINA DE CANJE INTERNACIONAL

Jefe: *Jorge Cash Molina*
Encargado: *Alfonso Montenegro Marchant*
Pabellón Moneda. Moneda 650, 3.er piso

III

BIBLIOTECAS DE PROVINCIAS:

BIBLIOTECA PÚBLICA SANTIAGO SEVERÍN
Conservador: *Guillermo Garnham López*
Encargada: *Mariana Martínez Contreras*
Plaza Victoria. Teléfono 3375.
Valparaíso

Horario de atención: Lunes a viernes, de 9 a 12,30 y de 14,30 a 20 hrs. Sábado, de 9,30 a 12 y de 15,30 a 20 hrs.

IV

ARCHIVOS

ARCHIVO NACIONAL

Conservador: *Juan Eyzaguirre Escobar*
Encargada: *Estela Iturriaga Donoso*
Av. B. O'Higgins 651. 1.er piso.
Teléfono 381922

Horario de atención: Lunes a viernes, de 9 a 12 y de 15 a 18,30 hrs. Sábado, de 9 a 12 hrs.

V

MUSEOS

a) De Santiago de Chile:

1. MUSEO NACIONAL DE HISTORIA NATURAL

Conservador: *Humberto Fuenzalida V.*
Encargada: *Greta Mostny Glaser*
Quinta Normal. Teléfono 91206
Horario de atención: Martes a sábado, de 9 a 12 y de 14,30 a 18 hrs. Domingos y festivos de 15 a 18 hrs.

2. MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Conservador: *Luis Vargas Rosas*
Encargado: *Ernesto González Correa*
Palacio de Bellas Artes, Parque Forestal.
Teléfono 30655. Horario de atención: Martes a sábado, de 9,30 a 12,30 y de 15 a 18,30 hrs.; Domingos y festivos de 15 a 18 hrs.

3. MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

Conservador: *Carlos Larrain de Castro*
Encargada: *María Bichon Carrasco*
Miraflores 50. Teléfono 381411
Horario de atención: Martes a sábado, de 9 a 12,30 y de 15 a 18 hrs. Domingos y festivos, de 15 a 18 hrs.

4. MUSEO PEDAGÓGICO DE CHILE Y BIBLIOTECA INFANTIL

Conservador: *Leonardo Fuentealba H.*
Encargado: *Luis Morales Gallegos*
Dieciocho 145. Teléfono 80850
Horario de atención: Lunes a viernes, de 14,30 a 19,30 hrs. Sábado, de 9 a 12,30 hrs.

5. MUSEO BENJAMÍN VICUÑA MACKENNA

Conservador: *Germán Orrego Vicuña*
Encargado: *Carlos López Labaste*
Av. Vicuña Mackenna 94.
Teléfono 392996

Horario de atención: Martes a sábado, de 15 a 18 hrs. Domingo, de 10,30 a 13 horas

b) *De provincias:*

6. MUSEO ARQUEOLÓGICO DE LA SERENA
 Conservador: *Jorge Iribarren Charlin*
 Encargada: *Hilda Vera Quiroga*
 Cordovez s/n. Teléfono 778, La Serena
 Horario de atención: Martes a sábado,
 de 9 a 12 y de 15 a 19 hrs. Domingos y
 festivos, de 15 a 19 hrs.

7. MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE
 VALPARAÍSO
 Conservador: *John Jüger Silver*
 Encargada: *Deolina Ovalle Escobar*
 Gran Bretaña 1083. Teléfono 3877.
 Playa Ancha. Valparaíso
 Horario de atención: Martes a sábado,
 de 9 a 12 y de 15 a 19 hrs. Domingo
 y festivos, de 15 a 19 hrs.

8. MUSEO DE LA PATRIA VIEJA
 Conservador: *Héctor González Valenzuela*
 Calle Estado, Rancagua.
 Horario de atención: Martes a sábado,
 de 9 a 12 y de 15 a 19 hrs. Domingos y
 festivos, de 15 a 19 hrs.

9. MUSEO DE BELLAS ARTES DE TALCA
 Conservador: *Bernardo Mandiöla Cruz*
 Talca
 Horario de atención: Martes a sábado,
 de 9 a 12 y de 15 a 19 hrs. Domingos y
 festivos, de 15 a 19 hrs.

10. MUSEO DE HISTORIA NATURAL DE
 CONCEPCIÓN
 Conservador: *Eduardo Brousse Soto*
 Casilla 1054. Teléfono 25691
 Concepción
 Horario de atención: Martes a sábado,
 de 9 a 12 y de 15 a 19 hrs. Domingos y
 festivos, de 15 a 19 hrs.

11. MUSEO ARAUCANO DE TEMUCO
 Conservador: *Eduardo Pino Zapata*
 Encargada: *Yolanda Yunque Klenner*
 Andrés Bello 785. Teléfono 33616.
 Casilla 481. Temuco
 Horario de atención: Martes a sábado,
 de 9 a 12 y de 15 a 19 hrs. Domingos y
 festivos, de 15 a 19 hrs.

MAPOCHO

DIRECTOR: GUILLERMO FELIU CRUZ

SECRETARIO DE REDACCION: JUAN URIBE ECHEVARRIA

COLABORADORES:

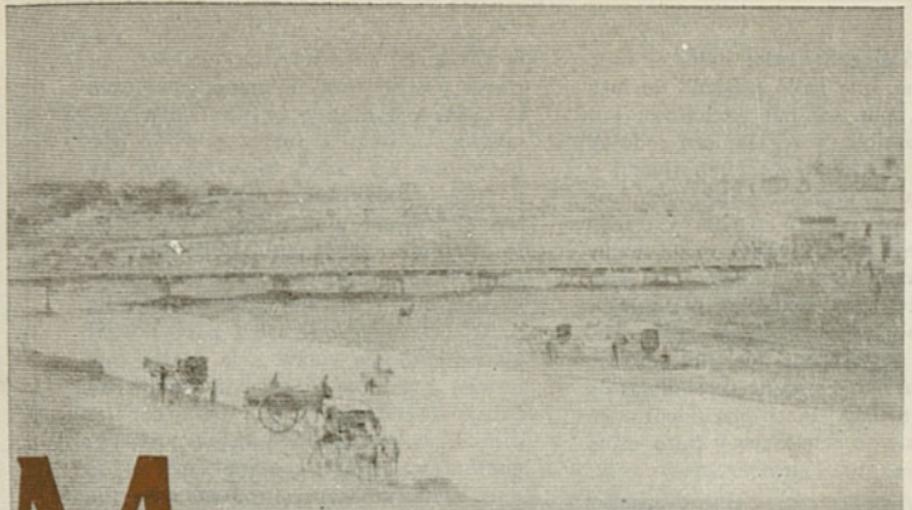
Gabriel Alvial	Enrique Lihn
Fernando Alegría	Venancio Lisboa
Eduardo Anguita	Juan Loveluck
Guillermo Araya	Thomas P. Mac Hale
Horacio Aravena	Bernardo Márquez
Braulio Arenas	Elena Martínez Chacón
Antonio Avaria de la Fuente	Karl Müller
Efrián Barquero	Carlos Munizaga
Julio Barrenechea	Hans Niemeyer
Raquel Barros	Fernando Oberhauser
Dra. Mariana O. de Bopp	Dr. Rodolfo Oroz
Eurico Castelli	Mario Orellana Rodríguez
Mario Ciudad	Edmundo Palacios
Jaime Concha	Carlos Pantoja
Lidia Contreras	Eugenio Pereira Salas
Pedro Cunill	Arturo Liga
Raimundo Chaigneau	Dr. Yolando Pino
Manuel Danemann	Guillermo Quiñónez
Jorge Díaz	Ambrosio Rabanales
Antonio Doddis	Mario Rivas
Julio Durán Cerda	Benjamín Rojas Piña
Jaime Eyzaguirre	Hernán Romero
Guillermo Feliú Cruz	Udo Rukser
Leonardo Fuentealba	Danilo Salcedo
Gastón Gáinza	Vicente Salas Viú
Ernesto Galliano	Andrés Sabella
Eladio García C.	Domingo Santa Cruz
Humberto Garbarino	Francisco Santana
Hernán Godoy	Marcelo Segall
Enrique Gómez Correa	Dr. Hugo K. Sievers
Mario Góngora	Raúl Silva Castro
Armando González Rodríguez	Giovanni Sinicropi
Humberto Giannini	Jorge Teillier
Julio Heise	Juan Tejada
Héctor Herrera	Arturo Torres Rioseco
Rodolfo Iturriaga	Fernando Uriarte
Julio César Jobet	Juan Uribe Echevarría
Carlos Keller	Armando Uribe Arce
Tomás Lago	José Vásquez
Fernando Lamberg	Claudio Véliz
Pedro Lastra	Carlos Vicuña Fuentes
Ricardo A. Latcham	Manuel Zamorano
Hernán Lavín Cerda	José Zamudio
Alfredo Lefebvre	Mario Ferrero
	Alejandro Sieveking

La revista solicita las colaboraciones a su cuerpo de redacción.

No es responsable de las ideas emitidas por los autores.

Las colaboraciones deben ser dirigidas a la Dirección de la Biblioteca Nacional, Avenida Bernardo O'Higgins N° 651, lo mismo que los impresos que se le remitan.

No se devuelven los originales.



MAPOCHO

BIBLIOTECA NACIONAL
SANTIAGO DE CHILE
SUMARIO

Elena Martínez Chacón: UNA COMEDIA "CHILENA" DE LOPE DE VEGA ● *2 Mario Ciudad: LA "REPETICIÓN CREADORA" EN PASCAL* ● *3 Jorge Díaz: EL VELERO EN LA BOTELLA* ● *Carlos Keller: AMÉRICA EN LA HISTORIA UNIVERSAL* ● *Eurico Castelli: EXISTENCIALISMO TEOLÓGICO* ● *Enrique Lihn: RAQUEL* ● *Giovanni Sinicropi: EL ARTE NUEVO Y LA TÉCNICA DRAMÁTICA DE LOPE DE VEGA* ● *Raimundo Chaigneau: LA REBELIÓN DE LAS MANOS* ● *Fernando Lamberg: VIDA Y OBRA DE PABLO DE ROKHA* ● *Vicente Salas Viú: LA FORMACIÓN MUSICAL DE DEBUSSY* ● *Armando González Rodríguez: LA EXTENSIÓN CULTURAL DE LA BIBLIOTECA NACIONAL* ● *Udo Rukser: HEINE EN EL MUNDO HISPÁNICO* ● *Hugo K. Sievers: LOS RAMOS DEL DOMINGO EN CONCHALÍ* ● *Ernesto Galliano: FESTIVAL CLAUDE DEBUSSY EN LA BIBLIOTECA NACIONAL* ● *Alfredo Lefebvre: GUÍA DE LAS NOCHES DE LOPE* ● *Fernando Uriarte: TEMAS Y PROBLEMAS DE DOS NOVELISTAS: HESSE Y PÉREZ DE AYALA* ● *Armando Uribe Arce: LA DURA ESPINA DE SABA* ● *Héctor Herrera Cajas: EL PRESENTE, TIEMPO DE ACCIÓN* ● *Notas Bibliográficas* ● *Bibliografía chilena*

Organo de la Extensión Cultural

... penetró el gobernador hasta el valle de Mapocho, que halló poblado de infinita jente, por ser tan anchuroso, tan capaz y apacible, y regarse casi todo él con el río de su nombre, tan liberal y pródigo con la tierra que, desangrándose por varias partes, por regarla y fertilizarla se desustancia y deshace, de manera que a pocas leguas desaparece, no para hundirse del todo, sino para repararse y salir más pujante y caudaloso, como sale, dos o tres leguas más adelante y mejorado en sus aguas, porque trayéndolas de ordinario turbias de su nacimiento, en su renacimiento sale claro y puro como de cristal.

²Colección de Historiadores de Chile y de documentos relativos a la Historia Nacional, tomo XII. *Histórica Relación del Reino de Chile*, por Alonso de Ovalle, tomo I, Santiago, Imprenta Ercilla, 1888, pág. 263.



... por la banda del norte baña a esta ciudad un alegre y apacible río, que lo es mientras no se enoja, como lo hace algunos años cuando el invierno es muy riguroso y llueve, como suele porfiadamente, cuatro, ocho y tal vez doce y trece días sin cesar; que en estas ocasiones ha acontecido salir por la ciudad y hacer en ella muy grande daño, llevándose muchas casas, de que aún se ven hoy las ruinas en algunas partes. Para esto han fabricado por aquella banda una fuerte muralla o tajamar donde quebrando su furia el río, echa por otro lado y deja libre la ciudad.

De este río se sangra por la parte del oriente un brazo o arroyo, el cual dividido en otros tantos cuantas son las cuadradas que se cuentan de norte a sur, entra por todas ellas, de manera que a cada cuadra corresponde una acequia, la cual entrando por cada una de las orientales va atravesando por todas las que se le siguen a la hila y consiguientemente por todas las calles transversales, teniendo en éstas sus puentes para que puedan entrar y salir las carretas que traen la provisión a la ciudad; con que no viene a haber en toda ella cuadra ni casa por donde no pase un brazo de agua y muy copioso que barre y lleva toda la basura e inmundicia del lugar dejándolo muy limpio; de que también se sigue una gran facilidad en regar las calles cuando

es necesario, sin que sean menester los carros y otros instrumentos que se usan en otras partes, porque no tienen sino sangrar la acequia por la calle, lo que basta para que salga un arroyuelo que la riega y alegra en el verano con gran comodidad, sin ningún gasto. Todas estas acequias desaguan al poniente y salen a regar mucha cantidad de huertas y viñas que están plantadas por aquella parte, y la agua que sobra pasa a regar los sembrados o vuelve a la madre, que es una gran comodidad para todos; no beben de esta agua que pasa por las casas, sino los caballos y demás animales domésticos, porque aunque de suyo es muy buena, como pasa por tantas partes, no va ya de provecho para la jente, y así la traen para esto del río o de los pozos, que la dan muy buena y muy fresca, y los que quieren beberla más regalada, se proveen de los manantiales y fuentes, que hay muchas en la vecindad y comarca regaladísimas y suavísimas.

³Colección de Historiadores de Chile y de documentos relativos a la Historia Nacional, tomo XII. *Histórica Relación del Reino de Chile*, por Alonso de Ovalle, tomo I, Santiago, Imprenta Ercilla, 1888, págs. 266-267.



... plantó Valdivia su campo en el valle de Mapocho, que propiamente se llama Mapuche, que quiere decir Valle de jente, por la mucha que en él avia, y de ay tomó el Río ese nombre: mas los españoles y el tiempo a corrompido el vocablo y en lugar de Mapuche le llaman Mapocho. Dió vuelta al valle mirando los asientos y la hermosura de sus campañas y llanura, que es de los mejores y más fértiles valles del Reyno, fecundado de un río que liberal reparte sus aguas por diferentes sangrías para que todos rieguen sus sembrados.

⁴*Historia General de el Reyno de Chile, Flandes Indiano*, por Diego de Rosales. Edición de Benjamín Vicuña Mackenna, Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1877, pág. 384.

Río de tierras libres, caudillo mal domado, / preso te ves de pronto; piensas que es un mal sueño, / y entre tus vencedores pasas precipitado, / pritos los puños, turbia la cara, duro el ceño.

⁵*Imagen del Mapocho*, por Enrique Diez Canedo, Español.

Elena Martínez Chacón: Una Comedia

"Chilena" de Lope de Vega

ENTRE las "comedias famosas" que se refieren a América y se conocen como las "comedias americanas" de Lope, tiene para nosotros especial interés su "Arauco Domado".

Muy lejos de ser una obra justificadora de la fama del escritor, no deja por ello de tener valores. "Es de Lope", al decir de la época, y como tal, algo de su calidad indiscutible se trasluce en sus versos. Poco estudiada, ni a Menéndez Pelayo ni a José Toribio Medina les entusiasma como creación y la estudian más que nada por el espíritu exhaustivo que los informa como críticos, considerándola "una pieza rara".

Sin duda, es una "pieza rara", no sólo por lo escasamente conocida, sino por su estructura, en la que Lope parece haber reunido todas sus características, buenas y malas: la improvisación, la falta de rigurosidad histórica en los datos, las tergiversaciones comunes en la época sobre América, la entrada a saco en otras obras en busca de temas y esa gran cualidad, única, de un Lope que sale airoso de las empresas más difíciles gracias a su condición de gran teatralizador de cuanto tema fuera interesante, popular, de moda o tuviera vigencia espiritual para un público que buscaba en él al artista-cronista de su época. Y no al cronista-historia, sino al cronista-relatador, casi en el concepto periodístico actual, un poco de prensa "roja" o "amarilla". Color más, color menos, no interesa sino el contar vivo, con lo anecdótico que da tema de charla de sobremesa, el detalle pícaro, la descripción que estrece en su realismo y la profundidad que una noticia revela, a veces, de lo estrictamente humano.

El tema de las guerras de Arauco no claudicó en actualidad tan rápidamente como podría suponerse. La familia de García Hurtado de Mendoza se encargó de hacerlo aparecer a intervalos y se ha supuesto, hasta ahora, que la última obra de una larga serie sobre el tema, fue la de Lope de Vega, publicada en 1625. Esta fecha se ha venido dando como la de la creación de la comedia, pues, fue incluida en la Parte xx de las Obras del autor, que contiene doce comedias de las cuales el "Arauco Domado" es la cuarta, y publicadas "En Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1625".

Se hace necesario hacer una revisión de las cronologías de las obras que tuvieron como tema a don García Hurtado de Mendoza para reubicar en lugar que, creemos, es más exacto la de Lope.

Es de sobra sabido que se criticó a "La Araucana", de Ercilla, el haber escrito una epopeya sin héroe, dejando un cuerpo sin cabeza al callar, por envidia y rencor, el nombre de quien merecía altamente la calidad de héroe. El "mozo capitán acelerado" no se repuso de esta decapitación de un cuerpo heroico que sentía muy propio y se supone que bajo su auspicio comenzó lo que más tarde habría de ser larga tarea de sus familiares: restaurar su gloria y merecimientos militares en la conquista, guerra y pacificación del "Reyno de Chile".

La segunda parte de "La Araucana" —que corresponde a la actuación de don García en Chile— se publicó en Madrid, en 1579, y como don García Hurtado de Mendoza ya había regresado a España, suponemos que leyó la obra y, encontrándose menoscabado, surgió en él la idea de buscar un modo de volver la volátil fama hacia su nombre, escamoteado por Ercilla. Por esos años, García Hurtado de Mendoza desempeñaba cargos de orden del Rey Felipe II, representándolo, como embajador, en Italia y había dirigido una campaña en Portugal. En 1588 fue nombrado Virrey del Perú y, en 1594, surgió la posibilidad de comenzar la sutil tarea de volverse héroe si no en la realidad, sí en el papel histórico o literario. En esa fecha —1594— murió en Lima el capitán Pedro Mariño de Lovera que, habiendo peleado en las guerras de Chile, se había dedicado a escribir la historia de la conquista. Lovera había recurrido a la ayuda del jesuita Bartolomé Escobar, que ordenaba los capítulos de la "Crónica del Reyno de Chile" y corregía algunas fallas de redacción. En sus manos quedaron los papeles de Mariño de Lovera y sabido esto por García Hurtado de Mendoza, lo mandó llamar y le encomendó que "...redujese a nuevo método y estilo" la inédita labor del capitán don Pedro. El padre Escobar resultó así el primer panegirista de don García, pues, por influencia directa de éste, y es posible que bajo su inmediata dirección, lo que comenzó siendo historia terminó en apología. Sobre las palabras de Mariño de Lovera —relato— el padre Escobar construyó su "nuevo estilo" —panegírico.

La obra de Mariño-Escobar —y habrá que llamar así a esta especie de palimpsesto de historia y estilo— no fue impresa en la época, pero el manuscrito fue conocido y circulaba entre historiadores, militares que habían hecho la guerra de Chile y allegados al Virrey. Escrito y reconstruido por completo ya en 1594, debemos suponerlo conocido desde antes por tres personas: Don García, el Padre Escobar y nuestro apasionado, barroco y joven Pedro de Oña, que también vivía entonces en Lima y era directo protegido del Hurtado de Mendoza.

Pedro de Oña publicó su "Arauco Domado" en 1596, declarando previamente que "ha días que lo tengo trabajado y aún impreso", agregando, muy cortesantemente, que esperó darlo a conocer cuando el Marqués se fuese "porque el publicar sus loores en presencia suya no engendrarse... algún género de sospechas, cosa de la que tan ajena está la limpieza y verdad que todo este discurso trato" (Oña, "Arauco Domado", edición de J. María Gutiérrez, Valparaíso, 1849). Sin embargo, tan ingenuas palabras no me alcanzan a ocultar la mano de don García, los datos emanados directamente de él, ni menos la permanente consulta que Oña hizo del manuscrito Mariño-Escobar. Resulta, así, que Oña fue el segundo —y por el contenido de la obra, el primerísimo— panegirista del Marqués de Cañete.

Barros Arana supone en su "Historia de Chile" que, estando don García Hurtado de Mendoza por el 1900 en España, empeñado en probar sus servicios al rey, entonces Felipe III, pudo él mismo haber costado la segunda edición del "Arauco Domado", de Oña, que se hizo en Madrid, en 1605, buscando con ella un apoyo más a sus peticiones al rey. Murió don García en 1609, sin haber logrado ni recompensa ni gloria, y su muerte acalló por un tiempo las voces interesadas en cantar sus loores.

Por esa misma época, vivía al servicio de don Juan Hurtado de Mendoza, hijo del recién fallecido Virrey, el escritor Cristóbal Suárez de Figueroa, a quien don Juan tenía como cronista familiar. J. P. W. Crawford, en su estudio sobre Suárez de Figueroa ("Vida y obras de Cristóbal Suárez de Figueroa". Traducción y notas de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, 1911), anota y comenta varias obras de encargo de orden familiar hechas al doctor por don Juan, hasta la que en 1610 ó 1611 le encomendó sobre los hechos de su padre, don García. Medina y Menéndez

Pelayo anotan, como fecha de publicación de los "Hechos del Marqués de Cañete", la de 1613, pero ya en 1612 apareció la aprobación para dicha biografía, de modo que habrá de suponerla escrita en 1612. Fue reimpressa en 1616, por lo que Crawford supone que tuvo favorable acogida aunque no sea mencionada por los muchos escritores de la época, casi todos enemistados con el doctor, entre ellos, Lope de Vega.

Comentando esta obra y el desmedido afán de don Juan Andrés de hacer figurar lucidamente a su padre, José Toribio Medina dice:

"Pero, según parece, no le bastó con aquello [la obra de Suárez de Figueroa] y llevado de su exagerado apasionamiento por el teatro, encomendó a Luis de Belmonte y Bermúdez. . . que escribiese una comedia cuyo protagonista fuese aquél" [don García].

J. T. Medina, pág. 783, de "América, fuente del Antiguo Teatro Español", Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1915-1917.

Y agrega más adelante:

"...Probablemente el hijo de don García no estimó aún bastante los elogios de la obra acaudillada por Belmonte y quiso valerse de la pluma del más fecundo y popular de los dramaturgos españoles, Lope de Vega, cuando tenía en sus manos el cetro de la producción dramática que nadie se atrevía a disputarle, para idéntica tarea".

(Medina, op. cit., pág. 788).

Aquí empieza un problema de fechas que es necesario aclarar. Según todos los estudiosos del tema, la obra de Lope, sería la última de esta serie, publicada en 1625. Y resultaría lógico suponerlo así ya que este autor "tenía en sus manos el cetro de la producción dramática que nadie se atrevía a disputarle", considerándose lo que él escribiese sobre don García como lo mejor que pudiera hacerse en tan vidrioso terreno.

Esta lista de obras relacionadas con don García Hurtado de Mendoza y, en consecuencia, con el "Arauco. . ." de Lope, es la siguiente:

- | | |
|---|--|
| 1569: "La Araucana", I parte, Ercilla. | 1605: "Arauco Domado" (Madrid), Pedro de Oña. |
| 1575: "Historia de Chile", Alonso de Góngora Marmolejo. | 1613: "Hechos de don García Hurtado de Mendoza", Cristóbal Suárez de Figueroa. |
| 1578: "La Araucana", II parte, Ercilla. | 1614: "El Gobernador Prudente", Gaspar Dávila. |
| 1589: "La Araucana", III parte, Ercilla. | 1622: "Algunas Hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza", comedia de los Nueve Ingenios. |
| 1594: "Crónica del Reyno de Chile", Mariño de Lovera. | |
| 1596: "Arauco Domado" (Lima), Pedro de Oña. | |

Estas son las obras que se supone sirvieron de fuente de información a Lope, aunque, al leerlas, nos damos cuenta de que ninguna de las posteriores al "Arauco Domado" de Oña aporta nada nuevo, de modo que si ha de hablarse de copia, influencia o información, en forma legítima, habrá que referirse a las dos Historias citadas, a "La Araucana" de Ercilla y a la obra de Oña. La "Historia" de Góngora Marmolejo carece de interés literario. Es una crónica abundante en detalles y, al

parecer, sinceramente escrita, con criterio histórico, no áulico. Y, por supuesto, la otra obra que se salva de la impronta del panegírico es "La Araucana" de Ercilla. Pero como se la acusa de ser lo contrario, será necesario volver a decir lo que se ha comprobado ya: Ercilla dio, en su epopeya, el justo papel que a don García correspondió en la acción real. No le resta alabanzas a su valor en las batallas ni le agrega adjetivos ponderantes a su retrato, que si resulta desvaído y al nivel de otros tantos, es porque así era en el terreno y Ercilla, muy poeta, pero muy cronista, ni disminuye ni aumenta al que fuera "capitán valiente" y "mozo capitán acelerado" de atrabiliario carácter. Una somera lectura al "Don García Hurtado de Mendoza" de Crescente Errázuriz basta para darse cuenta de que Ercilla fue discreto y sincero, porque elementos de diatriba no le habrían faltado si hubiese querido emplearlos, relatando algunas de las muchísimas "aceleraciones" de carácter y mal gobierno del presuntuoso Hurtado.

De las restantes obras, se puede conjeturar respecto a su origen desde el encargo directo y supervisado hasta la creación por simple rivalidad entre escritores. Desde luego, la obra de Suárez de Figueroa fue obra de encargo y no sería raro que por enemistad hubiera surgido una comedia de un Gaspar de Avila o Dávila, o la obra misma de los "Nueve Ingenios", enemistados todos con el envidioso y malqueriente doctor y rivales o enemigos declarados algunos, de Lope de Vega, como Ruiz de Alarcón, uno de los "nueve", y otro de ellos, Juan de Belmonte y Bermúdez.

Como ya se dijo, el hecho de que la comedia de Lope fuese la última de esta serie estaría plenamente justificado desde el punto de vista de la calidad de los autores a los que se recurría para poner en lugar destacado el preterido héroe don García, pero hay una circunstancia que hace cambiar este panorama. Dada como fecha de la comedia la de su publicación, 1625, siguió en vigencia esa fecha sin que los estudiosos de ella advirtieran que en la edición de "El Peregrino en su Patria", sexta edición, 1918, figuraba el "Arauco Domado" entre los ciento catorce nuevos títulos agregados a la lista de obras que ya incluía "El Peregrino..." de 1604 y entre los cuales no figuraba la comedia que nos ocupa. Significa esto que Lope pudo componer su "comedia famosa" entre 1604 y 1617. Determinar con plena exactitud la fecha sería tarea larga de confrontación de textos, de verdadero rastreo de expresiones, de comparación de temas... Mientras esa tarea no esté concluida, daremos como fecha para el "Arauco Domado" de Lope la de 1618, aunque bien sabemos que no pasa esto de ser un recurso de comodidad bibliográfica porque tendremos que suponer desde la posibilidad de que haya sido escrita en el año de 1604, inmediatamente después de la impresión del primer "Peregrino..." (Sevilla, 1604), hasta que no hubiese sido escrita, verdaderamente, hasta 1625 en que apareció en la Parte xx de sus Comedias. Bien pudo Lope tener la intención de escribirla, o sólo dar un título, posterior en todo caso a la obra de Suárez de Figueroa. O escribirla ese año, 1618, en despique —además de otros muchos— por las enconadas burlas y duras críticas de que era objeto de parte de Suárez de Figueroa, principalmente, en el libelo titulado "Spongia", que se imprimió en 1617. Como sea, en este estudio consideraremos, en transitorio modo, como fecha de la comedia, 1618.

Fundamentarían, además, este "adelanto" en la fecha de publicación, algunas frases de la dedicatoria de la obra. Va ella "...dedicada a don Hurtado de Mendoza, su hijo, Marqués de Cañete" y dice que "siendo esta verdadera historia... materia dilatada en tantos versos y prosas y por tantos y tan célebres ingenios... v. s. la reciba como prenda que restituyo a su dueño, Y MI CUIDADO EN ESTAMPARLA, POR CAUSA DEL TIEMPO QUE LA HE TENIDO, SI YA NO SE ME TIENE A GRAVE CULPA NO HABER COMUNICADO AL MUNDO COSAS TAN ADMIRABLES..."

La palabra "ingenios" que pudiera significar una alusión a aquellos "nueve" era

tan común en la época que no puede servirnos de seguro índice para suponer que se refería con ella a los encabezados por el Conde del Basto, Juan Ruiz de Alarcón y Belmonte y Bermúdez, aunque resulte evidente que la dedicatoria sí es de 1625 y por ello explica aquello de "el tiempo que la he tenido" y la "grave culpa" de no haberla impreso antes.

No tenemos datos que confirmen la suposición de José Toribio Medina anteriormente citada, ni otros que nos dieran una ruta más o menos segura para establecer los contactos de Lope con la familia de los Hurtado de Mendoza. Deberemos quedarnos, pues, en el terreno inestable de la conjetura que, para este caso, sería más o menos la siguiente: Lope conoce la obra de Cristóbal Suárez de Figueroa (1614) auspiciada —y entiéndase, pagada— por don Juan Andrés, Marqués de Cañete, y dedicada al Duque de Lerma. Escribe su "Arauco Domado" con lo que busca dos beneficios inmediatos: atraerse el favor del Marqués de Cañete, conseguir su protección, y obtener un pago efectivo al ayudar a pulir la descascarada gloria del cuarto marqués de Cañete, don García y poner en escena una obra cuyo argumento estaba de nuevo en vigencia de popularidad, no sólo por los empeños de una vanidosa familia sino porque en el tema se iban enredados aspectos básicos del respirar español de entonces: el imperio, la religión, el heroísmo.

Pero ¿por qué no la imprime o no la entrega a alguna compañía de cómicos que la represente? Es posible que deseara que su obra fuera conocida en calidad de inédita por los Hurtado y que, incluso, intentara hacerla llegar a las manos del Quinto Marqués de Cañete. Sin embargo, éste no parece conocerla y en 1622 encarga a los "Nueve Ingenios" que "son los que en España tienen mejor lugar, a despecho de la envidia"... , como ellos mismos se designan, una obra sobre su padre. Es posible que en vista de esta indiferencia del pretendido Mecenas, Lope diera en incluir su comedia en la Parte xx de las que se publican en 1625. Ahora, por qué don Juan Andrés no conoció la obra de Lope, quizás no sea difícil imaginarlo y hasta casi afirmarlo: teniendo como cronista familiar a Suárez de Figueroa, reciente autor de un panegírico a don García y enemigo de Lope, enemigo de todo el mundo, "envidioso patológico" como lo llama Menéndez Pelayo, bien pudo éste ocultar a su patrocinante la obra de Lope, o desmerecerla a sus ojos, aunque "si es de Lope es bueno", al decir de la época. Por ello, es más probable que el Doctor escamoteara el "Arauco" de Lope de la vista del Quinto Marqués.

Suposiciones, hasta que no tengamos terreno más firme en qué cimentar una tesis más cierta e, incluso, probarla. Las obras sobre don García se parecen demasiado entre sí. No hay duda de que la de Lope es superior en calidad a la de Gaspar Dávila y a la de los "Nueve Ingenios", que caen en la costumbre de la época de escribir una obra en colaboración, pero que no pueden salir de su calidad personal, resultando la suma lo que es cada una de tan dispares cantidades. Si Lope se inspiró en Suárez de Figueroa, éste a su vez había saqueado, virtualmente, la Crónica de Mariño-Escobar. Ambos usaron las mismas fuentes, como ya se dijo antes: La "Crónica" citada, "La Araucana" y "El Arauco Domado" de Oña. La confrontación de textos hace de esto una tarea larga pero fácil. Mientras Suárez de Figueroa traslada párrafos enteros de la "Crónica" de Mariño-Escobar, Gaspar Dávila los versifica, con muy poco acierto literario. Lope busca en Oña su guía más permanente sin descuidar los engorrosos laureles familiares de don García, minuciosamente descritos por Mariño-Escobar y Suárez, ni dejar de lado los nombres araucanos que toma directamente de Ercilla.

Y de todas, prosa y verso, la obra de mayor calidad como creación es, sin duda, la de Lope. Hay en el "Arauco Domado" el alto lirismo y la gracia popular, el canto liviano y ágil, el enredo amoroso bien llevado que hacen de cada comedia de Lope

una obra que, de todos modos, entretiene al lector o público, así arrase con verdades históricas y ponga a su verso el cristal del color del que la auspicia y la paga.

El título completo de la obra es "Arauco Domado por el Excelentísimo señor Don García Hurtado de Mendoza", se autodenomina "Tragicomedia famosa de Lope de Vega Carpio" y, como dijimos, va dedicada al hijo del Marqués. Comienza ésta de la siguiente manera: "Siendo esta verdadera historia, vencimientos y hazañas de aquel insigne capitán, padre de v. s., freno español y yugo católico de la más indómita nación que ha producido la tierra, en la parte cuyo descubrimiento dio tanta gloria a España. . ."

El tema de la comedia queda de sobra explícito en estas frases y si bien Oña en su "Arauco Domado" se disculpa de que en su poema el tal Arauco no queda tan domado, promete relatar su sometimiento en una segunda parte, que nunca se escribió —o no se conoce, por lo menos. Lope, menos ceñido a lo histórico y más audaz en su composición literaria, se las arregla para que el Estado araucano quede reducido totalmente en manos de don García, con lo cual justifica su título y los merecimientos que endosa al héroe de la comedia. En el acto tercero, preso Caupolicán, dialoga éste con don García:

Caupolicán: Libre nací,
la libertad defendí
de mi patria y de mi ley,
la vuestra no le he tomado.

Don García: Si por ti no hubiera sido
Chile estuviera rendido.

Caupolicán: ¡Ya lo está, si estoy atado!"

Y al ver a Caupolicán preso, ya al finalizar la obra, una india, Quidora, exclama: "¡Hoy quedamos / esclavas al español!"

El argumento tiene una acción central constituida por las heroicidades de don García, desde su llegada a La Serena, su presencia en el Sur, una batalla con los araucanos y su triunfo, rindiendo a Chile al yugo español. La otra acción, paralela, se compone de los amores a todo color y pastoril fraseo, de Caupolicán y Fresia, haciéndole una especie de eco dos parejas indígenas más. Hay, de parte de los indios, invocaciones al demonio Pillán, bailes y cantos. La infaltable escena de una furiosa Fresia lanzando a los pies del Caupolicán atado "el hijo infame del infame padre", la india que coquetea un poco con el gracioso de la obra y las aventuras breves, pero verdaderamente graciosas de este "gracioso", Rebolledo, completan el inventario de lo que sucede en escena. Españoles e indios se enlazan primero a través de Gualleva, una india, y Rebolledo, que conversan y se explican mutuamente sus costumbres, luego, en la batalla que, naturalmente, se desarrolla fuera de escena, y por último en la conversión de Caupolicán al catolicismo, donde ambos jefes rivales quedan hermanos en la religión, en paz sus almas y en paz el Estado de Arauco.

No hay en la obra "enredo" ni "intriga" y comparada con otras de Lope resulta sumamente simple en su desarrollo.

La comedia está escrita en tres actos y tiene tres mil ciento veinticuatro versos. El metro es variado, usándose de preferencia el endecasílabo para las descripciones y para aquellos aspectos cómicos del monólogo del soldado Rebolledo, por ejemplo, y para las "conversaciones" entre personajes, el octosílabo. Hay romances, destacándose en este tipo de composición la arenga de Galvarino. El "baño de Caupolicán

y Fresia" que Lope toma de la octava real de Oña, está escrito como "canción", combinación de endecasílabos y heptasílabos, de los cuales hay siete estrofas de trece versos cada una para esta descripción. Un solo soneto se encuentra en toda la obra. El que dice Caupolicán antes de morir, en solemne soliloquio. En general, la rima es rica y predomina el consonante. Hay algunos juegos de rima como los endecasílabos de rima interior con que el propio hermano de don García, Filipe de Mendoza, canta sus alabanzas al conversar con éste acerca del significado de la conquista que se avecina total y definitiva:

"...
 Si el fin dichoso gozas que pretendes,
 y el nombre Hurlado extiendes en el Polo
 Antártico, tú sólo decir puedes
 que de Alejandro excedes las memorias..."

(Lope de Vega, *Arauco Domado*, Biblioteca Hispano-Chilena, tomo 1, pág. 250)

En cuanto al estilo mismo, tiene la plenitud de Lope, la plenitud del Renacimiento, mucho del Barroco y bastante del Arcilla y el Oña inspiradores. Las figuras literarias abundan y, a veces, se acumulan y retuercen no sólo por necesidades de rima o metro sino por voluntad consciente de quien, aunque lo combatiera, veía en el culteranismo una renovación idiomática y en el conceptismo la rica posibilidad del juego ideológico. Los hipérbatos son frecuentísimos, algunos violentos por la obligación rímica, otros por adorno de estilo, pero ninguno de ellos fuera del alcance del público. En esto Lope, aún en aguas barrocas, se mantiene al nivel de su auditorio, popular siempre, comprensible, no para "élites" sino para masas, la bulliosa masa de los "corrales" que era su aplauso permanente. La comparación es a menudo fiel trasunto de la lectura de Arcilla que tan al pie de la letra seguía el estilo homérico de comparar, por ejemplo, a los combatientes con animales exaltados por la lucha.

"Allá los que mataron a Valdivia / están más fieros que áspides en Libia", dice Lope, por ejemplo. En otras ocasiones, el autor sigue un aire garcilasiano en la comparación, mezclándola especialmente con epítetos y refiriéndola a la naturaleza y a las flores en especial, tema que le era tan caro. La adjetivación es rica y profusa. Sobre todo cuando se refiere a Don García, héroe que recibe la mayor carga de variados y exaltadores adjetivos. La metáfora es otra de las galas de lenguaje que en esta obra adquieren relieve. Casi siempre mezclándose la metáfora a la hipérbato, ya se trate del héroe o de la bellísima Fresia, "nieve que a la nieve excede en la blancura".

La personificación está presente, hiperbólica también, ya que el sol ha de envidiar, por ejemplo, la belleza de don García... Las alusiones mitológicas son muy abundantes e indiscriminadamente repartidas en boca de todos los personajes. No sólo Arcilla cita al Alba sino que un indio de servicio habla de Argos y Marte. El paralelismo, antitético las más de las veces, es también otro de los recursos más acudidos por Lope. Y, enumeraremos al final, aquellas figuras literarias que conectan, por la forma, uso y frecuencia, esta obra de Lope con el estilo barroco aunque en conjunto no pueda decirse que ella, en sí, es obra barroca. El lector encuentra aquí, a cada paso, contrastes, equívocos, elipsis, paradojas. Un apasionado gusto por el color contrastado y brillante y varias formas de decir las cosas que son venidas de Herrera, Góngora y Quevedo. Un estudio minucioso estilístico de esta obra podría conducir-

nos a determinar la época en que fue escrita, a través del rastreo de figuras, palabras y expresiones. Lope se delata —porque no se oculta— cada vez que toma de otro cauce alguna vena para su caudal propio. En esta comedia, hiperbólica por necesidad —ensalzar a don García— hay casi la obligación, también, de acudir al equívoco, la paradoja y el contraste desde que el héroe se llama Hurtado. Con este nombre, Lope juega indefinidamente en su panegírico y eso da a su estilo un leve toque “culto”. Sin embargo, la permanente columna vertebral de lo popular en el teatro lopesco está aquí muy presente. Le dan lugar a lucir su amor al canto y baile populares las ceremonias indígenas y el refranero español encuentra hasta en el héroe don García lugar para salir a relucir con su sabiduría graciosa de raíz antigua y siempre nueva.

“Cosas diré también harto notables

.....
que más los españoles engrandecen;

pues no es el vencedor más estimado

de aquello en que el vencido es reputado”.

(Ercilla, *La Araucana*, Canto 1)

No sólo en los libros estaba, sino en el ambiente total de aquella Europa el reconocimiento de que los araucanos habían dado a España más trabajo que todo el resto de las Indias en su conquista. Valiente, indómito, fiero, amante de la libertad, eran sinónimos de Arauco y Chile.

Esto Lope no tenía que buscarlo en ningún documento y si bien era tarea sencilla exaltar a los indígenas del Estado de Arauco, para el panegirista se complicaba en el sentido de que no podía presentar un héroe español venido a menos, especialmente si él —todos los otros— estaban empeñados en enmendar la plana sincera de Ercilla. Tenía, necesariamente, que resultar un ejército español superior en cualidades al indígena y un don García superior a cuanto jefe militar se conociera.

De este enfrentar dos ejércitos magníficos podría obtenerse, al final, una obra fuera de toda realidad, una lucha de dioses, no de hombres. Pero ese fino sentido de realismo, tan de Lope, lo salva de exagerar la tónica general de la obra y lo hace presentar unos españoles con grandes cualidades, pero de carne y hueso. Rebolledo, el gracioso, representa este afincamiento en la realidad cuando tiene miedo, se duerme, se queja de hambre, descuida el fuerte, comete errores y se salva de ser comido por los indios gracias a su ingenio. Naturalmente, algunos de estos aspectos, negativos en un soldado español tienen que ser achacados al cómico, porque la risa perdona lo que de otro modo sería crítica abierta. Y Lope sabe hacer reír, incluso incursionando por terrenos tan frágiles como las costumbres indígenas.

El resto del ejército español está presentado con todos sus valores, pero siempre rodeando, circunscribiéndose, sometiéndose a don García que los empuja, alienta, sujeta o aconseja. El es, en verdad, todo el ejército, todo el valor. Y también él va a simbolizar las otras cualidades españolas: la fe católica, el amor al Rey, el afán de extender el imperio español. La obra comienza con la llegada a La Serena de don García, y la instalación del Santísimo Sacramento que dicha ciudad no tenía “por la inquietud del indio rebelado”. Y es don García, tendido en el suelo, pero sobre una alfombra, quien lo recibe, pasando por sobre el capitán, el sacerdote que lleva la custodia en sus manos. Cuando se levanta, en medio de las alabanzas de don Alonso de Ercilla y de Filipe de Mendoza, don García dice:

García: Caballeros, siendo yo
 polvo y nada, el que del suelo
 me levantó y me formó
 hoy me ha convertido en cielo
 pues como veis, me pisó.
 Oficio de ángeles es
 éste que agora he tenido
 pues fui trono de los pies
 del mismo Dios.

.....

Filipe: Hoy el cielo te concede
 el título más honrado
 que es defensor de la Fe.

García: Dos cosas en Chile espero
 que su gran piedad me dé,
 porque con menos no quiero
 que el alma contenta esté.
 La primera es ensanchar
 la Fe de Dios; la segunda
 reducir y sujetar
 de Carlos a la coyunda
 esta tierra y este mar
 para que Filipe tenga
 en este Antártico Polo
 vasallos que a mandar venga."

(Lope, op. cit., pág. 244)

Si don García es religioso, no lo es menos todo su ejército. La cimentación de la fe católica es un propósito vivo en cada uno de ellos y lo hacen presente a cada escena. Y no podía ser de otra manera. A Lope le toca vivir una época de intensificación religiosa, la Contrarreforma. Un movimiento de la Iglesia. Un pueblo como el español. Un escritor como Lope. Bastan estos tres ángulos para darnos la explicación a todo este moverse en el catolicismo del "Arauco Domado", su héroe y el motivo de su conquista. En el Concilio de Trento resuena constantemente el metal de voz apasionado y rudo del español. El movimiento europeo que allí se planea va a ser informado por el pensamiento peninsular y realizado hasta sus últimos extremos por la mano ibérica. Carlos V comienza la obra que va a sostenerse en acción durante un siglo. La Contrarreforma tiene en España dos puntas de lanza magníficas desde las que se tiende la red que va a atrapar en sus mallas a todo el pueblo: Felipe II e Ignacio de Loyola. Del político al santo, de la institución de los hombres a la institución de Dios, todo en España es religión exaltada. El Tribunal del Santo Oficio abre ancha nueva puerta a la "leyenda negra". Y la Compañía de Jesús es, en sí, un fiel reflejo de la época: un ejército en defensa de la religión que se organiza militarmente y hace de cualquier sitio su campo de batalla y de cualquier palabra sus armas. Comienzan a caer ídolos y de su peso quebrado se llena el aire de ecos: Erasmo, Platón. El ojo de la Inquisición está en todas partes. La lucha contra la herejía, en todos los momentos. La religión preside el día del hombre. El Renacimiento mismo apaga colores y se impregna del reflejo de la inmensa pira donde

arden, sombríos y restallantes, los libros paganos, las ideas ajenas, las artes de caballerías... El hombre abandona la sensibilidad de lo sensorial para recogerse en su propia soledad y angustia del más allá. Es como si la Edad Media hubiese vuelto a circundar la pluma y la espada de su ámbito de infierno y cielo, sin más alternativa.

Lope es su época. Capta, lleva al teatro este mundo de exaltada pasión de conquistar almas. No importa que él no viva exactamente conforme a los principios que preconiza: el pueblo tiene en sus tres actos, ejemplificado y viviente, lo que se respira y se vive a cada instante en la calle, la iglesia, el alma.

Así, el ejército español en el "Arauco..." es un ejército que lucha, primero, por la conquista espiritual de los infieles, los bárbaros, a los que hay que convertir. El punto más alto de emoción, en el que se conjugan y solidifican todos los quehaceres de España en América, está dado en la comedia en el acto III, en la penúltima escena de la obra y es el soliloquio de Caupolicán, convertido, abrasado de fe católica, abiertos sus ojos salvajes a la nueva luz...

No importa cuántas vidas ni qué medios se utilizan para esta conquista. Caupolicán conversó y Arauco "domado"... El ejército, en masa, irá al templo a dar gracias a Dios por esta alma nueva y esta tierra vieja ganadas para España.

Y, estando ya "domado Arauco", la obra da fin con un homenaje que don García y los suyos rinden a Felipe II, en retrato, ofreciéndole la conquista, pidiéndole venia para el repartimiento de tierras y retirándose a orar al templo, todos, mientras dan vivas al Rey.

Las alabanzas al valor español están en boca araucana y a la inversa. No se escatiman adjetivos para tildar de excelentes a ambos bandos y tampoco se los prohíben a sí mismos los combatientes que en sus cuerpo a cuerpo, para darse valor y restarlo al enemigo, ponderan sus cualidades guerreras. Lope extrajo, de las larguísimas descripciones de batallas de "La Araucana", de Ercilla, una idea general de cómo habría de ser una lucha con araucanos y recurre a la acción individual, rápidos cambios y movimiento en escena para lograr la sensación de una gran batalla. Aparecen en el escenario, solos, en el momento en que se supone los araucanos han asaltado el fuerte de Penco, Filipe y Rengo. Breve intercambio de genealogías y autovaloraciones y salen de escena para dar lugar a que entren Caupolicán y Don García, el choque de los dos héroes, de dos ejércitos, de dos mundos.

Caupolicán: ¿Tú eres García? *García:* Yo soy
que he de quitarte la vida.

Caupolicán: ¿Sabes que está al sol asida
en cuyos rayos estoy?
¿Sabes que es mi padre y que es
suyo este cetro que rijo?

García: ¿Sabes tú que yo soy hijo
del gran Virrey don Andrés?

Caupolicán: ¡Lástima a tus años tengo!

García: Tenla, bárbaro, de ti
que yo Mendoza nací
y he de hacer a lo que vengo."

(Lope, op. cit., pág. 251)

Por supuesto, la lucha se desarrolla entre bastidores, pero este rápido sucederse de parejas batallantes debe haber producido la sensación buscada.

Esta admiración mutua de los enemigos se hace más palpable cuando, preso Caupolicán, García se lamenta de no poder perdornarlo y el jefe indígena le agradece la intención, alabando su valor y generosidad. Hay en la acción que comienza paralela algo así como un deseo de fusión que Lope va acrecentando a medida que avanza la obra para terminar ella con amistades como ésta de Caupolicán y García, de Rebolledo con Talgueno y el casi amor entre Gualeva y Filipe de Mendoza. Sólo quedan en pie, al final, la ira de Fresia y la soledad de Alonso de Ercilla. Todos los demás parecen darse la mano, intangible, sólida, hermana, de un solo pueblo, en un imperio único y grande.

Ahora, cómo ve, en general, Lope el problema de las Indias y su incorporación a España, nos es dicho en frases aisladas, en frases en boca de uno y otro, al azar, sin que haya una intención de hacer filosofía acerca del tema o plantearlo como tema, tan siquiera. Pero es interesante observar que, a pesar de tener fuentes como la "Crónica...", de Mariño-Escobar y "La Araucana", de Ercilla, Lope no se molesta en modificar lo que era su idea y la idea general de Europa sobre las Indias. Prefiere seguir el tergiversado modelo de Oña, no porque lo crea más cerca de la verdad —era "chileno"— sino, pensamos, por una cercanía espiritual literaria. Hay en Oña la delectación barroca con el color, los matices finamente buceados a través del adjetivo que se rebusca o inventa, del epíteto. Hay una hiperbólica visión de Hurtado de Mendoza y una idealización de la mujer araucana que hacía de ella un estupendo elemento decorativo en escena. Lope habla de América por boca de sus contemporáneos y de Arauco por la lírica voz de Oña. Es decir, la verdad anda ausente de ambas versiones. Para Lope, las Indias se dividen en dos grandes grupos: las vistas por Colón, ingenua y dulce visión, y los araucanos, indómita nación, más que ninguna. La conquista de todo lo que sea una Américanorte ha sido fácil. Y, además, barata. Todo lo que signifique Américasur, vale decir, Chile, es precio alto de lucha y vida. Incluso, hay algunos esbozos de serias opiniones que servirían para los buscadores de la tan traída y llevada "leyenda negra". Frases que debieron estar en boca del pueblo y Lope recoge como "voz de Dios".

Cuando Rebolledo, encargado de velar el fuerte, empieza su más ruda batalla, contra el sueño, para despabilarse algo, monologa largamente comentando la conquista, lamentándose de haberse venido de España. En un momento de su soliloquio dice:

*"Los que las Indias hallaron
vinieron por oro y plata,
halláronla tan barata
que por vidrios la compraron".*

(Lope, op. cit., pág. 254)

Y más adelante, Filipe cuenta a Alarcón cómo don García, su hermano, cruzó el río Bío-Bío y con qué artimaña logró pasar a su ejército mientras los araucanos, a la otra margen, los amenazaban, dando voces diversas. Entre las cosas que cuenta Filipe, les decían, hallamos ésta:

*".....
diciendo tales palabras:
¿Adónde venis, ladrones,
cobardes, por vuestra infamia?*

*¡Con esta paz os recibe
la tierra mal conquistada!
¡Venid, que como a Valdivia
os sacaremos las almas
donde la codicia viene
del oro antártico y plata!"*

(Lope, op. cit., pág. 256)

Por supuesto que este denigrar a los españoles anteriores va en beneficio directo de don García, pues los propios araucanos han de caer en cuenta al final de que, tal como dice Rebolledo, "No viene así don García / que viene a pacificar".

Como decíamos anteriormente, Lope maneja las ideas de su época en todo lo que se refiera a América. Así, sin discriminación alguna, la religión azteca o incásica pasa a ser genérica, lo mismo sus costumbres, vestimentas y clima. El Estado de Arauco está situado, para Lope, en pleno trópico. Y, por supuesto, los araucanos son caníbales. Rebolledo, por ejemplo, se interna, buscando fruta, en "un platanal" y es capturado por Puquelco, que lo lleva a presencia de Tucapel y Gualeva. El primero y la segunda discuten cómo han de comérselo y deciden asarlo vivo. Rebolledo alega que no pueden comérselo sin sal y cuando Gualeva le dice que sí hay sal entre ellos, no le queda al gracioso sino inventar una grave enfermedad, con la cual dará muerte a todos los indios que se lo coman, con lo cual les ruega que no se lo coman de una vez. Descrita la enfermedad, los araucanos prefieren dejarlo en libertad, para no contagiarse de ese gravísimo mal que ha descrito el soldado y que se llama "enfermedad Escapatoria"...

Esta idea no es ajena a las otras comedias americanas de Lope. En "el Brasil restituido" y "El Nuevo Mundo descubierto por Colón", encontramos escenas parecidas y alusiones directas a la antropofagia indígena. Aún más, en el auto sacramental "La Araucana", del mismo Lope, la antropofagia está llevada a símbolo y el hecho de que los indios se coman a Caupolicán, simboliza la eucaristía.

Por otra parte, estos mismos caníbales resultan sumamente cultos. Hay una cultura española, la cultura de Lope, en boca de cada araucano. Saben tanta mitología como historia grecolatina y citan a Alejandro y a Venus en sus juramentos guerreros o amorosos. Los conceptos filosóficos y morales que se dan aquí como indígenas son también de raigambre española, de modo que no es raro encontrar alusiones a la honra, el honor y la prosapia en los indios. Les preocupa la fama como a cualquier renacentista de la Península y llega Lope, inclusive, a poner en la expresión de Gualeva, la enamorada de Tucapel, la idea de que ella sufre pensando que éste "ha de ser / de un inocente homicida", en la batalla...

No debe extrañarnos. Ya Oña había dado a la época unos araucanos españolizados cien por cien, idealizados, pastoriles a lo Garcilaso y amantes a lo Petrarca. Lope da siempre a su público aquello que lo conmueve. Y no importa en qué papel vengan envueltas las ideas más vendibles: el honor, la fama, la honra, la lealtad, el valor.

Y digamos, en descargo de Lope, que de todas las comedias sobre don García, la de él es la más prudente en este aspecto, es la más acercada a la verdad, aunque esté a miríadas de la verdad. Como ejemplo de lo desmesuradas que son algunas de las otras comedias, baste esta muestra de la pluma del Conde del Basto, uno de los "Nueve Ingenios". Colocolo, al ver que sus huestes quieren presentar batalla a don García, trata de detenerlos con una larguísima arenga, que comienza así:

*"¿Dónde vais a morir determinados
cuando se os llega el postrimero día?
¿Habéis previsto el orden de los hados?
¿Sabéis quién es aqueste don García?
Volved a detener los pies airados:
No os admiréis de que la lengua mía
os refiera de quién ha procedido,
que en libros españoles lo he leído."*

("Algunas Hazañas de las Muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete", pág. 490, ed. Biblioteca de Autores Españoles, Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón).

Sin embargo, analizando la comedia, son estos cultos indígenas los que dan a la obra su tono heroico y popular. Los mejores trozos de ella están en boca de indios. Las canciones "araucanas", las arengas, los pasajes amorosos. De la lectura de "La Araucana", de Ercilla, se divulgó un molde por el cual iban a cortarse todos los personajes indígenas de las Indias. Los nombres de Lautaro, Caupolicán, Galvarino, adquieren categoría de símbolo y es interesante considerar la circunstancia que ellos derivan de un poema épico, hecho para los cultos, de profusión menor entre lo que llamamos pueblo, ése que asistía al teatro con rigurosa constancia, el que, quizás, no sabía leer sino tan sólo sentir. Si Ercilla hubiese sido comediógrafo, seguramente sus personajes tendrían ya categoría de arquetipos, como un Don Juan, una Celestina o un pueblo entero, tipo "Fuenteovejuna", donde Lope crea, a su manera, una epopeya sin héroe individual.

Que a Lope impresionaron estos caracteres araucanos, en Ercilla, en Oña, lo atestigua el que, como ya dijimos, las mejores páginas de su obra son las que se deben a la acción araucana. Más adelante nos detendremos en las canciones y bailes. Aquí citaremos solamente la altiva conversación-desafío de Galvarino, antes de su suplicio, con don García, y la arenga del mismo indígena cuando, rotas las venas por la ausencia de manos, viva la lengua, levanta el ánimo de sus hermanos y los incita a la batalla. En el primer trozo aludido, no queda duda de que don García pasa a un segundo plano muy poco digno del héroe que nos está dando Lope. Es que Lope está creando, en esos momentos, dejándose llevar de su espíritu, no de sus intereses.

Sale Galvarino a escena, mandado llamar por don García, a quien le han avisado que lo han hecho prisionero:

García: ¿Eres Galvarino? *Galv.:* Sí.

García: ¿Y qué es lo que dices ya
que estás delante de mí?
Paréczote agora el hombre
que os ha de rendir? *Galv.:* No creas,
Mendoza, que el verte asombre
a Galvarino aunque seas
tan grande como tu nombre.

García: Ya sé tus malas entrañas
y que en esta rebelión
has hecho cosas extrañas.

Galvarino: ¿Extrañas dices que son
las que son propias hazañas?

García: ¿Fue hazaña dalle muerte
a traición a Juan Guillén?

Galvarino: Todo es guerra. *García:* Pues advierte que haré yo que te la den pues es guerra, de otra suerte. Cortalde luego las manos y envialde luego a Caupolicán para que a sus araucanos diga que este premio dan a un rebelde los cristianos. Tomen ejemplo y entiendan de la suerte que castigo para que otra vez no emprendan tomar las armas conmigo ni en su rincón se defiendan que ¡vive Dios! que han de ser de Carlos de Austria o que todos así los he de poner.

Galvarino: Tú has hallado justos modos de castigar y vencer: pero quedan tantas manos por las que cortas en mí que los demás araucanos que espero que por aquí saldrán tus intentos vanos. Quitase el grano a la espiga para que el maíz aumente y así esta mano enemiga que cortas de este valiente brazo, a lo mismo se obliga que en la tierra destes pies donde con su sangre des tantas manos nacerán que las tuyas atarán para cortallas después.”

(Lope, op. cit., pág. 267)

Una vez cortadas las manos, Galvarino llega hasta sus reductos cuando Caupolicán y Tucapel quieren tratar la paz. Sólo se oponen a ella, Fresia y el hijo de ésta y Caupolicán, Engol. Una mujer y un muchacho están llevando el peso de detener un paso definitivo. ¿Es casualidad que Lope ponga en boca de mujer y niño las encendidas protestas libertarias y de rebeldía? Fresia tiene todos los arrestos de la mujer española y es depositaria de la fuerza que no flaquea como Laurencia en “Fuenteovejuna”. Hasta aquí, son sus voces airadas las que hacen resonar en el aire tenso las palabras Honra, Valor, Patria. Y es Engol, el niño, el que ve el futuro libre y no esclavo. La situación no es nueva, ni mucho menos en el teatro de Lope. Y es, por cierto, un golpe maestro a la sensibilidad del público. Ahora va a ser otro ser indefenso el que los lleve a la rebelión absoluta: Galvarino, el sin manos. Como si Lope estuviera simbolizando que la verdadera fuerza reside en el espíritu, no en los brazos.

“Sale Galvarino con las manos en unos troncos de sangre.

Galvarino: Pues he llegado con vida,
nobles de Chile y de Arauco,
donde hacéis vuestros consejos
que a la patria importan tanto,
volved los ojos a ver
un amigo desdichado
que os ayuda con la lengua
ya que le faltan las manos.
Estas me han cortado agora
para que venga a avisaros
que si venís a las suyas
pasaréis el mismo daño.
Por embajador me envían
mas, si las manos, hablando,
ayudan tanto a la lengua
¿cómo os hablaré sin manos?

.....
Cuanto mejor es morir
con las armas peleando
que vivir sirviendo un noble
como bestia y como esclavo.
Siendo forzosa la muerte
a todo lo que es humano,
¿cuál hombre, aunque nazca rey
muere mejor que un soldado?
Morir de una enfermedad,
sin lengua, desnudo, flaco,
en una cama, es el fin
de los más dichosos años.
Pero un soldado en la guerra
muere animoso y gallardo
vestido y lleno de plumas,
con su lengua y con sus manos.
Desdichados de vosotros,
araucanos engañados,
si vendéis la libertad
de vuestra patria a un extraño,
pues, que pudiendo morir
llenos de plumas y armados,
queréis morir como bestias
en poder destos tiranos.
¿Será mejor que esas plumas
de que os miráis coronados,
esas macanas famosas,
esas hondas y esos arcos,
llevar las cargas a cuestras
destos españoles bravos,
y morir en los pesebres
de sus galpones y tambos?
¿Será mejor que esos hijos

vayan de leña cargados
y que a sus madres les den
con vuestra afrenta y agravio,
siendo amigas de españoles
otros mestizos hermanos
que los maten y sujeten
con afrentas y con palos?
¡Mirad lo que hacéis, chilenos,
morid con honra, araucanos!,
que yo aunque manos no tengo
esta lengua con que os hablo
haré que sirva en la guerra
sólo hablando y animando
lo que hace el atambor
que anima al que tiene manos.
Baquetas serán mis voces,
caja la boca, los labios
parches, pífano los dientes,
¡Toca, marcha, alarma, vamos!"

(Lope, op. cit., pág. 270)

Alivianada la arenga del largo metro de la octava real, convertida en romance, el verso se suelta y se hace más plásticamente acogedor de las ideas que salen naturalmente encendidas, sin pie forzado, como en *Ercilla* o bien en *Oña*. Si las fuentes literarias están en ellos, en estos versos Lope supera a sus informantes. Y no hay duda de que con el efecto teatral de esta arenga, con un Galvarino con "los brazos en un tronco de sangre". Se conseguiría emoción y aplauso fáciles.

En el "Arauco Domado", de Lope, no faltan los hechiceros, las sesiones de magia, las invocaciones, las sombras agoreras. La religión es, por supuesto, la adoración al Sol. Elementos todos comunes a las "comedias americanas", de Lope, y a los panegíricos a don García. En estos aspectos Lope sigue muy de cerca a *Oña*, especialmente en la invocación al demonio Pillán, que está trasladada del poema a la escena, y la aparición, en sombra, de Lautaro, al cacique Caupolicán, por el mismo procedimiento: escenificación de lo que allá se dice en octavas reales. Y si consideramos el gusto de Lope por agüeros y astrologías, no debe asombrarnos la morosa descripción del Pillán haciendo predicciones, ni que las indias hablen "del curso de las estrellas" que rigen los destinos humanos.

Los ejemplos se multiplican a través de la obra, pero sólo daremos uno, el soneto de Caupolicán, en que emocionadamente se dice su arrepentimiento y conversión. Descubre el verdadero Sol y muere en paz. Este soneto tiene la calidad interior de la mano de un Lope que escribe con la maestría del que conoce el metro que maneja y vuelca en las ideas sus propios sentimientos. Si pensamos en la vida del autor, en sus sinceros raptos de recogimiento y en su volcarse en la religión cuando algún pensar hondo lo hacía repasar su agitado vivir, podremos sentir en este soneto no al bárbaro indígena que se arrepiente de haber adorado al Sol, sino al hombre —Lope de Vega— mirando la idolatría en que ha vivido, buscando dejar su propio culto al sol humano, el amor, la mujer, la vida sensual y rica en dolor y alegría, tratando definitivamente de encontrar a un Dios que se le ha esquivado, perdido, en los múltiples rayos deslumbrados de su vida cortesana.

Recordemos que el mismo Lope decía del soneto "que está bien en los que aguardan". Dice Alonso Zamora Vicente comentando al Lope sonetista, "...en cuanto se produce una soledad de alguien en escena, esperando, es natural que esa persona medite, reflexione sobre su situación o sobre las causas o concausas que han determinado su aparición en ese instante. Y eso lo hace en alta voz, con un soneto."

(Pág. 180 de "Lope de Vega, su Vida y su Obra", Edit. Gredos, Madrid, Santiago de Chile, Madrid, 1961).

En la escena que comentamos, Caupolicán está solo. Se ha hecho la escena para su soneto porque se abren cortinas y... "véase a Caupolicán en un palo, diciendo así:" Tan pronto termina el soneto, hay la acotación "Tornen a cerrar". Sin duda que hay aquí meditación, reflexión sobre la circunstancia que lo ha llevado a ese estado de dolor físico y deslumbramiento espiritual. Y hay la espera que requiere el soneto de la muerte: espera y esperanza de Lope que dejaron un caudal magnífico de sonetos sacros de los cuales éste no desmerece en absoluto.

*"Señor, si yo era bárbaro, no tengo
tanta culpa en no haberos conocido
ya que me han dicho lo que os he debido,
sin pies a vuestros pies clavados vengo.
Yo confieso que tarde me prevengo,
pero dicen que estando arrepentido
debo creer que en este día he nacido:
perdonadme, Señor, si me detengo.
Pasé adorando al sol mis años tristes
contento de mirar sus rayos de oro,
pero ya sé que Vos al sol hicistes.
Mi edad pasada arrepentido lloro,
¡oh, Sol, autor del sol!, pues luz me distes
con esa misma vuestro rayo adoro."*

(Lope, op. cit., pág. 276)

Corre el río de la alabanza y es nuevo Jordán de donde sale don García empapado en el agua bautismal que derraman sobre su cabeza sus panegiristas. Bautistas en serie que prodigan, cada vez, nombres nuevos y espléndidos. Tampoco Lope escatimó adjetivos y dio al héroe toda clase de cualidades varoniles e, incluso, algunas de índole femenina como una encantadora modestia y una belleza deslumbrante. La comedia parece transformarse en una obra coral, donde el conjunto sostiene melodías que un solista va variando sobre la misma notación. Los personajes son una masa de voces, a capella, a veces, acompañados de tambores guerreros o guitarras indias en el canto, otras, pero siempre en aleluya personal. Desde la soprano indígena, maravillada de la belleza del joven militar, hasta la voz de Ercilla, en la que Lope cuida poner hermosas frases. Hasta en el inmenso timbal del campo de batalla hay lugar para una voz que canta la exaltación y alabanza del héroe.

Ya sabemos cómo era Lope cuando necesitaba quemar incienso a los pies de algún noble, magnate de linaje o dinero, y aquí era absolutamente necesaria una gran humareda en loor del padre de su mecenas ocasional que apagara cualquier otra

encendida loa anterior. Así, el retrato de don García resulta de extraordinarias proporciones. Producto de una época y una circunstancia, por supuesto, las tres más sobresalientes que posee son las que tiene también el ejército español de la conquista: fe católica, amor al Rey y deseo de extender el imperio. Religioso y heroico, estará permanentemente dando ejemplo de ello a sus soldados, causando al que ya es de por sí heroico y religioso, asombro. Dijimos que también Lope exalta su belleza y juventud, la madurez extraordinaria para tan pocos años y la modestia con que el héroe recoge alabanzas a sus hazañas. Además, es claro, es noble de linaje, no sólo de alma, y lleva con gallardía el peso de genealogías ilustres. Es, a tan corta edad, ya famoso y las heroicidades en Arauco no harán sino aumentar esa fama. Y en este aumento, el vocabulario se va quedando corto, de modo que hay que acudir a comparaciones. Más valiente y sabio capitán que Alejandro y César, aún da envidia a Marte por sus hechos y a Apolo por su belleza. Los indios, impresionados por sus obras, lo llaman HIJO DEL SOL, vale decir, hijo de Dios, y terminan por creerlo SANTO, idea, junto con la de que es ADIVINO, que pasan de los españoles a los indios y todos lo denominan así, hasta él mismo lo reconoce:

*"García: No me llaman San García
los indios porque soy santo
pero porque en profecía
adivino y digo cuanto
intenta su rebeldía..."*

(Lope, op. cit., pág. 272)

Y cuando los araucanos han invocado al demonio Pillán, éste les dice, en medio de otras predicciones:

*"Demonio: ...le habéis de querer de suerte
por tantos hechos heroicos
que le llaméis San García
y le hagáis estatuas de oro."*

(Lope, op. cit., pág. 247)

Y en el momento en que los araucanos son sorprendidos en su refugio de la montaña, exclama Caupolicán:

*"¿Como encubrirse podía,
siendo Profeta del Sol,
mi secreto a San García?"*

(Lope, op. cit., pág. 273)

La raíz de este extraño apodo está en la "Crónica...", de Mariño-Escobar. Y casi todos los otros calificativos también. Para J. T. Medina, es Oña quien se lleva el honor de haber inventado la santidad de don García en aquel verso del Exordio del "Arauco Domado":

*"Mas, ¡oh, sublime garza Sant Garcia!
(que es nombre con que el bárbaro os honora)..."*

(Oña, op. cit., pág. 8)

En la "Crónica...", leemos:

"...y en particular en apaciguar a los indios... que no solamente los dejó en paz y quietud; pero tan afectos a él, que lo miraban como oráculo y que lo llamaban San García, como hasta hoy le llaman, con haberlos hallado cuando entró en el reyno tan bravos y encarnizados..."

(Mariño de Lovera, "Crónica del Reyno de Chile", Colección Historiadores de Chile, Tomo 1, pág. 238)

De aquí lo tomó Oña y allí también, Suárez de Figueroa. Lope parece haber recogido la idea en la "Crónica", porque la idea expresada por Mariño-Escobar es la de que el nombre le vino a don García por dos razones, por su capacidad de adivinación y por el amor que le tuvieron los indios. La misma impresión nos deja la lectura de la comedia de Lope, aún más, ambas ideas van casi siempre juntas. Para Suárez de Figueroa el apodo nació del miedo que les inspiró el hombre que los dominaba siempre, atribuyéndole cualidad divina por su imbatible posición.

Después de ser llamado "santo", ¿quedaría alguna otra posibilidad de alabanza para este ser casi sobrenatural? Lope la descubre no ya en expresiones sino en actitudes de las cuales se derivan claramente otras virtudes. Es prudente en todo, generoso con los indios, compasivo con ellos, respetuoso y galán con las demás, y como en Arauco estaban, con las damas araucanas se muestra su absoluto respeto y cómo vela porque éste se extienda a todo su ejército. Tanto honra a Gualeva, "la dama de Tucapel", que ésta influye en el ánimo de aquél para que contribuya a convencer a Caupolicán de deponer las armas y venir de paz.

Se le considera, además, justo, y algunos actos de la conquista, repudiados por sus mismos soldados, en la comedia de Lope aparecen como acciones de justicia, la muerte de Caupolicán, por ejemplo.

Este es el héroe. Así lo vieron los panegiristas. Así lo vio Lope. Cara de la moneda, oro brillando al sol. La Historia, desde Góngora Marmolejo, se empeñó en poner en su lugar al capitán. Pero sólo la visión moderna, ajena a los intereses en juego en la época, pudo dar vuelta esa dorada faz hasta dejarnos el estaño real de la otra cara del héroe. Así, el semidiós de historias vendidas y versos pagados devino en hombre. Se necesitaba la no pasión, el no odio de otros tiempos para poderlo sacar de entre la fama de utilería que él mismo empezó a construirse y que tan abundantemente secundara su hijo, don Juan Andrés.

Anverso y reverso. Oro de alabanza, estaño de verdad, don García, el casidió que nos da Lope, la historia nos lo devuelve en su exacta dimensión de hombre.

Pero nos queda la comedia, la obra. Y no vale ella por la sola presencia del héroe. A pesar de todos sus esfuerzos, en Lope se escapa del primer plano este Hurtado para que quede en el oído del público la melodía rica en viejos sonidos populares de algún baile indio, la voz agónica de un Caupolicán moribundo, la vibrante palabra de arrogancia de romance tradicional con que Galvarino rechaza, amenaza, impulsa...

Al público-público, al legítimo, desconocido, bien poco podía importarle que don García fuese así o no así. El iba al teatro o leía a Lope buscando otra cosa. Y esa otra cosa, lo humano, lo español, lo lírico, lo gracioso, está en este "Arauco Domado" como en cualquiera obra del Fénix, por muy deficiente que sea. Y en esta comedia, lo que vale no son los personajes individuales españoles que él destaca. Ni García, héroe, ni Ercilla en plano opuesto. Ni Filipe, ni Rebolledo, figura del donaire

que se parece a tantas otras de Lope, sin ningún relieve especial en esta obra. Son, a pesar de todo, los araucanos los que más calidad de personajes alcanzan.

Y, creemos, el público recordaría más un ensangrentado Galvarino, un Pillán oliendo azufre y vestido de "guadamecí dorado", una Fresia, ninfa blanca o fiera enloquecida y un Caupolicán de bronce, que, tergiversados y deformados, resultan más reales que los españoles entre los que, en esta obra, Lope no tuvo ningún carácter en quien crear un tipo. Esta misma característica de la obra de encargo, recargada, nos hace pensar que Lope no sentía en ningún momento la simpatía del creador por su creatura literaria y terminó por hacer un don García de oro peses, y no una persona vivida por el autor. Aunque no tuviera dedicatoria, aunque no se supiese nada de don Juan Andrés, la comedia de Lope transparentaría de todas maneras, su postizo entusiasmo, su héroe de teatro falseado, no de la historia y la vida.

Entre los deslavados personajes españoles del "Arauco..." de Lope, debemos detenernos en la figura de don Alonso de Ercilla y Zúñiga porque su doble papel de actor y creador lo envuelve en una especial situación de la cual el teatro debía sacar partido. Más aún cuando, indirectamente, es él quien ha provocado esta avalancha de obras en homenaje al Hurtado de Mendoza.

Ninguno de los panegiristas del Marqués de Cañete pone a Ercilla, en historia y comedia, en lugar destacado. No podían hacerlo. Alabarlos era ofender al que pagaba la obra. Destacarlo era ir en detrimento de quien terminó siendo su enemigo natural, fuera del tiempo de las acciones vivas. Ensalzarlo como poeta era incidir en lo mismo: ¿cómo decirle gran poeta a quien ha hecho una epopeya sin héroe?

Lope había alabado sin reticencias a Ercilla en "El Laurel de Apolo" y la lectura de su "Araucana" es presencia en varias obras del Fénix. Lo admiraba sinceramente, sin duda, pero en la comedia tenía la obligación de ponerlo en lugar secundario y aun, de "castigarlo", si era ello posible. La forma en que Lope posterga al que postergara al héroe García es bastante interesante.

Para José Toribio Medina, Lope, movido de envidia y deseando halagar a los Hurtado, presenta en su obra a Ercilla en condiciones de inferioridad como soldado y siente que lo ridiculiza porque lo hace aparecer tocando un tambor. Al estudiar "La Araucana" de don Alonso, Medina revisa las obras a que ella dio lugar y en las "Ilustraciones" a su monumental estudio encontramos las siguientes opiniones que se refieren a la comedia de Lope:

"...el miedo, como se notará, es lo que predomina en cuanto dice Ercilla, a tal punto, que no habría podido hacerlo mejor una mujercilla sin ánimo".

(Medina, Ilustraciones, xviii)

"...a Ticknor no se le escapó ...el hecho extraordinario de que Ercilla aparezca en ella tocando un tambor".

(Medina, Nota a la Ilustración, xviii)

Y en su "Literatura Colonial", anota:

"...hasta el famoso Lope de Vega que trató de ridiculizar a don Alonso, presentándolo en la escena entumecido por el miedo..."

(Medina, "Historia de la Literatura Colonial de Chile", Stgo., 1878. Introducción, pág. cxviii)

Y cada vez que tropieza con la obra de Lope, recuerda el ilustre sabio que éste ha presentado a Ercilla en baja forma en su "Arauco Domado".

Las escenas en que don Alonso aparece en la comedia, son pocas. Y, creemos, no tan desmerecidas como las ve J. T. Medina. El hecho de que Ercilla alabe a don García, no tiene nada de extraño pues ya dijimos que en esta pieza de teatro, todos, sin excepción, loan y rodean con expresiones de admiración al héroe. Las intervenciones de Ercilla, son, incluso, discretas en este aspecto, porque es el que menos le rinde pleitesía. Y si pensamos que el mismo autor de la "Araucana" algunos versos dedica al joven capitán en que alaba su valor y su diligencia en las batallas no es raro que en el "Arauco" de Lope llame "gran señor" a García y le recomiende descanso después de agitada noche. Pensemos, además, que la desavenencia de Ercilla y García se produjo después de la muerte de Caupolicán, hecho con el cual termina la comedia, de modo que Lope podría considerar que la cordialidad entre los capitanes, no rota todavía, permitía la alabanza de Ercilla al Hurtado. Pero sabemos, también, que la parte histórica del asunto bien poco le preocupa a Lope, tanto que la tergiversa muy a sabiendas, y allí sí, en evidente desmedro de Ercilla.

Es decir, no creemos que las expresiones de halago sean las que nos dan la tónica de la presencia de Ercilla en la obra, sino otras cosas que veremos más adelante. Ni tampoco nos parece que Ercilla aparece en la comedia tocando un tambor. Esto es cuestión de interpretación, incluso de revisión de la edición príncipe. Veamos dicha escena. Se ha sabido que Felipe II es Rey. Los españoles hacen fiesta, con arcos de triunfo, salvas, música marcial y juegos de cañas. Esto es anunciado por don García y se supone que los festejos están terminando cuando encontramos la escena dicha. Copiamos desde el final de la anterior:

"....."

García: Salgan nuestros caballos dando al viento
 envidia al son del bélico instrumento
 pase por nuestro campo la palabra
 que ya reina Filipe...

Filipe: Filipe vive y reina. *Dentro:* ¡Viva! ¡Viva
 Filipe! *García:* ¡Y por su Rey Chile reciba!

SALE DON ALONSO, EN TOCANDO UNA CAJA

Alonso: En medio deste placer
 de nueva tan deseada
 más cuidado es menester.

García: No pienso envainar la espada
 hasta morir o vencer..."

(Lope, op. cit., pág. 271)

En la edición Medina, hay una coma, como vemos, en la acotación. En la edición de las obras completas de Lope de Vega, a cargo de la Real Academia, la coma no figura. De todos modos, la acotación deberá entenderse así: Mientras se toca una caja... o bien: Cuando se haya tocado una caja...

El uso del gerundio es frecuentísimo en las acotaciones del teatro lopesco y del de la época. Produce, además, esa sensación de gente y cosas en movimiento, en

acciones que están realizándose, necesaria al teatro y más en acciones guerreras. Cuando Lope quiere detallar en una acotación lo que deben hacer el o los actores, lo hace minuciosamente. Cuando parece considerar que se sobrentiende lo que él sugiere, es apenas unas palabras las que pone.

Supongamos que la coma que separa la frase de gerundio la puso Medina, queriendo esclarecer la acotación. Resultaría así, más evidente, que NO ES Ercilla quien debe tocar el tambor. En la comedia del mismo Lope "El Brasil Restituido", otra de sus comedias americanas, se lee esta acotación:

"En escondiéndose salgan Leonardo y soldados holandeses".

(Lope, "El Brasil Restituido", ed. Poseidón, Buenos Aires, 1943. Pág. 191)

No podremos suponer, si aplicáramos el criterio Medina, que Leonardo y los holandeses han de "salir escondiéndose", sino que, habiéndose escondido Machado (el gracioso) y el indio Darín, han de salir a escena Leonardo y compañía. Y tanto es así, que está claramente dicho en la escena que precede a la acotación. Habla Machado y dice ... "Pero gente sale al prado / Escondéos entre la hierba / Todo hombre sepulte el arco".

Por último, la gramática fundamenta las construcciones de gerundio con la preposición EN indicando que ellas, al parecer, pleonásticas, no lo son sino que indican, reforzando, la idea de intermediación. Así, "En rayando el día partiremos" quiere decir "En rayando que raye el día, partiremos", o sea que TAN PRONTO COMO RAYE EL DIA será la partida.

Digamos que "en tocando una caja" equivale a un "en tocando que toquen", o sea, TAN LUEGO COMO SE HAYA TOCADO UNA CAJA APAREZCA DON ALONSO.

Los ejemplos pueden multiplicarse, tomándolos del mismo Lope, pero nuestro interés iba dirigido a demostrar brevemente que si bien pudiera interpretarse de aquel modo, también cabe el pensar que no es don Alonso el encargado de tocar el tambor, más si el contexto no viene al caso en soluto y antes se ha dicho que se hagan fiestas y "suenen los bélicos instrumentos". Porque no es, a nuestro juicio, en la actitud externa de Ercilla, según la obra de Lope donde está presentado en forma desmerecida sino en lo que podríamos llamar acción interna, la que no se ve en escena, pero se desprende de los hechos escenificados.

Ya advertimos que al Fénix la parte histórica de los hechos lo tiene sin mayor cuidado. Se preocupa de que las acciones correspondan a las cualidades otorgadas al jefe, pero nada más. Hay varias tergiversaciones en el orden de los hechos en la obra, que, en parte, no son culpa entera de Lope sino de las fuentes a que acude, y a la necesidad de reducirlas. Reduce lo que él designa como labor de dos años de don García a tres actos de comedia y en este estrechar tiempo, se lleva de por medio años y acciones. Interesa aquí, mayormente, lo que podría aparecer, sí, como un consciente, premeditado error histórico. La presencia de Ercilla en el suplicio de Caupolicán, que, contado por el mismo Ercilla, agrega al final de la narración:

*"Paréceme que siento enternecido
el más cruel y endurecido oyente
de este bárbaro caso referido
al cual, Señor, no estuve yo presente
que a la nueva conquista había partido*

de la remota y nunca vista gente;
que si yo a la sazón allí estuviera
la cruda ejecución se suspendiera”.

(Ercilla, *La Araucana*, Canto xxxiv)

Lope hace aparecer a Ercilla presente en el suplicio de Caupolicán, y no sólo presente, sino actuante. Es aquí, en estos rasgos donde debemos buscar la actitud que Lope otorga a Ercilla.

Cuando Medina dice que Lope presentó a Ercilla como “una mujercilla sin ánimos”, comido del miedo, temblante ante la batalla, volvemos a tropezar con la interpretación. Es cierto que la sensación que queda en el lector del “Arauco Domado” es la de que Ercilla no procede correctamente, y se queda, en suspenso, la impresión de cobardía del poeta. Más bien, la duda porque Lope se las ingenia de tal modo, que cada expresión de Ercilla puede interpretarse como muestra de exagerado miedo o de exagerado valor. La actitud del actor que lo encarnara en escena, la mano del director de la compañía decidirían cómo debía actuar este Ercilla. Lope, muy Poncio Pilatos, se lava las manos y nos deja librados a nosotros mismos. Veamos. Asaltado el fuerte, hay batalla entre indios y españoles. Se han sucedido, en escena, parejas de luchadores: Rengo y don Filipe, Caupolicán y don García. La escena inmediata indica en acotación:

“Vanse y salgan algunos soldados sobre Tucapel y Talguén, don Alonso y Biedma.

Tucapel: Herido, Talguén, estoy.

Talguén: ¡Yo defenderé tu vida!

Alonso: ¡Oh! espada, en fieras teñida,
ánimo, mirad quien soy.

Biedma: ¡Ya van, Ercilla famoso,
saltando el fuerte; tenéos!

Alonso: Lleváranme los descos
del ánimo generoso
que estos bárbaros saltase
el fuerte. *Biedma:* No hay onzas fieras
que sangrientas y ligeras
en ganado humilde entrasen,
que mayor estrago hiciesen;
mas, no se irán alabando.”

(Lope, op. cit., pág. 251)

Dentro

¿Qué voces dan? *Filipe:* ¡Santo cielo!
¡nuestra vida vino al suelo!

Alonso: Si van el fuerte ganando.

Biedma: Si los veinte arcabuceros
que ha ordenado don García
que tiren a puntería
a los bárbaros más fieros
no son muertos, no creáis
que pueda ganarse el fuerte”.

(Lope, op. cit., págs. 251-2)

Bien. La expresión de Ercilla, dirigida a su espada, "Animo, mirad quien soy" nos hace pensar que Ercilla tiene miedo. De acuerdo. Pero luego agrega aquello de "lleváranme los deseos..." que es una contrarréplica de sí mismo, pues parece desear la guerra, la lucha, no el cuerpo a cuerpo que está en escena, sino la gran batalla, multitudinaria y total. Pero antes, Biedma ha dicho que ya van asaltando el fuerte la masa indígena y grita a don Alonso: "¡Teneos!" ¿Qué significa esto? Igual puede decirse "¡Teneos!" a un soldado que tiembla de miedo como a uno que tiembla de coraje. Aquí es donde Lope, como dijimos, se lava las manos. Allá el actor, allá el lector, que interpreten como quieran.

Para Medina, esto es miedo. Para nosotros, es la simple expresión con la que Lope quiere dar la sensación de los altibajos de la lucha. El mismo don Filipe —su voz— ha de exclamar "dentro": "¡Santo cielo, nuestra vida vino al suelo!" aunque esto se entienda en la escena siguiente, cuando traen desmayado a don García, a quien una piedra golpeó el casco. Filipe lo dice como expresión de espanto al creer muerto a su hermano y jefe. Afuera, don Alonso lo entiende como que ya van ganando el fuerte, y es Biedma quien le explica que no es tan fácil hacerlo... Pero si es por interpretar, bien podemos suponer que don Filipe también tiene miedo. Lope no ha dicho nada al respecto.

Y Ercilla en "La Araucana", varias veces cuenta cómo su ánimo se encogía frente a la fiereza de los indios. Y no sólo el suyo, sino el de sus compañeros, y que, una vez en la lucha, y él, asimismo, se volvían fieros leones de Libia. Lope conocía muy bien "La Araucana" de lo que da muestra en su auto sacramental del mismo nombre, basado íntegramente en la obra de Ercilla. Estos toques de realismo —el miedo— bien pudo beberlos allí. Cierito es que parece destinarlos a Ercilla únicamente, aunque no en forma muy clara. No hay otras escenas en que se repitan hechos que nos den pauta para afirmar con certeza que Lope presenta un Ercilla cobarde. La anotada es la única y ésa, ya lo vimos, está sujeta a interpretación, librada a criterio de muchas partes.

Lo que llama la atención es que Lope calle la riña entre don García y Ercilla. Este la cuenta con detalle en su poema. Suárez de Figueroa la cuenta deleitosamente, por supuesto, agrandando la acción punible de Ercilla y Pineda y dando la condena como acto de justicia. Las crónicas recogen el hecho. Lope se lo calla. Sabemos que fue con ocasión de lo que se cuenta en la comedia como motivo de fiestas: el advenimiento de Felipe II al trono. En Lope, hay regocijo, armonía y un Ercilla tan tranquilo en su relación con don García como antes de los festejos.

La explicación de este barajar el naipe de la historia escondiendo una carta importante es fácil de imaginar. ¿Cómo podría, Lope, poner en escena la prisión y el casi degüello de Ercilla y Pineda? La fama alcanzada por el poeta estaba muy en vigencia todavía para hacerlo apresarse y condenar "en público". Era malquistarse con ese público y era como participar en una condenación no sólo al hombre sino al poeta. Y, por otra parte, que el magnífico García apareciera cometiendo en escena un acto que parecería como antipático, aunque se lo tratara de justificar, no podía ser. Era mejor dejarlo pasar y así lo hace Lope con lo cual le queda en pie la posibilidad de hacer jugar a Ercilla un sutil y deleznable papel en su comedia. Porque así como lo dejó en escena, pudo hacerlo participar en la ruina total del estado de Arauco al apresarse a Caupolicán, estar presente en su muerte y, nos atrevemos a afirmar, ser la causa de todo ello. Lope desliza suave, insistentemente, acciones de Ercilla que no podían escapar al ánimo del lector o auditor y que terminan por presentarlo como un espía de las acciones de los indios, como el delator del sitio donde se refugia Caupolicán, donde es apresado y en consecuencia, condenado a morir.

Sabemos que el orden real de los hechos fue el inverso. La prisión y muerte del toqui fue anterior a las justas y torneos con que se celebraron la abdicación y coronación de uno y otro rey. Ercilla no estaba presente en la primera y por estar demasiado presente en la segunda terminó su acción guerrera en Chile, y casi su vida.

Aquí encontramos la verdadera y finísima venganza que Lope toma, en nombre de la familia Hurtado, contra Ercilla. Llama la atención el hecho de que durante toda la comedia, Ercilla siempre "sabe" qué están haciendo los indios, dónde están, cuántos son, etc., y como si esto fuera una consigna, es a él a quien se le preguntan datos:

Están en escena don García y su hermano, Filipe. Se habla de que ya se ha logrado la paz y que "Ya sin alguna ofensa, aficionados / de todos los estados indios bajan. . . y a venir solicitan, reducidos / a la paz y movidos de tus dones". Cuando aparece en escena don Alonso de Ercilla, que interrumpe el diálogo anterior con el siguiente parlamento:

Alonso: Prevén, invicto príncipe, las armas,
y defiende tu vida en este fuerte
y la de aquestos pocos españoles
que los rebeldes indios araucanos
fiados en la muerte de Valdivia
y en que también a Villagrán vencieron
vienen como descende en el verano
granizo en árbol de medrosos pájaros
a no dejarte piedra sobre piedra:
que a ver la variedad de armas extrañas
de pellejos de lobos y leones,
de conchas, de pescados, y de fieras,
las mazas, las espadas y alabardas
ganadas en batallas de españoles,
los instrumentos varios que ensordecen
el aire, las alegres y altas voces
y que es de ver delante aquel membrudo
gigante y fiero y general que traen
que desde el hombro arriba excede a todos:
ea, señor, ¿no escuchas ya los gritos
con que niegan a Carlos la obediencia?

García: Hermano don Filipe de Mendoza
hoy es día de mostrar los pechos:
ea, españoles fuertes! *Filipe:* Don Alonso
qué gente viene? *Alonso:* Un infinito número

Filipe: Y no se sabe el que es? *Alonso:* Veinte mil indios".

(Lope, op. cit., pág. 250)

Más adelante, a raíz de un encuentro, se ha apresado a Galvarino. Se producen las escenas que copiamos anteriormente, las palabras del indio y la "justicia" de don García al ordenar que le corten las manos. Quedan en escena don García y don Filipe. Luego, entra don Alonso:

"Alonso: Ya las manos le han cortado
al indio. *García:* ¿Y cómo ha quedado?

Alonso: Una piedra en él contemplo
 porque apenas en la mano
 siniestra del inhumano
 cuchillo el golpe cayó
 cuando la diestra asentó
 sobre el tronco el araucano.

Alonso: ¡Caso, por Dios, peregrino!

Alonso: Partióse al fin Galvarino
 a ver los amigos pechos
 dejando dos rastros hechos
 de sangre en todo el camino.
 Pero advierte que ha llegado
 un yanacona de paz,
 que por muy cierto ha contado
 que el indio más pertinaz
 de todo Arauco, ha trazado
 una fiesta y borrachera
 de las que suelen hacer,
 en Cayocupil. *García:* Espera,
 ¿cuándo dicen que ha de ser?

García: Esta noche es la primera:
 hay instrumentos chilenos,
 y españoles para asarse,
 soldados y aún de los buenos:
 tienen para emborracharse
 de chicha cántaros llenos.
 ¡Estorba este desatino!"

(Lope, op. cit., págs. 267-8)

Como vemos, Ercilla aparece enterado siempre de lo que va a ocurrir. El número exacto de indios, el tipo de reunión, el sitio. Es él el que pasa el dato de la ubicación del jefe y sus huestes. Es a él a quien se acude en busca de información y como enlace para traspasar a los españoles dicha información. Y, además, es él, también, el que parece solazarse con la descripción del suplicio de Galvarino, que ha presenciado y cuenta. No se dice en la obra cómo sabe todo esto Ercilla, pero en el público irá, paulatinamente, haciéndose conciencia de que cada vez que es necesario un "correveidile", un delator, un espía, aparecerá Ercilla.

Si quisiéramos "salvarlo" de estas intangibles imputaciones que le hace Lope, diríamos que era natural que se eligiese a Ercilla para estas funciones ya que se sabe, de sobra, que conoció y se interesó por los araucanos. Que podría ser, inclusive, una especie de homenaje que Lope le rindiera... Pero es que hay una intuición del lector, como una intuición del público, que no se engaña. En este caso, y para fundamentarlo totalmente tendríamos que citar la obra completa, hay ese toque levísimo, de apunte psicológico, que conduce a sacar conclusiones una vez que se ha leído o visto la obra. Ercilla aparece en ella en actitudes que sólo merecen repudio. No porque alabe a don García, no porque posiblemente pudiera tocar el tambor, no porque pudiera aparecer como cobarde. Es porque su papel de traidor, de bajeza en la acción, se va acrecentando hasta culminar con la prisión de Caupolicán. Los indios se han reunido, han cantado y bailado y en eso están cuando se oye el ruido de las

armas españolas. Los araucanos, sorprendidos, caen en cuenta de que "Vendidos habemos sido / ... Sin armas nos han cogido / aviso al Mendoza han dado". Entran los españoles y tratan de tomar a Caupolicán. La acotación que precede a la escena dice:

"(Todos sobre él y cérquenle)

Alonso: ¡Aquí está Caupolicán!

Caupolicán: ¡Oh, noche del mundo capa
no me ayudarás aquí!

Avendaño: Date, bárbaro. *Caupolicán:* ¿Tú sabes
quién soy, por ventura? *Avendaño:* ¡Sí!

Caupolicán: Pues trata a los hombres graves
como te tratara a ti
si se trocara la suerte.

Avendaño: ¡Ya te digo que te des!

Caupolicán: ¡Primero veréis mi muerte!

Alonso: Ya no te valdrán los pies
ni el sitio aunque extraño y fuerte
Rengo, Tucapel y aquellos
de quien favor esperabas
ya serán muertos. *Caupolicán:* Si en ellos
muriendo el valor alabas
déjame morir como ellos.

Filipe: El matarte justo fuera.

.....
Rebolledo: ¡Preso irás para que seas
ejemplo a Chile!

.....
(Batallando con él se entren todos)

Caupolicán: Pero muriendo veréis
que tengo la vida en poco.

Avendaño: ¡Soldados, no le matéis!"

(Lope, op. cit., pág. 273)

Es don Alonso quien lo descubre. Es él quien le dice duras palabras. Avendaño es más compasivo con su advertencia: "Soldados, no le matéis". Y, "batallando con él, se entren todos". Uno contra varios, de entre los cuales Ercilla aparece destacándose. Ercilla no tiene ni un gesto de generosidad hacia Caupolicán, al contrario, se complace en anunciarle que está solo.

Esta es la última salida a escena de Ercilla. Desaparece. Muy buen momento para sacarlo de las tablas. Culpable, diría el veredicto de un público-jurado que juzgara sus acciones respecto al jefe indio. Este desaparecer escénico tiene una importancia psicológica enorme. Piénsese en un público, partidario del indio por varias razones: es el héroe-mártir al cual se allega, indiscriminadamente, el favor y la compasión popular. Ha sido apresado por muchos, entre ellos Ercilla. Luego Fresia ha de arrojarle, en medio de encendidas palabras, el hijo a los pies. Y, por último, héroe, mártir, valiente, hermoso, gallardo, altivo, ha de hacerse católico. ¿Qué público podría

mirarlo sin simpatía? Y ¿quién ha tenido la culpa de todo esto? Ercilla. No es una exageración sin causa. Piénsese en esa mente común que es el silencioso público de un teatro a oscuras. Ercilla delata. Ercilla persigue. Ercilla acusa. Ercilla apresaa. Ercilla desaparece. Desaparece porque se oculta y se ocultan los que son culpables.

No hay gran diferencia entre el público. Siempre es ese "monstruo" como lo calificara el mismo Lope, devorante de la irrealidad de la escena, haciéndola, viviéndola como realidad auténtica. Un cine nuestro con una película de "jovencitos buenos" y "malvados" produce reacciones similares. ¿No se aplaude acaso, en el entusiasmo de lo que se ve en la pantalla, la bofetada bien dispuesta con que el "bueno" desarma al "malo"? ¿No lloran las señoras cuando la heroína de algún drama sufre sus adversidades? ¿No se indigna la gente cuando un asesino, por ejemplo, miente descaradamente y el policía, ingenuo, le cree, así sean asesinos y policías de celuloide? ¿Por qué, entonces, no suponer que este público de Lope había de culpar, sin palabras, a Ercilla de la muerte horrorosa del héroe indígena?

Sutileza de Lope. Nadie iba a protestar en nombre del poeta fallecido tanto tiempo ya. En cambio, esta galanura de resortes escénicos era la mejor, la más grande venganza que los Hurtado de Mendoza hubieran podido esperar en nombre de su cuarto Marqués.

Así era Lope. Un día podía alabar a Ercilla y otro tratarlo bajamente en su comedia. Dependía de si era su espíritu o su bolsa la que hablaba.

Quedémonos con la versión sincera de su espíritu al cerrar este aspecto de la obra de Lope:

*"Don Alonso de Ercilla
tan ricas Indias en su ingenio tiene
que desde Chile viene
a enriquecer la musa de Castilla".*

(Lope de Vega, *El Laurel de Apolo*)

Mucho queda por decir —y será dicho— sobre esta comedia de Lope que hemos llamado "chilena", aunque de ello tenga apenas el repetido nombre del país.

La forma en que el autor ve a los araucanos: ellas, de Garcilaso. Ellos, de Ercilla. El paisaje, de Oña. Las situaciones, saqueadas de las Crónicas. Los aderezos teatrales, muy suyos, muy Lope. Bailes extraños, repetidos en otras obras sobre América, con variantes, inventados por él, basándose en el desconocimiento de su público, llamándolos "areitos", como nombre genérico para cualquier movimiento rítmico que tuviera algo que ver con lo americano. ¿Cómo podrían faltar canciones y bailes en obra de Lope? Y los del "Arauco Domado" son una sorpresa de lenguaje y de belleza. Lo inventa todo: el "idioma" indígena y los conceptos. Fantástica "rueda de carreta" que su público se comulga con la unción oscura del teatro, con la fe oscura en este rito escénico, con la creencia oscura en su oficiante: si es de Lope, es bueno.

Y queda el estudio del lenguaje. Y el de las situaciones históricas y sus fuentes, que revelan a un Lope informándose hasta minuciosamente para escribir una comedia que, al fin, no le dio gloria, ni dinero, ni mecenas. . .

Queda todo el trabajo de análisis con que el crítico debe hacer de cirujano en vivisección precisa, pero amorosa, mirando la obra que se va desarmando entre las manos como un ser vivo, producto de hombre y época. Y luego, la tarea de recons-

trucción, de síntesis, de la cual debe salir nuevamente la obra, intacta en sus valores, clarificada, acercada al público que ya no es el embobado espectador de los corrales sino otro "monstruo" que busca comprender, entender, sacar conclusiones políticas, sociológicas, estéticas. Pero que también debe ser creador en cuanto se le da una extensa colección de ruedecillas para que arme de nuevo el mecanismo, lo ponga a andar, y, por sobre todo, lo sienta.

Tendremos que SENTIR esta comedia de Lope, como de Lope y como nuestra. Recrearla para que nos quede todo lo que ella significa y vale.

Más de lo que Lope se propuso.

Y le pagaremos, así, el esfuerzo no compensado por los Hurtado de Mendoza. Con creces y honradez de buenos mercaderes de lo literario, compradores en intangible moneda de entender y sentir en esta amplísima feria permanente del arte.

Mario Ciudad: La "Repetición Creadora" en Pascal

I

LA HISTORIA de la ciencia registra las verdades en el instante de ser descubiertas o halladas por primera vez. La historia de la filosofía, por su parte, consigna únicamente las doctrinas en lo que ostentan de novedad, de aporte original.

Así, para figurar en las reservadas páginas de ambas, es indispensable cumplir con el requisito de ser descubridor. No hay sitio ni mención para el hombre de ciencia o el filósofo que avanzó despacio y llegó atrasado respecto del investigador que se apresuró. Es decisivo el criterio de la "primera vez". Los científicos o los pensadores que arriban en segundo término encuentran ya ocupado el lugar histórico. Sólo se admiten los descubridores. Las exploraciones ideológicas y las geográficas se asemejan en esto de común que tienen: interesarse únicamente por los descubrimientos.

Hay filósofos, no obstante, que unen a la acreditada capacidad de *descubrir*, la corrientemente desacreditada facultad de *redescubrir*. En sus filosofías conviven las teorías novedosas y las ideas repetidas. Todavía más: es muy posible que el nexo entre el descubrimiento y el redescubrimiento sea tan estrecho, que a lo mejor uno no puede ser sin el otro. ¿Cuántos descubrimientos son redescubrimientos? El *cogito* cartesiano es, en el fondo, la reconsideración genial del principio de la interioridad de San Agustín. ¿Cuántos redescubrimientos aparentes son verdaderos descubrimientos? Es el caso, asimismo, del *cogito* cartesiano, porque mientras en San Agustín es mera fase en el tránsito a una teología, en Descartes es auténtico principio, o sea, constituye el fundamento primero de la metafísica y de la física.

De esta manera, una misma verdad filosófica puede ser descubrimiento o redescubrimiento. Planteando el problema en un límite extremo, el primer hallazgo y el reencuentro de una misma verdad llegan a confundirse. La verdad no es primicia. ¿La inteligencia humana efectúa en realidad genuinos descubrimientos? La ciencia descubridora de verdades filosóficas, a lo mejor se resuelve en un arte de repetir creadoramente.

Puede concebirse la filosofía como una secuencia histórica empeñada en descubrir verdades para en seguida redescubrirlas. El filósofo, a su vez, es un trozo humano de esas mismas fluctuaciones. En algunos pensadores esto es meridianamente claro. La ambivalencia está oculta en otros, pero no se resiste en forma definitiva a que la desentrañen, liberándola del ocultamiento circunstancial. Es el caso de Pascal, filósofo dotado de una impresionante capacidad creadora tanto para descubrir como para redescubrir. En su espíritu alternan la *visión* primigenia con la *revisión* repetida pero original al mismo tiempo. Un aliento fresco y legítimo anima tanto los hallazgos como los reencuentros pascalianos.

La alternativa de hallazgo y reencuentro es sobradamente conocida en Pascal matemático. El creador del cálculo de probabilidades es, asimismo, re-creador de la geometría euclidiana.

Según relata Madame Périer¹, hermana del filósofo, Etienne Pascal, padre de ambos, estaba empeñado en enseñar a su hijo Blaise el latín y otras lenguas. A fin de que concentrara todas sus fuerzas en el aprendizaje humanístico, le prohibía cualquier otro estudio, incluso el de las matemáticas. Pero en las horas de descanso, a modo de diversión, su aptitud natural por las ciencias de la cantidad lo movía irresistiblemente a trazar figuras geométricas justas y a buscar proporciones entre ellas. Era su entretención continuada. Recurriendo a una terminología propia —las rectas eran denominadas barras y redondelas los círculos— estableció toda una axiomática y alcanzó a redescubrir hasta la proposición treinta y una del libro primero de los *Elementos* de Euclides. Estaba preocupado de la proposición treinta y dos, cuando su padre sorprendió al niño de sólo doce años. Seguramente habría vuelto a hallar todo el cuerpo geométrico euclidiano, si el a su vez sorprendido padre por el genio de su hijo, no hubiese decidido entregarle el libro del matemático griego.

Pascal se recreaba así *re-creando* la geometría euclidiana. Redescubría proposiciones descubiertas aproximadamente diecinueve siglos antes. Llegaría el instante de hallar las verdades que están estrechamente ligadas a su nombre. Entonces brotarían de su potente genio creador el cálculo de probabilidades, la geometría proyectiva, la teoría del cicloide, de las secciones cónicas, del triángulo aritmético, la máquina calculadora, las investigaciones sobre el vacío, sobre el equilibrio de los líquidos, etc.

Si bien esta singular página de la historia de la ciencia dista de ser novedosa, hasta el punto de ser trivial repetirla, la situación de Pascal redescubridor de doctrinas filosóficas es casi desconocida. Esta otra página perteneciente a la historia de la filosofía, aún no apreciada en su exacto valor y alcance, se encuentra en *La conversación de Pascal con M. de Saci*.

Es un breve escrito en que Fontaine ha recogido el pensamiento pascaliano con una fidelidad testimonial que ha sido reconocida por la crítica histórica. El texto es terso, cristalino y sus líneas están recorridas por un cierto hálito platónico.

Pascal se ha convertido por segunda vez al catolicismo. El hombre sin Dios ha experimentado la crisis religiosa de la noche del 23 de noviembre de 1654. Testimonio de las íntimas experiencias es el pergamino conocido bajo el nombre de *Memorial*, escrito afiebradamente mientras su espíritu era agitado por tempestuosos oleajes místicos. Pascal lo encabeza con la palabra "Fuego". Esta conflagración religiosa recuerda la noche de revelaciones de Descartes, ocurrida también en el mes de noviembre, pero de 1619.

Escaso tiempo después, en enero de 1655, el filósofo se retira a una celda de los Solitarios de Port-Royal de Champs, el célebre centro espiritual del jansenismo. Allí tiene lugar la *Conversación de Pascal con M. de Saci*, quien es su director espiritual o "maestro de conciencia", como lo llamaban los estoicos. El tema es la filosofía de Epicteto y la de Montaigne. Pascal ha sido un lector asiduo del *Manual* y de los *Ensayos*, libros conductores de su desarrollo espiritual. Medita en voz alta. Su pensamiento vivifica y torna nítidos los problemas más abstrusos.

M. de Saci se limita a escuchar. Es callado interlocutor. Reconoce "con placer el poderoso espíritu y la fuerza reflexiva". Pero nada nuevo encuentra. Las grandiosas palabras de M. Pascal las ha conocido antes en San Agustín... Decía: "M. Pascal es muy estimable porque no habiendo leído a los Padres de la Iglesia, mediante su espíritu penetrante ha encontrado por sí mismo las verdades halladas antes por ellos.

¹*La vie de M. Pascal. Apud Oeuvres complètes, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1954, p. 3.* Pascal será citado en esta edición, cuyos textos y anotaciones están bajo el cuidado de Jacques Chevalier.

Las considera sorprendentes —expresaba—, porque M. Pascal no las ha visto en ningún sitio. En cambio, nosotros estamos acostumbrados a encontrarlas corrientemente en nuestros libros.”²

El texto es importantísimo, porque recoge la genuina impresión de M. de Saci de que Pascal repetía doctrinas patristicas sin copiarlas. Las reproducía, produciéndolas; exponía réplicas que creía prototipos. Redescubría concepciones de los Padres de la Iglesia con análoga originalidad a la que cuando niño le permitió reencontrar la geometría de Euclides. La novedad de ideas que sin saberlo eran antiguas, lo admiraba y la sorpresa del descubrimiento sumía a Pascal en el asombro de la creación. Para su padre carnal, Etienne Pascal, excelente conocedor de la geometría, no eran innovadoras las proposiciones euclidianas precisadas por el filósofo. Tampoco sorprendían a M. de Saci, su padre espiritual, ideas que había meditado en los escritos principalmente agustinianos y que ahora escuchaba de labios de Pascal. Admirable era, eso sí, la originalidad de la repetición, el hallazgo por sí mismo de explicaciones contenidas en los textos teológicos patristicos. La Antigüedad científica griega y la Antigüedad teológica cristiana renacían en el espíritu de Pascal. Viejas ideas rejuvenecían en su mente. La luz intelectual que refulgió en Euclides y San Agustín, fulguraba ahora deslumbrante en el filósofo francés. Es extraño que haya pensado a la griega al seguir el orden euclidiano en geometría y a la manera cristiano-patristica al seguir el orden teológico agustiniano. Una misma cabeza europea del siglo xvii se conformaba de acuerdo con estilos y órbitas espirituales tan diversos. No otra cosa significa Pascal, genio redescubridor de doctrinas antes ya descubiertas. Hay aquí un verdadero misterio antropológico.

No se ha reparado suficientemente —si es que alguien la ha advertido— en la equis que se adivina tras el pensamiento de Pascal, tan obstinada y definitivamente redescubridor. Al menos en el campo de la ciencia se insiste en relatar el hecho hasta trillarlo, aunque no se conozca una explicación que despeje la incógnita de la “repetición creadora”. En la esfera filosófica la inadvertencia es todavía más grave e imperdonable, puesto que el positivo testimonio de M. de Saci de un Pascal reencontrador de San Agustín, no ha tenido ecos ni intérpretes. Los ojos filosóficos parecen engeguecer y saltar las líneas de un texto colmado de sugerencias. No se ha apreciado el alto valor de la materia filosófica allí contenida. Es un terreno escasamente explorado, si no inexplorado. La curiosidad incita, por eso mismo, a adentrarse en este suelo aún semivirgen, para inspeccionarlo e investigar el subsuelo filosófico en que se asienta.

“Hay que tener un pensamiento escondido y desde él juzgar todo” —recomienda Pascal³.

El pensamiento escondido, la idea “detrás de la cabeza” con que pretendemos trabajar se resuelve en la siguiente suposición: en sus más auténticas doctrinas, en lo más personal de su obra, en lo más pascaliano de Pascal, tras todo ello, ¿no ocurrirá que Pascal no descubra, sino que frecuentemente *vuelva a hallar*? Es tan inverosímil redescubridor, tan tenaz en descubrir lo que otros ya encontraron, que surge la idea de averiguar en el filósofo, en él mismo, lo que propiamente no es suyo a pesar de pertenecerle. Los “principios con antecedentes”; la doctrina original ya antes enunciada; las innovaciones ya antiguas; la “repetición creadora”. Buscar todo esto es abordar a Pascal con el pensamiento escondido que el filósofo aconsejaba, o tal vez equivalga a develar lo más escondido de su pensamiento.

²Ed. cit., pág. 561.

³*Pensamientos*, Ch. 311, B. 336. Ambos números remiten, respectivamente, a las ordenaciones de Chevalier y Brunschvicg.

Averiguar en él los materiales ideológicos que propiamente no son sólo de él. El adverbio *sólo* significa aquí el extraño modo cómo esos contenidos pertenecen y a la vez son ajenos a Pascal. Si "el pensamiento escondido" se fundamenta en la realidad pascaliana, la filosofía más originariamente surgida en su espíritu equivaldría a la participación en la experiencia universal del hombre. En lo más íntimo y personal de su pensamiento, coincidiendo con éste, subsistirían contenidos impersonales que obedecen a una categoría general humana. Un trasfondo perenne de la filosofía es lo que ocultaría *Pascal absconditus*. Genial para repetir creadoramente, esos elementos pertenecerían a todos, a Pascal y a... nadie. Con este "pensamiento escondido" pretendemos extraer de su arcano al Pascal encubierto.

II

La obra filosófica de Pascal es relativamente reducida. *Las provinciales*, los *Escritos sobre la gracia*, los *Pensamientos*, algunos fragmentos y brevísimos opúsculos. Nada más. Muy lejos de la obra complejamente abundante de Kierkegaard, quien ocupa en el pensamiento protestante el lugar de Pascal en el católico.

Pero la discreta extensión de los escritos filosóficos pascalianos es más aparente que real. Parece una accidentada y abrupta cordillera, recorrida por violentos torrentes y convulsionada en abismos profundos. Si los repliegues se despliegan, si se alisan las hondas rugosidades, la superficie ocupada crece enormemente. Es tan difícil hacer esto como estirar una cordillera hasta dejarla convertida en plana llanura.

Por eso "el pensamiento escondido" o tesis de lo no pascaliano en Pascal, de Pascal a la redescubierta, es necesario ensayarla a lo más en un solo repliegue. Justamente en aquel pliegue que da el ceño característico a la figura del filósofo, en aquello recóndito que está en los ojos ausentes y desesperanzados y en los labios tristes e irónicos de Pascal. Es un hondo y complejo repliegue, que desciende escarpado y cortante en la profundidad de su espíritu y remonta en el curso de la historia. La superficie visible ocupa el lugar de un punto. El punto replegado se conoce universalmente como el *pari* o *apuesta* de Pascal.

Se encuentra en los *Pensamientos*. Forma parte del famoso fragmento *Infinidad*⁴. Tal vez ninguno más estudiado. ¡Y del texto pascaliano más investigado procuramos extraer algo no visto! Pero tenemos confianza en "el pensamiento escondido" que ha de guiarnos.

¿En qué consiste la *apuesta* pascaliana o *pari*?

Es un argumento apologetico destinado a exaltar los valores religiosos cristianos. No se trata de una demostración de la existencia de Dios de una argumentación teológica. Pascal pretende convencer a un incrédulo que conviene creer en Dios, aunque no pueda probar que exista.

No es propiamente un razonamiento lógico, porque en éste los silogismos se encadenan, se sucede el juego de las premisas y conclusiones estrictamente enlazadas, con la inexorabilidad de un mecanismo. Así como en el discurso geométrico hay espacio pero no tiempo, en el razonamiento lógico tampoco se da el factor tiempo. No existe trascurso, sino simultaneidad. La secuencia misma es reversible. En cambio, la argumentación del *pari* tiene una dirección temporal, que la libera de las rigideces lógicas intemporales. Es un proceso de persuasión, en que más que la rigurosidad demostrativa se consulta la intimidad de un espíritu en espera de poder

⁴Ch. 451, B. 3.

albergar una creencia que no posee. Se discurre a base de contradicciones, no de identidades, lo que unido al carácter temporal da calidad de proceso dialéctico a la argumentación. Por eso carece de premisas y conclusiones, de antecedentes y consecuencias. Está más bien diseñada a base de fases, de lapsos psicológicos, destinados a que sin precipitación el alma incrédula se vaya abriendo a Dios. El boquete a través del cual ha de penetrar la creencia es paradójico, pues consiste en la conveniencia o utilidad de creer. Podría denominarse la argumentación con el mismo título de un tratado de San Agustín, *De la utilidad de creer*.

El argumento tiene atmósfera psicológica. Se desarrolla en un ambiente de perturbadora melancolía, en que la precariedad humana sirve de bastidor. "Lo finito se aniquila en presencia de lo infinito, deviene nada pura. Así nuestro espíritu ante Dios; muestra justicia ante la equidad divina". La existencia y naturaleza de los seres finitos son conocidas por el hombre, porque somos finitos y la extensión limitada está al alcance del saber humano. "Pero no conocemos la existencia ni la naturaleza de Dios, porque no tiene extensión ni límites". Es cierto que "por la fe conocemos su existencia y por la gloria su naturaleza", pero las luces de la razón no disipan las tinieblas que lo ocultan, no son suficientemente poderosas para romperlas. La mente humana refleja las cosas finitas, pero no es espejo capaz de entregar la imagen de Dios. Este figura entre los *incomprensibles*. No sabemos qué es ni si es. Dios está escondido.

Es la primera fase de la dialéctica pascaliana de la *apuesta*. Fase abiertamente escéptica, frecuentada por un agnosticismo teológico desolador para Pascal. La desproporción entre la infinitud de Dios y la magnitud finita del ser humano, anonada al hombre y desvanece en torpe vanidad todo intento de conocerlo. Es una gnoseología agnóstica de Dios, que recuerda de muy cerca a Nicolás de Cusa y al Pseudo Dionisio Areopagita.

Pero de la imposibilidad misma de conocer a Dios proviene un desafío. La aporía, el obstáculo insalvable, anuncia el juego y la apuesta consiguiente. "Siendo así, ¿quién se atreverá a resolver esta cuestión?" "Examinemos el punto y digamos: "Dios existe o no". La razón no tiene cómo inclinarse en favor de una u otra alternativa, pues "un caos infinito nos separa". En la inerme indiferencia, en la forzada neutralidad, no puede inclinarse en ningún sentido determinado. No resta otra posibilidad que elegir ante la igual expectación del pro y el contra, o sea, el único camino es pronunciarse o decidirse por una entre las dos jugadas de la alternativa. No obstante, ¿hay que elegir?, ¿es obligatorio pronunciarse?, ¿hemos de apostar ineludiblemente a cara o cruz? "Sí, pero es fuerza apostar; estáis embarcado".

El elemento lúdico aparece en esto de plantear como un juego la respuesta a la pregunta sin contestación racional posible. Pero es un juego muy especial, porque no hay libertad para rehuir la participación. No se invita: se obliga. Tampoco cabe entrar para retirarse prudentemente sin correr el riesgo de la apuesta, cual en algunos juegos que permiten hacerlo después de recibir las cartas y sondear así la suerte. El juego y la apuesta son, sencillamente, inevitables. En la primitiva edición de Port-Royal se explica: "en no apostar que hay Dios es apostar a que no hay Dios". La pregunta "¿Existe Dios o no?" es, por tanto, ineludible. Según esta segunda fase del proceso dialéctico del *pari*, es fatal pronunciarse. El pro y el contra envuelven al ser humano y lo aprisionan mientras no escoja entre ambas alternativas.

¿Qué partido tomar? Dos manos compiten en este singular y dramático juego: la mano del hombre y la de Dios. La existencia actual y la vida futura; la malaventuranza y la bienaventuranza. ¿A cuál apostar? ¿A los valores humanos, positivos y seguros, aunque efímeros? ¿O a los valores divinos, eternos aunque inseguros? No

hay que precipitarse en la elección. "Nuestra dignidad consiste en el pensamiento... Tratemos, pues, de pensar bien"⁵. No nos equivoquemos al razonar.

Si apuesto al hombre y no me engaño, gano la vida presente, o sea, una existencia en que sólo "un estornudo absorbe todas las funciones del alma"⁶, en que triunfa "la potencia de las moscas: ellas ganan batallas, impiden actuar a nuestra alma, devoran nuestro cuerpo"⁷. Si apuesto al hombre y apuesto mal, pierdo la beatitud, el goce y la visión eterna de Dios. Si me decido por la mano de Dios y triunfo, gano la infinitud de Dios; lo obtengo todo. Si hago la misma elección y la suerte se pone en contra, habré aventurado los estornudos y moscas de la existencia.

En suma, ganar la vida o perder la nada. La postura es de magnitud finita, mientras que la ganancia posible es "una infinitud de vida infinitamente feliz". "Si ganas, ganas todo; si pierdes, no pierdes nada. Sin vacilar, por consiguiente, apuesta a que El es". La voluntad debe preferir en este juego extraño las cartas manejadas por Dios. De todas formas, según esta tercera fase, la decisión es arriesgada. Se expone la certeza de la existencia humana y se aventura la incierta existencia de Dios. No obstante la infinita distancia que separa a ambas magnitudes, la verdad es que la incertidumbre oculta el desenlace de la apuesta. En la elección hay riesgo, zozobra, peligro.

Resta una cuarta fase de la argumentación, curiosamente siempre olvidada, que consiste en la apreciación de las reflexiones anteriores. A Pascal le parecen decisivas, en virtud de la fuerza racional y del pesaje exacto de las conveniencias, que impulsan a colocar todo el capital humano en favor de las cartas sostenidas por Dios.

Sin embargo, ¿caso "no existe todavía otro medio para ver en el trasfondo del juego?... Tengo las manos atadas, muda la boca; estoy forzado a apostar sin libertad; nadie me emancipa. Y soy de tal naturaleza que no puedo creer. ¿Qué desea que haga?". Es decir, está obligado a participar en el juego, debe apostar a la existencia de Dios, pero la contextura interna se resiste, algo se le rebela. Está persuadido, pero no convencido. Duda. ¿Quién duda? De acuerdo con el sentido del texto, el propio Pascal, autor del argumento.

Es así, porque si se considera el fragmento *Infinito-nada* de que forma parte el argumento, puede observarse que el texto toma la forma del diálogo en ciertos instantes. Pascal argumenta a un interlocutor al que trata en segunda persona. La respuesta es paradójica, porque se formula en primera persona, en "yo". Pascal es el autor, o sea, aquel "yo" no puede corresponder sino a él mismo. Pascal reflexiona y encuentra probatorios sus razonamientos. Escucha y no resulta convencido por sus propias meditaciones. El diálogo no es tal, es monólogo o soliloquio. Razón, corazón, duda, fe, temple de ánimo entran en conflicto. Se desgarran entre sí en este trozo de drama en que sangra la intimidad del filósofo herida por la incertidumbre. El argumento no está dirigido contra el libertino⁸. Es Pascal creyente que exhorta a creer a Pascal incrédulo. La textura espiritual es de tal suerte que vacila. La substancia humana discrepante compromete el centro vital de la creencia y lo debilita. La rebelión interior lo escinde y conturba.

"Bogamos en la vastedad, siempre inciertos y flotantes, empujados de un extremo a otro. Cualquier término al que nos unamos para afirmarnos, se agita y nos deja. Si lo seguimos, escapa al intento de capturarlo. Se nos desliza. Huye en una eterni-

⁵Ch. 264, B. 347.

⁶Ch. 267, B. 160.

⁷Ch. 96, B. 367.

⁸Es la tesis también sostenida por L. Goldmann, aunque en otro sentido y a base de una diferente fundamentación. Véase *¿El pari está escrito para el libertino?*, apud *Recherches dialectiques*, Gallimard, Paris, 1959, págs. 169-190.

dad fugitiva. Nada se detiene"⁹. Así también se le esfuma la confianza en la *apuesta*. Cree ver, pero a ratos la bruma de la incertidumbre le empaña dolorosamente los ojos. La duda roe por dentro la argumentación. El riesgo inherente al juego se prolonga en la inseguridad final, que a modo de cierre del argumento lo triza en esta cuarta fase de la *apuesta* pascaliana. Y necesariamente debía ser así, porque "¿qué quimera es, pues, el hombre? ¡Qué novedad, qué monstruo, qué caos, qué ser en contradicción, qué prodigio! Juez de todas las cosas, imbécil gusano de la tierra; depositario de la verdad, cloaca de incertidumbres y de errores; gloria y desecho del universo. ¿Quién desenredará este embrollo?"¹⁰.

Numerosas páginas se han escrito sobre la rigurosidad y la consiguiente fuerza probatoria de la *apuesta* pascaliana. Bayle¹¹, Locke¹², Voltaire¹³, Fontenelle¹⁴, Condorcet¹⁵, Laplace¹⁶, Havel¹⁷, Renouvier¹⁸, Lachelier¹⁹, James²⁰, entre otros, se han extendido en agudas y valiosas reflexiones. Los análisis se pronuncian tanto a favor como en contra del *pari*.

Sin embargo, es necesario distinguir cuidadosamente entre el valor filosófico del argumento, de una parte, y la validez lógica y el poder persuasivo, de otra. Puede ser estimado irreprochable en cuanto a la coherencia racional, o bien pueden demostrarse quebrantos lógicos internos; puede ser verdad o sofisma. Sea como fuere, estas fluctuaciones en los méritos lógicos no mellan el valor de los contenidos filosóficos que se mueven en las cuatro fases de la *apuesta*. Aunque impulse al espíritu a jugar a la mano de Dios, o bien despierte recelos y dudas, los fundamentos de la argumentación en la naturaleza humana resisten los embates de la creencia o de la incredulidad. Es posible descartar así el problema de la validez lógica u objetiva del argumento. Podemos omitirlo, porque aunque sea falso persiste el valor filosófico del filosofema pascaliano. El plano en que habremos de situarnos no requiere, por lo demás, una consideración de tipo lógico.

Nos quedamos así con el contenido fundamentador de la prueba, o lo que es igual, con la teoría del hombre en que descansa la *apuesta* pascaliana. Interesa en tanto una nueva posible muestra de la capacidad redescubridora de Pascal.

Si este argumento representa otro fruto de la facultad de reencuentro de verdades, si constituye una nueva manifestación de la "repetición creadora" de Pascal, por muy creadora que fuere, en tanto repetido el razonamiento debería encontrarse en otras filosofías. Estamos a la caza de las coincidencias históricas. Esta instancia es especialísima y obliga a entrar en nuevas distinciones que eviten confundir este planteamiento con otras perspectivas usuales.

Así, no debe equivocarse la coincidencia histórica con la filiación histórica de las doctrinas. Las correspondencias filosóficas o "repeticiones creadoras" se buscan tanto hacia atrás como adelante en el tiempo. En dirección al pasado o hacia el

⁹Ch. 84, B. 72.

¹⁰Ch. 438, B. 434.

¹¹Dictionnaire. Artículo Pascal.

¹²An essay concerning human understanding. Lib. II, cap. XXI, § 70.

¹³Cartas filosóficas. N.º XXV-V.

¹⁴En su edición de los Pensamientos. Réflexions.

¹⁵Ibid.

¹⁶Ensayo filosófico de las probabilidades. Sección: De las probabilidades de los testimonios.

¹⁷En las Notas a su edición de los Pensamientos.

¹⁸Filosofía analítica de la historia. Cap. I-III.

¹⁹Notas sobre la apuesta de Pascal. Apud Del fundamento de la inducción.

²⁰La voluntad de creer. Cap. I-III.

futuro, antes o después del filósofo que sirve de punto de referencia. O sea, se encuentran en la historia de la filosofía, pero no son de índole histórica. Pertenecen a la filosofía de la historia de la filosofía y no caen bajo el dominio de la historia de la filosofía. En la filiación histórica de las doctrinas, situada de lleno en la historia del pensamiento filosófico, se especifica la génesis de una filosofía determinada. Se investiga el origen histórico de un filosofema y se inquiere la fuente en el juego de las influencias. La dependencia histórica regula las relaciones explicatorias. La "repetición creadora", en cambio, es tal en la medida en que las coincidencias se producen independientemente de las interferencias históricas, de los influjos directos o indirectos. Los contenidos que se repiten creadoramente son independientes de las circunstancias de tiempo, lugar y aun de lecturas. Parecen tener su raíz en la existencia misma, en la situación humana. Son de extracción quizá ontológica.

La reciente investigación de M. J. Orcibal, por ejemplo, sobre *El fragmento Infinito-nada y sus fuentes*²¹, estudia la filiación histórica inmediata de la apuesta pascaliana, o sea, se desliza en el cauce de la historia de la filosofía, sin pretender abandonarlo en ningún instante. Pierre Charron, Hobbes, Sirmond, Ramón de Sabunde, Giordano Bruno y otros, proporcionarían los hilos con que Pascal tejería la trama de su célebre argumento. Por muy interesante que sea este estudio, y sin duda lo es, no es significativo para nuestros propósitos en virtud de la firme adscripción al punto de vista de la filiación histórica.

Las *Notas sobre la apuesta de Pascal*²², de Lachelier, que posee la categoría de un trabajo clásico sobre este problema, además de la exposición y crítica del argumento pascaliano, lo someten a una consideración de orden histórico, buscando filiaciones. Sin embargo, consigna un importante descubrimiento, al examinar un texto similar al de Pascal en la obra de Arnobio titulada *Adversus gentes*. El terreno explorado no se reduce a las influencias inmediatas —como en el estudio de Orcibal— sino que se extiende al año 300 aproximadamente. El horizonte histórico se amplía a los primeros siglos del cristianismo. Pierre Blanchet, en su excelente estudio sobre *La actitud religiosa de los jesuitas y las fuentes del "pari" de Pascal*²³, también parte de Arnobio e insiste en la importancia del jesuita Sirmond, a quien atribuye un papel principal.

Arnobio formula la apuesta "pascaliana" en los siguientes términos: "De dos cosas inciertas, indeterminadas en sus posibilidades, ¿acaso no es más razonable creer en la que corrobora plenamente las esperanzas y no en la que las niega? En aquel caso (la fe en las promesas de Cristo), no existe riesgo alguno tanto si resultan efectivas o no. En el otro caso (la incredulidad respecto de dichas promesas), el daño es máximo —la pérdida de la salvación— si andando el tiempo se comprueba su falsedad"²⁴.

En el argumento tal como aparece en el retórico africano asoman elementos análogos a los contenidos en la apuesta pascaliana. A saber, la fe y la incredulidad ante las promesas cristianas, la incertidumbre o igualdad de posibilidades de que se cumplan o no, la adhesión a Cristo conviene más en el juego de las ganancias y pérdidas que se afrontan. *Adversus gentes* es un escrito en que se hace la apología del cristianismo, así como los *Pensamientos* constituyen un bosquejo de la *Apología* también cristiana que proyectaba Pascal. Ambos textos se integran en

²¹Apud *Blaise Pascal*, Cahier de Royaumont, Ed. de Minuit, París, 1956, pág. 159 adelante.

²²Ob. cit., Ed. Beus, Madrid, 1928, pág. 139 adelante.

²³Révue de Métaphysique et de Morale, Sept. y Oct. de 1919.

²⁴Ob. cit., libro II. Lo incluido entre paréntesis no figura en el texto.

escritos mayores pensados con una intención coincidente e inspirados en las mismas convicciones religiosas.

No existe el más leve indicio de que Pascal haya leído a Arnobio o lo haya conocido aún indirectamente. A esto es necesario unir el prolongado interregno que se extiende desde el siglo iv al siglo xvii, del mundo antiguo a Francia moderna. Cuando en un período histórico tan amplio, en que el hombre ha cambiado fundamentalmente, hay coincidencia en el argumento, no parece imprudente presumir que no estamos frente a una filiación histórica, sino a una "repetición creadora". Tampoco se conocen posibles influencias. ¿No habrá redescubierto Pascal a Arnobio, como antes redescubrió a San Agustín? El "pensamiento oculto" de lo no pascaliano en Pascal, va así tomando consistencia.

La magnífica investigación de Miguel Asín Palacios sobre *Los precedentes musulmanes del "pari" de Pascal*²⁵, también se ajusta a los cánones de la filiación histórica. El gran arabista español ve en la *apuesta* pascaliana otra "huella del Islam" en el pensamiento europeo del siglo xvii. La argumentación aparece en el poeta Abu-l-Ala al-Maarri, del siglo x, a quien pertenece el texto siguiente: "Pretenden el astrónomo y el médico, ambos dos, que los muertos no resucitarán. Más yo os digo a vosotros: si lo que ambos decís fuere cierto, yo nada he de perder. En cambio si lo que digo yo es lo verdadero, vosotros perderéis."²⁶

Otro precedente, más importante y de sorprendente afinidad con el pensamiento de Pascal, se encuentra en Algazel, un apologista musulmán del siglo xi. Los textos reproducidos por el insigne arabista son numerosos y extensos. Entre ellos, he aquí un breve fragmento de uno que procede de la obra *Ihya*: "...el que duda de la vida futura debe decirse, si quiere ser prudente y discreto: "Los días que he de soportar de privación hasta el fin de la vida, son bien pocos en comparación a los que se me dice que ha de ser la vida futura. Si esto que se me dice de la vida futura fuere mentira, no me habré privado sino del bienestar sensible durante los días de mi vida. Ahora bien: desde la eternidad hasta ahora estuve en la nada, sin gozar de placer sensible alguno. Me haré, pues, cuenta de que he continuado en la nada. En cambio, si lo que se dice de la vida futura fuere cierto, habré de permanecer en el fuego del infierno por eternidad de eternidades, lo cual es insoportable. Por eso dijo Alí a un incrédulo: si lo que tú dices es verdad, te salvarás tú y nos salvaremos nosotros. Pero si lo que nosotros decimos es lo cierto, entonces nos salvaremos nosotros y tú te perderás"²⁷.

La similitud entre el apologista musulmán y el cristiano es realmente impresionante. Asín Palacios utiliza la coincidencia para colmar el vacío entre Arnobio y Pascal de aproximadamente trece siglos. La contribución árabe habría llegado a Pascal mediante los textos contenidos en la *Biblioteca Oriental*, que se deben a D'Herbelot, un contemporáneo del filósofo francés. La hipótesis es un tanto forzada, siendo más sencillo atribuir la *apuesta* pascaliana a la influencia de Sirmond, jesuita también contemporáneo del autor de los *Pensamientos*, en cuyo libro *Demostración de la inmortalidad del alma*, preexisten varios de los elementos constitutivos del argumento pascaliano.

Sea como fuere, Asín Palacios registra dos hechos y adelanta una interpretación interesantes de considerar. Aunque se mueva en el terreno de la filiación histórica del *pari*, o sea, se limite a indicar la dependencia del argumento de ciertos precedentes islámicos, ambos datos y la explicación auxilian en la tarea de escla-

²⁵Apud *Huellas del Islam*. Espasa-Calpe, Madrid, 1941, pág. 161 adelante.

²⁶Ob. cit., pág. 177.

²⁷Ob. cit., pág. 182.

recer el alcance de las coincidencias históricas. Por tanto, contribuyen a precisar lo que hay de redescubierto en la *apuesta* pascaliana.

El primer hecho señalado es el siguiente: el *pari* tiene también un origen evangélico. Figura en el Evangelio según San Mateo. Cristo invita a sus discípulos a seguirle a Jerusalén, disuadiéndolos de sus temores a sufrir y aun perder la vida en los siguientes términos: "Porque, ¿de qué aprovecha al hombre si granjeara todo el mundo y perdiera su alma...? ²⁸ Porque cualquiera que quisiese salvar su vida, la perderá, y cualquiera que perdiera su vida por causa de mí, la hallará." ²⁹ San Pablo, además, confiesa en la *Epístola a los Filipenses*, que después de ser perseguidor del cristianismo ha cambiado en sus convicciones, explicando con las siguientes palabras el criterio distinto para apreciar la realidad: "Pero las cosas que para mí eran ganancias helas reputado pérdidas por amor de Cristo... para ganar a Cristo." ³⁰ San Pablo ha apostado igual que Pascal en el juego de ganancias y de pérdidas.

Los textos anteriores prueban que la esfera de jurisdicción del *pari* hay que retrotraerla más allá de Arnobio, al cristianismo naciente. La zona de análisis de las coincidencias históricas es todavía más vasta y cubre la espiritualidad entera de inspiración cristiana. El campo de búsqueda se ha multiplicado en extensión. Ha crecido cuantitativamente.

El segundo hecho también altamente significativo radica en que el argumento sea esgrimido por poetas y apologistas islámicos. En otras palabras, la zona de validez se extiende, asimismo, a las convicciones religiosas musulmanas. Cierto es que el cristianismo ha influido poderosamente sobre el islamismo, hasta el punto de que para Mahoma han sido profetas como él Moisés y Cristo, ambos inspirados por el mismo Dios que él revela. Los vestigios cristianos son indudables en la cultura islámica. Más que religión independiente, según Asín Palacios, la religión musulmana es herejía cristiana. Con todo, no es cristianismo, sino... islamismo. Es otra órbita cultural. Por lo que la vigencia del argumento queda adscrita a otro ambiente de inspiración no cristiana. El campo de búsqueda crece así en extensión y al mismo tiempo se torna más complejo, o sea, se enriquece cualitativamente con otros signos de la espiritualidad humana.

El arabista español interpreta todo esto atribuyendo exclusivamente un origen evangélico a la *apuesta* pascaliana. Es indudable la raíz cristiana en el Nuevo Testamento. También es posible que los precedentes musulmanes del *pari* reconozcan el mencionado origen. Pero de todas maneras hay aquí una valencia islámica no cristiana. Si se atiende sólo a las filiaciones históricas nada más debe agregarse al origen evangélico. Mas si lo que se inquiera no es propiamente la dependencia histórica, sino las coincidencias entendidas cual contenidos filosóficos perennes, independientes de las circunstancias de lugar y tiempo, la integración en lo islámico está plena de sentido. El alcance universal de los contenidos de la *apuesta* se divisa claramente en este desplazamiento de la validez a un mundo cultural distinto. Pascal aparece redescubriendo no sólo doctrinas de procedencia cristiana, sino también de signo islámico. Se vislumbra tras el argumento una experiencia de lo humano que es independiente de las formaciones culturales, que arranca de la condición existencial del hombre. Comienza así a aflorar la raíz ontológica que nutre a la argumentación pascaliana.

²⁸XVI, 26.

²⁹Ib., 25.

³⁰III, 7-8.

Así, la *apuesta* de Pascal arraiga en suelos culturales muy distintos. La polivalencia espiritual, ¿se reduce a los ciclos históricos cristiano y musulmán, únicamente? O bien, ¿profundiza sus raíces en capas históricas anteriores? La multiplicidad de las dimensiones humanas en que se expande, abona en favor de una posible respuesta positiva.

La presunción se encuentra confirmada en el mundo latino por Cicerón y en el mundo griego por Platón.

En efecto, en el diálogo *De la vejez* escrito por Cicerón, aparecen reflexiones muy afines a la *apuesta* de Pascal. Este breve escrito corresponde al segundo período de su existencia, cuando alejado de la vida pública persigue en la filosofía consuelo para la adversidad y busca un suelo filosófico firme en que vivir. Las grandes empresas —piensa Cicerón— se acometen por la gloria que depara a los hombres esforzados que las emprenden. Gloria que no es la bienaventuranza cristiana, sino más bien respeto, fama, renombre. Es perduración en una gloriosa memoria.

En este contexto de ideas se insertan las siguientes reflexiones: “¿Juzgas por ventura —por alabarme un poco, como es propio de los viejos—, que hubiera yo emprendido tantos trabajos de día y noche, en paz y en guerra, si hubiera de acabar mi gloria en los mismos términos que la vida? ¿No me hubiera sido mejor para esto vivir una vida quieta y sosegada sin empeño ni trabajo alguno? Pero no sé de qué modo, levantándose el ánimo miraba siempre a la posteridad, como si hubiese de vivir cuando saliese de esta vida: por cierto que si no fuera verdad que las almas son inmortales, no se empeñara tanto por la gloria inmortal cualquier hombre muy bueno... Por estas cosas... me parece tolerable la vejez, no sólo no molesta, sino aún gustosa. Y si yerro en pensar que las almas de los hombres son inmortales, yerro con toda mi voluntad; y no quiero que me saquen de este error mientras vivo, porque en él me gozo: y si después de muerto —como han creído algunos filósofos de poco nombre— no he de tener sentido, no temo que los filósofos muertos se rían de este error mío. Mas si no hemos de ser inmortales, es de desear al hombre morir a su tiempo. Porque tiene la naturaleza, como en todas las cosas, su moderación y término en el vivir.”³¹

Los factores que intervienen en este texto de Cicerón, son similares a los que se mueven en el fragmento de Pascal, La vida quieta, sosegada y en descanso, de una parte, y de otra, las grandes empresas, la vida tensa y esforzada. Sacrificio para beneficio; pérdida para ganancia. Son las dos alternativas. Los términos son contrarios: aceptar uno importa rechazar el otro. ¿Deberá preferirse la gloria inmortal, incierta y aleatoria? Se corre el riesgo de equivocarse. No importa. Si apunto a la verdad cuando creo en la inmortalidad del alma, estaré en buen camino. Si yerro, también, porque en el error me gozo a causa de las grandes empresas acometidas. Elección, riesgo, azar, incertidumbre, como en la *apuesta* pascaliana. En todo caso, una base para poder vivir.

Una reflexión muy semejante aparece en otro diálogo, esta vez griego, no romano. En el *Fedón* hemos encontrado el texto más antiguo en que también están presentes los elementos pascalianos de la *apuesta*. Por ser el pensamiento primitivo, es Platón quien reaparece en la serie histórica de las “repeticiones creadoras” del mismo argumento.

En el diálogo platónico se relata la muerte de Sócrates. El filósofo va a morir. Avisado del cumplimiento de la sentencia al día siguiente, en la noche ha estado escribiendo versos. Los discípulos se reúnen en torno del maestro en una dramá-

³¹Cap. xxiii. Trad. de Manuel Valbuena.

tica conversación última. Es un diálogo de despedida. Quien ha de perder la vida habla sobre el alma y la inmortalidad. En trance de morir, discute la supervivencia. El veneno está preparado y el verdugo espera.

"Lo que acabo de decir basta, mi querido Simias, para hacernos ver que debemos trabajar durante toda nuestra vida a fin de adquirir la virtud y la sabiduría; porque el premio es hermoso y la experiencia grande. Que las cosas, por lo demás, sean tal como las describo, es algo que un hombre sensato no podría garantizar; pero que lo sean aproximadamente, si es cierto, en efecto, que el alma es inmortal, se puede —creo yo— asegurarlo y correr este riesgo, porque el riesgo es hermoso, y vale la pena deleitarse en esta idea"³².

Sócrates va así confiadamente a la muerte en una situación espiritual análoga a la contenida en el argumento de Pascal. "Desde que comienza la existencia es una cosa penosa"³³, piensa Sócrates. En la virtud y la sabiduría, bienes supremos, está la satisfacción que hallará su premio en la inmortalidad del alma. Por estos bienes está justificado renunciar a los placeres y bienes del cuerpo. Claro está que ningún hombre prudente puede asegurar que será así. O sea, la vida trazada sobre una base de riesgo, de incertidumbre. Pero hay que afrontar la inseguridad, el azar, el peligro de equivocarse, porque el riesgo es hermoso y deleitable. Aguda conciencia, reconocimiento del albur, pero hay que correrlo en esta existencia penosa y expuesta. *Porque el riesgo es hermoso*. Tanto Platón como Pascal apuestan a las mismas cartas inciertas.

Los textos capitales de Platón y Cicerón poseen una estructura que corresponde o es congruente con la de la apuesta pascaliana. Constituyen testimonios de una serie casi idéntica que se repite creadoramente. El escrito griego y el latino están fuertemente asentados en un suelo cultural independiente en absoluto del cristianismo. La filiación histórica, por tanto, contradice a Asín Palacios y a su tesis de la procedencia evangélica del *pari*. Se da en otra órbita de la espiritualidad occidental, que tiene sentido en sí misma y reposa sobre sus propios fundamentos. La dimensión del contenido de la *apuesta* de Pascal es universal, tiene que ver con el hombre de todos los tiempos y no con el de un tiempo histórico determinado. El horizonte del argumento es perenne y no temporal.

Por eso el tema se repite insistentemente. Sin copias. Brota de la existencia humana misma y en cada ocasión —como en la de Pascal— se redescubre con la originalidad de la primera vez. A partir de Platón, y sin que sean necesarias las influencias históricas, sin una dependencia necesariamente de hecho, el reencuentro aparece bajo el aspecto de novedoso hallazgo. Pasa incólume, reconocible en sus rasgos específicos, a través de las diferentes épocas. Rueda en los ciclos históricos, transitando por formaciones culturales disímiles y contradictorias. Traspasa situaciones humanas múltiples y divergentes. En todas ellas renace y encuentra acogida.

Cuando una estructura dotada de sentido —un filosofema en el caso presente— persiste una y la misma, identificable en la diversidad cambiante de la historia, cuando esto ocurre, es porque de algún modo sobrepasa la condicionalidad histórica. La capacidad de permanencia, salvo metamorfosis contingentes, haciendo armónico juego con variados y contradictorios estilos de vida, inclina a pensar en que allí hay algo que trasciende la fugacidad del tiempo. Homogénea no obstante el tránsito en la heterogeneidad de las interpretaciones antropológicas, la coincidencia histórica repetida y reiterada quiebra la corteza de esa heterogeneidad temporal. La universalidad del *pari* se torna así visible. En él se redescubre o reaparece la

³²114, c-d.

³³*Epinomis*, 973, d.

perenne naturaleza humana. Asoma en la forma de constantes que regulan la situación del hombre más allá de las épocas y de las circunstancias históricas. La persistencia tiene un signo ontológico indubitable.

III

La filiación histórica de las doctrinas, es decir, el engranaje de las influencias, posee un orden y una dirección propios. Las filosofías se explican según dependencias históricas cuyos influjos se ejercen desde el pasado.

En cambio, cuando las coincidencias doctrinarias alcanzan la categoría de "repeticiones creadoras", el orden o disposición es otro. Las coincidencias o constantes filosóficas parecen tener una raíz óptica, en el ser, y las dependencias son de naturaleza ontológicas. Es indiferente inquirirlas en el pretérito o en el futuro respecto del filósofo considerado. Es mejor estudiarlas en ambos sentidos. Hay que seguir la flecha del tiempo en ambas direcciones.

En el argumento de la *apuesta*, tal como ha sido planteado, Pascal representa el punto cero a partir del cual se extiende la fase que se funde en el pasado y emerge en el futuro. Recorrido ya el desarrollo filosófico remontando la corriente rumbo al pasado, hacia Platón, tomó forma el contenido universal del razonamiento. Ahora es necesario descender en sentido contrario, hacia el futuro en relación a Pascal. En este segundo tramo, ¿se reproduce la "repetición creadora" del *pari*? Si así fuere, esto es, si persistiese el ritmo de reaparición de la constante filosófica, la universalidad de la *apuesta* recibiría la corroboración de una especie de contraprueba. Sería un nuevo crédito a su favor.

Las coincidencias entre la filosofía crítica kantiana y el pensamiento de Pascal son extraordinariamente sugestivas.

El alma, el mundo y Dios se desvanecen en la *Crítica de la razón pura*. Los ejercicios críticos demuestran que la razón es impotente para probar la existencia y conocer la naturaleza de esa triple instancia metafísica.

En efecto, cuando se piensa el mundo, el alma y Dios como realidades existentes en sí mismas, se incurre en un paralogismo que vicia las estructuras racionales. La falsedad de los razonamientos conduce al escándalo de las antinomias, o sea, de las tesis en que tanto se puede sostener el pro como el contra. El callejón sin salida de estas aporías kantianas cierra el paso y atasca a la confundida razón. Alma, mundo y Dios, esta trilogía de la imposibilidad teórica, estas tres *ideas* de la razón no son otra cosa que... ideas. Son meros principios reguladores, aunque máximos, de la conciencia teórica. El poder de síntesis, de unidad del pensamiento tiene en ellos sus cuños más universales. Fuera de la razón representan contrasentidos, porque carecen de solidez en tanto ideas a las que han de corresponder realidades. Desprovistas de consistencia metafísica, poseen nada más que validez lógica y efectividad teórica. Se sostienen en el suelo del pensamiento, pero no arraigan en la superficie del ser.

El agnosticismo kantiano se manifiesta así en una teoría negativa del conocimiento metafísico. Recuerda de muy cerca la primera fase escéptica de la *apuesta* pascaliana, en que la infinitud de lo Absoluto reduce la finitud humana a una nada, en que Dios se esconde así como el noumeno o realidad absoluta se le oculta a Kant. Privada la mente humana de las estructuras lógicas aptas para conocer la realidad infinita de Dios, la razón habrá de confesar la impotencia en que se encuentra para pensarlo rigurosa y objetivamente. Ignora si Dios es, y en caso de existir, cuál habría de ser la naturaleza divina. La realidad absoluta resta encubierta por el

no saber. La fase agnóstica es común a Pascal y al Kant de la *Crítica de la razón pura*.

La realidad moral plantea el problema metafísico en otros términos. La razón práctica se resuelve en el imperativo categórico. Esto es, ordena o conmina a la voluntad moral a seguir sus principios. La voz del deber ha de ser obedecida. "Debes, por consiguiente, puedes". Es necesario ser libre para poder ajustar la conducta a la ley moral. El hecho moral supone la libertad, porque sin ella la voluntad no puede ceñirse a los principios de la razón práctica, es decir, a la conciencia, en tanto distingue el bien del mal.

Además, la conformidad perfecta con la ley moral es imposible sin un progreso indefinido del sujeto ético, es decir, el ser éticamente razonable debe perdurar indefinidamente, lo cual supone la inmortalidad del alma. Moralmente, asimismo, es necesaria la existencia de Dios para que sea realidad la unión de la virtud y la dicha en la felicidad perfecta.

Kant recupera en la *Crítica de la razón práctica* la libertad absoluta, la inmortalidad del alma y la existencia de Dios, que había perdido en la *Crítica de la razón pura*. El armazón moral sostiene la metafísica. Rehace la antes deshecha realidad absoluta. La libertad, el alma y Dios se transforman de *ideas*, reguladoras de la razón pura, en realidades postuladas por la razón práctica.

Ahora bien, ¿qué son los postulados, según Kant?

Por postulado entiende "una proposición teórica que como tal no puede ser probada..."³⁴ Un postulado no se demuestra, sino que simplemente se admite. Es cosa de creencia, no de ciencia. El postulado es creencia, o sea, se recibe a crédito porque falta la prueba. En el caso de los postulados sobre la libertad, el alma y Dios la ley moral les presta su fianza e impele a aceptarlos sin las comprobaciones que imprimen al pensamiento la marcha segura de la ciencia. Son supuestos, y las suposiciones pueden ser falsas. La admisión de un postulado importa así una aventura, pues es aventurado acogerlos. El postulado no es materia de demostración: es apuesta. Apostamos o confiamos en que es valedero, aunque bien pueda no serlo. Hay que jugar a las cartas de la libertad, de la inmortalidad del alma y de la existencia de Dios cuando se adhiere a los postulados morales de Kant. Quien lo haga tiene confianza, cree ganar en la azarosa elección. Hemos de vivir *como si* fuésemos libres, *como si* el alma gozara de inmortalidad, *como si* Dios existiese. Podría ocurrir que todas estas suposiciones fuesen erróneas, pero el riesgo debe ser asumido. Porque el riesgo metafísico es hermoso, diría Platón. Porque si no se cubren los riesgos se aniquila la realidad moral, agregaría Kant.

La alternativa de ganancia y de pérdida, como en la apuesta pascaliana. El imperativo moral obliga a la participación en el azar metafísico, a peligrar en el sentido de admitir postulados en verdad inciertos. La ciencia metafísica a que aspira Kant sin lograrlo en la *Crítica de la razón pura*, se trueca en juego metafísico en la *Crítica de la razón práctica*. Kant junto con Pascal son jugadores en materia de problemas metafísicos.

La afinidad en la argumentación se acompaña de una semejanza espiritual. Cuando el pensamiento kantiano se libera del pesado aparejo instrumental, asoma un Kant afín a Pascal, con rasgos poéticos cercanos a los del filósofo francés. Comparemos dos textos.

El siguiente pertenece a Kant: "Dos cosas colman de admiración y respeto el corazón: . . . *el cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mi interior*. No tengo necesidad de buscarlos ni de conjeturarlos, como si estuviesen envueltos en tinie-

³⁴*Crítica de la razón práctica*. I parte, lib. II, Cap. IV-IV.

blas... véolos ante mí y los uno inmediatamente a la conciencia de mi existencia... El primer espectáculo, de una cantidad inmensa de mundos anonada mi importancia... El segundo, al contrario, eleva infinitamente mi valor..."³⁵ Estas palabras entroncan con las siguientes de Pascal: "Contemplo los aterradores espacios del universo que me rodean, y me encuentro acorralado en la inmensa extensión."³⁶ "Por el espacio el universo me engloba, me devora como a un punto. Por el pensamiento yo lo contengo a él."³⁷ "Porque, en fin, ¿qué es el hombre en la naturaleza? Una nada frente al infinito, un todo ante la nada, un intermedio entre nada y todo."³⁸ "Toda nuestra dignidad consiste en el pensamiento... Trabajemos en pensar rectamente: he aquí el primer principio de la moral."³⁹

Las ideas son perfectamente equivalentes. La tensión emotiva, el altibajo, aparece en ambos. Despojado Kant de los complejos tecnicismos de las *Críticas*, asoma la admiración de su espíritu ante la ley moral que lo magnifica, rehabilitándolo de la dimensión empuñada en que lo precipita la inmensidad de los mundos innumerables. Para precaver la espiritualidad humana, apuesta a la libertad, al alma inmortal, a la existencia de Dios. Kant y Pascal corren el riesgo del juego metafísico. Los postulados morales kantianos y la *apuesta* pascaliana significan exponerse a atrevidos albures. Las jugadas y los jugadores se mueven en una constelación de ideas muy afines.

Así, pues, desde Pascal adelante, hacia el presente, reasoma la constante filosófica del *pari*. No sería difícil revelarla en otros filósofos. Pero el análisis anterior es suficiente para extender la universalidad dejada antes de manifiesto a la filosofía posterior a Pascal. Como sus descubrimientos geométricos en la infancia, o las coincidencias con el pensamiento de San Agustín en la madurez, la *apuesta* representa otra zona en la que también se prodiga la potencia redescubridora del filósofo. Constituye una manifestación más de su genial capacidad para volver a hallar.

IV

Los *Pensamientos* corresponden a una inacabada apología del cristianismo en que trabajó Pascal. Como el argumento del *pari* forma parte de uno de los fragmentos de esta *Apología*, podría presumirse el carácter exclusivamente teológico de la *apuesta* pascaliana. Para entenderla, habría que reintegrar el razonamiento en un cuerpo de reflexiones inspirado en la finalidad de exaltar los valores cristianos. El argumento se justificaría en función del propósito de inclinar los espíritus incrédulos hacia dichas convicciones religiosas.

Sin embargo, en los *Pensamientos* Pascal traza un camino filosófico para incitar al espíritu a recorrerlo y así llegar al dominio religioso. Pero aunque apunte a las creencias cristianas a modo de meta, la naturaleza de la vía misma de acceso, es sin duda filosófica. Existe una filosofía innegable en dicha obra, aunque el "pensamiento escondido" al escribirla haya sido de inspiración religiosa. Por eso Federico Rauh sostiene en un famoso y bello estudio "que Pascal ha pretendido apoyar su apologética sobre una filosofía. No sólo se puede reconocer que esa ha sido su intención, sino que en parte es posible encontrar esta filosofía. Se puede separar de los *Pensamientos* y de las exposiciones dejadas por los contemporáneos del método

³⁵Ib. Conclusión.

³⁶*Pensamientos*. Ch. 335, B. 194.

³⁷Ib., Ch. 265, B. 348.

³⁸Ib., Ch. 84, B. 72.

³⁹Ib., Ch. 264, B. 347.

apologético de Pascal, todo un conjunto de visiones sobre la naturaleza, la ciencia y el hombre..."⁴⁰

Pero es posible llevar al límite la tesis del gran moralista francés y afirmar que en la *apuesta* pascaliana se contiene una filosofía no sólo subsidiaria de lo religioso, sino independiente de la apología cristiana y aun de toda apología. La argumentación, no obstante las apariencias, transcurre bajo un signo que en definitiva es filosófico. Hay allí filosofía ciento por ciento, y los matices religiosos son circunstanciales y evitables.

En el pensador árabe Algazel, según vimos, el argumento de la *apuesta* es esgrimido dentro del sistema de convicciones islámicas. Es un recurso de la apología musulmana, lo cual prueba que el razonamiento no está asignado sólo y exclusivamente a la apología cristiana. Más aún: la resonancia apologética misma —sea cristiana o fuere musulmana— es eventual. El hecho de que existan textos platónicos y de Cicerón en que el pensamiento se ajusta al modelo del *pari*, muestra que el lugar natural y primitivo se encuentra en la instancia metafísica y moral. Análoga constatación surge del papel que desempeña en la filosofía kantiana, en la que también se asienta en un suelo metafísico y moral, independiente de toda intención apologista.

En verdad, primitivamente está animado por un sentido no religioso —metafísico y moral—, cuya validez es anterior y extraña al cristianismo. No es parte de una teología ni tampoco es necesariamente de inspiración cristiana, sino que es expresión de un pensamiento filosófico manifestado en diversas épocas históricas. La investidura apologética es fortuita o histórica en Pascal. Despojada de las apariencias, resta una desnuda doctrina filosófica y la situación humana que le es correlativa. Así, en un plano laico es necesario plantear el argumento cuando se lo enfoca desde la amplia perspectiva de las coincidencias históricas. Es filosofía y no apología.

En la "repetición creadora" de la *apuesta* pascaliana, ¿qué se reproduce creadoramente? ¿Qué contenido filosófico perenne comparece en la serie doctrinaria entera a que está adscrito el argumento? ¿Qué constantes filosóficas universales se manifiestan?

Se registran dos géneros de vida, uno actual y otro posible. Ambos estilos existenciales son dialécticamente contrapuestos. Persistir en el modo presente de vida significa que la otra modalidad posible ha nacido muerta. Aventurarse en la realización de una existencia aún ideal y difícil, es abandonar la situación concreta y las perspectivas que ciñen el cauce de vida del instante. No hay término intermedio o mediación en la alternativa a que está inevitablemente sujeto el ser humano. Es la *apuesta* pascaliana: "Tenéis dos cosas que perder: la verdad y el bien, y dos que dar en prenda: vuestra razón y vuestra voluntad, vuestro conocimiento y vuestra beatitud; y vuestra naturaleza debe huir de dos cosas: el error y la miseria". Entre ambas, "un punto vacío". ¿Habrà que saltarlo?

La alternativa no es simple. La elección no tiene al frente coyunturas sencillas. No se trata sólo de una o la otra, sino que cada término existencial a su vez puede ser verdadero o falso, auténtico o ilegítimo. No se escoge sin más un género de existencia, sino que es *mi* vida la que está en juego. Porque precaria o no, ilusoria o real, la forma actual de vivir es *mi* existencia. Oscilar de la situación presente

⁴⁰*Études sur Pascal*. Colin, París, pág. 179. Es un conjunto de estudios publicados con motivo del tercer centenario del nacimiento del filósofo. El de Rauh se titula *La philosophie de Pascal*.

para escoger una modalidad en trance, importa poner en movimiento un proceso en que "yo" dejo de ser *yo mismo* para convertirme en *mi mismo*. Dejar de ser para ser auténticamente. ¿Y si me equivoco? En vez de ganarme, me pierdo. En lugar de ser, dejo de ser. El vacío, y no la plenitud, me aguarda. Vivo mi sombra cuando creía encontrarme. La huella y no el paso. ¿Cómo escoger?, ¿a qué atenerme? "Vuestra razón no es contrariada escogiendo una u otra". El entendimiento vacila. De otras fuerzas del espíritu, de la voluntad provendrá la suprema determinación. Si la inteligencia se equivoca, yerra simplemente. Si la voluntad se decide por una opción negativa, el fracaso. Es más grave fracasar al vivir que equivocarse al conocer. El problema es terriblemente serio.

En este plano, la alternativa fluctúa entre elegir acertada o engañosamente. Dos opciones: éxito o fracaso existencial. Pero hay todavía un planteamiento anterior, en que previa a la elección de un determinado género de vida, surge el problema de la elección misma. ¿Nos decidimos a escoger?, o bien, sencillamente, eludimos el compromiso y no tomamos conciencia de la situación. En este nivel más profundo todavía, no está en cuestión la existencia elegida sino la elección misma. No se trata de escoger una forma de vida, sino de decidirse a vivir. ¿Enfrentamos corajudamente la *apuesta*, o débilmente cerramos los ojos sin aventurar una decisión? Un fondo moral aflora del subsuelo de la argumentación. ¿Qué es preferible, fracasar por haber apostado equivocadamente, o no arriesgar siquiera el fracaso a causa de eludir la apuesta? Vivir un destino en contra al menos es una forma de vida. No tener opción a un sino adverso es todavía peor, es no alcanzar a vivir. En "este punto vacío" surge con dramática intensidad la filosofía, impulsando a participar en la apuesta existencial y aconsejando a bien escoger.

Pascal trata estos temas a través de la oposición sueño-vigilia. Es increíble la influencia de la imagen del sueño en el siglo XVII. Calderón de la Barca escribía en 1635 *La vida es sueño* cuando Pascal tenía doce años y encontraba la proposición treinta y dos del libro primero de Euclides. Seis años después, en 1641, se publicarían las *Meditaciones* de Descartes, escrito en que el símil del sueño es central, sobre todo en la primera de ellas. Despertando recién de la Edad Media, parecería que estos espíritus creadores temiesen quedarse dormidos... El fresco venticillo del Renacimiento les mantiene abiertos los ojos.

Es desconcertante la dificultad en que el individuo se ve envuelto para discernir entre el sueño y la vigilia. El tiempo, las cosas, las figuras, los movimientos y el espacio se reflejan en el mundo de los sueños tan vívidamente como en la realidad. La efectividad de la vigilia y la ficción del sueño se confunden. Dormidos hemos creído velar y, no obstante, dormíamos. El sentimiento natural que acompaña a ambos estados no es garantía de verdad. "...Si soñáramos en compañía, y por azar los sueños concordasen, lo que es corriente, y si veláramos en soledad, ¿no creeríamos las cosas al revés?"⁴¹ El recurso para distinguir entre la subjetividad del sueño y la objetividad de la vigilia, es subjetivo como el sueño mismo. Son constataciones hasta aquí análogas a las que influyen sobre Descartes. Como éste, Pascal se encuentra sumergido en un mar de incertidumbre, dudas, turbaciones.

Como si fuera poco, el hombre reconoce que aproximadamente la mitad de la vida transcurre durmiendo. ¿Y la otra mitad? Aquella media parte en que creemos estar despiertos. "...¿Quién sabe si esta otra mitad de la vida en que pensamos estar despabilados no sea otro sueño algo diferente del primero, del cual despertamos cuando creemos dormir?"⁴² Durante la mitad de la vida estamos sumidos en un letargo; lo confesamos. ¿Por qué entonces la vida entera no podría

⁴¹-*Pensamientos*, Ch. 438, B. 434.

constituir un prolongado sopor? "Puesto que a menudo se sueña que se sueña, amontonando un sueño sobre otro, ¿no puede ser que la vida sea un sueño en el cual los otros están injertados, del que despertaremos al morir?"⁴³ Dormidos durante la existencia; despiertos con la muerte. Si antes el sueño podía ser real, ahora la vida aparece como un sueño.

En la primera parte de estas consideraciones sobre la vida onírica, la semejanza era con Descartes. En la segunda, la coincidencia es con el apologista Algazel. El pensador árabe escribe en su libro *Munqid*: "¿No ves, me decía, que tomas tus sueños como una realidad incontestable mientras estás dormido? Al despertar sabes que son quimeras sin fundamento ni valor. ¿Quién te garantiza, pues, la verdad de las nociones que en la vigilia debes a los sentidos y a la razón? Pueden ser reales frente a tu condición presente. Pero también es posible que te ofrezca otra condición, que sería a tu estado de vigilia lo que ésta es respecto de tu sueño, o sea, entonces despertarías. En la nueva condición sabrías que las conjeturas de la razón constituyen quimeras... Quizá esta condición es la muerte, conforme a la palabra del primero entre todos los Profetas: "Los hombres están dormidos, la muerte será para ellos el despertar".⁴⁴

El desenlace final de la muerte sacaría al hombre de una falsa vigilia. Al cerrar definitiva e inevitablemente los ojos, en realidad el ser humano los abriría no menos definitivamente para siempre. Así la coincidencia entre Pascal y Algazel respecto del argumento de la *apuesta*, se prolonga en estas consideraciones congruentes en que la vida, la muerte, el sueño y la vigilia son temas que reciben un tratamiento y una interpretación similares. Es un nuevo apoyo en favor de la considerable importancia de la repetición de determinados contenidos filosóficos, sin que existan dependencias o influjos históricos.

Vivir naturalmente, sin propósitos ulteriores, sin dejar de ser para así alcanzar una existencia legítima, es estar sumido en el letargo del sueño. Aquí "la vida es sueño", no como en don Quijote, en que "el sueño es vida", en que la justificación existencial del hidalgo manchego reside, justamente, en tratar la ficción como realidad. Bueno. Todo está bien. Pero en este estar metafóricamente dormido en que consiste la vida despierta, ¿soñamos? ¿Qué tipo de imágenes frecuentan el espíritu en el sueño existencial? ¿Imágenes apacibles, tranquilas? O, por el contrario, ¿lo invaden desasosegantes pesadillas?

"Condición del hombre: inconstancia, fastidio, inquietud."⁴⁵ Así describe Pascal la naturaleza humana. "Nada más insoportable para el hombre que estar en completo reposo, sin pasiones, sin asuntos, sin diversiones, sin dedicación alguna. Entonces siente su nada, su incapacidad, su abandono, su subordinación, su impotencia, su vacío. Incontinentemente surge del fondo de su alma el fastidio, la obscuridad, la desgracia, el despecho, la desesperación."⁴⁶ En la somnolencia de la vida, estos sueños agitan la situación dormida del hombre. Aquí está el punto clave. ¿Nos atreveremos a despertar mientras vivimos, o bien preferimos existir en la ficción de una vida que es sueño? Todavía no se trata de escoger, sino de decidirse a la elección.

Una de las formas, usando una expresión de Kierkegaard, de no "atreverse a ser uno mismo", de no correr el riesgo de la *apuesta*, consiste en llevar una vida distraída. Porque de estas miserias el hombre huye usualmente refugiándose en las diversiones. Se distrae, y al hacerlo, se olvida de él mismo, o lo que es igual, huye de sí mismo. No sabe que al distraerse para no afrontar las preocupaciones de la

⁴³Ib.

⁴⁴Cf. Asín Palacios, ob. cit., pág. 168, nota (I).

⁴⁵*Pensamientos*, Ch. 199, B. 127.

⁴⁶Ib., Ch. 201, B. 131.

existencia, en verdad no sólo cierra los ojos a las precariedades, sino que más bien se transforma en fugitivo de su propia vida. Prisionero de las limitaciones, encadenado por el tedio vital; al abandonar en el olvido de las distracciones la obligada reclusión, en realidad ingresa a una nueva cárcel, mil veces peor. Porque en ella no sólo se le priva de la libertad, sino lo que es infinitamente más grave, se le desposee de sí mismo. La diversión es una miseria mayor, pues "nos impide principalmente pensar en nosotros, e insensiblemente nos hace perdernos. Sin eso caeríamos en el fastidio, y el desgano nos impulsaría a buscar un medio más sólido para salir de él."⁴⁷

La distracción está reñida con la seriedad de la existencia, sostiene Kierkegaard. Se opone a que el hombre se esfuerce en su personal rescate. Emancipados de las diversiones, los sentimientos profundos del tedio, la zozobra y del riesgo, impulsan a una consideración auténtica de la existencia. Como en Heidegger, en estos planos profundos, en la intensidad de los sentimientos existenciales, se ejerce un genuino y fortísimo poder metafísico.

La *apuesta* pascaliana, y con ella la serie entera de las argumentaciones repetidas creadoramente, se sustentan en este esquema de la existencia humana. El individuo no reposa en sí mismo, en su ser auténtico. Vive en otro ser que no es él mismo: existe alterado. Enajenación o alienación denomina Hegel, y el marxismo con él, a esta situación humana ilegítima e impropia.

Son fuerzas, hábitos, olvidos, opuestos a que el hombre reconozca el deteriorado estilo de vida que lo aflige y disminuye. Es necesario vencerlos para así tomar conciencia plena, ahondando en la seriedad de la situación. Hay que agravarla mediante una perspicaz percatación. El ser humano debe advertir que no *es*, propiamente, sino que está en camino de acceder a una existencia plena. Toma parte en un juego en que él es el jugador y la apuesta, la ganancia y la pérdida a la vez. La apuesta es tan inevitable como insegura. Flota en el riesgo, en el azar. Sólo dándose cuenta de esto, asumirá el peligro de la existencia y habrá de extraer de sí mismo la serena audacia para apostar. Inexorablemente lo rodea el riesgo. La existencia legítima y la metafísica, que no hay una sin la otra, pueden ser designadas equivalentemente como riesgo existencial y riesgo metafísico.

En este medallón está grabada la figura del hombre, de acuerdo con los rasgos de la *apuesta* pascaliana. Porque en el argumento está *redescubierto* el temple incierto de la substancia que constituye al ser humano. Es un tema perenne. Por eso, perennemente repetido. Es el contenido o constante universal que una vez más se reproduce en la "repetición creadora" de Pascal. La búsqueda —también una vez más— es sin hallazgo de la respuesta. Es cacería por cazar sin posesión última de la presa perseguida. Es, justamente, lo que vieron los griegos cuando denominaron *filosofía* a esta empresa en que el pensamiento se empeña inútilmente. Ansia, pero no posesión del saber; rastreo sin captura de la verdad.

En suma, en el argumento de la *apuesta* Pascal ha redescubierto lo más hondo y veraz de la filosofía. O sea, el pensamiento filosófico con el destino siempre incompleto que lo espera. En la "repetición creadora" del *pari*, reaparece la naturaleza insegura y yazarosa del ser humano. Vuelve a manifestarse el sino siempre incumplido del hombre y de la obra filosófica, ambos sujetos a las categorías inevitables de la incertidumbre y el riesgo. Pero no obstante la imposibilidad del cumplimiento total, lo cierto es que la existencia humana se enriquece espiritualmente y la filosofía gana en consistencia y perfección sistemática.

⁴⁷Ib., Ch. 217, B. 171.

Jorge Díaz G.: El velero en la botella

"Tengo una palabra fabulosa en medio de la lengua".

VICENTE HUIDOBRO.

Obra en tres partes.

Los personajes que se ven:

ROCIO
DAVID
EL PADRE
TIA 1
TIA 2
SR. TUDOR
SRA. TUDOR
EL NOTARIO
LA MATRONA

Los personajes que no se ven:

EDELVINA
EMILIANA TUDOR
EL INTREPIDO HERIBERTO

PRIMERA PARTE

Las cortinas se descorren lentamente. Un salón recargado de cosas superfluas. No entra ni un poco de luz por las ventanas cubiertas con pesadas cortinas. Mobiliario heterogéneo. Sobre una mesa al centro hay un velero dentro de una botella. En un rincón, a la izquierda, un transmisor de radio aficionado con una antena que recorre el cuarto antes de salir por la ventana. El padre está sentado inmóvil frente al transmisor.

Las dos tías son *exactamente iguales*. Están de pie, inmóviles, espalda con espalda. Sólo está iluminado David en primer plano al costado derecho.

Mientras habla mirando al público la escena gris de atrás, en penumbra, está absolutamente inmóvil.

DAVID No sé qué hora es. Supongo que alguna hora de la tarde.
No tengo hambre, ni frío, ni rabia. No tengo nada. Soy mudo.
Desde hace mucho. Quizás desde antes que mi padre mirara a mi madre por primera vez, si la miró alguna vez.

Un mudo no está aislado. Tirando de esta cuerda me traen la leche
(*Tira de una cuerda que mueve una campanilla*).

Soplando este pito me traen los rompecabezas y los caramelos (*Sopla un pito infantil alargable*).

Todo está previsto. Hay cordelitos y pitos para pedirlo todo: el yodo, una naranja, un calendario, un bombón de bicicleta. Me han

dado los medios para pedir las cosas pero, por supuesto, no para rechazarlas.

Con Rocio no necesito cordelitos. Me mira, se ríe y ya sabe todo. Es la muchacha que recogieron para fregar los pisos y cerrar la ventana. Ella me ha dicho que afuera hay perros vivos que *no* son de porcelana, pájaros que *no* dan la hora, tierra húmeda y hasta volantines, aunque en esto yo creo que exagera. Pero es inútil tratar de averiguarlo. Si miro por la ventana sólo veo pararrayos, antenas y postes de telégrafos.

Mañana al despertar será lo mismo: dientes sucios y boca amarga. Cada detalle estará como hoy y podré verlo aún con los ojos cerrados. (*Cierra los ojos*).

El transmisor intermitente y mis tías vigilando siempre, cubiertas con una ceniza impalpable y penetrante.

Soy mudo, pero todos mis recuerdos son sonidos, voces. Voces como susurros que me hablan de la oscuridad, de mi infancia, de gentes vivas y muertas. Son mi memoria parlante.

Aparecen sonidos de algún Verano. Golpea la persiana contra la ventana del escondrijo. Zumban los insectos en el vidrio. La mano tibia de una mujer acaricia mi boca y, sin saber por qué, yo de repente, la muerdo.

Golpea la persiana. Silencio. Silencio.

Un gran silencio. Ahora los personajes desvaídos e inmóviles cobran vida. El mudo se queda quieto y silencioso. El padre trata de comunicarse con el aparato de radio. Ruidos y ligeros silbidos.

EL PADRE ¡Atención, atención!... ¡Llamando C Q 32 en el punto de siempre!...
 ¡Conteste! ¡Conteste!...

Las comunicaciones serán fugaces y deshilvanadas.

Voz 1 ...alter skoliava im saarre... ¡Kolia sij, kolia sij!... Mirnakova...

Voz 2 ...la frecuencia de Guadarrama es otra. En todo caso si me comunico con él le avisaré...

Voz 3 ...assler gutt in Grund, bitte... ¡Lübeck, Lübeck!...

Voz 4 ...vous ne savez bien cette chose. Il est très possible, mais...
 ¡Changez, changez!

Voz 5 ...calling W 57, calling W 57... Here Sidney Bay...

EL PADRE ... Si, oigo, oigo... Lübeck... Guadarrama...
 Mirnakova... Sidney...
 Sí, ... sí... estoy atento...

Sólo ruidos y silbidos.

El padre corta la radio. Un silencio corto.

Tía 1 Cucú, cucú, cucú...

Tía 2 Es tarde.

Tía 1 Cucú, cucú, cucú...

EL PADRE Ayer a esta hora logré interceptar un llamado y alguien me dijo algo acerca de algo.

Tía 1 No es seguro.

Tía 2 Lo recordariamos muy bien.

Tía 1 No es de las cosas que se olvidan fácilmente.

EL PADRE Debería haber anotado lo que me decía, el número, el lugar desde donde llamaba, todo. Podría haber contado con los dedos o simplemente haber hecho una marca con el cortaplumas en el espejo.

TÍA 2 Te habrías cortado la cara.

EL PADRE Mi padre conocía un estibador que llevaba en esa forma la cuenta de sus estornudos mensuales.

TÍA 1 Los médicos lo recomiendan.

TÍA 2 Para evitar el embarazo.

EL PADRE (*Disculpándose*). Por supuesto que se podía evitar. Yo nunca me he dejado sorprender. Se lo dije, pero Edelvina no tomó precauciones (*Como dirigiéndose a su imaginaria mujer le habla al certificado de defunción y la fotografía borrosa*). Quieres tener un niño y lo tendrás, Edelvina, aun a costa de mi propia salud ¿verdad?... ¿En qué estabas pensando la noche en que te bajó el cariño? Pensabas en ti misma, estoy seguro. (*Pausa*). Un hijo... alguien que me dijera lo que siempre quise oír.

Mirarlo horas enteras hacer sus pequeños gestos, oírle por primera vez sus torpes balbuceos, acallar sus miedos sin sentido, escuchar sus confidencias... sus palabras...

TÍA 1 (*Dejando caer las palabras*). Pero era mudo.

TÍA 2 Es mudo.

TÍA 1 Y TÍA 2 Mu-do.

Un silencio.

TÍA 2 Sin embargo, había una solución.

TÍA 1 Radical.

TÍA 2 Casi indolora.

TÍA 1 E inodora.

TÍA 2 Una solución silenciosa.

TÍA 1 Una solución decente.

EL PADRE ¡Eso tiene un nombre!

TÍA 1 Ya lo sé, pero no lo digas... por respeto al niño (*Señala al mudo*).

EL PADRE (*Fuerte*). ¡Eutanasia!

TÍA 1 (*Reprochando*). ¡Severo!

EL PADRE ¡Ema!

TÍA 2 ¡Leonides!

TÍA 1 ¡Ema!

EL PADRE ¡Leonides!

TÍA 2 ¡Severo!

Un silencio.

EL PADRE (*Conciliador*). Seamos sensatos.

TÍA 1 Comprensivos.

TÍA 2 Sinceros.

EL PADRE Seamos humanos.

TÍA 1 (*A David*). ¿Te pusiste el cuello de bakelita? Eso te favorece mucho.

David dice que sí.

TÍA 2 ¿Tomaste el aceite de bacalao? Te da un aspecto tan saludable.

David dice que sí.

EL PADRE En un hombre lo principal es la vitalidad, sobre todo antes del matrimonio. Hoy mismo podrás ver a Emiliana. Yo sólo conozco a la Sra. Tudor, pero no hay ninguna razón para pensar que el trasero de la hija vaya a ser peor que el de la madre.
No te portes tontamente ni te acerques mucho. Yo antes de besar a tu madre me raspaba las encías con sulfato de cobre.

David emite unos gruñidos de enojo.

Sobre todo no gruñas ni empieces a babear. Concéntrate y cierra la boca. Nadie te reprochará que seas mudo, pero disimula, hasta donde sea posible, tu deficiencia mental.

TÍA 2 (A David). ¿David, te ha dicho tu padre la verdad

TÍA 1 sobre la vida y el matrimonio?

David se encoge de hombros.

TÍA 2 ¡Severo, dile la verdad

TÍA 1 sobre la vida y el matrimonio!

EL PADRE (Confundido). Es difícil.

TÍA 1 Y TÍA 2 ¡Pero necesario!

Un silencio embarazoso.

EL PADRE (Empezando). David.

David levanta la cabeza.

(Con cierto embarazo). Desde niño te hemos hecho creer que yo te había engendrado en el vientre de tu madre... Tú sabes, la conocida fábula infantil de la fecundación de las células masculinas y femeninas... No... Tú no naciste del vientre de tu madre, eso sería demasiado sencillo. La verdad es otra. Tu madre y yo, eso sí, fuimos los culpables. Un día cualquiera nos bajó una curiosidad tonta: ¿Para qué servirá esto? ¿Para qué servirá esto otro?... y ¡zás! sucedió lo irreparable... Apareciste en el trasmisor de radio, no sé como. Esa noche estaban las comunicaciones cortadas por el mal tiempo... ¿Comprendes ahora? (David niega). Sé que es doloroso destruir tu ilusión, pero cuánto antes mejor. Respecto a tu matrimonio, recuerda que hay deberes y excesos. Toma el amor según estricta indicación médica después de cada comida.

Mantén la distancia. Guarda tus precauciones. Preserva tu integridad. En el término medio están la seguridad y el goce.

Si te acercas mucho a tu mujer engendrarás un hijo mudo. Si te alejas de ella se volverá loca como tu madre. Sí... como tu madre (Ahora como hablándole a su mujer). Edelvina, mírame... ¡No! No me mires con esos ojos duros, con esos ojos de loca. Quieres decirme algo y no puedes. Yo no te he hecho daño. Fuiste tú quien ahogó mis tres peces rojos llenando la pecera de vino. ¡Edelvina! ¿Por qué lo hiciste? Si no fuera por eso podría mirarte como antes... Tenías el pelo suave, húmedo, se te pegaba a las sienes en la almohada... tenías... Ahora estás vieja, odiosa, aterrada...

TÍA 1 Ahogó los peces por maldad.

TÍA 2 La vimos cuando lo hacía.

- Tía 1 Se reía.
- EL PADRE ¿Por qué... Por qué lo hizo?
- Tía 2 Está loca.
- Tía 1 Está loca.
- EL PADRE Sí, pero el niño es hermoso, sano...

El padre ahora ha bajado la cabeza y está en silencio.

- Tía 2 (*Suavemente*). Muy bien, Severo.
- Tía 1 Era embarazoso, pero había que pasar por esto.
- Tía 2 Ahora ya el niño es un hombre.

David asiente.

- Tía 1 ¿No es cierto, David
- Tía 2 que eres un hombre?
- EL PADRE Si es un hombre desde hoy hay que tratarlo como tal. No es posible que Rocío lo bañe y le cuente chistes.
- Tía 1 (*Tocando una campanilla enérgicamente*). ¡Rocío!

Pausa

Aparece Rocío. Es una muchacha fresca, vital, llena de movimiento contenido.

- Rocío Señorita...
- Tía 1 Desde hoy David es un hombre. No se acerque a él por ningún motivo. No queremos que tenga con él ninguna relación. Los cordelitos que tiene para llamar los conectaremos ahora a nuestros dormitorios.

David ha ido al centro del escenario y con expresiva mímica y ruidos guturales se dirige a sus tías.

- Tía 1 ¿Qué quiere?
- Tía 2 No sé.
- Tía 1 Es grotesco.
- EL PADRE Es penoso.

Nuevos ruidos de David.

- Tía 2 ¿Qué dice?

Sonriendo Rocío va traduciendo el lenguaje mímico.

- Rocío Dice que no necesita cordelitos, ni campanillas, ni pitos... que lo dejen en paz...

Pausa mientras observa.

dice que Uds. son unas...

Rocío se ríe.

- Tía 1 ¿Qué?
- Tía 2 ¿Somos qué?
- Rocío ...son, bueno... esa parte no la entendí (*Se ríe*). Dice que no quiere ver a Emiliana ni por delante ni por detrás, que lo único que necesita es un abrelatas para abrir la ventana y respirar un poco.

Rocío va hacia la ventana para abrirla.

TÍA 1 ¡Rocío!, deje esa ventana como está!

TÍA 2 ¡y retírese!

Rocío sale.

EL PADRE ¡Basta! Ponte la chaqueta y los guantes blancos que se hace tarde.

David se pone una chaqueta cualquiera y los guantes.

TÍ. 1 Cucú, cucú, cucú.

TÍA 2 Estás adelantando.

TÍA 1 Estoy segura que no.

EL PADRE Es la hora de las oraciones vespertinas. ¡David, deja de hacer ruidos y síguenos mentalmente!

Las tías toman el tejido. Una teje por un extremo de la bufanda y la otra por el otro extremo. El padre se sienta rigidamente.

(A las tías). Cuando quieran.

Las tías tejen con una especie de ritmo de letanía, el mudo sigue la letanía casi involuntariamente.

TÍA 1 Uno, dos. Uno, dos.

TÍA 2 Atrás, adelante. Adelante, atrás.

EL PADRE (Grave). Uno, dos. Uno, dos.

TÍA 1 Primer Misterio:

TÍA 2 "El pecado".

EL PADRE Si sólo me acordara cuando pequé... Ayer, mañana... Tal vez pueda encontrar un pecado tranquilizador y cómodo como una zapa-tilla de levantarse.

TÍA 1 Punto derecho.

TÍA 2 Punto izquierdo.

TÍA 1 Ayer adelante.

TÍA 2 Mañana atrás.

EL PADRE Debo tomar la pastilla para la acidez del arrepentimiento. No hay cosa peor que eructar remordimientos.

Toma un vaso y traga una pastilla. Luego cierra los ojos. David se ha acercado y mira la cara de su padre de muy cerca como buscando algún signo comprensible.

TÍA 1 Meditemos en las caídas de hoy

TÍA 2 y preparemos cuidadosamente las de mañana.

El padre abre los ojos. David retrocede vivamente.

TÍA 1 ¡David, sigue devotamente el tejido como un niño juicioso!

David vuelve a su lugar.

TÍA 2 Segundo Misterio:

TÍA 1 "La Risa".

EL PADRE (Como un profesor). He aquí un punto de gran interés. El reírse,

como otras tantas manifestaciones de la sensibilidad, se origina en las raíces mismas de la psique. Podemos mencionar aquí los trabajos de Durban, Ellyson y Kessler sobre la risa como diálogo gestual.

TÍA 1 Un punto.

TÍA 2 (*Sin alegría*). Ja, ja.

TÍA 1 (*Mecánicamente*). Ja, ja.

EL PADRE (*Grave*). Ja, ja.

TÍA 1 Ja, ja.

TÍA 2 Ja, ja.

EL PADRE ¿Cómo es posible pasar por alto las investigaciones que sobre el tema aportó el profesor belga Hans Nilsen Bulgen al conseguir hacer reír a tres hienas amaestradas?

LOS TRES Ja, ja, ja, ja.

TÍA 1 Ja.

TÍA 2 Ja.

EL PADRE Ja.

Un silencio.

(*Sincero*). "¿Qué hay que hacer para reír o por lo menos sonreír?"
¿Qué hay que hacer? ...

David se empieza a reír con una risa incontenible, fresca y espontánea.

EL PADRE (*Gritando*). ¡David! ¡No seas descarado! ¿Cómo puedes reírte estando tu madre muerta y tus dos tías de cuerpo presente?

David se calla.

TÍA 1 Tercer Misterio:

TÍA 2 "La locura".

EL PADRE Encontré al gato, su animal preferido, con los ojos reventados con una aguja. La desdichada fue capaz de matar su propio gato para echarme la culpa. Cree que yo lo maté. Me lo ha reprochado todo el día con los ojos, con las manos crispadas.

TÍA 2 Ojos de loca.

TÍA 1 Manos de loca.

TÍA 2 Crueldad de loca.

TÍA 1 Obscenidad de loca.

EL PADRE ¿Cuándo empezó? ¿Quién la vio?

TÍA 1 Yo la vi.

TÍA 2 Era inevitable.

Un silencio.

TÍA 1 Cuarto Misterio:

TÍA 2 "La Soledad".

EL PADRE (*Prendiendo un fósforo*). Prendo un fósforo, pero sólo ilumina mi mano vacía.

TÍA 1 Teje.

TÍA 2 Teje.

EL PADRE Un punto sólo.

TÍA 1 Uno encima del otro.

TÍA 2 Uno agarrado al otro.

EL PADRE (*Con desenvoltura, como en una reunión social*). Sirvanse por favor.

No hay como el vino blanco para acompañar el pescado y el vino tinto para acompañar a la carne... ¿verdad?

(*Pensativo*) ...acompañar a la carne.

Sólo el hueso acompaña a la carne, Edelvina...

TÍA 1 Punto cruzado.

TÍA 2 Punto cortado.

TÍA 1 Cruzado.

TÍA 2 Cortado.

EL PADRE (*Esperanzado*). Se podrían cruzar palabras.

TÍA 2 Se podría intentar.

TÍA 1 Unir los puntos.

EL PADRE Jugar a las palabras cruzadas.

TÍA 1 Jugar a las palabras cortadas.

EL PADRE Aquí tengo un crucigrama.

Saca un diario y un lápiz. Trata de resolver el crucigrama.

(*Pensativo*). Isla del Archipiélago de las Molucas.

TÍA 1 Hay islas con dos ambientes.

TÍA 2 Con cocinilla y baño.

TÍA 1 Figuran en todos los mapas.

TÍA 2 Con nombres equivocados.

EL PADRE Gracias.

El padre anota.

Producto de la unión del dogo y el lebel.

TÍA 2 Un negro.

TÍA 1 Un anglicano.

TÍA 2 Un pobre.

TÍA 1 Un mudo.

EL PADRE Gracias.

El padre anota.

Propio de la vejez.

TÍA 1 Miedo los domingos.

TÍA 2 Pelos en el desagüe.

TÍA 1 Guatero.

EL PADRE Gracias.

El padre anota.

Repetición de un sonido reflejado por un objeto duro.

TÍA 1 Padre.

TÍA 2 Hijo.

EL PADRE Gracias.

El padre anota.

Movimiento mecánico y convulsivo habitual.

TÍA 1 Oración.

TÍA 2 Amor.

EL PADRE Gracias.

El padre anota.

Igual, parecido, semejante.

TÍA 1 Sé lo que estás pensando.

TÍA 2 Sé lo que estás pensando.

EL PADRE Gracias.

El padre anota.

Bofetada, golpe bajo.

TÍA 1 Contracción indivisible.

TÍA 2 Ira, enojo, resquemor.

EL PADRE Hocico largo en animales plantigrados.

TÍA 1 Obtuso.

TÍA 2 Acudid.

EL PADRE Acción de ir.

TÍA 1 Posesivo.

TÍA 2 Acción de agarrar.

TÍA 1 Acción de manosear.

EL PADRE Especie de garrapata de la América del Sur.

TÍA 2 Guisa a fuego lento.

TÍA 1 Dicese de la fruta madura.

EL PADRE Tumor blando producido por la obstrucción de los vasos linfáticos.

TÍA 2 No es que quiera quejarme, pero últimamente no me he sentido nada de bien. La tirantez del vientre se me ha desplazado un poco...

TÍA 1 (*Tratando de interrumpir*). Ya sabemos que siempre te pasa y...

TÍA 2 (*Apurándose para alcanzar a decir todo*). No pienso permitir que me interrumpas. Me vas a escuchar aunque sólo sea para que me odies un poco más. Hay que tener un poco de consideración con los sufrimientos. Y no es sólo la tirantez, sino el color de mis uñas en las que nadie se ha fijado. Se están poniendo ligeramente pálidas y ya sabemos todos lo que esto significa. Si todo no dependiera de mí, podría permitirme el lujo de enfermarme o de mandarme a cambiar. Bien sabes que el intrépido Heriberto me espera todavía...

TÍA 1 (*Tratando de interrumpir nuevamente*). Estoy harta de escucharte eso...

TÍA 2 (*Más apurada*) Si, me espera, me espera. Un día vino a recolectar firmas para protestar contra algo, yo firmé mirándole los ojos y él dijo que volvería. Te enfureces porque un hombre piensa en mí, porque pasa las horas imaginándose. Dijo que volvería. Te enfurece el que yo sea tan distinta a ti, que no tenga esas bolsas flojas debajo de la ropa. Dijo que volvería. Que me deseen, que me esperen todavía. No podrás retenerme para cuidar a esa bestia (*señalando al padre*) que mató a nuestra hermana y la hinchó con ese animal mudo (*señala a David*). Tú sabes que puedo irme y no sola, porque aún me miran con deseo cuando salgo. Dijo que volvería. Me iré al archipiélago de las Molucas, donde no me den golpes bajos, donde no haya garrapatas sudamericanas como tú... ¡No te soporto! ¡Eres obtusa, indivisible y tan distinta a mí como dos gotas de agua!

TÍA 1 (*Gritando*). ¡Cállate ahora mismo!

TÍA 2 Acción de callar.

TÍA 1 ¡Sabes que todo es inútil! Lo único que se puede hacer es tejer.

¡Teje! Recuerda las leyes del juego, el juego de las palabras cruzadas.

TÍA 2 Relativo al tejido: aguja, tela de araña.

Un silencio largo.

TÍA 2 Severo, ¿podemos ayudarte

TÍA 1 con alguna palabra

TÍA 2 que te falte?

EL PADRE Sí (*Consulta su crucigrama*). Piojo de las gallinas...

TÍA 1 ¡Severo,

TÍA 2 no es correcto

TÍA 1 delante de mi hermana!

EL PADRE Siempre me falta una palabra. ¿Cómo voy a saber el nombre del piojo de las gallinas? ¡Si alguna vez hubiera terminado algún crucigrama! ¡Si solo hubiera alguien que me dijera la palabra que me falta!

Se oye el timbre de la puerta.

TÍA 1 llama a Rocío.

TÍA 1 ¡Rocioooo!

Aparece Rocío.

TÍA 2 ¡Vaya a ver quién llama!

Rocío Sí, señorita.

Rocío va a salir y tropieza con un mueble.

David se ríe.

EL PADRE ¡Pedazo de estúpida!

Rocío sin importarle demasiado sale. Luego de un momento aparece de nuevo.

Rocío Varias personas preguntan por usted, señor.

EL PADRE ¿Quiénes son?

Rocío Dicen que son millonarios, señor.

TÍA 1 Dígales que pasen otro día.

TÍA 2 Hoy no tenemos nada para ellos.

Rocío sale.

EL PADRE Es vergonzoso el espectáculo que dan por las calles. Por ser millonarios se creen con el derecho de alargar la mano o tirarle a uno de la chaqueta con una insistencia irritante.

TÍA 1 Los asilos están atestados con ellos.

TÍA 2 Uno hace lo que puede.

EL PADRE El gobierno ha tratado en vano de solucionar el problema.

Las tías dejan el tejido y se ponen de pie.

TÍA 1 Voy a arreglarme un poco.

TÍA 2 ¡O bastante!

TÍA 1 No me sigas.

TÍA 2 No me espíes.

Tía 1 Hay un solo espejo.

Tía 2 Para las dos.

Salen. Entra Rocío.

Rocío Insisten. Dicen que son ricos pero honrados.

EL PADRE Si sobra algo en la cocina, puede dárselo y no es que espere gratitud. Los he visto hacer largas colas en las casas de Socorro y en las Vespasianas de la Beneficencia.

Rocío sale. Un silencio.

Rocío entra.

Rocío Dicen que gracias, que se lo llevarán en un tarrito pero que ahora quieren hablar con Ud. . . . Se llaman Tudor.

EL PADRE Tudor. . . Tudor. . . ¡Oh, Dios mío! ¡No es posible! . . . ¿Y qué les dio en el tarrito?

Rocío Ulpo.

EL PADRE Son los padres de Emiliana, tu novia, David. ¡Voy a ir yo mismo a echarle otra cosa en el tarro!
(Sale precipitadamente).

El padre asoma ahora la cabeza.

Rocío, arregle un poco todo esto. ¡Pronto!

El padre sale. Rocío desde el fondo del escenario habla a David.

Rocío (Burlona) David, cepíllate el pelo que viene tu novia.

David le habla a Rocío con gestos. Rocío se ríe.

¿Quiéres saber cómo es Emiliana? (Se ríe).

David hace nuevos gestos.

Es fea. Brillante y con incrustaciones.

No me gustan los muebles de arrimo y esta Emiliana es un arrimo de nogal barnizado. . . La familia parece percherones arrastrando un saco de harina. Pero te va a gustar. A ti te gustan las tortas rellenas.

David le tira un almohadón. Rocío lo esquiva. David le tira ahora el enorme ovillo de lana de las tías.

¡Déjame estar presente cuando la beses!

David la persigue. Dan vueltas por el cuarto desordenando todo.

¿Querías saber cómo es Emiliana? Lleva un sombrero así. (Saca la pantalla de la lámpara y se la coloca en la cabeza) . . . y camina así. . . (Camina en forma grotesca) (Se rien los dos). Además tiene unas patas con rosetones tallados. ¡Atención: David de lata y Emiliana de madera anuncian su compromiso oficialmente! . . .

David ya la va a alcanzar cuando entra el padre.

EL PADRE (Seco y a media voz) ¡¡David!! (Ahora sonriendo) ¡Ya está aquí tu nueva familia! Ven a saludarlos. (A Rocío). Rocío, vaya a avisar a las señoritas.

Entran un hombre y una mujer de rasgos duros amarrados de las muñecas por una cadena de oro. Aparece luego el Notario y la Matrona. Los trajes y el maquillaje de este grupo no deben subrayar lo grotesco. Nada de maquetas. El aspecto debe ser realista con algunos toques de imaginación. Rocío sale haciendo una mueca de burla.

EL PADRE ¡Este es David!

David retrocede un poco. El señor y la señora Tudor no lo miran, parecen haberse adueñado de la situación porque inspeccionan todo en forma impertinente.

SR. TUDOR *(Sin mirarlo)* Se parece a alguien.

SRA. TUDOR *(Sin mirarlo tampoco)* Entrecerrando los ojos se descubre el parecido.

EL PADRE *(Empujando a David)* Dicen que a la madre, aunque no se conoce quién fue el padre *(presentando)* David, mi hijo...

Hijo mío, los padres de ese lirio que te espera en el vestíbulo.

David alarga la mano para saludar. El Sr. Tudor también, pero pegando un tirón con la cadena de oro a la Sra. Tudor. No alcanza a dársela.

SRA. TUDOR ¡Felipe, no me arrastres así y compórtate seriamente! Después de todo se trata del concubinato de nuestra hija.

SR. TUDOR Pienso todo el tiempo en eso, Nena... *(Al padre)* ¿Dijo Ud. que el muchacho no sabía hablar inglés?

EL PADRE No, le dije que era mudo.

SRA. TUDOR Puede ser fiebre de heno. Hay cursos rápidos para eso.

SR. TUDOR *(Palmoteando en la espalda a David)* ¿Le comieron la lengua los ratoncitos?... ¡Dígale algo al Sr. Tudor!

El mudo se deshace de él con un movimiento violento.

SRA. TUDOR Cochita pechocha... Hágale un feo a la cheñola.

EL PADRE Debes conocer a Emiliana, David. Es un mueble único. La Sra. Tudor lo recibió de su abuela que lo compró en su último viaje a Europa.

SRA. TUDOR *(Dura)* No se precipite. Antes queremos conocer, probar, medir, extraer, morder.

SR. TUDOR Nena, su aspecto es sospechoso

EL PADRE Los martes siempre amanece así

SR. TUDOR Todas las precauciones serán pocas para inseminar a nuestra cómoda primogénita.

MATRONA Aún en las mejores familias se dan los poetas y los epilépticos.

NOTARIO No hay nada mejor que legalizar la compraventa, lo dice una persona casada por las tres leyes.

SR. TUDOR Hemos traído al Notario y a la Matrona.

SRA. TUDOR Dos autoridades reconocidas en el tema: "Los contraceptivos en el matrimonio".

EL PADRE Es natural.

SR. TUDOR No es natural pero es indispensable.

SRA. TUDOR La Ley y la Ginecología han estado siempre al servicio de las jóvenes indefensas.

SR. TUDOR No porque uno sea rico va a dejarse atropellar.

EL PADRE Es muy justo. David, acompaña a las autoridades reconocidas que te van a examinar.

SRA. TUDOR ¡Homero, Sra. Paquita!

MATRONA Y NOTARIO ¡Estamos listos!

David, la Matrona y el Notario desaparecen detrás de un biombo o pasan a una pieza vecina según lo desee el director.

EL PADRE He impreso unos catálogos para que conozcan a David según las normas más estrictas de la Feria El Tattersall.

El padre reparte los folletos.

SR. TUDOR (*Leyendo*) "Se trata de un ejemplar macho, sano y vigoroso, hijo de New Haven y Azucarada, que lleva la sangre ilustre de una de las familias con más tierras e hijos naturales del país"...

El padre le ha hecho un guiño a la Sra. Tudor. Ella coquetea.

"Ha tenido excelentes cursos intensivos de entrenamiento y ha recibido innumerables ofertas, pero aún no se decide"...

El padre le ha tomado la mano a la Sra. Tudor, que sonríe ampliamente.

"Pueden acercarse si lo desean y verificar el estado de su dentadura..."

El padre ha puesto una mano sobre la cintura de la Sra. Tudor.

SR. TUDOR "Es fácil apreciar la calidad de la osamenta y la forma de las ancas que son la característica principal de la familia.
En la cruce con proletarias se comportó magníficamente..."

Dejando de leer y dirigiéndose al padre que se separa de la Sra. Tudor.

Eso es peligroso. Hay peligro de contaminación.

EL PADRE Es una experiencia necesaria.

En ese momento entran las tías.

TÍA 1 ¡Qué sorpresa tan previsible!

TÍA 2 Los años no pasan por ti, linda.

TÍA 1 ¿Con qué te estiras

TÍA 2 ese cutis adorable?

SRA. TUDOR ¿De dónde salen lindas? Huelen a naftalina.

SR. TUDOR Es el olor que más excita a los hombres. Queridas, Uds. son un peligro público.

SRA. TUDOR Deberían sacarlas de la circulación.

Todos ríen como en una reunión social.

TÍA 1 Mientras estudian el catálogo.

TÍA 2 Nosotras serviremos

TÍA 1 las bebidas de fantasía

SR. TUDOR No se molesten por nosotros que no hemos comido nada.

EL PADRE Así que por fin llegó el gran día.

SRA. TUDOR (*Tristemente*) Pensar que los hijos crecen y hay que echarlos al potrero donde apenas se diferencian los pelajes. La Olguita, la mujer del Ministro, está con el psiquiatra desde que se enteró que la hija se acostaba con un ascensorista en la casucha del gran danés

que tienen en el jardín. La juventud es tan rebuscada para sus expansiones. ¡Hacer todo eso a la vista del gran danés!

Las tías sirven bebidas.

- TÍA 1 Es cuestión de principios, linda.
 TÍA 2 De cómo la han educado a una.
 TÍA 1 Yo creo que todo viene en la sangre.
 TÍA 2 Desde las espiroquetas hasta la forma de pronunciar el francés.

Aparecen la Matrona, el Notario y David.

- SRA. TUDOR Homero, Sra. Paquita... tengo el gusto de presentarles a las arpias de quienes les hablé.
 SR. TUDOR Escuchemos ahora a los técnicos. Que ellos tengan la última palabra.
 SRA. TUDOR Sí, a veces los sentimientos ocultan la verdad.
 EL PADRE David, siéntate en el piano y sonríe a los técnicos.

David se sienta en el piano, pero no se sonríe.

- SR. TUDOR Escuchemos primero al depositario de la fe pública.
 NOTARIO Para que la transacción sea válida es necesario fijar los elementos básicos del contrato, según el artículo...
 EL PADRE Traspaso de bienes muebles con fines matrimoniales.
 NOTARIO Seré breve. He empleado las tablas clasificadoras de Mayerhol. Han arrojado un coeficiente casi satisfactorio. Me permito sugerir que el ejemplar observado sea inscrito inmediatamente y se haga un inventario de las joyas familiares. Ahora me voy a permitir citar al eminente jurisconsulto...

Todos aplauden interrumpiéndolo.

- SR. TUDOR Ahora le corresponde el turno a la Cibernética.
 MATRONA Las observaciones obstétricas que me he permitido hacer, me obligan a advertir que la cruce de una cómoda estilo Tudor con un mudo congénito, puede traer complicaciones. Sin embargo, por el mejoramiento de la raza, es útil este tipo de experiencias genéticas. Las pruebas experimentales de potencia han dado resultados sorprendentes, y no es por jactancia, que podemos garantizar preñez de mellizos cada tres semanas.

Todos aplauden.

- TÍA 2 Me siento emotiva. Creo que voy a decir algunas palabras.
 TÍA 1 Le dirás mañana. Tómate una radiografía si te sientes así.

Todos beben.

- TÍA 2 Ahora me siento bucólica y deshilvanada.
 SRA. TUDOR Yo me siento chispeante y detergente.
 EL PADRE Hay que hacer los preparativos y convidar a los críticos.
 TÍA 1 Ya hemos escogido el cenáculo para la ceremonia.
 SR. TUDOR ¿Qué será de mayor efecto, Nena: una luna de miel en Suecia o en una cabaña rústica en Isla Negra?
 TÍA 2 En mi juventud conocí a un peletero que me hizo insinuaciones.
 TÍA 1 Podríamos pedirle un crédito.

- SRA. TUDOR Le escribiré a un modisto húngaro que fue mujer hasta la semana pasada.
- EL PADRE Conozco unas píldoras excelentes para la noche de bodas.
- SR. TUDOR Nena, ¿se puede instalar televisión en el presbiterio?
- SRA. TUDOR La ropa interior de nylon produce sarpullido.
- TÍA 1 ¿Qué será más sobrio: la orquesta sinfónica
- TÍA 2 o un conjunto folklórico traído de Pascua?
- MATRONA El día antes de quedar soltera tuve una crisis.
- NOTARIO Los testigos usan sombreros de copa.

Ahora todos hablan a la vez.

David subido en el piano, se ha puesto a llorar, silenciosamente, no se ha tapado la cara ni gime, simplemente llora con una pena muda y solitaria, se produce un silencio incómodo y desconcertado.

- SR. TUDOR Es curioso, da la impresión que llora.
- SRA. TUDOR No creo.
- SR. TUDOR Parece imposible pero es así.
- MATRONA No quiero adelantar un juicio, pero todos los síntomas son de una persona que llora.
- NOTARIO Según las circunstancias puede reír o llorar discretamente, es casi completo. Voy a anotarlo.

Se acercan lentamente.

- EL PADRE (*Disculpándolo*) No le dieron el cuáker esta mañana.
- TÍA 1 Al que con niños se acuesta.
- TÍA 2 Dios lo ayuda.
- SR. TUDOR No es que me guste insistir, pero yo creo que llora.
- SRA. TUDOR Es posible. ¡Homero, dígame algo consolador!
- NOTARIO (*Al mudo*) No hay por qué entristecerse. Es lo que yo me dije cuando al día siguiente de nuestra boda mi mujer se ahorcó.
- SR. TUDOR Gracias, **Homero**.
- TÍA 1 Cucú, cucú, cucú.
- TÍA 2 ¡Qué tarde es!
- EL PADRE ¿Para qué?
- TÍA 2 No sé.
- NOTARIO Es hora de que conozca a Emiliana.
- EL PADRE David, Emiliana te espera.
- SRA. TUDOR Es tímida como un ropero de tres cuerpos.
- SR. TUDOR No quiso entrar.
- SRA. TUDOR Se metió en el closet.
- EL PADRE David, anda a conocer a tu prometida al closet.

David se encoge de hombros. Ya no llora.

- TÍA 1 Trátala con delicadeza.
- TÍA 2 Con finura.
- TÍA 1 Ya que eres mudo.
- TÍA 2 Háblale en dialecto
- TÍA 1 o en esperanto.
- SRA. TUDOR (*Suspirando*) Así es como nos gusta que nos hablen a nosotras las mujeres, en el bello idioma de lo incomprensible.
- EL PADRE David, la dulce Emiliana te espera.
- SR. TUDOR Tienes diez minutos de intimidad.

EL PADRE Los dejaremos solos, pero estaremos espiando por el ojo de la cerradura, por la claraboya, por la ventana y por todos los agujeros.

David sale firmemente agarrado por el Notario y la Matrona. Las dos tías se agachan de espaldas al público y el Sr. Tudor se sube arriba de las espaldas de ellas. Allí de pie, espía por el pequeño tragaluz de la puerta y va contando lo que ve.

SR. TUDOR Homero abre el closet.

El padre se acerca a la Sra. Tudor.

SR. TUDOR El se acerca a ella.

La Sra. Tudor se acerca al padre.

Se miran... Se atraen... Se desean... Se abrazan...

El padre y la Sra. Tudor se abrazan.

TÍA 1 *(Sin dejar de estar agachadas)* ¡Oooh!

TÍA 2 ¡Oooh!

SR. TUDOR El la besa... ella lo besa.

El padre y la Sra. Tudor se besan apasionadamente.

El Sr. Tudor los ve.

Nena, no exageres...

Sigue mirando por el tragaluz. El padre y la Sra. Tudor siguen pegados en su beso.

¡Qué fuego! ¡Qué pasión!... Es reconfortante... Ahora los dejan solos...

Entran el Notario y la Matrona. El Sr. Tudor se vuelve.

¡Nena, que nos están mirando!

El Sr. Tudor baja de las espaldas de las tías.

El padre y la Sra. Tudor siguen unidos en el beso.

NOTARIO No hubo dificultades.

MATRONA Es un muchacho fino.

NOTARIO Respetuoso y comedido.

MATRONA Un caballero andante, casi un contemplativo.

NOTARIO *(Mirando al padre y la Sra. Tudor)* ¿Pasa algo?

SR. TUDOR Se ve que a Ud. nunca se le ha casado una hija. Es algo tan desgarrador.

NOTARIO *(Mirando a la Sra. Tudor)* Una sola y gran familia, ¿verdad?

SR. TUDOR Nena, no te pongas pesada.

Se oye en ese momento un grito desgarrador de mujer, seguido de unos golpes y gemidos. Ahora todos hablan rápidamente. Hasta el padre y la Sra. Tudor se han separado de su prolongado beso.

SR. TUDOR Buscan.

SRA. TUDOR ¿Qué pasa?

EL PADRE ¿Qué hora es?

TÍA 2 Es Heriberto.

MATRONA Pedía auxilio.

EL PADRE ¿Quién?

NOTARIO Necesita ayuda

- SRA. TUDOR ¿Dónde está el baño?
 EL PADRE ¿No será el lechero?
 NOTARIO Los lecheros no piden auxilio.
 TÍA 1 Algunos sí. El otro día, por ejemplo. . .

Se oye otro grito más prolongado seguido de ruidos de un mueble arrastrado.

- MATRONA (Al Notario) Es Emiliana.
 NOTARIO (Al Sr. Tudor) Es Emiliana.
 SR. TUDOR (A la Sra. Tudor) Es Emiliana.

Abren bruscamente la puerta y entran todos a la carrera. Gran confusión. Se oyen gritos de la Sra. Tudor y chillidos de las tías. Voces broncas de hombres y ruidos de muebles arrastrados. La escena ha quedado vacía. Entra en ese momento Rocío. Mira desconcertada a su alrededor y entra apresuradamente a la pieza. Aparecen ahora el Notario y el Sr Tudor arrastrando el cuerpo exánime de la Sra. Tudor.

- SR. TUDOR ¡Dios mío! ¡Dios mío! Nenita. . .
 NOTARIO ¡Qué horror! ¡Es espantoso!
 ¡No toquen nada ! ¡No toquen nada!

Las tías cruzan con pasos cortitos y gran rapidez por el fondo y desaparecen.

- SR. TUDOR Nenota, Nenota. . .
 NOTARIO Voy a volver aunque me tiemblan las piernas.

El Notario desaparece. Aparecen de nuevo las tías en sentido contrario llevando unas botellas y algodón. Se oye la voz del padre desde adentro.

- MATRONA (Adentro) ¡Sádico! ¡Asesino!
 EL PADRE (Adentro) Un accidente, un accidente.
 SR. TUDOR La policía. Debo llamar a la policía.
 TÍA 1 (Apareciendo) ¡La ambulancia!
 TÍA 2 (Apareciendo) ¡La ambulancia!

Aparece el padre casi arrastrando a David que parece aturdido y asustado.

- EL PADRE ¡Bestia! Nos hundiste a todos con tus instintos de animal. Estamos perdidos.
 TÍA 1 ¡Rocío!
 TÍA 2 ¡Las compresas!

Rocío aparece y cruza el escenario.

El Sr. Tudor llama por teléfono.

- SR. TUDOR (Llamando). ¿La policía? ¿La policía? . . . ¡Vengan inmediatamente!
 ¡Es grave! . . . ¡Un atentado!

Entra la Matrona sacándose lentamente los guantes de goma. Habla en forma pausada y objetiva como un médico de la Brigada de Homicidios. Un gran silencio.

- MATRONA Vengo del Teatro del Suceso.
 SR. TUDOR ¿Qué pasó?
 MATRONA Fue una violación brutal.
 SR. TUDOR Es inexplicable.
 MATRONA Solo una constitución perversa con resentimientos sociales pudo atreverse a tanto. Las partes más delicadas de su cuerpo de cómoda virgen fueron atrocemente vejadas por este sátiro.

- EL PADRE Creo que está exagerando un poco.
- MATRONA En absoluto. Le abrió los cajones. Le tomó las perillas y tiró de ellas hasta hacer saltar la chapa. Las patas torneadas tienen el barniz rayado de arriba a bajo por sus uñas lascivas. Las incrustaciones en laca de la cubierta están estropeadas.
- TÍA 1 Se arrinconó en el closet.
- TÍA 2 Estaba indefensa.
- MATRONA Al parecer la pobre Emiliana se quiso defender porque tiene todavía el último cajón cerrado. Sólo su fuerte estructura de raulil permitió que sobreviviera. Habrá que lijarla de nuevo y darle una manito de cola general. En todo caso, la pobrecita, ya no puede ser sino una cómoda de segunda mano.

El Sr. Tudor no puede reprimir un gemido de desesperación y hunde la cabeza en los hombros. La matrona lo toma del brazo para consolarlo.

Sr. Tudor, por favor, recuerde que la masilla y el duco sintético hacen milagros en las cómodas de buena familia.

EL PADRE ¡Qué le hace una raya al tigre!

Aparece Rocío con una palangana. La Matrona la toma de sus manos y desaparece. Rocío mira angustiada a David.

La Sra. Tudor empieza a reanimarse y lanza unos quejidos somnolientos. El padre se acerca a ella presuroso. Se oyen lejanas las sirenas de la policía.

EL PADRE *(A la Sra. Tudor que está tendida en el diván)* ¡Paloma, paloma, no te aflijas así! ¡Reanímate!

SRA. TUDOR *(Volviendo en sí y encantada)* ¡Qué noche, Severo, qué noche maravillosa hemos pasado!

SR. TUDOR Nenita, vuelves en ti... Te vamos a explicar...

El padre corre al lado de la Sra. Tudor y desplaza al Sr. Tudor con un movimiento cortés pero decidido.

EL PADRE Con permiso...

El padre abraza a la Sra. Tudor.

Las sirenas más cerca.

ROCÍO ¡David, escapa! ¡Pronto, ya están aquí!
No comprenderán nada. Te van a golpear.
Tienes que hacerlo. Salta al patio y escóndete.

David no se mueve.

¡Todavía puedes salir por la ventana!... ¡Te encerrarán para toda la vida!... ¡David, por favor! ¡Hazlo por mí!

David no se mueve.

Las sirenas al lado mismo. Carreras y gritos.

¡Han entrado, David, han entrado!... ¡Sólo te queda el desván!
¡Rápido!... ¡Sube y escóndete! *(Rocío casi llorando)* ¡Al desván, David, al desván!...

David no se mueve.

Se cierran las cortinas mientras siguen escuchándose las sirenas.

SEGUNDA PARTE

Un desván estrechísimo con una ventana pequeña. Sólo hay un colchón en el suelo y una botella con una vela.

Este ambiente se ha formado en el costado izquierdo del escenario sin desarmar la escenografía de la primera parte, de manera que en algunos momentos pueda verse el rincón izquierdo del salón con el transmisor de radio y algunos personajes inmóviles. David está sentado en el colchón. Se rasca.

DAVID Anoche descubrí que tengo piojos. Bueno, no sé si son piojos, pero están vivos, de eso estoy seguro. Es lo único vivo que hay en este desván.

El colchón ya estaba medio podrido cuando me escondí aquí. Dicen que murió alguien en él, hace mucho.

Va hacia la ventanita.

Se ha oscurecido de nuevo. Debe ser tarde. Pronto llegará Rocío. Sé reconocer los crujidos de cada tabla a su paso... debe ser porque me trae la comida. Cada viga se estira de una manera diferente; pero nadie habla como Rocío. Ahora mismo no sé si tengo hambre o ganas de escucharla.

Toma la botella y le saca la vela, sopla en ella como un silbato; luego habla hacia adentro de la botella.

“Rocío, Rocío, Rocío, me gusta mucho. Rocío... es... es...”.

(Se interrumpe. Queda un momento con la mirada fija).

Detrás de cada palabra está la nada. Cada palabra es una herida brutal. Tengo que tener cuidado.

Poniendo el ojo en el gollete mira a través de la botella hacia la ventana.

He aprendido a escaparme con el tiempo detenido en la botella. Ir al fondo. Detrás del vidrio grueso todo se ve verde y distorsionado como un recuerdo. Es como perderse... perderse en el tiempo detenido en la botella... perderse... perderse...

El foco que ilumina a David se apaga lentamente, sin que éste quede en la oscuridad absoluta. El rincón izquierdo del salón se ha iluminado suavemente con un foco verde mostrando, casi como una irrealidad, a las dos tías sentadas dándose la espalda. A un lado tienen el transmisor y al otro el retrato de la madre. Cuando habla una, la otra permanece inmóvil. Se dirigen sucesivamente al aparato y al retrato como si hablaran con el padre y la madre.

TÍA 2 ¡Edelvina, Edelvina, escúchame!

TÍA 1 El niño está oyendo.

TÍA 2 Debe conocer a su padre.

Edelvina, ya sé que tu marido te odia pero nunca creí que tocaría a Pericles. Después de todo el pobre gatito era tuyo y no hacía mal a nadie. ¿Quién iba a querer matar al animalito?

- Tía 1 David no es capaz de aplastar una mosca.
 Tía 2 Sabemos que fue Severo porque le había pinchado los ojos con algo después de matarlo. Sólo a él pudo ocurrírsele eso.

David en la oscuridad se ríe.

- Tía 1 David no te rías.
 Tía 2 El pobre es un inocente.
 Tía 1 *(Al trasmisor de radio)* Severo, Severo, todo esto es horrible. La desdichada fue capaz de matar a su propio gato que adoraba, sólo para echarte la culpa.
 Tía 2 David está oyéndonos.
 Tía 1 No importa. ¡Debe conocer quién es su madre!
 Pobre Severo, ¡qué carga te ha tocado!
 Tía 2 *(Al cuadro)* Pobre Edelvina, ¡qué carga te ha tocado! Lo de hoy es demasiado. ¿Es que no tiene entrañas? Tú sabes, Edelvina, que tu marido se pasaba las horas mirando la pecera.
 Pero los mató él mismo.
 Fue capaz de llenar la pecera de vino sólo para hacernos creer que tú lo habías hecho.
 Tía 1 ¡David, anda a jugar y no estés espiando siempre a tu padre y a mí!
 Lo he visto esta tarde hablando contigo. No le creas nada. Quiere enredarte. Confundirte. Volverte loca.
 Tía 1 *(Al trasmisor)* Severo, estoy temiendo que se haya vuelto loca, sólo una loca pudo hacer eso. ¡Ahogar tus tres peces rojos en vino tinto! Y todo esto a la vista del niño, que es como otro animalito desamparado.
 Tía 2 Lo matará también un día como a Pericles y a los peces.
 Tía 1 Tendremos que protegerlo.
 Tía 2 Ten cuidado, Edelvina. Nos está vigilando. No quiere que te hable. ¿Cómo pudiste, Edelvina, acostarte con alguien que mata?
 Tía 1 ¿Cómo pudiste, Severo, engendrar un hijo en una mujer que revienta los ojos de su animal preferido?
 ¡Ahí viene tu mujer! No puedo hablarte más.
 Tía 2 ¡David, ándate de aquí. Anda a clavar tus insectos en papel secante!
 Tía 1 No debes escuchar cómo se gritan tus padres.
 DAVID Debo escucharlo todo. Quiero entenderlo todo.
 Tía 2 ¡Qué hermosos eran esos peces, rojos y transparentes!

La luz verde de las tías ha disminuido y la luz de David aumenta poco a poco.

- DAVID ¡Sí, eran hermosos, rojos y transparentes! Me acordé de las frutillas cuando le eché el vino hasta rebalsar. Chocaban aterrados contra el vidrio pero después flotaron como frutas maduras. Me hubiera gustado beberme toda la pecera. Nadie se fijó en mi camisa manchada de vino. Y luego el gato. Parecía que se daba cuenta, como Emiliana. Trató de escapar pero lo acorralé. Se defendió con sus garras... ¿Cómo no me vieron todo arañado? Le hundí el alfiler de gancho hasta la empuñadura en los ojos vivos y espantados. Creo que vomité.

(Con estupor) No sé si lo hice yo o lo hicieron mis tías. No puedo acordarme. Todo se ve verde y distorsionado por el vidrio de la botella.

Yo sólo traté de acercarme a Emiliana. Quería comprender. Pero ella gritó. No tenía que haber gritado. Sus ojos espantados eran como los del gato. ¡Pero yo no toqué al gato!

Iba a tratar de decirle algo pero, de repente, sin darme cuenta, quise tener un alfiler y me hallé golpeándola y golpeándola y golpeándola...

David está de rodillas y golpea el suelo con los puños cerrados.
Se confunden estos golpes con otros golpes en la puerta del desván.

Voz DE ROCÍO (Afuera) ¡David! ¡David, abre!

David no se mueve.

¡David, apúrate, que esto se enfría!

David va a la puerta lentamente y la abre, entra Rocío.

Rocío Tengo que golpear tanto que un día terminarán oyendo y descubriendo todo. ¡Oh, que oscuridad! Va a llover. Te traje este tarrito para las goteras. Cuando se llene te lo tomas. Dicen que el agua de la lluvia es buena para las amígdalas. Te traje también un pedazo de pastel; pero no te lo tragues de una sentada, porque voy a creer que te traje poco. No sé por qué tienes cara de susto. Come, pues, lesó. Tus tías comen como pájaros, picotean y picotean y dejan todo lleno de migas. Me gusta venir aquí y verte comer. Es como si estuviéramos en el tiempo de las cavernas y yo hubiera salido a cazar un animal para ti, un búfalo o algo así.

David come.

¿Cómo se despellejará un búfalo? ¿Por dónde se empezará?... Deberían tener un cierre-eclair, ¿no es cierto?

David, ¿las ballenas tienen espinas o huesos?, ¿ponen huevos?

¡David, respóndeme alguna vez! No, no, cómete el búfalo no más, que tienes hambre. Cuando estoy contigo me gusta pensar en voz alta.

Una vez vi a una ciega sentada en la calle. La hija más chica la peinaba y las dos se reían. ¿No te vienen cosas así, recuerdos perdidos a la cabeza? Alguna vez yo también te voy a peinar riendo. Será mejor prender la vela.

Rocío levanta la botella para ponerle la vela, pero se detiene.

Has estado llenando de nuevo la botella de palabras.

David niega. Rocío se sonríe.

¡No mientas ! ¡Has metido algo aquí dentro!

David se ríe negando. Rocío pone la botella en su oído.

(Suavemente) "Ro...cío, Rocío..., me... gusta mucho, es..., es..., es..."

Ves, no sabes como soy.

Rocío se ríe y abraza fugazmente a David.

Estando juntos no es malo este sitio, aunque llueva, ¿verdad?

Prende la vela.

Se acerca a la ventana.

Tú me has dicho que estoy loca, pero yo estoy segura que de aquí se ve el mar.

Se empina.

(*Excitada*) Claro que se ve. Hay barcos también, como el velero del salón. De aquí parecen tan chicos que sería muy fácil meterlos en una botella.

Se vuelve.

Parecen fábricas, ya lo sé, pero son chimeneas de barcos. Una fábrica no puede irse al otro lado del horizonte.

Cada techo es una ola. Ven aquí y mira. El humo sube como un dedo... no, ahora no es un dedo, es una nariz como la de los payasos... ¡Oh, crece y crece!... ahora se deshace (*Se ríe feliz*). (*Prestando mayor atención a lo que ve por la ventana*) ¡Alguien hace señales a lo lejos con banderas! (*Rocío agita las manos*) No, no son banderas. Es una camisa. Alguien cuelga ropa al viento.

David se para lentamente y va a la ventana.

Me vas a decir que no ves las boyas y los muelles. Tú dices que son techos de zinc. Tal vez no sean techos de zinc, a lo mejor es el mar... A ver, dí mar... maar.

David no quiere.

Dilo, dilo... Así: maar.

DAVID (*Con esfuerzo*) Mmm... aaa...r

Rocío se ríe. David se enoja.

ROCÍO No te enojés. Me río porque me gusta como pones la boca, eso es todo. Primero la cierras como para no volverla a abrir nunca más y luego, inesperadamente, la abres y te veo la lengua. Dime de nuevo: mar.

DAVID (*Sonriendo*) Mar.

ROCÍO Parece que dijeras otra palabra: amar.

DAVID Amar... amar.

ROCÍO Es fácil, ¿no es cierto? ¡Digámosla juntos!

Se pone muy junto a él.

ROCÍO Y A...mar.

Ahora Rocío y David están uno frente al otro. Se miran. No se tocan. Inmóviles. Un gran silencio. Una pausa muy larga.

ROCÍO David tiene cinco letras como Rocío.

(*David le toca apenas la cara con la punta de los dedos*).

Tiene cinco dedos, cinco sentidos como Rocío.

DAVID David...

Rocío Di vida.

DAVID Vida.

Rocío lo besa largamente. Un silencio.

David le recorre la boca con los dedos como un ciego.

Rocío David, ¿cómo es mi boca?... David, ¿mi lengua es dulce o salada?

DAVID Rocío... mar.

Rocío Cómo me gustaría oírte decir cosas tontas, cosas como sombrero, paraguas, teléfono.

Oírte decir cosas de mí, decir: Rocío, eres tibia y fresca... Rocío, no tengo miedo porque eres blanda como una fruta...

David hunde su cabeza en el pecho de Rocío.

Boca llena de bocas...

¡Cómo me gustaría oírte decir sin que apenas te oyera: Rocío, ¿te ha besado alguien los pechos? ¿Rocío, por qué tiembles?... Rocío, tienes el cuerpo lleno de pájaros asustados. Rocío, tienes el cuerpo lleno de sol.

Di sed... Di sal... Di siempre...

La luz del desván empieza a disminuir.

DAVID Rocío... ¿Por qué tiembles?... Rocío, tienes el cuerpo lleno de pájaros asustados... Rocío, tengo el sol en las manos... Sed... Siempre... Siempre...

La luz del desván se ha apagado. Lo que sigue se dirá rápidamente en la oscuridad viéndose solamente el ojo mágico verde del transmisor brillar en la oscuridad.

TÍA 2 ¡Heriberto, espérame!

TÍA 1 Es inútil ¡Teje!

EL PADRE ¡Edelvina, no me mires con esos ojos de loca!

TÍA 1 Es inútil ¡Teje!

EL PADRE Le contaremos esas tiernas y tontas historias infantiles...

TÍA 1 Es inútil ¡Teje!

EL PADRE ¡Atención, atención! ¡Llamando, llamando! ¿Me escucha? ¡Con-
teste!

TÍA 1 Es inútil ¡Teje!

TÍA 2 Aún me miran con deseo cuando salgo.

TÍA 1 Es inútil ¡Teje!

SRA. TUDOR ¡Severo, me has hecho feliz esta noche, llámame Paloma!

TÍA 1 Es inútil ¡Teje!

TÍA 2 ¡Heriberto!

EL PADRE ¡Edelvina!

TÍA 1 ¡Ema!

SRA. TUDOR ¡Severo!

TÍA 2 ¡Leonides!

EL PADRE ¡Paloma!

TÍA 2 Sueño.

TÍA 1 Deseo.

EL PADRE Dolor.

SRA. TUDOR Nada.

EL PADRE (Casi en un grito) ¡No, no es la palabra. No es la palabra para el crucigrama!

Se enciende la luz del desván. Rocío está sentada en el colchón.

David está de pie frente a la ventanita.

Un largo silencio.

DAVID Rocío, ¿cuánto tiempo ha pasado?

ROCÍO ¿Desde cuándo?

DAVID Desde que me escondí aquí.

ROCÍO Mucho tiempo. Un árbol ha crecido hasta mi ventana.

DAVID ¿Cuánto tiempo pasó ahora?

ROCÍO ¿Ahora? ¿Desde cuándo?...

DAVID Desde que me enseñaste a hablar.

ROCÍO Creo que mucho tiempo, también. Tuviste que aprender cada nombre y cada cosa con los dientes, con la lengua, con los huesos.

¿Te acuerdas que estaba todo oscuro? Llovía ese día.

Hoy está claro.

DAVID Voy a salir de aquí.

ROCÍO ¡Sí, sal! Afuera la gente tiende la ropa al sol, escribe en las cortezas de los árboles y pega estampillas en las cartas.

DAVID Hablaré con mi padre.

ROCÍO (De pronto) ¡No!

DAVID ¿Por qué?

ROCÍO Te apresarán. Te buscan.

DAVID Ahora puedo hacerlo. Tengo una palabra justa en medio de la lengua.

Tengo la impresión que si digo viento se va a desatar un temporal. Si digo locura voy a terminar loco. Es como tener la clave de las cosas, la que abre todos los misterios.

Di agua...

ROCÍO Agua.

DAVID ¿Y?...

ROCÍO ¿Qué?

DAVID ¿No sientes nada?

ROCÍO No.

DAVID Yo digo agua y me siento inundado. Tengo una palabra terrible, fabulosa en medio del cerebro. Una palabra parecida a destrucción y a fuego.

ROCÍO ¡No!

DAVID Las diré algún día.

ROCÍO Tienes odio todavía.

DAVID No sé.

ROCÍO Tienes rabia.

DAVID No sé. Quizás sí.

ROCÍO ¿Por qué?

DAVID Mis tías están tejiendo una red que nos envuelve a todos. Era tan fácil romperla y aplastarlas como arañas y yo no sabía.

¡Di araña!

- Rocío No.
 DAVID ¡Dilo!
 Rocío No.
 DAVID ¡Dilo! Tú me enseñaste a decir las palabras.
 Rocío Araña.
 DAVID ¿No sientes nada?
 Rocío Asco.
 DAVID Yo siento un sudor viscoso en las manos que me desata los nudos del cerebro.
 Rocío (*Tierna*) Eres un niño jugando con cosas nuevas.
 DAVID No, *era* un niño. . . Pensaba ¿cómo se mete un velero en una botella? Ahora lo sé. Primero hay que salir de la botella.

Coge la botella y va hacia la ventana y la tira afuera.

- Rocío ¿Qué hiciste?
 DAVID La tiré al mar.
 Rocío Pero si sólo hay techos de zinc.
 DAVID Afuera está el mar. Es afuera donde tiene que estar. Es la única parte donde puede estar.
 ¡Rocío, enséñame una palabra que haga daño, que hiera!
 Rocío No sé ninguna ¿por qué?
 DAVID Voy a hablar con mi padre. Buscaré palabras que queman como ácido, que duelan como una botella rota.
 Rocío (*Dulce*) Las palabras no se buscan, simplemente se hablan, se hablan. . .

David la abraza con ternura.

La luz se apaga. En la oscuridad brilla el ojo mágico del receptor de radio.

Las cortinas se cierran.

TERCERA PARTE

Se escuchan las voces en medio de los silbidos y ruidos característicos.

- EL PADRE ¡Atención! Al habla el aficionado de siempre. ¡Atención!
 UNA VOZ (*Con ruidos*) . . .No está al alcance. Cambie de frecuencia. . .
 EL PADRE (*Angustiado*) ¡Atención! ¡Esperando! Necesito hablar con la persona que se comunicó conmigo hace veinte años. . . ¡Atención radioaficionados, es un mensaje importante! ¡Llamando a alguien que está en el aire! Alguien que quiso decirme algo acerca de algo.

Pititos y voces fugaces.

- OTRA VOZ . . . respecto al intercambio de bujías de repuesto me permito aconsejarle la dirección de un amigo común que velará por sus intereses. . .
 EL PADRE ¡Llamando! . . . ¡Conteste, conteste! . . .
 OTRA VOZ Achtung, rund fünf Anruf! . . . So restituirt das Werk die ganze Kraft ist nicht allein Brutalität im Elan, im Makabren oder im

Erotismus, sondern sie ist auch einer regen Zartheit fähig, wie in den Landschaften... Allein Brutalität... Allein Brutalität, allein... allein... allein...

La Sra. Tudor toca el piano de espaldas al público y tararea de vez en cuando siguiendo la melodía romántica.

El Sr. Tudor habla de espaldas a su mujer.

El padre de espaldas al Sr. Tudor mira el transmisor de radio.

SR. TUDOR El otro día, en una fiesta, le dije a alguien que me mordía una oreja: ¡Qué encantadoras veladas se pasan al lado de la gente que uno odia!, ¿verdad?

Y no lo digo por ustedes que son tan estúpidos como el agua mineral, no, lo digo por los dolores de piano que siento a veces, aquí en la vesícula.

(A la Sra. Tudor) ¿Mendelssohn o Tchaikowsky, querida?... La pregunta es elegante y la respuesta también...

SRA. TUDOR Es una vieja canción de mi infancia...

SR. TUDOR Sí, mi mujer tuvo una infancia y yo también. Me enseñaron a lavar me los dientes y cinco frases claves para lograr la felicidad: "¡Perdone!"... "¡Con permiso!"... "¡Retírese!"...

"¡Lo saluda atentamente!"... "¡La cuenta, por favor!"... ¡Qué bueno es ser Tudor todos los días del año y ser feliz!

Yo no digo que sea fácil para un rico entrar en el Reino de los Cielos, pero pienso que por lo menos tenemos más relaciones y algunas influencias que nunca están de más...

(Al Padre) ¿Tiene un poco de bicarbonato?...

El padre no lo oye.

(A la Sra. Tudor que sigue tocando) Nena, no tiene bicarbonato. No comprendo cómo fuimos a caer aquí. Tomamos toda clase de precauciones. Lo preparamos todo cuidadosamente. Teníamos que conocer a fondo el pretendiente de Emiliana, su cuenta bancaria, sus reflejos condicionados, todo...

Se hizo una encuesta discreta, unos sabios tanteos, todo estaba bien ¡una familia perfecta!, a excepción de ese ascendiente en quinto grado que había sido cura de campo, ¡una desgracia!...

Bien, después de todo eso, confundimos el número de la casa totalmente y caímos aquí por equivocación, donde esta gente que todavía no sé ni cómo se llaman...

(A la Sra. Tudor) Nena ¿cómo dijiste que se llamaban?...

SRA. TUDOR Tchaikowsky.

SR. TUDOR (Sin oírlo y hablándole ahora al Padre) ¿Está seguro que no tiene tampoco leche de magnesia?

EL PADRE ¿Qué significa "allein Brutalität"...

SR. TUDOR Digo, leche de magnesia.

EL PADRE Ah, entonces probaré de nuevo (De nuevo hacia el aparato).

SRA. TUDOR (Levantándose del piano y moviendo los dedos) Estoy tan olvidada. Además, desde ese tonto accidente con los guantes de box que no he vuelto a ser la misma...

(*Sirviendo las copas y hablando con el Padre*) Deja eso ahora y bebe. Desde que *descerrajaron* a Emiliana que no nos emborrachamos como personas decentes.

El padre deja el transmisor.

EL PADRE Fue una ocasión excelente para muchas cosas, Paloma.
SRA. TUDOR Entre otras, para casar a Emiliana con una fábrica con un diente de oro.

Golpean las copas y beben los dos. El Sr. Tudor no se da por enterado.

SR. TUDOR Nena, a veces cuando estoy triste como hoy, se me ocurre que estoy de más.

EL PADRE (*Tierno a la Sra. Tudor*) Anoche hablabas dormida.

SRA. TUDOR (*Con falso pudor*) Indiscreto. Es muy feo oír debajo de las sábanas.

EL PADRE Te desperté, pero seguiste hablando. Nombrabas a alguien.

SR. TUDOR ¿No sería a mí, Nena?

SRA. TUDOR Cállate y sigue leyendo el diario.

SR. TUDOR Bueno.

SRA. TUDOR ¿Qué decía?

EL PADRE ¿Quién?

SRA. TUDOR Yo.

EL PADRE ¿Cuándo?

SRA. TUDOR Anoche en sueños.

EL PADRE ¡Ah! Decías entre gemidos: "Severo, Severo, tengo algo que decirte"...

SRA. TUDOR ¡Qué emocionante!

EL PADRE Yo estaba pendiente de tus labios dormidos.

SRA. TUDOR ¡Oh!... Sigue, sigue...

EL PADRE Dijiste: "Escucha, Severo..."

SRA. TUDOR ¡Oh! ¿Y luego?

EL PADRE Lanzaste un pedo increíble.

SRA. TUDOR ¡Oh! ¿Y después?...

EL PADRE Nada más.

SR. TUDOR Fue el pescado.

EL PADRE Estoy seguro que fue ella.

SR. TUDOR No, no, anoche comimos pescado.

SRA. TUDOR Severo, Severo, tengo algo que decirte...

EL PADRE (*Alarmado*) Paloma, por favor... Otra vez *no*.

SRA. TUDOR Escucha, Severo...

EL PADRE Por favor...

SRA. TUDOR Severo... espero un hijo.

EL PADRE ¿Es el que estaba estudiando en Holanda?

SRA. TUDOR No, no... es un hijo tuyo.

EL PADRE ¿Qué dices? El perverso hijo que tuve desapareció para siempre.

SRA. TUDOR Me he sentido un poquito embarazada últimamente.

EL PADRE ¿Es posible Sr. Tudor?

SR. TUDOR ¿De qué me habla?

EL PADRE De la fecundidad de ciertas especies.

SR. TUDOR (*Volviendo al diario*) Recién leía en el diario que darán una bonificación extra a los generales preñados de las Fuerzas Armadas.

EL PADRE (A la Sra. Tudor) ¿De qué hablábamos, querida?

SRA. TUDOR Creo que del amor, querido.

El padre y la Sra. Tudor beben de la misma copa y se besan.

El Sr. Tudor sin sacar la vista del diario tira la cadena un poco y reprocha dulcemente.

SR. TUDOR ¡Nena!...

SRA. TUDOR No tires la cadena, Felipe.

Entran las dos tías.

SRA. TUDOR ¿En qué se habían demorado? ¿Estaban empujando el arado?

SR. TUDOR Nosotros alternábamos.

TÍA 1 Estábamos regando

TÍA 2 la Cineraria Maritima

TÍA 1 que no quiere florecer.

SRA. TUDOR A mí simplemente me fascinan las plantas. Las encuentro tan vegetales. Tuve una Forsythia Suspensa que me tuvo en un hilo.

Al fin se secó.

TÍA 1 Nosotras sólo cultivamos Salix Babilónica

TÍA 2 y Juniperus Virginiana.

SRA. TUDOR ¿Conocen la Picea Excelsa?

TÍA 1 Es ordinaria.

TÍA 2 Fétida.

SRA. TUDOR ¿Y la Mahonia Japónica?

TÍA 1 Es carnívora.

TÍA 2 Voraz.

SRA. TUDOR ¿Y la Magnolia Grandiflora?

TÍA 1 Es trepadora.

TÍA 2 Parásita.

SRA. TUDOR (Sarcástica) Les traeré unos almácigos de hongos venenosos. Les pueden ser útiles.

SR. TUDOR (Distraído) Son peligrosos. Ayer se intoxicaron tres personas con la prensa amarilla.

EL PADRE Hoy día todas las lecturas son peligrosas. En mi juventud lo único que se me permitió leer fue las líneas de las manos.

Las tías algo molestas toman el tejido y se sientan rígidamente a tejer. Ahora la bufanda que tejen ha aumentado considerablemente de tamaño, forma un montón en el suelo. Como siempre una toma un extremo y la otra el otro.

SR. TUDOR (En forma impertinente) Tengo hambre. ¿No es acaso la hora de almorzar?

TÍA 1 (A la tía 2) Leonides ¿es la hora de almorzar?

TÍA 2 Cucú, cucú, cucú.

TÍA 1 Sí, ya es la hora. No sé qué puede haber pasado. Rocio debería haber servido.

EL PADRE ¿Por qué se demora todos los días en el desván?

TÍA 1 Va a darle de comer a sus animales.

TÍA 2 Tiene gatos,

TÍA 1 ratones,

TÍA 2 cucarachas,

TÍA 1 y escorpiones.

TÍA 2 Le gustan.

TÍA 1 Fue morbosa

- TÍA 2 desde que la recogimos.
- EL PADRE Le faltó una familia como la nuestra.
- TÍA 1 Pobre Rocío.
- TÍA 2 Pobre Rocío.
- EL PADRE Hace tiempo, sin embargo que está rara. Se pone a reír por cualquier motivo o se frota las mejillas con piedra pómez.
- TÍA 1 Por detrás se le nota
- TÍA 2 y por delante.
- TÍA 1 La vi agacharse.
- TÍA 2 La vi desnudarse.
- TÍA 1 La vi acostarse.
- TÍA 2 Está enamorada,
- TÍA 1 o excitada,
- TÍA 2 o embarazada.
- EL PADRE Rocío no hace mal a nadie. ¿Por qué hablan así?
- TÍA 2 Son puntos.
- TÍA 1 indispensables
- TÍA 2 para el tejido.
- TÍA 1 Tenemos que tejerlo todo.
- TÍA 2 Para que no se nos olvide.
- SRA. TUDOR Una de cada dos de estas muchachas huérfanas es pervertida, filatélica o idiota.
- SR. TUDOR Es cuestión de gustos. Yo siempre quise dar a luz un hijo huérfano.
- TÍA 1 Teje eso último,
- TÍA 2 es interesante.
- EL PADRE La familia lo es todo. Es maravilloso poder tener un smoking, un buen cigarro y una amante que toque el arpa.
- Es tan sedante.
- SRA. TUDOR Tan antiséptico.
- SR. TUDOR Tan laxante y lenitivo.
- TÍA 1 Es terriblemente tarde. ¿Por qué demorará tanto?
- TÍA 2 Desde que se casó la Emilianita con esa máquina de hacer billetes sin costura que no comemos en esta casa.

Se oyen pasos de alguien que baja las escaleras.

TÍA 2 Aquí está. Rocío, has llegado muy a tiempo.. .

David aparece en el umbral. El padre, las tías y los Tudor lo miran con una mezcla de estupor e incredulidad.

David entra intempestivamente. Ha venido corriendo. Su primera mirada es para el padre. Luego repara en los demás. Parece especialmente sorprendido y molesto por la presencia de los Tudor.

EL PADRE ¡Tú!

TÍA 2 ¡Sátiro!

TÍA 1 ¡Sátiro!

SRA. TUDOR ¡Dios mío.. . es el verdugo de Emiliana!

DAVID *(Al Padre)* ¿Qué hace aquí esta gente todavía?.. .

SR. TUDOR *(Nervioso a las Tías)* ¿Dónde está el teléfono? ¿Es que no puedo hablar por teléfono en mi propia casa?

DAVID ¡Fuera de aquí!.. . ¡Fuera! *(En forma autoritaria, pero no crispada)*.

SRA. TUDOR Nos grita, Felipe. Nos grita.

SR. TUDOR Vamos, vamos, Nenota... Te dije que nos habíamos equivocado de timbre.

Salen en forma digna aunque un poquito asustados.

DAVID (*Haciendo el ademán de acercarse al Padre*) Padre, he estado todo el tiempo encerrado en el desván. Tengo tantas cosas que explicarte...

EL PADRE ¡No te acerques!

DAVID (*Con extrañeza*) Tienes miedo, se te ve en la cara. ¿Miedo a qué?... Ataqué a Emiliana, pero estoy arrepentido de eso también. ¡Es que no era fácil comprender! Ahora mismo no comprendo qué hacía aquí esa gente. He estado solo mucho tiempo. Solo con mi veneno. Rocío me enseñó a hablar. Con el paladar, con el hueso, con la sangre, con todo eso que tenía escondido y mudo.

El padre ha retrocedido espantado. Evidentemente no entiende a David. No se da cuenta que su hijo mudo habla.

(*Acercándose un paso*) Padre, creo que tengo la palabra que te faltó siempre en el crucigrama. Es tan sencilla y tan fácil. Deja decírtela. La podemos pronunciar juntos... ¡Tengo la palabra!

EL PADRE Gruñe... Se diría que gruñe como un cerdo. Antes por lo menos se quedaba en silencio. Ahora hace ruidos.

TÍA 1 Babea.

TÍA 2 Eructa.

EL PADRE Muestra los dientes y ronca.

TÍA 1 Es increíble.

TÍA 2 Asqueroso.

DAVID ¡Padre, escúchame!

EL PADRE Asusta... ¿Qué querrá decir con esos ronquidos?

TÍA 1 Nos va a atacar.

TÍA 2 Nos morderá.

TÍA 1 Como a Emiliana.

DAVID ¡P...dre, padre!

TÍA 1 ¡Llama a la policía!

TÍA 2 ¡Llama a cualquiera!

El padre retrocede sin dar vuelta la espalda, toma el micrófono y trata de comunicarse con el aparato de radioaficionado.

EL PADRE ¡Atención, atención! Es un llamado de urgencia! Estamos en peligro. A cualquiera que nos oiga. ¡Necesitamos ayuda...!

DAVID Sí, necesitamos ayuda. ¡Pero yo también la necesito! Rocío lo sabe. Rocío me...

Aparece Rocío.

TÍA 1 (*Chillando y señalándola*) ¡Ahí está, Rocío!

TÍA 2 Decía que iba a dar de comer a las palomas y era a un perro rabioso.

TÍA 1 ¡Putá!

TÍA 2 ¡Putá!

David da unos pasos.

- DAVID (Enérgico) ¡Cállense!
- TÍA 1 (Gritando) ¡Nos ataca!
- TÍA 2 (Gritando) ¡Tiene un cuchillo!
- TÍA 1 ¡Tiene una cuerda!
- TÍA 2 ¡Tiene un tenedor!
- TÍA 1 ¡Tiene una mordaza!
- DAVID No. Yo no tengo una mordaza. Quiero hablarte, padre.
- EL PADRE (Sin escucharlo) Es mejor que no te muevas.
- DAVID (Suplicando) ¡Puedo hablar... puedo hablar!... Tengo cosas que decirte. Escúchame, por favor... Yo no quiero hacerte daño...
- VOCES (Desde el transmisor) ...No se oye bien... Sintonice mejor... ¿es una carta o un telegrama? (Ruidos) Aquí Jakarta... Addis Abebba... Haifa... Macao... Singalila... Kioto... Cangas de Onís... Baracoa... Leeward... Island... (Ruidos).

David se enfurece y empieza a tener dificultades para hablar, levas al comienzo y luego irán aumentando. Toma el aparato y lo bota al suelo. Dobla el alambre de la antena mientras grita.

- DAVID Tus ridículas voces ficticias... tu... tu miserable... escondrijo de cobardía... Odio... tus llamados de de... alerta... tus malditos crucigramas... Me equivoqué. Ahora sé que... la... la... pala... bra que te fal... ta... es... ¡¡muerte!!
- ROCÍO (En un grito) ¡No!
- TÍA 1 ¡Defiéndete, Severo!
- TÍA 2 ¡Defiéndonos, Severo!
- DAVID (A las tías) ¡Arañas! ¡Arañas tejedoras, arañas que se devoran el sexo una a otra!

David les arranca el tejido a las tías y lo bota al suelo. Las tías salen espantadas.

- ROCÍO (Rogando) ¡David, háblale... te escuchará! Dile la palabra que le falta.

David se arrodilla frente al padre y trata de hablarle. Ahora le es prácticamente imposible.

- DAVID (Casi llorando) ¡Yo... quiero... tú... tú... noso... tros... pppadre es... cú... cha... me!...

Ahora sólo emite ruidos guturales. Al comprender su impotencia se revuelca en el suelo. Sigue emitiendo ruidos inarticulados mezclados con llanto. Se queda quieto. Ya no puede hablar en absoluto. No emite ni un sonido. Rocío corre hacia él.

- ROCÍO ¡David! ¡David, levántate!
Podemos irnos. Tenemos tiempo todavía.

David se pone de pie pero no permite que Rocío se le acerque. Hace un violento gesto negativo y retrocede.

Rocío se detiene. El padre en su rincón parece perdido. Sólo atina a mirar el aparato de radio y trata débilmente de enderezar la antena retorcida.

David, soy yo... Rocío.

David no deja que se acerque. Retrocede lentamente. Parece como que se va de nuevo al desván, pero, inesperadamente, se vuelve y abre los dos batientes de la ventana con gesto amplio

y parece respirar el aire puro. Se oyen los ruidos de la calle y risas de niños.

David sale precipitadamente.

Desde fuera se escucha.

VOZ DE DAVID ¡Rocío!!!

Rocío *(Después de un momento y con un grito)* ¡David!

Rocío sale corriendo.

El padre mira por la ventana extrañado como si viera el mundo por primera vez. Después de un momento el padre con aire ausente se sienta. Toma un extremo del tejido y lo empieza a destejer. Luego, aún absorto dice:

EL PADRE David... habla, te escucho.

Las cortinas se cierran.

La obra en tres partes de Jorge Díaz, "El velero en la botella", fue estrenada el 29 de junio de 1962 por el Teatro ICTUS en Santiago de Chile, inaugurando el nuevo Teatro "La Comedia" con el siguiente reparto:

David: LUIS POIROT

El padre: ROBERTO PARADA

Tía 1: JEANNETTE TROUVE

Tía 2: CLARA MESÍAS

Rocío: CARLA CRISTI

Sra. Tudor: ELIANA VIDAL

Sr. Tudor: JAIME CELEDÓN

La matrona: NENA CAMPBELL

El notario: DAVID GRAY y ALEJANDRO SIEVEKING.

Dirección: CLAUDIO DI GIROLAMO

Escenografía: FERNANDO CASTILLO

Iluminación: HÉCTOR HODGKINSON

JORGE DÍAZ. La irrupción de Jorge Díaz en la dramaturgia nacional marca el comienzo de la madurez del nuevo teatro chileno. Hombre sensible a los problemas de la generación joven, poseedor de una imaginación poderosa y de su notable dominio de la técnica teatral, escribe lo que siente en un estilo personal, cáustico, poético, rodeando sus personajes de imágenes llenas de un profundo contenido humano.

Como pocos dramaturgos contemporáneos domina la "equivalencia" de que nos hablara Arped-Mazeid; y hace brotar de sus argumentos una voz nueva, que junto con sumergirnos en una atmósfera cruel y reconocible; nos lleva en forma imperceptible al mundo de los que creen en el hombre y buscan una modificación al actual desorden e injusticia.

Díaz es así un rebelde. Rebelde en su vida personal y profesional. Con un fuerte ascendiente español, chileno de vida, vocación y nacionalidad; deja entrever en sus obras esa universalidad, acrisolada en la terquedad del hombre hispano. Su rebeldía lo lleva a recibirse de arquitecto y a no ejercer su profesión. Luego practica la pintura, obtiene importantes premios; pero decide cualquier día abandonar sus pinceles, porque se autocalifica como inepto. Pero el teatro, llena su disconformismo. Su estilo personal lo define completamente. Sus argumentos, llenos de simbología, enfrentan con audacia lo que Díaz no se atreve a manifestar en su círculo ambiental. Y así conocemos al otro Jorge Díaz, el gran dramaturgo, el audaz, el moralista, el onírico, el crítico social. ¿Pero qué queda de su verdadera personalidad? Únicamente su rebeldía.

Su primer estreno, "El Cepillo de Dientes", significa un acontecimiento para la crítica. Luego su "Réquiem para un Girasol", presentado por el Teatro ICTUS, le vale el Premio de la Crítica de 1961, el galardón más importante que se otorga en Chile. Su consagración rápida y definitiva culmina con "El Velero en la botella", obra que publica esta edición, donde notamos una madurez que supera las posibles influencias de corrientes dramáticas contemporáneas, enriqueciéndolas con un lenguaje personal, vivencial y auténtico.

Nos encontramos ante la mejor realidad del nuevo teatro chileno.

JAIME CELEDÓN

Carlos Keller: América en la historia universal¹

Profesor de Sociología de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile

CUANDO, después de su descubrimiento por Colón, América entró en el campo de la imagen de la historia europea, el descubrimiento del nuevo continente se formó de él un concepto que, si bien era geográficamente equivocado, se justificaba etnológicamente, por cuanto se consideró haber llegado a la India, es decir, al Viejo Mundo. Para España, los dominios americanos siempre fueron las Indias Occidentales, y su administración fue encomendada a un "Consejo de Indias". También el nombre de sus pobladores autóctonos, los indígenas o indios, se derivaba de aquel concepto.

Pero cuando la ciencia comenzó a ocuparse fuera de España de la etnología y arqueología americanas, recibió la impresión de que este continente se encontrara totalmente fuera del resto del mundo, y de ese modo se generó la americanística, no sólo como una disciplina científica especializada, sino también como organización internacional, con sus propios congresos y publicaciones.

No quiero referirme en este lugar a la división del trabajo —absolutamente justificada—, sino hacer hincapié solamente en la orientación general relacionada con esa especialización.

Se tenía la idea que América se encontrara fuera del ámbito de la historia universal restante. Por lo demás, un esquema general en este campo estaba —y está— discutido en todo sentido. Spengler ridiculizó con absoluta razón la antigua división en Antigüedad, Edad Media y Epoca Moderna, pero que a pesar de ello se ha conservado entre muchos historiadores. Las historias universales corrientes siguen basándose en el mismo, como antes. Y, sin embargo, uno tendrá que preguntar, con Spengler, antes como ahora, qué es lo que se desea reunir en la Antigüedad —China, India, la antigua cultura del Indus, las de Mosopotamia, Egipto, Grecia y Roma, Bizancio, la cultura árabe, el antiguo cristianismo—, y cómo es posible concebir una protohistoria, como la de la Edad Media, formando una época diferente de la historia universal, interpretada erróneamente como una transición de la Antigüedad a la Epoca Moderna.

Puede que se amplíe y trate de perfeccionar el esquema de estas divisiones, quizás reconociendo, con Toynbee, la existencia de treinta culturas, todas las cuales culminarían en la occidental actual: nunca se sabrá a ciencia cierta dónde englobar la

¹Con motivo de cumplir 75 años de edad el eminente etnólogo Martín Gusinde, S.V.D., la revista internacional de etnología "Anthropos", editada en Suiza, le ha dedicado un número especial. Entre las colaboraciones figura la que se inserta a continuación en versión castellana y que aquella revista ha publicado en alemán. Otra colaboración del mismo autor se refiere a "El origen del mito de la fiesta del kloketen de los sélcnam de la Isla Grande de Tierra del Fuego".

América. No calza dentro del marco, permanece fuera de la totalidad del Viejo Mundo. Se la considerará, por consiguiente, como un Nuevo Mundo. De ahí, pues, la americanística.

Pero ese esquema ha sido dejado atrás por completo por la arqueología y etnología modernas. América ya no se encuentra fuera de los acontecimientos de la historia universal, sino que se ha transformado, por el contrario, en la clave para su comprensión.

En primer lugar, ya es imposible mantener la separación de los dos mundos.

Conforme a los conocimientos actuales, América permaneció durante largo tiempo despoblada por el hombre. Todavía Ameghino creyó que el origen del hombre se habría encontrado en la Patagonia, en el terciario, pero la aplicación del método del carbono 14 o radiactivo a todos los más antiguos hallazgos de este continente, ha acusado edades inferiores a 12.000 años.

Este resultado tiene absoluta concordancia con el desarrollo geológico. Hasta hace 12.000 años, América estaba separada del Viejo Mundo por una barrera de hielos, que ocupaba toda la parte nororiental de Siberia. Para llegar a América, habría sido necesario cruzar algunas centenas de kilómetros a través de esa capa de hielos (lo que hace muy poco verosímil tal migración), o bien, habría sido necesario emplear la ruta marítima. Pero es también muy poco probable que antes de aquella fecha hubieran ocurrido migraciones marítimas a miles de kilómetros de distancia. Las embarcaciones marítimas de aquellos remotos tiempos, sólo se conocen en forma de piraguas, balsas o canoas muy sencillas, que se podían usar únicamente en los ríos, lagos y cerca de las costas marinas.

Pero hay hallazgos a los que no se puede aplicar aquel método del carbono radiactivo y a los que se atribuye una edad mucho mayor. Para poder hacerlo, sería necesario retroceder, teóricamente, al interglacial anterior, es decir, habría que retrotraer la inmigración en América en más de 100.000 años. Sería necesario encontrar entonces a neandertalenses en América, pero todos los hallazgos hechos hasta ahora se refieren sin la menor duda únicamente al tipo *Homo sapiens*. Suponiendo, por otra parte, que se tratara de sitios perfectamente definidos y de cronología inequívoca —lo que de manera alguna es así—, se trataría de excepciones aisladas, y no de una acumulación, como en el Viejo Mundo. Muchos arqueólogos señalan un solo hallazgo de esa índole; en la América del Sur no se conoce ninguno.

No se trata en este lugar de rechazar en principio la posibilidad de una inmigración durante el último interglacial, sino simplemente de dejar establecido que los hallazgos hechos hasta ahora la presentan como muy poco probable. Aun cuando se comprobara en el futuro una inmigración esporádica en aquella época (antes de 126000 a. de J. C.), no habría sido de trascendencia, pues el continente permaneció despoblado. Sólo fue ocupado por el hombre después del deshielo de la última época glacial, es decir, hace 12.000 años.

Admitamos este dato histórico —por vía de mera hipótesis de trabajo— como base para otras conclusiones.

Bird ha comprobado que el hombre ya vivía en Magallanes en el 7600 a. de J. C., es decir, dos milenios después de aquel deshielo que puso término a la última glaciación. La cultura existente en aquel tiempo se conoce en todos sus detalles por numerosos hallazgos. No hay razón para suponer que los restos encontrados en Palliaique, a que se refiere Bird, hubieran sido los más antiguos. El hombre puede haber llegado ya antes a Magallanes. Pero vamos a prescindir de esa posibilidad.

En el norte de Chile, en la covadera de Pichalo, el mismo arqueólogo descubrió culturas humanas que florecieron poco después de la génesis de aquélla, es decir, poco después de 10000 a. de J. C.

De esto se desprende que también en Chile existían culturas humanas poco después del año 100000 a. de J. C., pero que no se conoce un solo hallazgo anterior a esa fecha.

Vamos a prescindir de que podrían haber existido culturas más antiguas: su presencia poco después del año 10000 a. de J. C., parece suficientemente interesante.

Quisiera intercalar en este lugar que existen muchas posibilidades metodológicas para precisar después de esa fecha una cronología exacta en América. No se trata solamente de aplicar el método ya mencionado del carbono radiactivo, que se conoce desde 1945. Auer ha aplicado en la Patagonia el análisis del polen con gran éxito, y no sólo para determinar el desarrollo de la vegetación y del clima, sino que lo ha hecho extensivo también a la arqueología, llegando a conclusiones idénticas a las de Bird.

En la parte septentrional de Chile, las covaderas reemplazan de cierta manera a las turberas australes o andinas. Se suponía antiguamente que todas fueran muy antiguas y se les atribuía incluso al terciario. Puede constatarse en toda la costa chilena una playa situada actualmente a 225 m. de altitud, cuyo origen se debe a que en la primera época interglacial ocurrió una transgresión marina hasta esa altitud. Todas las covaderas situadas a menor altitud tienen que haber sido disueltas en aquel tiempo por ella. En Mejillones existen, sin embargo, cuatro playas o líneas de costa de mayor altitud, situadas a 285, 429, 480 y 585 m.: sin ninguna duda, su origen se debe a un solevantamiento continental, no a un cambio ocurrido en el nivel del mar. Las covaderas situadas a 585 m. de altitud, que fueron las importantes que se explotaron, eran indudablemente de origen terciario.

Pero están relacionadas con las épocas interglaciales las líneas de costa de 126, 39, 16 y 1,50 m. de altitud. No han sido examinadas en Mejillones desde el punto de vista arqueológico, pero se ha hecho en la punta de Pichalo (cerca de Pisagua).

Antes del último deshielo, el nivel del mar se encontraba mucho más bajo que en la actualidad. Las aves guaneras no habrían podido alcanzar la costa en Pichalo. Sólo cuando el nivel del mar alcanzó su altitud actual y subió transitoriamente aún algo más, se inició la formación de la covadera. Eso ocurrió hace doce milenios. Poco después se presentó la cultura más antigua conocida en Chile. El yacimiento alcanzó una potencia de 7,50 a 8 m. Existe clara estratificación. Bird encontró en esas capas tres culturas de pescadores sucesivas: una inferior, con anzuelos de conchas, una más desarrollada, precerámica, y una superior, con alfarería. Otras excavaciones cerca de Arica (en La Lisera y Quiani) y de Taltal (en Cerro Colorado y Punta Morada), ya realizadas por Capdeville mucho antes, confirman la sucesión.

La cultura más antigua de los pescadores en la costa septentrional de Chile, que corresponde probablemente a la inmigración más antigua de América, utiliza instrumentos que se atribuyen en Europa al moustériense. De acuerdo con la división usual, se la asigna al último interglacial y a los principios de la última época glacial. Se distingue entre un moustériense cálido y otro frío. Esto cambiaría la cronología del norte de Chile quizás en más de 100.000, al menos en 50.000 años. Sigue en Europa todavía el paleolítico superior, hasta que llegemos a la cronología —absoluta— de la cultura más antigua del norte de Chile. Por otra parte, su derivación del moustériense europeo es evidente, pues se trata de las mismas formas.

Este hecho da la razón a Wilhelm Schmidt, quien ha insistido en la necesidad de revisar el antiguo concepto de evolución. Para los evolucionistas del siglo pasado, el mismo representaba un principio francamente místico, una fuerza existente en la naturaleza, que actuaría constantemente en el sentido de hacer variar las formas existentes.

Por eso, sostenían la opinión de que la historia consistiría en desarrollar formas cada vez más perfectas, o sea, de hacer posible una permanente superación.

Schmidt destacó que ese concepto —que en el fondo sólo constituye una interpretación metafísica de la historia— es erróneo.

Nadie podrá negar la existencia de desarrollos, pero ellos no ocurren por razones metafísicas, sino que se explican por la fuerza de los hechos. Si no existe una causa suficiente para que ocurra un cambio, es absolutamente seguro que no se realizará.

Si se estudia la historia más antigua de los pueblos, es fácil establecer que las razones para los cambios ocurridos son manifiestas. El clima estaba sujeto a enormes modificaciones. En las épocas interglaciales, el hombre se vio en la necesidad de protegerse mucho mejor contra la intemperie que en los interglaciales, que eran cálidos. En conjunto con el clima, se modificó también la vegetación. Durante las épocas glaciales predominaban tundras y estepas frías, con rica fauna de caza. Después, esas formas vegetales fueron reemplazadas por bosques, desapareciendo los animales de caza. Para poder subsistir, el hombre tuvo que dedicarse a la pesca... o bien, inventar el hacha, descampar los bosques y aprender a domesticar los animales y las plantas. En las magras estepas, sujetas a una aridez cada vez mayor, tuvo que inventar el arte del regadío, a fin de poder vivir de la agricultura. Es hoy día perfectamente posible comprender cada cultura, al menos en sus grandes rasgos, a base de las condiciones ecológicas que la generaron.

Pero debemos considerar también el otro caso, es decir, tratar de comprender culturas que no estuvieron sujetas a aquellos cambios.

Entre ellas se encontraba la de los pescadores del norte de Chile. Vivían ellos, por cierto, al border de uno de los territorios más inhóspitos del mundo, el desierto septentrional del país, que es el más absoluto de todos, sin vegetación, casi sin agua. Pero vivían al mismo tiempo a orillas de uno de los mares más prodigiosos en peces del mundo. En realidad, el agua de surgencia, que procede de unos 400 m. de profundidad (y cuyo origen se debe a los vientos alisios que soplan en el mar abierto, más afuera, y que impulsan permanentemente el agua hacia el oeste, formando un vacío a lo largo del litoral), posibilita la vida a un plankton increíblemente rico, del que se alimenta una abundantísima y variadísima fauna marina, que comprende focas, atunes de procedencia tropical, especies menores, hasta la sardina y anchoveta, que pueden ser extraídas del mar en baldes, y bandadas inconcebiblemente numerosas de aves marinas, que viven de las anchovetas y que suministran el guano de las covaderas.

Esas condiciones ecológicas, que no tienen parangón en todo el mundo, permitieron que se conservara una cultura de tipo moustériense casi hasta nuestros días.

El problema más interesante a este respecto no consiste en estudiar esta cultura en todos sus detalles, sino en explicar cómo llegó hasta Chile. Como es fácil de comprender, la ruta parte del Asia oriental y se dirige por Kamchatka y Alaska a lo largo de la costa del Océano Pacífico hacia el sur. Se conocen ya por todas partes cabezas de puente a lo largo de ella (sobre todo en California y el Perú), pero falta establecer la conexión con Europa.

El objetivo de este ensayo no consiste en analizar los detalles, o en presentar formulaciones definitivas como conclusiones. Me limito a señalar el problema. Habrá todavía mucho que discutir sobre él mismo, y se expresarán muchas opiniones contradictorias.

Pero hay algo que ya es seguro: el paleolítico americano no constituye un problema que exista fuera de la historia general, sino que le pertenece en todas sus proyecciones. Es preciso incluir a América en el ámbito de los problemas históri-

cos, es preciso tomar en serio a este continente. El moustériense del norte de Chile constituye un fenómeno que debería preocupar seriamente a todo arqueólogo. Y si procede honrada y sobriamente, tendrá que dejar a un lado muchos prejuicios, a fin de interpretarlo debidamente. Es posible incluso que sólo la experiencia americana le permita llegar a resultados concluyentes.

La convicción de que no sólo la evolución, sino también la estática constituye un elemento determinante de la historia, es compartida hoy en día también por algunos evolucionistas. Así, escribe Gordon Childe: "Durante el milenio de 6000 a 5000 a. de J. C., la cultura de Meglemose, puede ser determinada en toda la antigua planicie de Gran Bretaña austral, hasta Finlandia y las repúblicas bálticas. Más al oriente, la mayoría de los tipos maglemosianos se presentan en la zona de las coníferas de la Rusia boreal, hasta los Urales. Algunos aparecen también más al oriente, a lo largo de toda la faja de la taiga de la Eurasia boreal y de la América del Norte... De este modo, todavía se usan actualmente la brea del abedul, las ingeniosas nasas para pescar, fabricadas con fibras de sauces, redes con el mismo nudo sólido y de ninguna manera lógico, y arpones, que se siguen usando en los bosques de coníferas. Esto significa que tanto la técnica de la elaboración como las prácticas en el uso de esos instrumentos, se han transmitido por medio de una tradición oral entre la población autóctona durante 8.000 años, o 300 generaciones".

Si en el ejemplo de Childe, esta estática se pudo mantener durante 8.000 años sin grandes modificaciones, la ampliación a un lapso mucho mayor es perfectamente admisible, supuesto, naturalmente, que no hubiera ocurrido una causa que motivara algún cambio. Por eso, Schmidt sostiene con razón que todavía viven pueblos sobre la tierra que deben ser considerados como prepaleolíticos en el sentido cultural.

La experiencia con las culturas de pescadores del norte de Chile, induce de inmediato a considerar las culturas de pescadores como una categoría especial. En Europa, la pesca está, por lo general, relacionada de alguna manera con la agricultura o con otras actividades, lo que ha inducido a incluirla genealógicamente, en conjunto con la caza y la recolección de vegetales, en la categoría de los recolectores.

Pero en Chile tenemos que ver con culturas de pescadores puras, sin —o casi sin— el menor contacto con la caza y la recolección de vegetales. Así ocurre sobre todo en el norte del país, pero también en las culturas de los halucvúlp (alacalufes) y yámanas (yaganes), que exploró Gusinde, debiendo agregarse la antigua cultura de los chonos.

La característica esencial de las culturas de pescadores propiamente tales, consiste en que en ellas el elemento primitivo está representado con mayor intensidad que en las culturas de los cazadores y de los recolectores de vegetales. Se debe ello a que —como navegantes—, están menos expuestos a las influencias cambiantes del medio, pues perseguían a su botín en sus migraciones. Esto es mucho más difícil entre los cazadores y recolectores. Si bien también ellos son nómades, su libertad de movimiento se encuentra limitada: no encontrarán en todas partes idénticas condiciones ecológicas. Por consiguiente, se inclinarán más solícitamente a realizar cambios en su cultura, a fin de adaptarse a las cambiantes condiciones de vida. En los auténticos pescadores, ello ocurrirá mucho menos, sobre todo, cuando encuentren —como en el norte de Chile— un medio geográfico muy favorable, que les permita satisfacer plenamente sus necesidades alimenticias con instrumentos muy primitivos, y un clima templado-caluroso, que sólo señala pequeñas variaciones estacionales en las temperaturas, y que exime de toda preocupación referente al techo y al vestuario. La costa septentrional de Chile reúne, de cierta manera, hasta la actualidad, condiciones de geografía económica y climáticas que reinaban en muchas

partes de la tierra durante la última época interglacial. Es por eso que la cultura de aquella época se pudo conservar.

Se ha permitido agregar que el moustériense existía en la China del norte, donde empleaba un arma que se conservó en la América del Sur hasta hace poco: las boleadoras.

Fuera de pescadores inmigraron también cazadores en América, cuyas culturas se han conservado igualmente hasta el presente. Pudieron disponer aquí, a igual que en el Viejo Mundo, de una fauna pleistocena muy abundante. En Palliaique, Bird encontró, junto con restos de una cultura muy antigua, huesos del megaterio y del caballo americano, animales que se extinguieron más tarde, pero que el hombre encontró a su llegada a este continente y de cuya caza se alimentó durante algunos milenios. Incluso en los desiertos boreales de Chile se han descubierto restos fósiles del megaterio. Extensos territorios de América constituyeron un paraíso para los cazadores y continuaron siéndolo, en parte, hasta el siglo pasado.

Al parecer, los primeros inmigrantes que llegaron desde el Viejo Mundo fueron pescadores, a quienes siguieron los cazadores, en parte pertenecientes igualmente a la cultura moustériense, cuyos restos se han encontrado, por ejemplo, en el Altiplano mexicano (Piña).

Según todas las probabilidades, estos cazadores llegaron a pie a América, a través del Estrecho de Behring. Pues hasta el deshielo de la última época glacial, América estaba unida todavía al Viejo Mundo, ya que aquel Estrecho tiene, en parte, sólo 70 m. de profundidad y el nivel del mar había bajado mucho más.

Los pueblos cazadores llegaron en olas sucesivas a América. Las excavaciones de Bird en la Patagonia han revelado la existencia de cinco culturas diferentes, que deben atribuirse al paleolítico superior. Sólo la más reciente comprende los microlitos de la cultura solutrense. Después de estos cinco estratos inferiores aparece la cultura de los tehuelches, que, a su vez, se debe dividir en dos períodos, separados por la araucanización poco después del año 1600. También en la Tierra del Fuego Bird y Auer han podido establecer la existencia de dos estratos culturales: de acuerdo con la cronología determinada por Auer, el más antiguo tiene una edad superior a 3.300 años.

Quisiera volver a destacar, que el objeto de estas explicaciones no consiste en insistir en detalles, sino en dar un panorama general. La investigación es todavía incipiente. El método del carbono radiactivo no ha sido aplicado todavía en extensas áreas. Pero es un hecho indiscutible que la historia americana ya ha adquirido profundidad, comprendiendo diez milenios anteriores a nuestra era. Los ejemplos citados revelan una sorprendente multiplicidad de culturas paleolíticas, que van desde el moustériense hasta el magdalenense. América no se encuentra de manera alguna fuera de la órbita de la historia universal, sino que se halla incorporada a ella. Si hasta ahora se suponía en el Viejo Mundo que la cultura moustériense se habría limitado a la última época interglacial y los orígenes de la última glaciación, habrá que modificar esa opinión, de acuerdo con la experiencia americana, pues encontramos en este continente la misma cultura 100.000 años más tarde. Este hecho obliga a revisar los juicios consagrados.

Pero dejemos el paleolítico (y mesolítico), y dediquemos nuestra atención a la gran revolución del neolítico, con el invento de la domesticación de plantas y animales.

Por lo general, se admite que las culturas ganaderas y agrícolas más remotas habrían surgido por el año 6000 a. de J. C. En lo referente a Europa, predomina hoy (por ejemplo, de parte de Hibben y Childe), la opinión que ambas actividades se habrían

presentado simultáneamente, siendo desempeñadas también en forma combinada, aun cuando a veces se presentan independientemente.

Es sin duda interesante, considerar también en esta materia las experiencias americanas.

Pero antes de hacerlo, precisemos la cronología. El hallazgo más importante en la América del Sur fue hecho en 1960 en Valdivia, sobre la costa de Guayaquil, donde Estrada encontró cerámica que sin duda proviene del Japón, donde corresponde a la cultura de Jomón, la que floreció por 2500 a. de J. C. Los hallazgos de Valdivia correspondieron, a base del método del carbono radiactivo, a la misma edad (2230 a. de J. C.). Trátase de una cerámica muy típica, con decoraciones de incisiones.

El autor y sus colaboradores norteamericanos han tratado los hallazgos únicamente desde el punto de vista arqueológico. Ha podido establecerse que esa misma cerámica tuvo en América una propagación muy amplia, tanto en la América del Norte, Panamá, el delta del río Amazonas y las pampas argentinas. También en Chile, la cerámica con incisiones constituye la parte más antigua de la alfarería.

Faltan cabezas de puente a lo largo del Océano Pacífico, que comprobarán una propagación de esa cultura por la vía terrestre. Es probable que haya llegado por la ruta marítima directamente desde el Japón al Ecuador, propagándose desde ese país por el continente. La embarcación en que llegó puede haber sido arrastrada casualmente a América.

Si se confirmara esta derivación, se comprobaría la sorprendente semejanza que destacó con razón ya Wilhelm Schmidt entre la agricultura suramericana y la del Asia oriental (uso de terrazas, regadío artificial, cultivos en forma de huertas, empleo de abonos orgánicos en amplia escala, incluyendo el humano, a fin de lograr altos rendimientos).

Por otra parte, parece muy poco probable que culturas agrícolas hubieran podido haber llegado por intermedio de Siberia y Alaska a América, pues por esa ruta pueden haberlo hecho pescadores y cazadores, e incluso, ganaderos, pero no campesinos.

Pero, sea como fuere, al fijarse la cronología de la cultura de Valdivia en el año 2230 a. de J. C., se determinó una fecha de enorme trascendencia: la existencia de una cultura agrícola a fines del tercer milenio a. de J.C.

De este modo, se ha establecido la contemporaneidad del neolítico en América y en la cuenca del Danubio, pues tampoco en Europa la agricultura tiene una edad mucho mayor. Pero existía ya mucho antes en el Cercano Oriente. En la aldea de Jarmo (en Kurdistania), ha sido posible determinarla mediante el método del carbono radiactivo en el año 4750 a. de J. C.; en Jericó se le atribuye la fecha de más o menos 6000 a. de J. C.

Queda todavía por establecer si la agricultura del Cercano Oriente, que se basa sobre todo en el cultivo de cereales, es realmente la más antigua. Según todas las apariencias, le precedió la tropical, que no cultiva cereales, sino raíces, tubérculos y árboles frutales.

En América están representados ambos tipos, el último en las tierras bajas tropicales, el primero en la región andina.

Existe, sin embargo, una diferencia fundamental entre la inmigración de campesinos en Europa y América. Allá remontaron el Danubio y otros ríos, llevando consigo las semillas y plantas útiles. A América, en cambio, llegó únicamente el principio de la domesticación de las plantas, pero ninguna de las plantas útiles del Viejo Mundo. Los cultígenos provinieron todos de plantas silvestres americanas.

Los hallazgos de Valdivia hacen comprensible esta situación. Una embarcación japonesa, arrastrada a la costa de Guayas, que apenas habrá podido disponer ya de

alimentos, condujo a América a gente que conocía el principio de la domesticación de plantas. Se radicaron acá, viviendo primero de la recolección, pero aplicaron en seguida sus conocimientos a la flora indígena: de este modo se generó una domesticación de plantas conforme a los mismos principios que en el Viejo Mundo, pero con nuevas especies. Ella se propagó desde ese lugar en todas direcciones.

Aquellos inmigrantes conocían sin duda también la ganadería, pero llegaron sin animales. También en este caso aplicaron sus conocimientos a la fauna americana, y de ese modo se generó una ganadería con nuevas especies. En la América del Sur se domesticaron los únicos animales domésticos mayores del continente, las llamas y las alpacas. El perro fue introducido sin duda por cazadores desde el Viejo Mundo.

Gracias a los hallazgos de Valdivia, se ha logrado, en mi concepto, aclarar de una manera muy amplia el desarrollo cultural americano. La inmigración desde el Viejo Mundo habría ocurrido por trece rutas diferentes: primero llegaron pescadores por la marítima, que se propagaron a lo largo de la costa del Océano Pacífico hacia el sur, hasta Chile boreal. No estaban relacionados con ellos los nómades marinos de la Patagonia Occidental y de Tierra del Fuego (los chonos, háluc-vúlup o alacalufes y yámanas o yaganes). Las excavaciones de Bird inducen a incorporarlos al grupo de los patagones. Eran primitivamente cazadores y no pescadores. En las capas de las turberas examinadas por Auer, encontró siempre cuatro potentes estratos de cenizas volcánicas: una en el yacente, es decir, inmediata al deshielo de la última época glacial, por 10000 a. de J. C., y los otros tres intercalados en la turba, correspondiente a 7250, 3600 y 100 a. de J. C. Las erupciones volcánicas que los generaron tienen que haber sido tan enormes, que todas las pampas patagónicas estuvieron cubiertas por una gruesa capa de cenizas, que destruyó toda vida vegetal y, por consiguiente, también la animal. La mayor parte de los cazadores de aquella región tienen que haber perecido, pero pequeños grupos huyeron a la costa y se alimentaron de su fauna (focas, ballenas, peces, mariscos, cochayuyo, luche, etc.). Se explica así la absoluta unidad cultural de aquellos nómades marinos con los terrestres y su completa diferencia con los pescadores paleolíticos de Chile boreal, que, por lo demás, son más antiguos, cronológicamente considerados.

De este modo, los nómades marinos australes se derivan de los pueblos cazadores que inmigraron por la vía terrestre, llegando por Alaska.

La tercera ruta de las migraciones se dirigió desde el Japón a Ecuador, pero comprendió únicamente un grupo muy pequeño, pero que fue la importancia trascendental, pues aportó el neolítico a América.

Esta última división comprende en América casi la misma duración que en el Cercano Oriente, es decir, unos tres milenios, pero se encuentra defasada en un lapso de igualmente tres milenios, pues el neolítico abarca en el Cercano Oriente los años de 6000 a 3000 a. de J. C., mientras que en América se presenta en los tres milenios siguientes.

Durante ese lapso, las relaciones entre el Viejo y el Nuevo Mundo tienen que haberse encontrado casi totalmente interrumpidas. Puede que las haya habido de vez en cuando en forma esporádica. El ya citado descubridor de los hallazgos de Valdivia, Estrada, por ejemplo, ha comprobado en Manabí influencias que corresponderían al período de los Han de China, es decir, que habrían ocurrido en los tiempos de Jesucristo.

En esta fecha ocurrió, tanto entre los mayas como en el Perú, la tercera revolución habida en la historia americana: la urbana, que creó las altas culturas, las que comprenden el lapso de nuestra era hasta la llegada de los españoles.

No se puede descartar la posibilidad de que llegaran en ese tiempo a América

pequeños grupos de individuos que conocieran el nuevo principio en el Viejo Mundo y que se radicaron acá y lo aplicaran. Pues es evidente que bastaba conocer esa nueva manera de vivir, para aplicarla: así como era suficiente que llegara un solo domesticador de plantas y animales, para iniciar toda la revolución neolítica.

Los descubrimientos de Estrada en Manabí harían esto comprensible, pues corresponden, aproximadamente, a la época en que comenzó el desarrollo de las altas culturas. Entre los incas se conservó la tradición de que habrían constituido un grupo de esa índole, que hablaba su propia lengua.

Deben atribuirse a tales relaciones esporádicas seguramente también las de los polinesios. Partiendo de la India, su cultura (que es una media) se propagó desde los comienzos de nuestra era sobre el océano Pacífico y ocupó las islas más lejanas del mismo, sólo en los siglos xv y xvi (Hawái y la Isla de Pascua). No puede haber duda alguna que embarcaciones polinésicas avanzaron en diversas ocasiones hasta América, llegando a la parte austral del continente, donde la navegación con rumbo al este se ve favorecida por la corriente del Pacífico Austral. Es poco probable que ello hubiera ocurrido en la extremidad del continente, pues allá el mar se presenta siempre demasiado tempestuoso y habría destruido las embarcaciones. Pero debe haber ocurrido a la altura de la cultura araucana. Esos polinesios continuaron en seguida la navegación a lo largo de la costa, favorecidos por la corriente chileno-peruana, regresando finalmente a Polinesia con la ayuda de la corriente ecuatorial austral. Se explica así que llegara a Chile y el Perú la gallina del Viejo Mundo (el *Gallus gallus*), aportada por los polinesios, y que el camote (*Ipomoea*), cuya forma silvestre se encuentra en Chile, fuera introducido en Polinesia, donde tiene el mismo nombre que en la lengua quechua (kumara). Hubo diversas relaciones de esta índole, pero se trató únicamente de *Kulturspritzer* (salpicaduras culturales).

Es un hecho fundamental que las altas culturas americanas —a igual que la domesticación de las plantas y animales— representan la obra exclusiva de este continente. Puede que la “chispa inicial” haya llegado del Viejo Mundo, y es incluso muy probable que hubiera ocurrido así. Pero los elementos que forman esas culturas han sido creados acá, de una manera totalmente independiente del Viejo Mundo.

Esto queda perfectamente en claro si se analizan las características negativas de las posibles relaciones culturales. No llegaron a América jamás los cultígenos y animales domésticos del Viejo Mundo (salvo el perro), pero tampoco elementos tan trascendentales como la rueda, la escritura, la fabricación del fierro y acero y muchos otros. Si se admite que la alta cultura china inició su desarrollo por el año de 1400 a. de J. C., las relaciones tienen que haber sido posteriormente muy esporádicas, pues de otra manera los valores culturales que creó y que se propagaron hasta Occidente, habrían llegado hasta América, lo que no ocurrió.

Es especialmente interesante comparar las altas culturas americanas con las del Viejo Mundo.

Su duración como unidades creadoras fue la misma que la de aquellas: unos 1.500 años. Pues cuando los españoles llegaron a América, se encontraban ya en disolución. Apenas se habían conservado entonces restos de la cultura de los mayas. Los aztecas e incas fueron incapaces de oponer resistencia a algunas centenas de españoles y fueron vencidos por ellos, a igual que Roma por tribus germanas numéricamente también insignificantes, o como Bizancio por las hordas turcas. Se debió ello a que su poder de resistencia interior ya estaba quebrantado cuando llegaron los españoles.

En perfecta concordancia con los teoremas de Spengler, habían supeditado ya

mucho antes la fase de la cultura y se encontraban al final de la de una civilización, en la que predominaban en todo sentido los problemas sociales y la técnica. Espiritualmente, aquellas culturas habían progresado mucho más que la española. Sahagún, Blas Valera y Garcilaso de la Vega lo atestiguan claramente. También la fase de la cultura propiamente tal, ha sido estudiada con creciente claridad por la arqueología moderna. Los períodos del desarrollo calzan perfectamente con el esquema de Spengler. También esas culturas inician su vida con la creación de una nueva religión, experimentan una época feudal, una reforma religiosa (Tiahuanaco), un absolutismo, se transforman en democracias y terminan en el cesarismo. Podría suponerse que todo ese desarrollo no sería comprensible sin influencia desde el Viejo Mundo: pero no cabe la menor duda que no existió. Es que el desarrollo fue determinado por causas orgánicas, que son independientes de toda imitación de un modelo ajeno.

Pero, por otra parte, hay diferencias que no deben ser pasadas por alto. Aun cuando Spengler rechaza toda influencia de una cultura sobre otra, no admite duda que las hubo en el Viejo Mundo. No se trata tanto de la transmisión de ideas, como de determinados elementos técnicos. Ya señalé algunos. Quien haya visto alguna vez una rueda, la podrá imitar siempre; quien nunca la vio, apenas concebirá la idea de que pudiera existir (como ocurrió en América). La escritura se propagó por todo el Viejo Mundo, pero no llegó a América: transmitió a aquellas culturas allende los dos océanos posibilidades culturales mucho más completas.

Por eso, todas las altas culturas americanas tienen un carácter general un tanto primitivo. Sus obras son menos perfectas que las del Viejo Mundo. El ejemplo americano muestra hasta qué grado se pueden desarrollar culturas aisladas.

Por otra parte, ellas dominaron el espacio en un grado muy inferior al de aquellas. Si bien es cierto que la cultura maya es la única del mundo que se desarrolló en un territorio netamente tropical, las restantes se conformaron con las tierras altas andinas, desde México hasta el norte de Chile, como también con los valles antepuestos a orillas del océano Pacífico. Toda la América del Norte, con excepción de México, quedó fuera de su alcance, como también las tierras bajas tropicales de la América del Sur, el enorme espacio de Argentina (salvo sus territorios del noroeste) y Chile central y austral.

Precisamente, en todas aquellas partes en que se encuentran ahora los puntos de gravitación de América —en el Canadá, los Estados Unidos, el Brasil austral, Uruguay, Argentina y Chile—, aquellas altas culturas americanas no encontraron ambientes que las atrajeran.

La mayor parte de América quedó ocupada por las culturas primitivas, que se conservaron sin recibir influencia de alguna importancia de parte de las altas culturas.

En Occidente no se conoce tal coexistencia de los civilizados con los primitivos; tampoco la había en Egipto, Mesopotamia, la cuenca del Indus, la cultura greco-romana o Bizancio, pero sí en la India y la China. También a este respecto se pueden constatar, pues, relaciones entre el Lejano Oriente y América.

Pero este hecho, de no dominarse completamente los espacios, se explica, en parte, por las características ecológicas, al menos desde el punto de vista de la respectiva cultura. También en Europa existe un territorio anoecuménico: el de la cultura laponesa, que se ha conservado primitiva, a igual que la de los esquimales del Canadá y de Alaska.

Si me refiero en este lugar a los civilizados y primitivos, no pretendo expresar de manera alguna un juicio valorativo. La historia parece demostrar que una civilización exagerada (en el sentido de Spengler) es la causa más importante de

una decadencia. El civilizado se vuelve unilateral, se encuentra dominado totalmente por los valores creados por él mismo y anquilosa él mismo. El primitivo, en cambio —para citar una expresión de Nietzsche—, “contiene todavía suficiente caos en sí para general una estrella danzante”. Ello no representa, por cierto, un defecto.

El anquilosamiento de una alta civilización se manifiesta también en América claramente en los territorios ocupados por las antiguas altas culturas. Si bien no fueron capaces de defenderse militarmente, han mantenido desde entonces una actitud de resistencia espiritual. A pesar de que la Iglesia Católica, a que fue encomendada la administración espiritual de aquellos territorios, realizó una definida política de integración y de repudio de toda discriminación racial, la oposición a la cultura occidental no ha disminuido, sino que ha ido en constante aumento. En México, el Perú y Bolivia, muchos creen en una resucitación de las antiguas civilizaciones. Esas naciones se desintegran en una componente europea y otra indígena, que se encuentran frente a frente en actitud enemiga y que no se comprenden.

Todo lo contrario ha ocurrido en los territorios que habían estado ocupados por los primitivos. Opusieron a los europeos una enérgica resistencia, y muchos de esos pueblos han sido aniquilados totalmente en la lucha. Un buen ejemplo de su fuerza de resistencia lo ofrecen los araucanos, que no sólo conservaron su independencia hasta 1883, sino que conquistaron, después de la ocupación del Valle Central de Chile por los españoles, casi toda la Argentina al sur del camino de Mendoza a Buenos Aires. Pero no opusieron, en cambio, ninguna resistencia espiritual, tan potente en los pueblos indígenas civilizados.

Como consecuencia, la cultura occidental pudo imponerse integralmente en los dos extremos del continente, mientras que encontró resistencia en la zona central andina. En la parte boreal del continente predominó la inmigración anglosajona, mientras que en la austral prevalece la hispanolatina. En el Brasil se agrega el elemento portugués.

En la ocupación del continente, los anglosajones se inspiraron en el principio racial: los indígenas fueron extirpados y despojados de todas sus tierras. Existen indios en esa parte del continente únicamente en territorios que pertenecieron antiguamente a los españoles (o franceses), en los cuales la Iglesia tendió su mano protectora sobre la población indígena.

En la América ibera, en cambio, los indígenas fueron conservados. Pero la integración total de ellos sólo se logró en Chile, aun cuando se procuró realizarla en todas partes. La solución del problema no dependía, sin embargo, únicamente de la Iglesia, sino también de otros factores.

Hoy existe en América una inmensa diferencia en lo referente al potencial económico. Los territorios anglosajones disfrutaban de un standard de vida material que representa un múltiple del de los latinos. Su causa es manifiesta: aquella parte del continente fue poblado desde el siglo XVIII, pero sobre todo desde el siguiente, por europeos del norte, perfectamente “civilizados”, cuya preocupación era casi exclusivamente la economía: querían “faire l’Amérique”, y nada más, o, expresado en inglés, “make money”. Como se habían aniquilado todos los elementos primitivos, el éxito tuvo que ser grande, pues se dedicó a lograrlo una verdadera selección de los elementos más “civilizados” de Europa.

En contradicción con esa solución, la América dominada por elementos latinos no sólo conservó la tradición indígena y los elementos de sus civilizaciones que se le oponían, sino que repudió, además, expresamente, el principio del “make money” como norma para la vida, dando preferencia a otros valores. Es obvio que el

resultado fuera —bajo el punto de vista material— un standard de vida mucho más bajo.

Pero actualmente estas categorías se encuentran en transformación. Los anglosajones manifiestan estar dispuestos a renunciar a la discriminación racial y a aceptar la integración como principio, tal como se ha hecho en la América Hispana desde Colón. Suponiendo que tales declaraciones fueran algo más que meras declaraciones de propaganda, es difícil prever las consecuencias, sobre todo en atención a la fuerte participación de los negros en la composición de la población de Estados Unidos.

Es también problemático si a la larga la exagerada civilización (en el sentido spengleriano) de los pueblos anglosajones podrá imponerse a la política latinoamericana, basada en principios mucho más culturales.

Quisiera volver a destacar, al terminar, que estas consideraciones no persiguen la finalidad de señalar soluciones definitivas, sino que están destinadas únicamente a dar un panorama muy general de un desarrollo de doce milenios, presentando sus problemas.

A este respecto, no se aceptará una sola interpretación, sino que habrá que buscarla desde muy diversos aspectos.

Muchos opinan que el futuro de Europa —y de toda la humanidad— depende actualmente de decisiones que adopten los Estados Unidos, que han llegado a ser el factor político decisivo, al lado de Rusia. Posiblemente, ello sea así. Puede ser que de este modo América como tal se haya transformado en el factor decisivo de toda la historia universal.

No pretendo expresar siquiera una opinión personal a ese respecto, sino que me limito a señalar que América pertenece en realidad desde hace doce milenios a la historia universal y que la americanística, tal como se la ha comprendido hasta ahora, ya no tiene razón de ser.

PRINCIPALES OBRAS CITADAS

- Auer, Väinö.* Wissenschaftliche Ergebnisse der Finnischen Expedition nach Patagonien 1937-38 und der Finnisch-Argentinischen Expeditionen 1947-53. Helsinki 1953-59, 6 tomos.
- Las capas volcánicas como base de una cronología postglacial de Fuegopatagonia. En la Revista de Investigaciones Agrícolas, t. III, Nº 2, Buenos Aires, 1950.
- Bird, Junius.* Excavations in Northern Chile. Nueva York, 1943.
- Antiquity and Migrations of the Early Inhabitants of Patagonia. En: The Geographical Review, vol. XXVIII, Nº 2, abril de 1938.
- Capdeville, Augusto.* Notas acerca de la arqueología de Taltal. En: Boletín de la Academia Nacional de Historia. Quito, 1921.
- Childe, Gordon.* The Prehistory of European Society. Harmondsworth, 1957.
- Estrada, Emilio.* Cultura valdiviana. Guayaquil, 1959 (en colaboración con Clifford Evans y Betty J. Meggens).
- Nuevos elementos en la cultura valdiviana. Guayaquil, 1961.
- Hibben, F. C.* Prehistoric Man in Europe, University of Oklahoma.
- Menghin, Oswald.* Urgeschichte der Kanuindianer des südlichen Amerikas. En: Steinzeitfragen der Alten und Neuen Welt. Bonn, 1960.
- Piña Chan, Román.* Las culturas preclásicas de la cuenca de México. México, 1955.
- Schmidt, Wilhelm.* Gesellschaft und Wirtschaft der Völker. En: Der Mensch aller Zeiten, t. III, Regensburg, 1924.
- Handbuch der Methode der kulturhistorischen Ethnologie, Münster, 1937 (un resumen en castellano fue publicado en la Revista Chilena de Historia y Geografía, Nº 114, Santiago, 1949).
- Valera, Blas.* Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú. Madrid, 1879.

Enrico Castelli: Existencialismo Teológico*

(Primera versión al castellano. Autorizada por el Autor)

Título francés: *Existencialisme Théologique*. Hermann & Cía. París, 1950

LA ANALOGÍA es una forma de *alusión*. Es preciso tener en cuenta este hecho a propósito de la teología, donde el pensamiento analógico encuentra graves objeciones y de una importancia fundamental. Incluso se podría agregar: la analogía es una forma de alusión mediante una similitud presupuesta. Pero ¿se trata de una forma lícita? Perfectamente lícita, puesto que está permitido cualquier comportamiento nuestro concerniente al comprender si se encamina hacia la *comprehensión*.

Mas la *comprehensión* bien podría ser errónea, se dirá. Por cierto, pero motivada por una falsa relación; no debido a lo que ella es en cuanto ser para ese acto de comprender.

Por lo que respecta al acto de comprender, cuando se dice: "lo comprendo" se dice algo indiscutible. Lo incierto, lo que sí puede negarse, tiene que ver con la *comprehensión* exacta, con un *entender* que enlace a un *entendimiento* (*entente*), sobre el objeto de un pensar determinado, esto es, a un *convenir*.

Es posible que no se logre *convenir* durante una discusión y que, sin embargo, uno de los interlocutores diga: "Sí, lo he comprendido" y que, por tanto, se equivoque al afirmar esto. Lo que no se puede negar es que no se equivoca en la *comprehensión* conquistada a través de esa alusión cuya eficacia y potencia le ha obligado a declarar en voz alta: "He comprendido".

En fin, es lícito afirmar que el proceso de *comprehensión* es, en cierto modo, inseparable del proceso de relación a otro ser humano. Entrar en relación con otro sujeto es, en un sentido, entrar en relación con el mundo, vale decir, no ya separar aquello que se está por comprender de aquello que ya se ha comprendido. Y la esencia misma del proceso cognoscitivo es inseparable del conocimiento actual (*in atto*), o sea, de la relación a algo que está ya en nosotros y que representa para nosotros lo conocido.

Lo conocido, que expresa en cierto modo nuestro ser, se revela como conocido en tanto que lo separamos, al examinarlo, de nosotros mismos, en tanto que lo oponemos a nosotros para volverlo a interiorizar un momento después; porque *lo conocido* lo es como nuestra mano o nuestro brazo: algo de nosotros.

Cuando nos acogemos a lo conocido a fin de comprender aquello que aún no comprendemos, nuestro intento consiste en absorber por *ad-similación* algo que resulta absolutamente irreductible a lo conocido, ya que si fuese reductible entonces no sería conocido.

En conclusión, los dos procesos, el analógico y el alusivo, se reducen a un solo proceso de acercamiento extremo a fin de alcanzar la comprensión de aquello que decimos no haber aún comprendido. Poder comprender significa poder asentir, com-

prometer nuestro ser en función del ser ganado. No se puede distinguir nuestro ser del ser que se asienta con nuestro asentir.

Este acercamiento al límite, que constituye la esencia del conocimiento por analogía, constituye el motivo más profundo del platonismo. Y podría incluso agregarse: el platonismo es precisamente la afirmación categórica de la imposibilidad de ir más allá de la evocación o, lo que es lo mismo, la posibilidad de reducir a lo conocido, lo que se muestra como ignoto.

Decimos: "reducir a lo conocido"; y sin embargo, con esta reducción no se deberá entender algo que implique el negar un acrecimiento de la conciencia, que sería, en tal caso, actual en potencia (y que mediante esta reducción a lo conocido pasaría de potencial a actual); sino, por esta reducción, se debe entender la imposibilidad de conocer algo extraño —absolutamente extraño— al ser de nuestra conciencia.

Tal es la esencia del platonismo y de la polémica sobre nuestro ser. Así, cuando se habla de la nada se habla de un ser; el ser del vacío, del abismo, el ser de aquello que falta y que nos hace sentir su ausencia: el límite.

El procedimiento alusivo, y por consecuencia también el analógico, no puede dejar de girar alrededor del límite, es decir, entorno al no-ser de un ente. Y, si es un pensamiento que se agota en el intento, al agotarse deja entrever algo más allá de sí.

Aproximarse a lo "otro" (a esto que no es aquello) significa modelar con lo que se conoce una serie de posibilidades hasta que relampaguea en la afirmación "sí, es así" una fulguración, una luz que antes no había.

El no ser de esta luz (la serie de alusiones) permitió el surgimiento de la luz. Imposible determinar en categorías psicológicas por qué el destello de tal o cual ideación tomó ese curso. Bajo este aspecto, el elemento lógico del discurso no es más que un procedimiento psicológico, una vía de acceso que no excluye la posibilidad de irrupción por otras vías.

Se sabe, por ejemplo, que para hacer entender que algo o alguien es *amable*, se puede hablar de la *amabilidad* de ese ser; pero también se puede decir simplemente: "Créame, es digno de amor", acompañando nuestras palabras con una caricia. Y ésta puede ser la causa que determine el asentimiento de quien queremos convencer.

La vía del discurso es esencial para la técnica, este es un hecho. Debe probarse que sea también esencial para la orientación a propósito de los problemas filosóficos. De ella no puede hacerse abstracción, no lo negamos, pero esto no significa que se constituya en la vía maestra.

Toda experiencia religiosa se sirve del discurso, sobre todo para repetir: "Cristo dijo"... , o bien, "He aquí el mandamiento de Dios".

Los estudios que siguen constiuyen más que un comentario y una explicación, esbozos para un desarrollo futuro de cuanto hemos expuesto en esta introducción.

La expresión "existencialismo cristiano" encuentra su justificación en la controversia sobre el carácter de la filosofía.

¿Debe o no debe ser edificante, la filosofía? Había dicho Hegel: *Die Philosophie soll sich hüten erbaulich zu sein*. La filosofía de Hegel entronca con el pensamiento de Spinoza; Spinoza con la Escolástica (con aquella que continúa el pensamiento aristotélico) y la Escolástica con Sócrates.

San Agustín, hasta cierto grado, recorre la misma ruta, al menos por lo que concierne al problema del mal (el mal es el no ser, el mal es inconcebible). El

intelectualismo es una protesta contra toda filosofía edificante. Porque, en definitiva, la filosofía poseería un objeto que trasciende lo humano (teoría del ser de las formas del pensamiento): el escándalo es el hombre. Es verdad que en último análisis los filósofos consecuentes, como Spinoza y Hegel y más aún, Santo Tomás, no cierran sus construcciones; al final, hay siempre la invitación a *creer* (*in extremis* el intelectualismo se vuelve edificante).

Pero todas estas concepciones hacen abstracción de lo que afirmara Platón: filosofar significa traer a luz algo implícitamente revelado al hombre.

Sólo aquel que se niega a identificar la verdad con los juicios universales y necesarios (parece que desde los tiempos de Sócrates la historia del pensamiento acepta la identificación de verdad y saber), sólo aquél tendrá en cuenta al hombre y no verá como escándalo que éste niegue su asentimiento a una construcción lógicamente irrefutable. Se puede agregar aún: lo irracional puede constituirse en el mal, pero, sin lugar a dudas, lo puramente racional es *el* mal; una construcción lógicamente incontestable podrá esbozar una doctrina del ser, pero aquí el existente se vuelve inasible.

El hombre alza su mirada e invoca. La muerte es una experiencia que no encuentra lugar en una doctrina. La experiencia de la muerte, si auténtica experiencia, es, yo creo, absolutoria¹; la filosofía que no es edificante no puede hablar de absolución.

En fin: o bien el proceso filosófico es *persuasivo* (una invitación que no se pone límites frente a la fe) y entonces una filosofía cristiana es posible; o bien, este proceso no es persuasivo y entonces se constituye en una doctrina de las formas del pensamiento (la lógica), o una ciencia, o, por último, una construcción diabólica (teoría del sujeto único: solipsismo).

El pensamiento moderno parece encaminarse a su pesar hacia la teoría del Sujeto Único.

Con buenos derechos se podría decir que la sociedad moderna ha sido penetrada por el drama de la soledad (carencia de un acuerdo). En mi ensayo recientemente aparecido "La crise de notre époque"², quise hacer notar que para ser fiel a la palabra empeñada es preciso tener fe. La actual crisis es una crisis de la *palabra*; la palabra no es ya *revelante*, se pretende justificar por sí misma (así, no puede ser *relevante*). Y el pensamiento que surge en esta situación no puede edificar; y, precisamente por esto, es destructivo. La historia nos está dando una prueba.

No es posible una filosofía cristiana sino a condición de ser antintelectualista.

I

Se ha hecho notar que el hombre se siente a veces comprometido en un coloquio íntimo, ligado a un diálogo interior, que lo coloca frente a frente a un Tú eterno, y que siente su existencia irreductible a la existencia del tú del otro dialogante.

La experiencia religiosa es, en definitiva, la experiencia del coloquio íntimo, de la resonancia personificada por el *Tú* eterno, eco que revela el valor de la voz, medida de lo *entonado* o de lo *desafinado*.

Si hacer filosofía no fuera dejar surgir la voz (una manera de despertar), sería entonces muy fácil saber lo que conviene o lo que no conviene según lo dado en las premisas, sería fácil construir una filosofía *more geometrico demonstrata*.

¹Sobre esta profunda concepción de la experiencia de la muerte —"esencificación" del ser para la muerte— véase pág. 216, "Pensieri e Giornate". Ed. Leonardo-Roma, 1945. Trad. castellana Revista de Filosofía, U. de Chile, 1962. (N. T.).

²Hermann & Editeurs, Paris, 1949. (N. T.).

La corriente existencialista de entonación cristiana, atenta al criterio de la resonancia, quiere ser una filosofía de la experiencia de lo divino, del coloquio interior. ¿Irracionalismo? No lo creo. Sólo dice que la razón tiene buenas razones para hacerse valer. Y aquí lo bueno (*bonum*) es *fundamental*, puesto que la identificación de *razonable* y *bueno* es gratuita.

Se acepta que sea bueno razonar (para los intelectualistas es razonable), pero *se acepta* porque el acto de aceptar no es equivalente a razonar y lo razonable se vuelve una expresión de oscuro significado. Y si se sostiene que el acto de aceptar reduce el *razonante* al *razonamiento*, aún se puede preguntar: ¿es esto razonable?

En conclusión, esta filosofía es una meditación sobre la vida eterna y no sobre la nada. Sus precursores son Pascal y Jacobi.

Il n'y a que le néant de méprisable, car toute réalité mérite de l'estime (Malebranche). El existencialismo religioso, que ha hecho suya la máxima de Malebranche, es el reto más ardiente contra la filosofía de la soledad, filosofía que mezcla trágicamente arbitrio y necesidad (idealismo). Por lo demás, esta manera de obrar tiene precedentes: no es sino un voluntarismo renovado.

Muchos han intentado la historia del existencialismo, historia de un nacimiento extraño y casi repentino. Digo casi repentino, ya que el existencialismo, hace veinte años, no había recibido aún su bautismo. *Kierkegaard-Renaissance*: tal es el nombre que se le dio a esa escuela bruscamente introducida en Alemania, aunque Kierkegaard fuese sólo el punto de partida —y osaría decir más: el pretexto. Kierkegaard fue arrancado, de golpe, de la sombra en que había permanecido por más de medio siglo, traducido a las principales lenguas, parafraseado, a menudo traicionado. Pocos han comprendido la razón de los numerosos pseudónimos bajo los que se ocultaba el pensamiento del filósofo danés para expresar, mediante personajes ficticios, los pensamientos que él no pensaba, pero que se podían pensar.

Estas palabras “se podían” (si potevano) —y lo mismo el *on* francés, el *man* alemán— expresan la tentativa de una pensabilidad desprendida del sujeto pensante. *Se* podía pensarlos: entonces, eran pensables, *pensabilidades puras*, posibilidades que no subscribía Sören Kierkegaard con su firma. ¿Qué significa firmar? Firmar es reconocer un pensamiento, legalizarlo, ligarlo a la propia personalidad. Es confirmar con un *sí* (*es así*) y no un *si*³ (un *man*) que no compromete al individuo que lo pronuncia. Es este compromiso el que a nosotros importa. El *man* genérico es un mundo en que vivimos, en cuyo seno nos movemos. Para entenderlo, nos es preciso a veces abandonar pronombre y nombres familiares, asumir otros, muchos otros nombres-figuras, y, en cierto sentido, máscaras. Estas figuras pueden no ser como las que emplea Kierkegaard —Constantin Constantius o Iohannes de Silentio— nombres propios, sino nombres genéricos tales como padre, hijo, amante, etc.. “El padre dice..”, “dice el hijo..”. Cuando se pasa al “yo digo” solamente entonces se emite la palabra tras de la cual el individuo participa de este mundo del *man* —en el sentido de instalarse en él—, pero, al mismo tiempo, se diferencia, se constituye mundo en sí, se presenta. *Presentarse*, es dar algo y, en cierto sentido, darse a los otros, a aquellos que participan de este “se dice” de esa experiencia común sin la cual el individuo no puede hacer sus cuentas y se pierde. Perderse, en efecto, no es otra cosa que no ver, no saber que el *man* (el *si*, el *on*) es una *conditio sine qua non* de ese “es así” que, faltando, no deja al individuo ni adquirir nombre ni pronombre.

³En italiano, el “sí” adverbial y el “se” pronominal son homógrafos. (N. T.).

El existencialismo, que restituye su valor a lo banal, representa el certificado de defunción de idealismo y positivismo, y, diríamos incluso, de todo el pensamiento moderno; pensamiento infecundo, que no supo ejercer la más mínima influencia sobre el mundo actual, ni defender al individuo de los peligros que el individuo mismo forjaba con sus propias manos. Mientras la filosofía moderna se obcecaba en sutilísimas discusiones sobre objeto-sujeto, inmanencia-trascendencia, concreto-abstracto, la humanidad preparaba, como si el pensamiento filosófico no hubiese existido, todos los caminos que llevarían a la catástrofe.

Y el existencialismo fue definido como una filosofía de la catástrofe. Filosofía de la catástrofe porque pone bajo luz y de una manera sugestiva esta fidelidad a la muerte, que el género humano lleva como su más íntima esencia y contra la cual rehusa siempre rebelarse. Ser-en-el-mundo significa precisamente ser para la muerte.

Han surgido dos corrientes existencialistas: una de izquierda, otra de derecha. Representan dos aspectos absolutamente diferentes de un único motivo inicial, que hace manifiesto e incontestable el fracaso de la investigación derivada del criticismo kantiano y, en general, la falencia de todo intelectualismo. Derecha e izquierda son, ambas, la afirmación de una concepción voluntarística.

Es un hecho que el existencialismo de derecha ofrece un cuadro, a veces penoso, de la angustia enclavada en la existencia humana. Para este existencialismo, tal posición es *solamente* un cuadro, o mejor aún, una fenomenología. O una condena: la condena para una existencia deficiente, substraída al llamado de una revelación inicial, al llamado platónico sin el cual el ser es un reflejo pasivo de la inmediatez que trae en sí la muerte (lo mundano).

Existencia deficiente, la que no reconoce el *siempre* que compromete al individuo a ponerse al abrigo de un frenesí engendrado por las obras que él mismo cumple para acelerar un tiempo volcado a la obtención de fines que resultan, a la postre, dolorosos. Dolorosos, puesto que apenas logrados revelan su insuficiencia, su miseria. Ellos son un acicate para que la existencia humana construya nuevas técnicas, destinadas a imprimir una velocidad siempre mayor al ritmo vital, a imponer nuevas metas, igualmente falaces (y que determinan a su vez nuevas técnicas, y así sin reposo), hasta llegar a hacer coincidir el sentido de la existencia con el de la velocidad, es decir, con el de una aceleración sin límites en un tiempo perdido.

El existencialismo de derecha es una afirmación potente de la necesidad de una Divinidad histórica que, en un tiempo determinado, hizo oír su voz, evangelizó, porque en un tiempo determinado también el primer hombre, la primera existencia humana, seducida por la *libido sciendi*, atentó contra su propia existencia. El existencialismo de derecha es una meditación sobre el pecado original y sobre la necesidad de redención, y esta meditación constituye la afirmación renovada de una filosofía cristiana. Reducir la verdad al saber, sin ningún residuo, ésa es la traición, la trampa que el saber tiende al hombre, el falso testimonio que el saber propone, presentándose al individuo bajo el aspecto de la serpiente bíblica; ésa es la tentación, la tentación de una verdad sin nombre ni pronombre, la tentación del "se dice", que no accede jamás a un *si*, a un "así es", a un "yo digo".

Dios debió encarnarse a fin de desenmascarar el equívoco y pronunciar las palabras: *Sumite, hoc est corpus meum* (Marc., 14, 22), y: *Vigilate et orate ut non intretis in tentationem* (Math., 26, 41), y: *Quaeri te primum regnum Dei et justitiam ejus; et haec omnia adjicientur vobis* (Luc., 12, 31).

Esta vuelta al Yo absoluto, en función de la inmortalidad del singular, es el tema dominante de este existencialismo teológico que hoy se hace oír. En definitiva, el existencialismo teológico es la nueva fórmula de una filosofía de la revelación que, al mismo tiempo, es filosofía de la crisis.

El existencialismo teológico representa un esfuerzo sugestivo de análisis y denuncia de la crisis que atraviesa el Cristianismo. Los caracteres de la crisis son evidentes: crisis de la interioridad (por tanto, de ese recogimiento en sí que la experiencia cristiana pide a cada instante) y crisis de testimonio. Toda la educación religiosa se funda en una capacidad de definirse, propia del individuo. Definirse, condición de todo comunicar. Es cierto que el Sacramento obra *ex opere operato*; pero si el Sacramento, base de la vida cristiana, es sólo padecido, su eficacia es nula. En un sólo caso —en el Bautismo— la validez del Sacramento no depende en absoluto del individuo. Pero es el primero, aquel que exige el acto social, dicho de otra manera, la participación de las voluntades de salvación en las que se acoge al nuevo ser, y se le inicia en un acto que es oración y, al mismo tiempo, instrumento de gracia.

En el Sacramento del Bautismo más que en ningún otro, la Iglesia se manifiesta propiamente como comunión de fieles. Comunión, es decir, comunicación efectiva, capaz, en función de la Gracia, de acoger a quien no tienen aún conciencia de la comunidad, capaz de arrancar al mal por-venir a quien sufre la pena del mal inicial. En todos los otros casos la conciencia del individuo es condición necesaria de la validez del Sacramento. El espíritu del cristianismo es el espíritu de la conciencia del individuo en la consecución de fines justificados por sus valores intrínsecos.

La crisis de la interioridad es crisis de la esperanza, y al mismo tiempo, de la fe. Fe-certeza y fe-confianza exigen la conciencia de la hora y el sentimiento de la temporalidad en función de lo eterno. Mas, lanzados a la conquista de un tiempo inconcluso, la humanidad ha perdido conciencia del tiempo. En una sociedad actual la vida se vuelve movimiento incesante, renuncia al reposo, ignorancia de la pausa, ritmo sin medida.

Una experiencia en tal contraste con la experiencia religiosa, aun teniendo en cuenta las condiciones de vida y el significado de las técnicas, jamás se había manifestado en la historia humana. La incapacidad para definirse deriva de una incapacidad para proceder a un examen de conciencia.

La nueva generación es la generación del *periodista*. Conciliar periodismo y espíritu cristiano es algo imposible. El periodismo es la desconsagración erigida en sistema, el escándalo permanente, la afirmación implícita (tal vez inconsciente) de que todo esto encuentra su razón de ser en sí, posee su divinidad, no se presta a juicio alguno de condena o aprobación. Y parece extenderse cada vez más el sentimiento de la inutilidad del juicio ajeno. Los otros ya han perdido su mérito, cesaron de ser testimonios y se les reduce a impotencia. Todo se justifica, lo que equivale a decir que toda justificación ha sido abolida.

Todos proclaman que la guerra es horrible; pero cada cual proclama al mismo tiempo que es santa la guerra que él ha desatado. El mal de una justificación universal ha acarreado otro mal: el de una ausencia de fe que ya no es ni siquiera una profesión de escepticismo, sino algo mucho más grave. Domina en la conciencia de las nuevas generaciones una falta de fe en el pasado y en el presente. Y el sentimiento de una carrera perpetua y obligatoria ha perdido por último su carácter de pesadilla (último vestigio de un sentimiento, aunque vago, de culpabilidad). Este vertiginoso impulso hacia adelante deja ver la falta de un sentido —el sentido de la pausa, de la duración (*durée*)— perdido para la nueva generación. Crisis dramática la del cristianismo, puesto que el llamado a Dios exige la capacidad para confesarse, esto es, la capacidad del testimonio; pero para testimoniar es preciso contar con un tiempo disponible. Hoy, no hay tiempo disponible. Sólo existe un tiempo lanzado, el tiempo de la velocidad creciente que no permite ni detenerse ni ver. Lo trágico

es que la aceleración es tal que la uniformidad se está constituyendo en nota dominante, de modo que se desemboca en un tiempo sin peripecias, aquel que Leibniz definió con exactitud: "orden de las posibilidades inconsistentes".

El pensamiento moderno puede ser presentado de dos maneras: primero, indicando las corrientes del pensamiento con independencia de su propagación y de su influencia sobre la opinión común; en segundo término, siguiendo el camino inverso, o sea, examinando la influencia que la experiencia común ha ejercido sobre las corrientes filosóficas.

Es un hecho que todo el pensamiento moderno, desde Descartes hasta nuestros días, no ha sido más que un extraviarse por los caminos del subjetivismo, seguido de esfuerzos, grandiosos a veces, destinados a dejar a salvo la objetividad. Estas tentativas para salvar la objetividad pura son un signo manifiesto de que las investigaciones de los "doctrinarios" se han visto constantemente presionadas por la experiencia común, o mejor, por el sentido común.

Hasta los más rigurosos espíritus deductivos —Spinoza, por ejemplo—, sufrieron, de una manera u otra, el imponerse del sentido común.

La reflexión moderna ha luchado contra el peligro del solipsismo, y esta lucha prueba la presión que el sentido común ha ejercido sobre pensadores que, en sus construcciones, no lograban organizar la multiplicidad de los sujetos particulares. En una palabra, el pensamiento moderno en su conjunto puede considerarse como la construcción de la doctrina del pensamiento puro, que sería en definitiva la doctrina del sujeto único. Pero la doctrina del sujeto único trae como consecuencia una ecuación blasfematoria: Yo, igual a Dios.

Ningún pensador, que yo sepa, ha expuesto su firma bajo esta ecuación; los más representativos filósofos la han mirado como un peligro. Y aquellos que no llegaron a demostrar la posibilidad de alcanzar un criterio decisivo sobre tal ecuación, fueron a parar al escepticismo.

Es decir: el pensamiento ha fracasado aquí, puesto que el pensamiento expresado por la ecuación antedicha no puede aceptarse. En este caso, inaceptabilidad y absurdo son sinónimos.

Entonces (el "entonces" es para los escépticos la sola verdad aceptable, es decir, la expresión de un pensamiento incontestable) sólo la experiencia común es un criterio de vida; el pensar crítico ha fracasado; y creer en una experiencia que se prolonga más allá de la muerte es lícito, puesto que también es lícito creer lo contrario. Pero esta actitud corresponde simplemente a quien considera un único aspecto del problema: precisamente la vía de la consecuencia, la perspectiva de la meditación pura sobre el orden de elementos que constituyen el orden de la racionalidad absoluta.

Es forzoso, se dirá: toda desilusión, cualquiera falla trae consigo la victoria de la tesis opuesta. Cuando el adversario, como en el caso presente, es en efecto una inexistencia (ya que no se puede decir que el conjunto de los conocimientos que constituyen la experiencia común o el sentido común, sean conocimientos que invaliden la reflexión crítica) entonces, se crea al adversario y, en este caso, el así llamado adversario no es otro que el sentido común, al cual se le prestan títulos que de hecho no forman parte del conjunto de *datos* que componen el sentido común.

En fin, cuando el escepticismo llega a esta conclusión: "la reflexión crítica no puede establecer leyes en lo que concierne a los problemas fundamentales" también arrastra esta conclusión implícita: "sólo el sentido común es válido puesto que es

imposible prescindir de una norma de valores y la vida es una perpetua *validación*; y el sentido común extiende su valor hasta los problemas fundamentales, donde la búsqueda crítica ha defecionado”.

Sin embargo, para el escéptico la validez del sentido común, en lo que concierne a los problemas fundamentales, está basada, sobre este principio atribuido al sentido común: el hombre que vive conforme al sentido común, cree en la existencia de Dios y en la inmortalidad, y lo que así cree es obra de la fe. Prosigue el escéptico: Respecto a la fe, no cabe discusión alguna, ya que se trata de un hecho de la intimidad, es decir, de un elemento que echa sus raíces en la conciencia del sujeto que llamamos creyente, etc.

Pero, entonces, el escéptico, *implicitamente*, declara que el sentido común tiene sus raíces en algo que no es común, puesto que la fe —el hecho de creer— pertenece al hombre *qua singulo*. Dicho de otro modo: afirma que no hay sentido común después de haber declarado enfáticamente lo contrario.

El escéptico consecuente se sorprende en contradicción y, en cierto sentido, divaga. El sentido común, por lo demás, no acepta la crítica que el escéptico mueve contra la investigación crítica, lo que equivale a decir, que el sentido común no acepta la proposición siguiente: “no es suficiente la razón para decidir sobre el problema de la existencia de un Dios personal o de la supervivencia de la conciencia individual”.

El sentido común cree en la profundidad de la investigación filosófica, pero cree al mismo tiempo que la verdad no puede revelarse sin ocultarse, porque en el mundo su objeto es actual y es actual gracias a dos datos fundamentales: el de la supervivencia y el de la existencia de un Dios personal de quien depende la humanidad toda y a quien la humanidad debe volverse.

El sentido común es el sentido de una revelación ya otorgada y no es posible para él alcanzar un conocimiento más allá de lo que se conoce. No es, pues, el sentido común lo que el escéptico acepta, puesto que la posición escéptica desfigura todo conocimiento, considerando al sentido común como una forma de escepticismo y atribuyéndole el carácter de desconfianza frente al poder de la razón en su intento de resolver los problemas fundamentales.

Naturalmente el pensamiento moderno no sólo ha dado origen a la posición escéptica. Colocado en presencia de la ecuación “Yo, igual a Dios” ha buscado otros expedientes, uno de los cuales es la negación de la existencia de un Dios personal, doctrina que ha recibido su bautismo. Gracias a esta nueva doctrina se puede hablar de la multiplicidad de los sujetos, puesto que la subjetividad comporta esta afirmación: la soledad absoluta es la absoluta impensabilidad.

Para llegar a decir que la soledad absoluta es impensable, esta doctrina debió acudir al sentido común. Y decimos esto porque el espíritu de consecuencia de una doctrina del pensamiento puro no conduce a la conclusión señaladas, sino a su opuesta: “Yo sólo soy y este hecho de existir no consiste en otra cosa que pensar en un prójimo en la unidad de mi conciencia. Por tanto, no hay ninguna razón para afirmar la existencia (fuera de su unidad) de otros sujetos”. Los otros son pensados como pensantes, es un hecho, pero lo que nosotros negamos es que esta verdad sea *demostrable* o, lo que es lo mismo; la demostrabilidad de esta verdad es imposible. Por consecuencia, la verdad que dice que los otros son pensados como sujetos pensantes, independientemente del hecho de que yo los pienso, es una verdad que tiene sus raíces en el sentido común. Esto significa que el sentido común es algo presupuesto y que, por tanto, de él no se puede prescindir, si es un presupuesto, es un *criterium*. Debido a estas consideraciones se puede decir que la doctrina o las doctrinas que niegan la existencia de una Divinidad considerada como un ser absoluta-

mente personal superan la ecuación "Yo, igual a Dios", de una manera equívoca, puesto que la multiplicidad de sujetos surge del sentido común y el sentido común la emplea como *criterium para la multiplicidad* y no como criterio para la *unidad absoluta*.

Para concluir: el *criterium* de la unidad absoluta, como comienzo de unificación sin la cual la multiplicidad viene a coincidir con la *caoticidad*, no se encuentra en una doctrina de la razón pura, ya que una doctrina de la razón pura arranca de la razón misma, es decir: lo que es irracional es impensable, subentendiendo por cierto, es impensable *racionalmente*.

La doctrina de la razón pura habla de una pensabilidad irracional como de algo posible, pero que pertenece a otra esfera. En fin, la razón pura no niega la existencia de pensabilidades irracionales, y declara solamente que éstas no poseen una *razón suficiente*, justamente porque la razón suficiente no trasciende la razón; ella no sobrepasa aquel proceso de pensabilidad que mantiene a la existencia dentro de los límites mismos de la razón, es decir, no coge la existencia a partir del sujeto existente y, mucho menos todavía, a partir del sujeto absoluto.

El criterio de la unidad absoluta, desde el punto de vista de la racionalidad pura, no es más que el criterio de la unificación, y podría también llamarse criterio de la implicación (espíritu de consecuencia, por el que es siempre posible pasar de un razonamiento a otro, debido al acceso —la implicación— de un concepto a otro).

También podría definirse el *criterium* de unificación como criterio de *instrumentalidad*, ya que sirve al sujeto del Todo para orientarse, pero subyuga si, abandonando la conciencia de su instrumentalidad, detiéndose el sujeto en la racionalidad pura. Si el sujeto es puramente racional, no podrá salir de sí mismo y declarará —lo quiera o no— que el solipsismo es la sola doctrina concebible. En otras palabras, la existencia de lo Divino (de un Dios personal) se logra por otra vía, y con una frase poética podríamos decir que nuestra conciencia está embebida de divinidad.

Querer demostrar la existencia de un Dios personal es, en el ámbito de una doctrina de la razón pura, como querer demostrar la existencia del otro. La existencia de los otros sujetos pensantes (la multiplicidad de sujetos) *no se demuestra*, como ya hemos mostrado, justamente porque el criterio de la multiplicidad de sujetos es un presupuesto y lo es como es presupuesto el *criterium* de la existencia de un Dios personal.

No negamos que la existencia de Dios se demuestre a través de aquellas pruebas que la historia del pensamiento filosófico ha reunido y tantas veces criticado; se niega, sí, la posibilidad de llegar a *creer* pasando a través de una demostración. Se niega que la fuerza de la razón pura sea suficiente para que el sujeto razonante vislumbre el Ser, como una existencia absoluta que ya no sea la misma existencia razonante, que no sería otra cosa que la existencia del "razonar".

Por otra parte, la apologética sabe que el no creyente, a quien se da una serie de demostraciones de la existencia de Dios, responde con palabras inquietantes: "Sí, tendrá Ud. la razón, pero yo no puedo creer". Creer es un don que bien puede perderse, no porque se pierda la razón, sino porque puede perderse la capacidad de hacer uso de la razón como de un instrumento que debe conservar en sus más íntimos penetrales ese tesoro que la misma razón no ha podido colocar.

La razón no es *donativa*; sólo reconoce (est *reconnaissante*) lo que es, redescubre el ser de donde proviene. Hemos dicho el ser, y no el ser-ahí, es decir, no el sujeto en tanto que persona, sino el sujeto como objeto del pensamiento, como naturaleza del pensar mismo. El límite de la razón es el *criterium* en virtud del cual se ha dicho:

solamente el insensato negó a Dios en su corazón. Y diciendo así, se habla con mucha justicia, puesto que habiendo negado el *criterium* ha perdido el *criterium*: razona, pero no sabe cómo, ni de qué, ni por qué.

II

¿Irracionalismo? Que se entienda bien: si por irracionalismo se quiere señalar esa actitud del pensamiento que cree en el fracaso del procedimiento discursivo respecto de los problemas fundamentales, entonces no acepto este calificativo, ya que en tal caso irracionalismo y escepticismo vienen a ser la misma cosa.

Se ha visto ya cómo el escéptico no es más que atado de contradicciones. Pero si por irracionalismo se entiende esta consideración que conduce a delimitar la racionalidad misma, es decir, a afirmar que la racionalidad es instrumental, que ella sirve puesto que es un medio, entonces podemos decir que el irracionalismo es razonable.

¿Es esta una contradicción? Un irracionalismo razonable parece ser la conjunción de dos términos que se excluyen. Pero estas son sutilezas sin significación porque el sentido de ese "razonable" fue puesto en evidencia, para eliminar cualquier equívoco. Cuando se dice que el irracionalismo es razonable se dice simplemente que el irracionalismo, en el sentido aclarado, es admisible, es decir, encuentra un lugar.

Detengámonos en esta proposición: *encontrar su lugar* es una expresión preñada de contenido; por otra parte, demostrar es siempre poner las cosas en el lugar que les corresponde, y se puede hacerlo de diversas maneras. Una caricia no es un discurso, pero puede poner las cosas en su lugar mejor aún que una demostración.

Me parece que el ejemplo sea demostrativo. Demostrativo porque la sugerencia que el individuo ejerce sobre los otros equivale a poner las cosas en su lugar, esto es, demostrar sin recurrir al discurso. Cuando se le dice a alguien: "héme aquí" y no se añade palabra, se demuestra algo. Una presencia es una demostración que sobrepasa la esfera de la racionalidad pura. Esto para eliminar equívocos.

Conocemos los discursos del racionalista: es imposible hacer abstracción de la razón, puesto que una presencia es siempre una razón suficiente, etc. Palabras equívocas de seres que arrastran su espíritu de consecuencia como si se tratara de un bien, de una propiedad digna de defensa y no dé un medio para defender la propiedad misma, es decir aquello que nos pertenece y que, justamente por pertenecernos, no puede hacer abstracción del prójimo, de la presencia de la propiedad del otro, ni de lo Divino del que nos hemos *apropiado*.

Hay un racionalismo que tiene su razón de ser, la razón misma que reconoce su propia limitación, la razón que da lugar a un acto de fe, que *sabe* que el asentimiento, por lo que concierne al ser en tanto que persona particular o absoluta, no surge jamás de aquella misma razón, sino que es su presupuesto. Pero este racionalismo no es el *racionalismo* de los racionalistas.

Es cierto que la razón no sabe, se dirá. Evidente, la razón no sabe; sabe el sujeto y no la razón; y el sujeto razonable deja de serlo si llega a afirmar que la razón sabe, si llega a identificarse con la razón pura. Incluso se puede agregar que la identificación del sujeto con la razón pura es lo demoníaco mismo devenido actual: la soledad absoluta.

III

La reflexión crítica puede admitir que se recurra al sentido común como criterio porque comprende que un saber vulgar, un saber acumulado sin método alguno, precede al saber metódicamente construido; comprende, por lo tanto, que el punto de

partida está en los datos de la experiencia inmediata, en los datos del sentido común (sentido común en tanto que conciencia humana).

Y, sin embargo, la reflexión crítica agrega: tener un punto de partida no significa quedarse en ese punto; al contrario, la reflexión crítica (en particular el idealismo y el criticismo) tienden a superar el punto de arranque. Pero ¿qué significado daremos a "superar el punto de arranque"? Significa alcanzar un nivel en la investigación donde el punto de partida se estima insuficiente. Se podría decir que la reflexión llega a un punto donde ya no es posible considerar válido el punto de partida. Entonces, no es cierto que el dato entregado por el sentido común sea un criterio de evaluación, si el punto de llegada ha demostrado que el hecho de considerar el sentido común como un *criterium* está en contradicción con el resultado al que llegó la indagación crítica.

Una observación: ¿Es posible levantar una casa, si luego se han de reemplazar los fundamentos? ¿Y es posible hablar de la insuficiencia de un criterio precisamente en función de esa insuficiencia, gracias a la cual hemos alcanzado un determinado ahondamiento que nos constriñe a considerar insuficiente el principio mismo de tal progreso? Este es el problema. No negamos que, sobre la base de ciertas observaciones que aclaren los supuestos ilícitos, un análisis pueda conducir a considerar como error la atribución de un determinado carácter a un objeto del pensamiento; pero es contradictorio que la investigación misma pueda tener algún sentido y, por tanto, sea significativa hasta el punto de reconocer falso su criterio, puesto que la significación, lo significativo, está en función del signo, es decir, de lo que se ha recorrido; pero si lo recorrido (lo buscado) resulta *insensato*, ya no se puede hablar de significación.

Para terminar: si se quiere alcanzar un grado profundo de verdad, es preciso estar ya morando en la verdad.

La entrada en la verdad es algo que trasciende la *verificación*. El idealismo —menos aún el criticismo— no lo han comprendido así. Y esto, podríase agregar, es lo que no puede ser aceptado por las corrientes existencialistas, en sentido amplio⁴.

Residuo de platonismo, contra el cual el aristotelismo bajo todas sus formas, ha intentado dirigir sus ataques. Teologismo, podrán decir los críticos. Puede ser, pero es inútil buscar palabras para destruir doctrinas. Si se quiere hablar de teologismo, que se lo llame así, pero que se le encuadre en ese teologismo agustiniano que puso de acuerdo el *credo ut intelligam con el quamvis enim nisin aliquid intelegat nemo possit credere in Deum*⁵, es decir, afirmando que nadie puede creer en Dios sin inteligencia de algo, puesto que la inteligencia de esto o aquello es inseparable de la inteligencia de alguien.

I

La historia del pensamiento moderno parece ser la historia de una carrera hacia el solipsismo. De Descartes a Fichte, de Fichte al idealismo presente, es la historia de altos y bajos, ya sea en períodos de predominio empirista, ya sea en períodos de predominio racionalista o idealista. Un cuidado obsesivo: escapar de la inevitable soledad, de la soledad lógicamente deducida. En el recorrido no siempre fácil, las

⁴Hay, es cierto, un existencialismo nulificante, aquel de la fidelidad a la muerte, pero se puede responder que este existencialismo es la reformulación, menos feliz tal vez, de un idealismo *en déficit*. Este existencialismo se entronca, directa o indirectamente, a una posición cristiana. El existencialismo que no habla de la caída no es otra cosa que idealismo deformado.

⁵San Agustín. *Enarratio in Sal.* 108, n. 3.

dos rutas; la del suceso psíquico y la del pensamiento lógico, ambas desembocan inevitablemente en la proclamación de un sujeto único.

Movido por su repugnancia instintiva por esta conclusión: *yo soy el Único* (que el romanticismo redujo a un "estoy solo"), el pensamiento moderno se ha ido disfrazado con extraordinarias sutilezas lógicas a fin de librarse de la conclusión solipsista. Evidentemente, nadie ha sido tan audaz como para proclamarse solipsista. El solipsismo es una aberración. Así, la profesión de fe: *Hae omnes creaturae in totum ego sum et praeter me ens aliud non est et omnia ego creata feci* es la profesión de fe que el pensamiento atribuye a *lo eventual*. He aquí la historia exterior del pensamiento moderno, puesto que la historia íntima, la historia del miedo a formular en primera persona el credo recordado, esa historia es diferente: es la historia de los compromisos entre la noción de Dios y la noción de la muerte. Y entonces, para escapar de la tesis de la soledad absoluta (el solipsismo empírico), el fenomenismo y el idealismo le han dado otra forma (solipsismo trascendental). Fiel al punto de partida cartesiano, el idealismo dice: que yo sea, de esto no hay duda alguna; la duda sobre la existencia es una certeza que prueba la existencia de aquel que duda, puesto que si dudo de que dudo, estoy cierto de dudar de que dudo. Y si se le objeta: "no estoy cierto de dudar de que dudo puesto que puedo dudar todavía de mi duda", se responde: no es posible hacer abstracción de la conciencia que tengo de dudar, lo que, en definitiva, es la certeza de ser una conciencia en la duda misma que nace sobre la conciencia. Pero el análisis del contenido de la conciencia conduce a la certeza de que el contenido de la conciencia no es más que contenido de conciencia. Que sea algo más, esto no se puede demostrar, puesto que el contenido de conciencia se resuelve en un complejo de cualidades primarias y secundarias, que la crítica filosófica de Locke y Berkeley ha demostrado no tener realidad alguna fuera del sujeto pensante. Esto por lo que concierne al objeto físico (la corporeidad). Por lo que concierne a la conciencia del otro, el razonamiento es análogo: el otro es, en efecto, otro, en la medida que, bajo un aspecto, es un objeto físico que tengo cuidado de percibir de una manera determinada y que, en consecuencia, está sujeto a la crítica ya expuesta; y, en la medida que, bajo otro aspecto, es un ser con el cual yo me comunico, es decir, para quien mantengo un género especial de relaciones, que llamo un entendimiento (*entente*). Pero —prosigue la crítica filosófica— el entendimiento, que consiste en *convenir*, en sentir que el otro está de acuerdo con nosotros cuando dice "sí, así es" o "es innegable", este entendimiento, es en buenas cuentas un proceso de sincronización. Precisamos: se sabe que ciertas premisas (por ejemplo, habiéndose dado un punto y una recta, sólo se puede construir por ese punto una paralela a esa recta) dan origen a conclusiones particulares (por ejemplo, que la suma de los ángulos de todo triángulo es igual a dos rectas). A estas conclusiones el otro no puede escapar, obligado como está a seguir este proceso, siempre que se le conduzca de una manera bien determinada. En definitiva, el "sí, es así" es la reacción determinada por nuestra modalidad de razonar; una suerte de eco inevitable (universalidad del pensamiento lógico) que no prueba que el otro es un sujeto pensante, sino más bien que es un objeto de mi percepción. Es decir, percibido de esta manera particular bien determinada (eco constante a un estímulo dado), se está cierto de no recibir un desmentido (un no). En cambio, no se puede prever la reacción si se lleva el discurso al ámbito de lo *opinable*. Pero, lo opinable nos encierra, por otra parte, más aún en nosotros mismos, puesto que si el entendimiento (*entente*) en el dominio de la opinión parece confirmar la conciencia del otro, no sólo como eco de un discurso, sino como otro sujeto pensante (otra conciencia), esta creencia es fuente de nuevas decepciones, ya que el hecho de reconocer la opinión ajena y el hecho de convenir representan una opinión personal que posee bien mísero fundamento: la

experiencia común es la experiencia de la torcida comprensión. Tarde o temprano nos convenceremos de que nuestra opinión es solamente nuestra, que cuando el otro convenía, no convenía verdaderamente, que la opinión ajena no consistía en convenir con nosotros, que era un escándalo inevitable. Y entonces, lo único que existe es nuestra opinión sobre la opinión ajena, y un doloroso escepticismo sobre la posibilidad de un acuerdo.

Tal es el punto de vista corriente; ninguna sutileza sobre la realidad del individuo particular, pero sí escepticismo sobre la posibilidad práctica de un real acuerdo con el vecino; realidad de la soledad con la desazón que le sigue allí donde el pensamiento vulgar es aún un pensamiento y no un simple obrar sin control.

No se puede negar que el solipsismo guarde argumentos que podría hacer valer, incluso a favor de la experiencia común, si bien es innegable que lo *común* es expresión de lo *único*. Y no se debe acusar de locura a quien razona de este modo: lejos de oponerse a la experiencia común, la toma a su cuidado.

No es infrecuente toparse con alienados que declaran ser Dios mismo; seres inofensivos, pero que se les recluye entre murallas, porque los seres normales, aquellos que viven fuera, no soportan a estos que afirman su identidad con el buen Dios. Cómica la historia de aquel orate que, haciendo confidencias a una visita, se burlaba de un colega, y decía: "Mire Ud. a ese individuo, es realmente loco; pretende ser Dios . . . mientras que el buen Dios soy yo. . ." Y se alejaba esbozando un gesto de bendición al que la visita no se opuso, ya que en aquella ciudadela se encontraba en minoría. Cosas inverosímiles, frente a las cuales aun Schopenhauer declaraba no encontrar argumento alguno cómo refutarlas.

Pero el mismo hecho, sin ser en absoluto cómico, se repite en la historia del pensamiento: todo pensador calificado dice con superioridad a sus discípulos: "Soy yo quien posee la verdad; los otros están fuera de ruta". Malebranche lo dice de Spinoza, Spinoza de Malebranche, Kant de Leibniz, Hegel de Kant.

Es exactamente la misma manera de proceder, puesto que el loco que se proclama Dios, se conduce prácticamente como el filósofo que dice: "Yo poseo lo Absoluto". Es cierto que hay una diferencia entre el loco y el solipsista: aquél afirma su identidad con Dios, mientras que el solipsista no lo hace porque sabe que una afirmación de esa índole (yo soy lo absoluto) podría comprometer su vida, la pobre vida de un pobre Dios crucificado por ese conjunto de representaciones que constituye la sociedad en la que vive, a la que debe rendir cuentas, hacer confesiones humillantes, delante de la cual debe a veces sonreír, otras tomar un aire melancólico o grave. El solipsista dirá muy en alto: "El solipsismo es una aberración, una locura". De no hacerlo, aquel conjunto de representaciones que son, para señalar un grupo, la Comisaría, el propietario de la casa, su mujer, sus hijos, etc., lo obligaría a caminar bajo la escolta de la representación de un individuo muy poco simpático, y que se llama enfermero. Dirá, pues, muy en alto: "El solipsismo es una locura", pero interiormente sabe que lo que está diciendo es un compromiso con su conciencia, una vileza, una falta de lealtad. ¿Qué puede responder un solipsista a esta acusación? Porque el solipsista habla, enseña, interroga y es interrogado. Mas —se objetará—, él es el *único*. De acuerdo, pero *la soledad del discurso* es lo que se podría definir como un *discurso coral*: discurso único, en efecto, discurso repetido por el eco y en el cual el que habla es el único, pero, al fin de cuentas, discurso condicionado por ecos inevitables. Por ejemplo, la injuria, lanzada a una representación que el solipsista define como "otro sujeto" viene seguida ordinariamente por otra injuria no deseada. Para no escuchar esa palabra no deseada, es preciso abstenerse de pronunciar otra, etc. El solipsista conoce, como todos los hombres simples que viven según las reglas del sentido común, el juego del lenguaje y no pretende (contrariamente al alienado)

desafiarlas en nombre de la verdad. La distinción entre solipsista y hombre común es totalmente *intima*, no *aparente*. Y el pensamiento moderno lo sabe, aguijoneado como ha estado por el solipsismo, y busca así con ansiedad una salida. Más aún, la acusación tradicional que el hombre ordinario lanza contra la filosofía, es la de ser abstracto. Pero según esta acusación, ¿de qué hace abstracción el filósofo? De esa sumersión en la experiencia común (la acción cotidiana, el trabajo, las relaciones que se establecen con nuestros semejantes), experiencia común que consiste en no pensar en esos problemas que "quitan el sueño" y empobrecen el sentido mismo de la vida. El hombre ordinario olvida que la verdadera pesadilla es el fantasma de la soledad absoluta; lo ignora porque el filósofo se la tiene bien oculta, y por serios motivos, como hemos mostrado: manifestarla sería peligroso. Pero, incluso, a sí mismo se la tiene oculta esta opresión. Este punto merece ser profundizado.

He afirmado que el pensamiento moderno vive bajo la opresión del solipsismo, que no se somete a la conclusión del solipsismo, que evita someterse y que para este fin toda evasión es buena. Debe añadirse: el pensamiento moderno, a fin de hacer un rodeo en torno a la doctrina del sujeto único, nos presenta a menudo un escepticismo disimulador en problematicismo⁶ o neo-pragmatismo o, todavía, idealismo consecuente.

II

El examen de la situación del pensamiento moderno frente al solipsismo excluye toda posibilidad de acercamiento entre la filosofía moderna y la filosofía medieval. Dentro del comportamiento medieval el problema se presenta bajo el aspecto teológico: problema de la predestinación y, consecuentemente, de la posibilidad o imposibilidad de un sujeto predestinado. Pero el mérito del pensamiento medieval ha sido el de considerar como central la tesis de la inmortalidad del individuo particular. Esta tesis no sólo ha sido olvidada: ha sido rechazada por el pensamiento moderno. Por otra parte, dado que el verdadero sujeto, realizándose en los sujetos empíricos, permanece en sí, único, es éste, el Sujeto Universal, impercedero. El idealismo triunfante lo viene repitiendo hasta el cansancio.

El escepticismo y el fenomenismo no pueden pronunciarse y los esfuerzos hechos en serio a fin de volver a una metafísica corren el peligro, a mi entender, de encerrarse en una posición puramente intelectual: olvidan las aspiraciones individuales. El existencialismo, tal como fue pensado por su fundador (no hablo de Kierkegaard), es la filosofía de la celebración de la muerte. La inmortalidad no interesa a los discípulos de Martín Heidegger. Desde este punto de vista el existencialismo alemán no difiere mínimamente del fenomenismo.

Existe, sin embargo, la posibilidad de otra posición, que equivocadamente ha sido confundida con el existencialismo alemán: ella se entronca a aquella corriente anti-intelectualista que, con el suceso cristiano, fue sostenida por el más grande representante de la Patrística y que más tarde encontró su más expresiva formulación en Pascal: "la razón puede gritar; ella no puede poner precio a las cosas".

"La razón puede gritar, ella no puede poner precio a las cosas". ¿Un comentario? Es Nietzsche que nos lo ha dado sin saberlo en una de sus finísimas observaciones contenidas en *La Gaya Ciencia*. Escribe: "*Falta*. A pesar de los jueces, más malicioso que las brujas, si las brujas mismas estuvieran convencidas de la culpabilidad de la hechicería, esta culpabilidad no sería en absoluto evidente. Este es el resultado para

⁶La filosofía de Ugo Spirito, continuador del neoidealismo (attualismo) gentiliano. (N. T.).

toda falta". La *Gaya Ciencia* (n. 250). Es conveniente agregar a esta observación una nota explicativa sobre la evidencia.

¿La tarea de la razón es la de conducir a la evidencia? ¿O bien la de probar lo que no es evidente? En la observación de Nietzsche la persuasión de la culpabilidad era todo, puesto que la evidencia de la culpabilidad quedaba descartada. Gritar, sí, mas no poner un precio a las cosas, he aquí lo que puede la razón. Y debido a este hecho: lo que es *apreciable* es lo se puede *apreciar*. La razón, se dice, puede decidir si tal cosa es apreciable; empero, en este caso se quiere decir: puede decidir si tal cosa conviene. ¿Conviene para qué? ¿O a quién? La respuesta sería: "A quien desea llevar a cabo una acción determinada". etc. (Imperativo hipotético).

La razón no habla de la conveniencia en sí (de la apreciación absoluta) *Poner un precio* importa un *interés*, y la razón es desinteresada. Elegir con razón significa servirse de la razón en tanto que instrumento indicativo. Pero elegir la vía de la razón (confiarse a la razón) involucra un acto suprarrazional, un *impulso* que es el secreto de esa intimidad que sólo se puede transmitir por solicitudión y no por demostración.

III

Luego de este largo paréntesis, nos podemos ahora preguntar: esta amenaza de la soledad absoluta, ¿por qué el filósofo pretende disimularla a sí mismo? ¿Y por qué el pensamiento moderno, edificado sobre la pesadilla del solipsismo, no desea someterse a la conclusión solipsista? Porque la conclusión es más amplia que las premisas; la conclusión, transitando por las premisas que vienen a parar a la doctrina de la soledad absoluta, no tiene ya interés, se convierte en la naturaleza misma del *discurso mecánico*: es la conclusión de una máquina de calcular. Muy importantes estas máquinas, pero construidas para el cálculo. Pongamos atención: para quien no quisiera otra cosa que calcular, no serían de ninguna utilidad; quien, en la vida, no quisiera otra cosa que calcular haría muy malos cálculos. Ahora, si se prefiere, la conclusión que deriva de las premisas que muestran la vía del sujeto único, esta conclusión posee un solo interés: el de hacer sentir el abismo de esa conclusión. Una conclusión *abisal* e incontinente, ya que no puede ser contenida dentro de los límites de las premisas. Esta conclusión vuelve al mundo de la experiencia *insignificativo*. Es conveniente distinguir *insignificativo* de *insignificante*. Insignificativo es lo que ya no posee significación; insignificante es lo que no otorga significación.

La conclusión solipsista es a un tiempo insignificativa e insignificante. El lenguaje común la llamaría *inconclusiva* (si la conociese).

Más aún: existe la lógica del principio de contradicción que establece que no se puede atribuir al sujeto de un juicio el ser y el no ser al mismo tiempo; es decir, el absurdo es impensable. Mas hay un principio de contradicción existencial según el cual la conclusión insignificativa es por lo mismo, impensable, o sea, absurda (en este caso, lo que es puramente lógico y lo que es absurdo serían la misma cosa). En suma, dos clases de insignificación: la del principio de no contradicción (que podría llamarse de la inconsecuencia, siguiendo el cual, si proclamo el ser ya no puedo no proclamarlo) y por otra parte, la de un espíritu de consecuencia que sería absoluto. Así, el solipsismo es una aberración (un absurdo) doctrinariamente refutable, y la interpretación corriente del mundo de la experiencia es fundamental (es decir, esencialmente reveladora). Lo que no excluye, como ya lo hemos notado, la duda sobre la posibilidad práctica del acuerdo (*entende*) una vez admitida la multiplicidad de sujetos. Puesto que los sujetos son un dato (*donée*), no son demostrables; se cree en los otros, y nuestra creencia no es una creencia arbitraria.

Sin embargo, el problema de la creencia en el acuerdo (conocerse recíprocamente) es otro aspecto de la cuestión que pesa sobre el pensamiento contemporáneo. Decir: "Los otros son un dato" no significa identificar lo dado con un hecho de la experiencia, ya que el hecho de experiencia depende de aquél. La experiencia es significativa en función de los sujetos *dados*, o sea, en función del hecho que nosotros creamos en ellos como creemos en nosotros. Pero asumir lo que otras asumen, es decir, entenderse, crea una aprehensión que posee otro significado (la angustia propia de toda aprehensión) y notémoslo bien, que debemos recurrir siempre a la experiencia y verbalizarla; y el lenguaje "¿Has visto?, ¿has oído?", es el medio más eficaz para darse cuenta del acto de ver y de escuchar ajenos, y consecuentemente, de su conclusión sobre el objeto visto u oído. Pero si el acuerdo sobre la conclusión —sobre el juicio relativo al ver u oír, etc.— es posible, entonces la ofensiva solipsista renace, bajo un cierto aspecto y recuerda que el juicio sobre el oír no es en absoluto oír; y el oír del otro no es reductible al nuestro. De suerte que, una vez admitida la pluralidad de sujetos, todos quedan encerrados en sus respectivas conciencias. El juicio concluye: cada cual está solo. Preguntamos: ¿cada cuál? Sí, *el cada cual* puede afirmarse y aun cuando se dice *cada cual* se irrumpe, en un cierto sentido en la unidad de los otros, de tal manera que suprimir de nuestro vocabulario *cada cual* significaría renunciar a nuestra facultad misma de pensar, violar el principio de contradicción existencial. Es por esto, precisamente, en virtud del *cada cual*, que se puede decir: cada ser está solo, mas puede vencer su soledad.

IV

Este, el aspecto teórico. El aspecto práctico del solipsismo permanece invariable. Gracias al aspecto práctico cada uno de nosotros, en un cierto punto posee sólo una idea: declarar la guerra; puesto que el otro (los otros, la masa) no entiende, no puede entender, porque está encerrado en sí mismo, y todas sus declaraciones de buena voluntad las recibimos con un comportamiento escéptico. La historia política, esa historia que los historiadores definen civil, y que en cierto sentido es historia de lo incivil, es una documentación trágica de esto. Recuerdo la fuerte impresión que me produjo escuchar la declaración *ex cathedra* de un historiador (yo era entonces un estudiante); hablando de Alejandro I de Rusia y de la Santa Alianza, había terminado su lección con una sonrisa: "Se hacían ilusiones". Todas las tentativas del mismo género (Sociedad de las Naciones) son atacadas con la misma acusación. Pues sólo es verdadero y real el egoísmo y cada esfuerzo que parece contrariar esta opinión es llamado ingenuidad. De aquí deriva el solipsismo práctico: los acuerdos son actitudes convencionales que permiten diferir, no se sabe hasta cuándo, el conflicto sangriento con el otro que debe ser o sometido a la fuerza o aniquilado. La historia reciente es la confirmación de esta tesis. Pero —se objetará— existen ideales que son la refutación de este principio, existe una intención de alianza con el otro, etc. No lo negamos, pero de hecho la intención es poco fecunda y a lo más la posibilidad de un acuerdo se extiende a una cierta comunidad que hasta puede lograr cierta unidad racial, expresión desagradable que nosotros, latinos, preferimos reemplazar por expresiones como una monotonía enervante la frase del antifono desprovista de toda significación, precisamente porque no tiene ninguna posibilidad de respuesta. Nuestra más reciente experiencia es una prueba. Alguien habló, con mucha exactitud, de soledades asociadas.

Dije hace poco que el monólogo sin el diálogo es imposible, puesto que el eco de las palabras solas no es más que aire agitado, no devuelve más que la sensación,

el sonido de lo que parece ser una palabra. ¿Pruebas? El desinterés por el discurso allí donde la certeza absoluta de la soledad es un hecho.

Sé que mis palabras pueden tener una extraña resonancia en el dominio de la teología: la posibilidad de un solo pensamiento en la unidad de una conciencia única, de un discurso que se pueda llamar monólogo, puede constituir la premisa de los fundamentos de la teología católica. Pero se puede hacer notar también que la concepción triunitaria de lo divino es, en cierto sentido, la posición teológica del diálogo y que lo demoníaco representa precisamente su oposición y el convite al monólogo con la devaluación del discurso ajeno y la exaltación del pretendido discurso verdadero, el mío. Por otra parte, la cuestión teológica es superable ya que el punto de partida tiene que ver con la insuficiencia del sujeto particular (la criatura). No puede ya la teología tener la pretensión de ser la teoría del conocimiento divino; la analogía posee una significación en tanto encaminamiento hacia una intuición que permanece inseparable de una interrogante, por lo que respecta al más allá.

¿Será conciliable con la doctrina católica lo que acabo de exponer? Por mi parte, me parece ser perfectamente conciliable con la tradición católica. Aun cuando la desvalorización de la metafísica parece ser la conclusión de mi discurso, la teología no debe nutrir sospechas, puesto que acepto una metafísica de la teología cual sistematización de un saber apoyado en la Revelación. Y aquí me detengo para no alejarme de mi propósito.

V

Y ahora aproximémonos a la conclusión que lleva al significado de la muerte. Antes que nada, ¿tiene un sentido esta expresión?; ¿significación de la muerte? Si esta expresión no tuviera sentido y no fuera más que una manera de hablar, la dirección que tomaría la solución del problema de la inmortalidad sería absolutamente diferente del linaje, descendencia, etc. Pero, en el fondo, este acuerdo probable no es sino un medio técnico inconsciente para atacar con la ayuda del vecino a quien se encuentra más lejos, y para volverse, por último, contra el mismo vecino —ese ser que nos es extraño más que ningún otro— con el que la lucha se hace más despiadada, diferida como estaba por razones de estrategia.

Dostoyewsky ha dicho que es al vecino a quien se odia y no a quien está separado de nosotros. En cierto sentido, tiene razón, porque quien no está a nuestra mano y contra quien empezamos a luchar con la ayuda del vecino, aquél, en el fondo, precisamente porque nos es extraño nos es también indiferente; pero para agredir y someter al vecino debemos eliminar el peligro del extraño, que constituye un peligro precisamente porque podría complotar con nuestro vecino en nuestro daño. Entonces, fingimos amar al vecino, a fin de aliarnos con él y reducir al extranjero: estrategia que intenta vencer, no convencer. Y sin embargo, el deseo de convencer permanece. Permanece, pero la desconfianza es tal que el hombre de nuestros días se contiene y aleja de sí ese deseo a fin de convencerse de que convencer es locura y que sólo importa vencer al otro. ¿Pesimismo? Tal vez, pero corresponde también al examen de una situación psicológica que puede fácilmente apoyarse en documentos. Ni surge de esta situación esa tristeza que pensamos ligada al pesimismo velado del romanticismo; ni siquiera tristeza, porque el aspecto práctico del solipsismo complica a tal punto la búsqueda de los medios para someter a los otros a nuestros intereses y requiere de tal habilidad, que una pausa en la actividad ansiosa dirigida contra los otros no es posible. Hablo de pausas, porque en el fondo la tristeza es una pausa; es decir, implica una detención, un momento de reflexión, etc. Mas el hombre de nuestros días está a tal punto malogrado por la devaluación del otro y

por la certeza de que debe vencer y no convencer que ni siquiera puede entregarse a la tristeza. Lo más triste en la crisis de nuestra época.

Todo está aquí. El monólogo es imposible sin el diálogo. Todo el idealismo, desde Kant, se ha recluso en un monólogo, o más exactamente, no ha logrado evadir el monólogo; en la práctica, la apología de las masas es también la apología del discurso único: uno solo habla, los otros son el objeto del discurso único, a lo más, el coro que repite con que le diera el pensamiento escolástico. Lo repito, pues: ¿Tiene un sentido la expresión "significación de la muerte"? No lo creo. Significar es asignar, indicar; pero para la muerte la indicación es equívoca, cuando se la refiere a un "no más", en un sentido total. Es significativa si esta expresión se asemeja a una de las numerosas expresiones que definen un comportamiento de la vida. Así, por ejemplo, decir: fulano no es más lo que era; o bien: mengano es diferente de lo que creía. Estas expresiones significan algo, ya que, en ambos casos, el no ser de un individuo constituye una manera de ser. Mientras que, por lo que respecta a la muerte, afirmamos un no ser que no comporta ya un sujeto. En fin, formulamos un juicio sin respeto por la gramática: de las tres partes de la proposición (el sujeto, el verbo y el predicado) el primero ha desaparecido y el tercero, el predicado, es un predicado impredicable, puesto que, para predicar, es preciso que haya algo a qué predicar y, en este caso, es precisamente ese sujeto el que ya no es.

Así, la expresión es insignificativa. Se podrá objetar: si la muerte es insignificativa es, por esto, inconcebible; y sin embargo, de la muerte todos tenemos experiencia. Pero todo el problema está precisamente aquí; de la muerte tenemos simplemente una experiencia; ahora bien, el otro no se reduce a mi experiencia, como ya lo hemos demostrado.

Del otro estamos ciertos, como estamos ciertos de nosotros mismos, inútil repetirlo. Basta recordar que la realidad de los sujetos es la realidad del discurso mismo (sea íntimo o no). El otro, en tanto que experiencia, es la experiencia de un límite de nuestra actividad, dentro de la cual entra la muerte con su aspecto dramático y que despierta en nosotros la angustia por el fin de aquellos que amamos. ¿Pero qué fin? El fin del límite de nuestra experiencia, de la respuesta que se espera de una boca, de un abrazo que se quisiera volver a sentir, esto es la muerte, mas nada tiene que ver con el fin de una conciencia. Y que no se responda como lo ha hecho el idealismo: Nadie podrá jamás pensar en el fin de la conciencia y nadie lo pensó nunca, ya que de esta conciencia sin fin no podemos hablar sino que por analogía.

Concretamente podemos hablar de *las conciencias*, es decir, de los sujetos de quienes estamos ciertos. Y es preciso repetirlo una vez más: estamos ciertos no porque tengamos experiencia de ellos, puesto que si tuviesen que reducirse a nuestra experiencia el solipsismo sería inatacable. La inmortalidad del alma, de esa alma que el pensamiento moderno no quiso nombrar más porque tuvo miedo de materializarla o de caer en polémicas y discusiones ya superadas, constituye un dato inherente a nuestra conciencia de ser sujetos conscientes. Tal vez algún lector querrá comprender más todavía; tal vez querrá poder concluir: "aquí está probada la inmortalidad del alma" y salir así reconfortado, como se sale a veces de un restaurante. Pero no, no hay sosiego alguno porque, como se ha precisado, es imposible pensar en una mortalidad del alma, y si algunos son turbados por las dudas sobre la inmortalidad, no es que conciban la muerte, sino que toman el partido de la experiencia, fascinados por el encanto de lo sensible. Ahora aquel que se deja arrastrar por ese encanto, que acepte el riesgo, y antes que nada, el riesgo de su definitivo agotamiento. La duda de no sobrevivir nace en el alma de aquel que anhela la supervivencia de este sensible determinado (los ojos para ver, las orejas para oír) como si el individuo particular no fuera nada más que esa emoción o esa sucesión de emociones,

o como si la emotividad fuese absolutamente impensable fuera de este particular dato instrumental y corporal.

Resumamos: mi posición a propósito de la inmortalidad es bien explícita: es un supuesto ineliminable de la conciencia del otro, ya que, reducido éste a "mi experiencia del otro sujeto" yo no puedo salir ya de mi experiencia (solipsismo); si, por el contrario, el otro es presupuesto, la demostración de la inmortalidad del sujeto particular es superflua, ya que la muerte es sólo una experiencia. Que ella no sea más que una experiencia se demuestra, además, por la imposibilidad de concebirla. La pregunta "¿Y después?" lo prueba. ¿Después? Nada, es decir, lo incomprendible.

Bajo este aspecto, el problema de la inmortalidad no es un problema. Lo es la existencia: una irrupción en la eternidad. Y esta irrupción la vive la experiencia común.

¿Y la investigación filosófica?, se preguntará. La investigación filosófica tiene una tarea bien definida: descubrir lo sensacional en lo cotidiano; hacer que en el caso particular esta irrupción no pase desapercibida.

I

Un "sistema" es una visión ordenada de los problemas del espíritu y de la naturaleza. Visión guiada según una lógica rigurosa, donde nada escapa y todo encuentra una justificación. Un sistema es insensible. Por un sistema filosófico de este género sentí siempre una aversión instintiva. Las aversiones instintivas no pertenecen al orden de las razones *suficientes*, sino al de los *motivos*. Distinguir entre *razón* y *motivo* es algo útil. El sentido común confunde sus significados: Decir: "No hay motivos para creer... o no creer..." es lo mismo que decir: "No hay razón..." según la opinión común que es la opinión predominante.

A mí entender, la opinión común está en la verdad, pero es preciso probarlo. Donde "*es preciso probarlo*" es una instancia que reúne en sí una *necesidad* y una *demostración*.

Una necesidad es la expresión de un malestar (las afirmaciones gratuitas son molestas): un hecho íntimo (Kierkegaard diría: un hecho íntimo —un malestar— del pensador subjetivo, de aquel que "posee la disyuntiva absoluta que pertenece a la existencia, con un pensamiento apasionado", que asume "la humanidad abstracta en el hombre concreto, este hombre particular existente").

Un hecho íntimo posee siempre su significación; un sufrimiento, por ejemplo.

Se ha afirmado que un hecho íntimo nada tiene que ver con la verdad de un juicio. Esto es inexacto. La historia de la filosofía es, a lo largo de casi todo su andar, la historia de dos juicios: *yo soy* y *Dios existe*. En ambas afirmaciones, el hecho íntimo es inseparable de la verdad de los juicios⁷.

Filosofar es hacer un viaje alrededor del alma; (la definición puede aceptarse por lo que vale toda definición). Se puede viajar alrededor del alma de dos maneras: analizando aquello que parece constituir su *esencia*, la palabra, o bien, analizando aquello que parece ser su *secreto*, el sentimiento. La historia del pensamiento ha frecuentado uno y otro camino; según el espíritu de geometría o según "el espíritu de fineza", si se quiere emplea una expresión de Pascal. Naturalmente, los que han tomado el primer camino negaron siempre todo valor al segundo. "El espíritu de

⁷Había ya insistido sobre este punto en mi libro *Filosofía e Apologética* (Roma, Signorelli, 1928). Orientarse significa reflexionar sobre nuestra fe y tener fe en nuestras reflexiones. ¿Y demostrar? Esto significa *mostrar*...

fineza" es propio del arte —han repetido— y no del pensamiento, como si el arte fuese la antítesis del pensamiento y la opción inevitable.

Los otros han venido contestando que la palabra (el pensamiento) a fin de poseer una significación no puede prescindir del acento: es el acento el que anima. Acentuar es determinar el tiempo, puesto que las letras que componen la palabra forman un todo indivisible y se hacen una parte integral de la emoción inseparable de la expresión verbal. En este sentido, determinar el tiempo quiere decir *individualizar*, poner la existencia del pensamiento como individuo. Porque un pensar no individualizado es impensable.

Que la filosofía —peregrinación alrededor del alma— no deba reducirse a un viaje alrededor del vocabulario, de esto no hay necesidad de demostración; es algo que debe admitirse. Pero el vocabulario, cementerio de las palabras que han perdido la emoción que las alineaba y las enmarcaba en un discurso dándoles vida, no debe descuidarse. Cumple la función de todos los cementerios: despertar los recuerdos. Y esto no es poco.

Los dos puntos de partida parecen provenir de una supervaloración ya del *pensamiento lógico*, ya del *acaecer psíquico* (el sentimiento). Esta disensión eterna entre la esfera del sentimiento y la esfera del concepto se presenta, en la historia del pensamiento occidental, desde el s. V a. de J. C. con la escuela de los Eleatas.

La objeción clásica contra el argumento a favor de la invariabilidad del ser, y en consecuencia contra el movimiento, no es decisiva: "No hay dudas de que percibo el movimiento". "Es verdad. Pero sé que el movimiento es absurdo; lo que veo es, pues, una ilusión". (*Veo moverse tal cosa, pero sé que en realidad, no está en movimiento*). Incluso la escuela de Heráclito, que siguió a su maestro en la concepción del devenir universal, vino a parar a la doctrina del *eterno retorno*, en definitiva, a la invariabilidad del ser de Parménides; primado del pensamiento lógico sobre el acaecer psíquico.

El resultado de esta disputa, siempre renaciente, de una manera u otra, ha sido fundamentalmente el dominio de una de estas dos concepciones:

1. Sentir es causa de error, aún más: el acaecer psíquico no es más que ilusión, error, mal (Platón).

2. La vida es percepción (sentimiento); tratar de aprehender el devenir y de fijarlo en conceptos, no tiene sentido; la razón es el error mismo de la vida (el mal).

El choque entre las dos concepciones se precisa más aún en la sofística. El aristotelismo, esfuerzo de conciliación entre estos dos mundos, no logra su objetivo. Las escuelas secundarias atizan el conflicto. Sólo el cristianismo parece encontrar una solución: sentidos y razón son dos realidades, más bien, son una misma realidad.

Y sin embargo, en la teología paulina el conflicto resurge con un carácter dramático renovado: "Lo contrario del pecado no es la virtud, sino la fe; lo que no proviene de la fe es pecado" (S. Pablo, Rom. xiv, 23). Siempre el misterio de Adán.

"Al comienzo de la historia del mundo hay una falta. ¿Cómo podría, pues, existir alguna forma de regeneración eterna fuera del arrepentimiento?" (Scheller). Esta es la pregunta que plantea con una nitidez desconcertante la doctrina cristiana. El mito de Adán no parece ser otra cosa que el problema del conocimiento: saber; quiso saber y se perdió. La inocencia es ignorante. Todo está aquí.

Hay un problema ético del mal y un problema teológico y no se puede afrontar uno de estos problemas, dejando a un lado el otro.

"Lo que no proviene de la fe es pecado". Y parece, no obstante, que una paradoja sea inherente a la fe. "No puede el hombre recibir la fe sino de Dios, si es verdad que todo proviene de El. En este sentido, la existencia humana es invocación, invocación por la nada, por algo que el hombre no conoce: *de profundis ad*

te domine clamavit. Sólo en esta situación, entre el absurdo de la existencia y el absurdo de la fe, el hombre es verdaderamente él mismo, existe, es el *discipulo de lo posible*". Tal es la tesis de Kierkegaard, tesis digna de la mayor atención.

II

Cada cual guarda en sí su *segreto* (lo sacro). Cada cual es, en tanto que es, diferente de otro (acaecer psíquico). Cada cual piensa como el otro (el pensamiento lógico). No se puede negar que la opinión común tienda a encontrar el bien en la razón, el mal (el error) en el sentir, en lo que hace que uno se diferencie de otro. Sin embargo, esta es una impresión que puede tener sólo quien se ha formado una opinión errada del sentido común.

¿Cuál es el valor del sentido común? ¿Es posible prescindir de él?

Antes de responder a este asunto "cuál es el valor del sentido común", es preciso adelantar algo respecto del cristianismo. El cristianismo ha revelado que la intención es la forma de la vida y que la realización de las intenciones es su *contenido*. La intención posee un innegable contenido *teorético* dado por fin, y un contenido práctico que se manifiesta en la capacidad de despertar un impulso hacia la realización del fin mismo. El cristianismo ha respetado siempre al individuo (aun cuando históricamente parezca no haberlo hecho siempre).

El mal está ligado al individuo, esto no se puede negar.

Establecido lo anterior, debemos abrir otro paréntesis:

Sin lugar a dudas, cada problema, supuesta su identidad formal al problema que otro sistema presenta, difiere fundamentalmente de éste. Se podrá sostener: Sí, pero este deriva de consideraciones hechas sobre un sistema precedente: Spinoza se entronca a Descartes y de él proviene, etc. Sin duda, pero sólo en cierto sentido. El problema del mal, por ejemplo, no es el problema del mal al que Platón da cierta solución, Plotino otra, San Agustín una tercera. En verdad, no se trata del problema del mal y de la historia que se ha intentado hacer sobre él; se trata de estar de acuerdo sobre esto: que un problema no es el mismo en Platón, en Plotino, en San Agustín y que un *problema del mal* no existe. ¿Débese concluir, entonces, que resulta imposible fijar las directrices de un progreso de la búsqueda filosófica? ¿Que los sistemas filosóficos no se pueden sistematizar?

Se ha dicho: "Es imposible alinear las existencias de los hombres a través de la historia". La historia es siempre un renacimiento continuo; no se puede desde el pasado prever al hombre futuro. Para los sistemas se debe decir otro tanto. Y, sin duda, la imprevisibilidad del hombre es una *conditio sine qua non* de su libertad.

III

Hay dos tipos de comportamiento: el que se esfuerza por resolver un problema y el que se esfuerza por comprender un sistema.

"Pero, un sistema es un problema". La objeción es capciosa, puesto que el problema de un sistema es el problema de una totalidad, mientras que el *problema puro* (por ejemplo, el problema del mal, de la libertad, etc.) es el problema desprendido del pensador o de los pensadores que se lo plantearon (resulta extrahistórico). Y que no se diga que es imposible desprenderlo de la historia, debido a las observaciones precedentes; en efecto, la historia del pensamiento muestra precisamente que la formulación del problema es siempre diferente.

Lo que se ha afirmado recién no apunta a despreciar la historia del pensamiento, sino a determinar su importancia.

Ahora podemos cerrar el paréntesis y responder a la cuestión inevitable: ¿Cuál es el valor del sentido común? De ese sentido común no parece vacilar en establecer que el principio del mal (de todo mal) hállese en la diferenciación entre los sujetos.

Por cierto, el sentido común otorga un valor a la vida; no se opone, tampoco, al sistema. Partiendo del sentido común se levanta un sistema, es decir, considerándolo válido. Probablemente el "sistema" (la ciencia cerrada) llega a negar su validez, pero este hecho nada prueba contra el sentido común. Este posee siempre un valor (aun en el caso de no ser *válido*) puesto que no tiene equivalente (lo que tiene un equivalente tiene un precio y no un valor), y no lo tiene porque es irremplazable; no podemos en efecto reemplazarlo por otra cosa para construir aquel sistema que niega su validez. Es, entonces, *un criterium*.

He hecho notar que vivir según el sentido común significa vivir la vida de todos los hombres, participando de la vida ajena y siendo solidarios con su sufrimiento.

Se repite, con frecuencia, que el defecto de los filósofos consiste en complicar las cosas con mil sutilezas: pienso que su defecto es el contrario: simplifican.

Si existe un contraste entre el pensamiento filosófico y el sentido común, proviene de que el sentido común no puede reducirse a un diagrama (un "sistema" es siempre un diagrama), es mucho más complejo. El sentido común nos da a cada instante la sensación de que aquello que es simple no es jamás sensato. De suerte que profundizar viene a ser parecido a dar vueltas alrededor de la superficie.

El "on" indefinido —"se vive", "se muere", "se dice"— (la experiencia común parece ser un tejido compacto de un tal proceder anónimo) no es en absoluto el indicio de una existencia sofocada (o decaída), como algunos filósofos alemanes lo han dicho; al contrario, es señal de una insuficiencia del individuo frente a una situación que lo compromete. El "on" no es lo genérico, es adquisición de potencia para lo plural. Una anónima potencia de afirmación. "Yo pienso" no es lo mismo que "se piensa". "Se piensa" es algo más que la primera afirmación: equivale a superar la penuria de tener que sostener una certeza aislada.

IV

No se puede negar que cuando se afirma saber que no se sabe, se hace la afirmación implícita que el saber es la única fuente de verdad. Posición anticrítica y dogmática por excelencia. Chestov lo señaló con justeza: para Sócrates el desprecio hacia el saber era un pecado mortal y después de Sócrates la verdad ha sido la filosofía dogmática (presentada por los historiadores como filosofía crítica) que se ha esforzado por vencer la tentación absorbiendo en ella a la filosofía. Por este camino, la solución del problema del mal tal como fue dado por San Agustín es la única posible: el mal es negación, el no-ser. *Omnis natura bona est in quantum natura est*. Para el mal no hay lugar.

Pero el cristianismo no se confundió jamás con la filosofía dogmática, ni tampoco el sentido común. No son los frutos del árbol del bien y del mal los que dan la vida, aun cuando lo divino esté en la naturaleza de todas las cosas (Aristóteles: *παντα γαρ φύσει ἔχεται θειον*) y por consiguiente también en los frutos del árbol del bien y del mal.

La *existencia* tiene como postulado a un individuo y el problema de la salvación, cada hombre debe resolverlo en su foro íntimo, con su voluntad. Para la filosofía dogmática el mal es el no ser, pero para la existencia concreta el mal es una positividad innegable.

Se puede decir, en cierto sentido, que el Cristianismo se inclinó por la sofística (contra Sócrates), por esa sofística que puso al individuo al centro de toda investi-

gación y de todo preguntar. El γνόθι σεαυτον no es la esencia del pensamiento sócrático. Ha habido aquí un error: Sócrates no se preocupó de salvar la individualidad; la vanificó, igual que sus continuadores, Hegel y el idealismo *consecuenciario*; sólo tuvo presente la categoría *hombre*.

El Cristianismo es también una doctrina; por cierto, no es un "sistema", como lo ha señalado con acierto un pensador nórdico "el cristianismo no proclama la ley; proclama lo que Dios hizo en su amor infinito". El Cristianismo ha rechazado la categoría para exaltar al individuo. La *caridad* en el Viejo Testamento representa una ley, pero en el Nuevo es algo más: un *sentimiento* que acerca un hombre a otro hombre. El mal es la positividad de la oposición, la anticaridad.

I

Existencialismo teológico... La expresión es inquietante; parece que cuando se habla de existencialismo se habla de un estado de alma más bien que de una doctrina y, sin embargo, cuando se habla de teología nos referimos a una doctrina bien definida.

Se ha dicho que la teología es inseparable de una metafísica, lo que, en cierto sentido, es verdadero. ¿En qué sentido? En este: referirse a lo divino significa siempre referirse a algo que nos trasciende, que está más allá de nosotros, algo que, por una parte, implica una *permanencia* y, por otra, una *creación*.

El pensamiento moderno, y la última expresión de este pensamiento, el idealismo, cuando habla de teología, se refiere a un Yo trascendental que, en definitiva, es inseparable de un yo empírico; un yo empírico que se realiza en tanto que es una posición del yo trascendental. La doctrina es lo suficientemente conocida como para recordarla: el idealismo es inmanentismo y el inmanentismo es, en definitiva, la negación de toda teología. Un idealismo teológico existe también, pero este idealismo es todavía un realismo: bajo este aspecto, la oposición del idealismo teológico al inmanentismo está en el campo propio de toda doctrina realista.

El mérito del idealismo ha sido el de ser consecuente. Y esto lo ha conducido a la doctrina del sujeto único, doctrina que es, evidentemente, la negación de toda teología. ¿Puede evitarse el solipsismo? Personalmente, creo que sí y, más de una vez intenté hacer una crítica del solipsismo que no ha hallado desmentidos. Pero la crítica del solipsismo es al mismo tiempo una crítica del idealismo, al menos, de ese idealismo que tiene el mérito de no esconder las últimas consecuencias, es decir, del idealismo consecuente.

II

Uno de los caracteres de la racionalidad es el de ser consecuente; el de ser un aspecto de la necesidad; en cierto sentido, la *causalidad* del proceso racional.

Dije "en cierto sentido" porque no es la causalidad de la racionalidad (el comienzo), sino del mismo proceso racional.

Ya hemos señalado que la conclusión solipsista tiene más amplitud que sus premisas, y que por esto, no posee interés: el mundo del sujeto único es insignificante e insignificativo: es un mundo perdido. A fin de no perderse, a fin de que lo mundano sea efectivamente mundano es preciso que el mundo de la experiencia (de mi experiencia) no sea exclusivamente el mundo de mi experiencia, es preciso que haya algo más, que la experiencia sea, a la vez, el reconocimiento de otra cosa. ¿Y en qué consiste este algo más? El otro mundo, es decir, el presupuesto de este mundo; el *ser*, el ser de una experiencia que no sería si ella misma no tuviera ser, gracias a lo cual la experiencia es. En conclusión: insuficiencia de la experiencia pura, y por

consecuencia, imposibilidad de prescindir de otro mundo, del mundo que es la condición de la experiencia. Se dirá que este modo de pensar es platonismo. Puede ser, pero en todo caso el movimiento perpetuo del que justamente no nos podemos librar es el platonismo. Es verdad que el idealismo logró liberarse, pero hemos visto sus resultados.

Quien dice platonismo dice metafísica. De la metafísica no nos podemos librar.

III

No se puede prescindir de la metafísica. Pero, ¿de qué metafísica? De la metafísica que la insuficiencia del individuo justifica; y la insuficiencia del individuo particular es la justificación de lo divino.

Por consecuencia, la metafísica de la que no se puede prescindir es la teología. Orientarse en relación a la metafísica no es otra cosa que orientarse hacia Dios. Este es el problema: salir de las sombras.

Enrique Lihn: Raquel

Tú que no has abandonado la arraigada costumbre
de tu belleza ni el hábito de hablarnos al oído
como si todo fuera materia de secreto — recordaba tu voz,
“hermana del silencio” o como si algo o alguien o más o menos temible
pudiera despertar entre nosotros.

Que cuidas, como entonces, de tus manos que tactan
la oscuridad latente, sin forma, de las cosas
asombradas y sabias, volviendo a su indolencia
por un poco de vaga certidumbre.

Que seguirás soñando, despierta, que despiertas
como si nada hubiera sucedido
demasiado real: *Aquí estoy otra vez*
en lo mismo de siempre.

En la ciudad de tus sueños bilingües —Londres 1940— que ellos reconstruyeron
para ti, a imagen de tu alma frágil y olvidadiza.

El bombardeo empezó con un baile: neurosis colectiva en la intimidad de los espa-
cios vacíos, en una boîte de lujo atestada de sonámbulos
entre esos viejos amigos ocasionales —el amor sangrando por la nariz, con los dientes
trizados y verdaderamente ciego—

la confusión de los rostros bajo un mismo resplandor, el burbujeo de los rostros
como pompas de fuego,

una olla de grillos en una olla de grillos y una advertencia de ceniza en el aire,
los primeros auxilios a los primeros muertos, los últimos auxilios sin orden ni
concierto,

el eclipse de los espejos de luna, victorianos, la oscilación de las lámparas de lá-
grimas —histeria colectiva en el corazón de la nobleza— a punto de estallar
en sí mismas.

Algo bastante peor que la Guerra de las Rosas. —¿Y si Buckingham House fuera el
Arca de Noé?— Los cisnes aprendieron a volar. Olvidémoslos.

—Nadie sabe de nada ni de nadie. —Hyde Park, ¿serías la Torre de Babel. —Este
es el fin del mundo de habla inglesa.

—Esto es el fin del mundo. ¿Hay una isla en el cielo? ¿Defraudaremos allí a
nuestras colonias?

En la ciudad que tú habrás mantenido en el orden del corazón como en un cofre-
cillo bajo llave. Una llave extraviada, a conciencia, en un momento de crisis;

cartas que se releen de memoria, pero sólo de memoria, siempre un poco distintas a sí mismas, cada vez más urgentes, oscuras y precisas.

Fotografías a prueba del paso de los años, alcanzándolos y reteniéndolos, como si respiraran,

postales que habrías recibido o no y el telegrama, con seguridad:

—*Aquí estoy, otra vez, en lo mismo de siempre.* Junto a tu pobre amiga. Una belleza clásica:

—*No volverás a intentarlo, ¿verdad? Nadie te dice que pienses en tu familia. Piensa.*

—*Haz como yo, que no pienso en nada; es la mejor manera de pensar. Concéntrate en eso.*

—*Hablemos una y otra vez de otra cosa. Tú que conocías a George, figúrate*

—*Lo ascendieron en su base antiaérea.*

—*Pero aún da señales de vida, después de todo lo que a mí me pasó entre nosotros*

—*Tan absurdo como la guerra mundial. Nunca podré entender a los ingleses*

—*con esa incapacidad de renunciar como si nada afectara a su orgullo ni las peores cosas. Aunque hice una locura.*

—Y te arrepentirás de no haberlo aceptado. Porque lo amabas digas lo que digas

—Y esto es lo peor de todo. Únicamente esto.

Tú que tendrás que arrepentirte, me niego rotundamente a decir de tus actos pero sí de haberte deslizado, con el corazón en la boca por todo aliento buscando otra salida en otra dirección en el momento mismo en que se abría esa puerta

como vuelve a su sitio la cubierta de un fofo ¡qué temblor en las manos inválidas! a la realza de una abatida tarde otoñal y, como en un cuadro de Bacon, el mayor en el uso de una doble licencia;

militar y poética era la tarde misma, tu último día en Inglaterra, la emanación del fondo de su figura atrapada

en todo eso que mirabas reusándote a verlo, por última vez:

oleaje inmóvil del cielo allanándose a la invasión de la noche nazi,

casas petrificadas oteando el horizonte por las ventanas vacías.

—*Dígale al señor que no estoy en casa. Espere, dígame*

que no estoy aquí de ninguna manera ni en los alrededores de Londres

—*Me refiero a mi viaje por favor, usted sabe. Invente este pretexto,*

él está en antecedentes.

Los recuerdos que no pudimos tener. No hay nada más difícil de olvidar. Las intenciones que no llegaron al acto, los actos suspendidos por la sorpresa y la violencia.

Todo esto nos lastra para siempre, tú sabes, aunque nos sea dada una buena solución

para empezarlo todo por el principio. Los viejos problemas subsisten

en otra forma en los nuevos, para siempre insolubles por mal planteados que fueran o precisamente por eso y a los ojos sangrientos del sueño

nuestras transformaciones nos disfrazan como si no pudiéramos cambiar.

Aunque hayas encontrado una buena salida, aunque no necesites ahora de ninguna lejos del laberinto, en la tierra de todos, junto a sus desposeídos propietarios, aunque marches con ellos

cada uno en el orden de su pequeña comisión, tribu dispersa en apariencia, pero solidaria a lo redondo del mundo, recibirás, a veces, la visita de tu sombra, esa persona extraña en la que uno debe reconocerse cuando se mira al espejo como si de ella brotara nuestra curiosidad, distraídamente, mientras no la advertimos.

—El paso de los años —se suspira. Pero está también Dorian Grey.

Y te emplazarán a revivir a tus muertos. ¡Si sólo se tratara de recordarlos! A esa pobre muchacha, para empezar, tan a lo vivo que serás tú la ausente como en el día de su resolución. —No se culpe a nadie, en particular de mi muerte. —Todo es igualmente culpable y sobre todo yo que no puedo soportarlo. —*Cuando empezó a hacerle efecto el veneno se arrojó por la ventana, de puro miedo.*

—Felizmente vivía en un octavo piso. —*Ah Grace, cómo podemos bromear “Un golpe de ataúd en tierra es algo perfectamente serio”¹.*

—¿Y qué me dices del golpe de un cuerpo en el asfalto? New York era una ciudad imposible

—celebrando a sus estúpidos hijos condecorados, después de Hiroshima y Nagasaki

—Ninguno de ellos bueno para una mujer en particular como en un inmenso colegio mixto

—en que a una le revuelven el pelo y le pisan los pies. Fuera de unos cuantos salvajes auténticos

—los navajos, los sioux de la literatura engolfados en otros idiomas. Lenguas muertas.

—Divisé a Nicanor Parra en Harvard. Estaba afónico. Es todo lo que pude saber de tu país.

—Pero no te lo reprocho; ni yo misma habría contestado mis cartas

—escritas para ocultarme mi verdadera situación. Hasta que sobrevino la calma

—y el engaño cubrió a la tempestad. Días amables, te diré, lo fueran o no en realidad, qué me importaba eso.

—Lo importante era creer que se creía en algo. Nada del otro mundo cuando no se está en éste.

—Así me reconcilé por una temporada con el mundo, sin ofrecerle ahora ninguna garantía.

—Un pacto de buena voluntad corporal entre almas solitarias:

—Una solución de emergencia para un problema insoluble. Inútilmente perfecta

—hasta en la aceptación de su inutilidad; nos despedimos como buenos amigos

—que no esperan encontrarse de nuevo deseándolo. Comprenderás: una persona mayor

—de esas que se retiran, en cualquier caso, a tiempo.

—Y la tempestad fue el único anuncio de sí misma.

Desdoblamiento de tu voz en el murmurio de los ausentes que proliferan en ti.

La noche te cuenta entre ellos: memoria fiel, hermana de los sueños que nos devuelven el uso de la razón de la locura bajo nuestra propia mirada perdida para nosotros, sus objetivos ciegos

Tú que tienes el hábito de lo irreal en la sangre, el sueño demasiado fácil
 para no fatigarte en tus cinco sentidos, que te sorprenderás
 más de una vez olvidada de tu cita esencial, nuevamente abstraída en ti misma,
 en el lampo
 de un cielorraso cuajado de ideas luminosas:
 fuga de las imágenes que el corazón hizo tuyas, adormilado en ellas, transfun-
 diéndose
 en la ardientia de esos sedimentos:
 excrecencias vivientes emplumando una isla cuya proximidad
 sientes cuando recae tu rostro entre las manos; que pretextarás una indisposición
 pasajera
 para volver sobre tus pasos perdidos, apremiada por llegar, sin saber a dónde ir
 en el soleado autobús polvoriento a un destino de hoteles, piezas con vista a la
 igualdad del mar
 donde leer a Proust en la igualdad del tiempo: "Todo tiempo es presente"².
 Y el sol para los falsos veraneantes. Un sol "delgado, enfermo y sin familia"³.
 Podrás apagar los cigarrillos en el suelo, dibujar con los dedos mojados de ceniza
 rostros de mármol falso, exhumar a tus muertos.
 Que no has cambiado nada —te dijeron— y te pareció razonable. Halagador primero,
 es decir, razonable
 y luego una ducha de agua fría: años aparte se trataba de ti.
 Tú que no sabes si en el fondo has cambiado como no se sabe en sueños quien
 de los otros es uno
 —los ojos viven en la ignorancia de sí mismos y los espejos doblan esta ceguera
 penetrante—
 que terminarás por alzarte de hombros frente a tu propia imagen, abatida
 has vuelto en ti como una sombra a su sitio bajo la luz cenital, después de todo,
 recuperando
 la multiplicidad de los sentidos y el sentido de lo real.
 La misma de siempre, pero de otra manera, con naturalidad
 y tranquilo dominio de tu sombra, visible
 desde todos los ángulos como bella columna
 que nos abre los brazos.

¹Antonio Machado.

²T. S. Elliot.

³Rosamel del Valle.

Este poema está escrito en varias voces. Hablan el autor, dos mujeres y, en las primeras estrofas, varios personajes secundarios cambian preguntas y respuestas. En cursiva, los parlamentos de Raquel.

Giovanni Sinicropi: El Arte Nuevo y la técnica dramática de Lope de Vega*

(Traducción de Humberto Garbarino S.).

A Julius A. Molinaro, amigo y maestro, este primer trabajo mío en tierra canadiense.

LA RENOVACION de los estudios sobre Lope de Vega durante la segunda mitad del siglo pasado, mérito principal de Marcelino Menéndez y Pelayo, y en el ambiente espiritual del segundo romanticismo, debía sugerir un nuevo examen de la obra del *Fénix* y, naturalmente, establecer su valor histórico y estético en una compactibilidad ideológica que la crítica de los siglos precedentes no se había propuesto. Era precisamente en este campo que la crítica de entonces, no exenta de cierta veta retórica, intentaba separar de la obra del gran comediógrafo aquellos elementos que contrastaban o que, de cualquier modo, no podían ser incluidos como fragmentos del retrato ideal que se venía pintando de Lope, verdadero creador revolucionario del drama nacional, expresión suma de las características de la nación que finalmente había vuelto a encontrar la conciencia de la unidad.

El *Arte Nuevo de hacer Comedias* era uno de los documentos que mostraban a Lope consciente de los deberes del hombre de cultura para con la tradición, no sólo española, sino italiana y clásica, en la búsqueda de una solución propia de los problemas prácticos y teóricos, en la que, coherentemente con su personalidad y su capacidad de síntesis, no estaba excluida la avenencia.

El era sincero, pero los críticos no podían creerle y negaron al tratado el derecho de expresar las ideas de su autor. Fue separado del conjunto de las obras prácticas de Lope y considerado la mala hierba arraigada alevosamente en su huertezuelo.

Habiendo negado al *Arte Nuevo* la validez de testimonio, Menéndez y Pelayo lo definió "superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre entre la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro"¹. En tanto, Morel-Fatio se asombraba que el tratado no presentase "rien du manifeste d'un novateur, rien du programme d'une école littéraire à ses debuts"².

Ninguno de los críticos siguientes, hasta 1935, quiso hacer justicia al tratado de Lope³, ni siquiera hombres de fecundo espíritu crítico, como Carlos Vossler⁴.

Finalmente, en 1935, Ramón Menéndez Pidal restableció la importancia del *Arte Nuevo* como documento fundamental no sólo para el estudio de las teorías dramá-

*"Quaderni Ibero-Americani", N° 25, Ottobre 1960, Volume iv, Torino.

¹Cfr. *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947, II, 297.

²Cfr. Alfred Morel-Fatio, *L'Arte Nuevo de hazer Comedias en este tiempo par L. de V.* en "Bulletin Hispanique", oct.-déc., 1901, p. 6.

³Brander Mathews, *The New Art of Writing Plays by L. de V.*, trans. W. T. Brewster, New York, Dramatic Museum of Columbia University, 1914; Rudolph Schevill, *The Dramatic Art of L. de V. together with La Dama Boba*, Berkeley, University of California Press, 1918; M. Romera-Navarro, *La Preceptiva Dramática de L. de V. y otros ensayos sobre el Fénix*, Madrid, Ediciones Yunque, 1935.

⁴C. Vossler, *L. de V. y su tiempo*, 2ª edic., Madrid, 1940, p. 146 y ss.

ticas de Lope, sino también para el esbozo íntimo de los valores ideales de la vida del comediógrafo. El niega, por cierto, que haya alguna dependencia en las teorías dramáticas de Lope de las reglas aristotélicas⁵; afirma que Lope se mueve por el sendero frecuentado por la tradición de la poesía popular española y dentro de la corriente del pensamiento platónico⁶; y, por último, declara que las ideas de Lope están dominadas por la "estimación del arte como inferior al natural, y por la idea libertadora que la poesía dramática moderna debe concebirse exenta del antiguo preceptivo"⁷.

Sin embargo, si las afirmaciones del maestro español volvían a colocar el problema de la teoría de Lope en la justa posición crítica, vinculándolo con las tradiciones ideales, de las cuales el *Fénix* extrajo el alimento más sustancial, al negar toda dependencia de aquella teoría de las reglas peripatéticas, la privaban de buena parte de sus bases históricas, y volvían a presentar el problema de la técnica dramática de Lope, especialmente del momento estructural de ella.

No pudiendo aceptar la solución perentoriamente platónica de la ideología lopesca y el rechazo de toda dependencia suya del preceptismo aristotélico, creo que hoy se impone un nuevo examen de la preceptiva del *Arte Nuevo* y de la técnica de las comedias del *Fénix*, considerándolas en sus recíprocas relaciones. El resultado debería arrojar nueva luz sobre los intereses teóricos de Lope y sobre su real posición histórica, particularmente frente a su pasado próximo y remoto. Para hacer esto, es necesario antes que nada dar una mirada a la vivaz disputa en torno a la *Comedia Nueva*, surgida en el primer cuarto del siglo XVII.

Durante aquel período, nunca se levantó alguna duda acerca de la validez del testimonio del tratado de Lope; no sólo era considerado como parte integrante de sus trabajos dramáticos, sino que los ataques de los adversarios y las denodadas defensas de los seguidores del teatro contemporáneo, tenían como objeto el ejemplo viviente de la "Comedia" en su integridad.

Los más severos ataques lanzados a la *Comedia Nueva* están vinculados principalmente a los nombres de Cervantes⁸, de Feliciano Enríquez de Guzmán⁹, y de Francisco Cascales¹⁰. Las acusaciones que ellos hacían a la comedia pueden resumirse en las cuatro principales: a) el final fausto; b) el rompimiento de la unidad de tiempo; c) el rompimiento de la unidad de lugar; d) la mezcla indiscriminada de elementos trágicos y cómicos. Los ataques eran realizados en nombre de Aristóteles, pero hay muy poca evidencia que ellos conociesen los escritos del Estagirita si no de segunda mano, a través de los tratadistas italianos del Renacimiento¹¹.

También los acusados se remitían a Aristóteles y a Horacio, declarando que las

⁵Cfr. Ramón Menéndez P., *L. de V., el Arte Nuevo y la Nueva Biografía*, en la "Revista de Filol. Esp.", xxii (1935), (pp. 337-398), p. 348.

⁶*Ibid.*, pp. 342-343.

⁷*Ibid.*, p. 348.

⁸M. A. Buchanan, *Cervantes and L. de V., their Literary Relations. A preliminary survey*, en "Philological Quarterly" xxi (Jan. 1942), pp. 54-64. Vd también Joseph-S. Pons, *L'Art Nouveau de L. de V.*, en "Bull. Hisp.", XLVII (1945), pp. 71-78.

⁹Menéndez y Pelayo, pp. 289-291; Romera-Navarro, pp. 74-75.

¹⁰*Tablas Poéticas* (1617), ed. Sancha, Madrid, 1779.

¹¹Cfr. I. E. Spingarn, *La Critica Letteraria nel Rinascimento*, (trad. Fusco), Bari, Laterza, 1905, pp. 139-141. Menéndez y Pelayo, p. 247. Romera-Navarro, pp. 61-63. Sobre la disputa en general, vid. J. Entrambasaguas, *Estudios sobre L. de V. Una guerra literaria del Siglo de Oro, L. de V. y los Preceptistas Aristotélicos*, I, Madrid, C.S.I.C., 1946.

comedias, escritas sólo para ser representadas ante el público español, debían satisfacer el gusto popular; además, ellos afirmaban que el arte debe seguir con máxima fidelidad el modelo ofrecido por la naturaleza: "Cum ars imitetur naturam, ut scriptum reliquit Aristoteles, ille melior artifex crit, qui propius naturae accesseri"¹². Y ellos entendían por naturaleza las circunstancias, los caracteres y los donaires o los sentimientos populares; en una palabra, las costumbres de la nación española: "Imitación de las costumbres". La teoría del arte como imitación de la naturaleza estaba estrechamente ligada a aquélla de lo *verosímil* que ya había sido expuesta sistemáticamente, en 1597, en la *Philosophía Antigua Poética* del Pinciano, quien, a su vez, la había obtenido de Aristóteles y de los tratadistas italianos¹³.

El Pinciano apoyaba su teoría en un lugar de Aristóteles¹⁴: "el poeta debe dejar lo posible no verosímil, y seguir lo verosímil aunque imposible"¹⁵. Es evidente que la teoría del arte como imitación y aquélla de lo verosímil encontraban su fuente natural en la "mimesis", común al sistema platónico y al aristotélico. La diferencia entre el pensamiento de los dos maestros consistía en el hecho que, mientras para Platón el arte era imitación de lo individual histórico, para Aristóteles era imitación de lo individual universal e ideal¹⁶. Y que Lope propendiese más bien por la teoría aristotélica, resulta claro de esto que escribía en 1604: "Si al poeta heroico le conviene el argumento verdadero, con cuánta más razón le convendrá al histórico; y si esta opinión, en la poesía tiene pareceres contrarios, a la historia ninguno le niega que la verdad sea su fundamento. . . De las cosas incógnitas, o que jamás fueron escritas, ni vistas, arguye el que lee, o el que escucha, la falsedad del que las trata. Las que no tienen apariencia de verdad, no mueven. . . En su *Poética* Torcuato Tasso. . . grandemente esfuerza la elección de los argumentos de las cosas verosímiles, que han sido, que pueden ser, o que hay fama de su noticia. ¿A quién parecerá creíble el que yo sigo, tanto más obligado a que sea cierto cuánta diferencia tiene la poesía a la verdad de la historia? El ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre con esperanza, o desconfiado, a la verdad de la escritura se debe; o a los menos que no constando que lo sea, parezca verosímil"¹⁷. Era en los límites de esta teoría de lo verosímil, de esto que "*puede suceder*", que las apariciones sobrenaturales del teatro clásico y los milagros de la *Comedia Nueva*, encontraban su justificación.

Una comedia así entendida y que se unía idealmente a los modelos de Menandro, definidos por Cicerón "imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis"¹⁸, debía rechazar naturalmente las restricciones de las unidades dramáticas, codificadas, como es sabido, por tratadistas italianos del Renacimiento¹⁹. Estas llegaban demasiado tarde para poder influir el estilo de la *Comedia Nueva* fundada en la tradición. Por otra parte, que ellas difícilmente pudiesen adaptarse a la mentalidad española lo demuestra el hecho que El Pinciano había intentado ampliar la unidad de tiempo, fijando en tres días los límites temporales para la acción de la comedia,

¹²Alfonso Sánchez, *Expustulatio Spongiae*; cfr. Menéndez y Pelayo, p. 304.

¹³Cfr. J. E. Spingarn, pp. 94 y 104.

¹⁴Cfr. *Poética*, xxiv, 1460 a, 27 y ss.

¹⁵Cfr. Menéndez y Pelayo, p. 230.

¹⁶Cfr. Augusto Rostagni, *La Poetica di Aristotele*, 2ª edic., Torino, Chiantore, 1945, pp. xxxv y xxxix.

¹⁷*El Peregrino en su Patria*, ed. Garriga, Barcelona, Edit. Juventud, 1935, p. 329.

¹⁸*De Rep.*, iv, ii. Sobre la fortuna de esta definición entre los tratadistas del Renacimiento, vid. Spingarn, pp. 102-103.

¹⁹Cfr. Spingarn, pp. 89-100.

y en cinco días los límites de la acción trágica²⁰. Los defensores de la *Comedia Nueva* se asombraban de las acusaciones lanzadas por sus adversarios sobre este campo, y rebatían, por boca de Tirso, que "la comedia, que es una imagen y representación de su argumento, es fuerza que, cuando le toma de los sucesos de dos amantes, *retrate al vivo lo que les pudo acaecer*; y no siendo esto verosímil en un día, tiene obligación de fingir que pasan los necesarios para que la tal acción sea perfecta". En suma, la comedia debía permitir "que los oyentes, sin levantarse de un lugar, *vean y oigan cosas sucedidas en muchos días*"²¹. Todo esto se podía obtener siempre dentro del espíritu de lo verosímil y de única unidad verdaderamente aristotélica: la de acción.

La última acusación era aquella que se refería a la mezcla de elementos trágicos y cómicos en la trama de la comedia. El adversario más feroz era Cascales, para quien la tragicomedia era una monstruosidad dramática "contra razón, contra naturaleza y contra el arte"²². Una vez más los defensores de la *Comedia Nueva* se apoyaban en la teoría de lo verosímil y del arte como imitación de las costumbres. Lope escribía:

*¿Ahora sabes, Ricardo,
que es la comedia un espejo,
en que el necio, el sabio, el viejo,
el mozo, el fuerte, el gallardo,
el rey, el gobernador,
la doncella, la casada,
siendo al ejemplo escuchada,
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas,
mezclando burlas y veras,
donaires y pesadumbres?*²³

Y el autor del *Apologético de las comedias españolas* sostenía que "no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una fábula misma concurren personas graves y humildes"²⁴. Mas, prescindiendo de todo esto, los españoles ya habían tenido el ilustre ejemplo de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la cual "avait compliqué singulièrement le monde du drame, y avait conjugué des éléments antagoniques, distinguant les personnages selon leurs mobiles, leurs tendances, leurs appétits inconciliables"²⁵. Y Juan de la Cueva se jactaba de haber sido el primero en llevar la mezcla a la escena, en un romance donde se declara fundador del drama español:

*Cuando en tu cómico estilo
de tu espíritu inspirado
canté, y de mi vio el mundo
en cómico estilo trágico
lo que no fue en ningún tiempo*

²⁰Cfr. Menéndez y Pelayo, pp. 229-230.

²¹Tirso de Molina, *Los Cigarrales de Toledo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942, I, p. 144.

²²Op. cit., p. 188.

²³*El Castigo sin Venganza*, I, 3, en "Obras Escogidas" por Sainz-Robles, Madrid, Aguilar, 1952, I, p. 929.

²⁴Cfr. Menéndez y Pelayo, p. 309.

²⁵Cfr. CF.-V. Aubrun-J. F. Montesinos, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, París, Hachette, 1943, p. vi.

*visto ni de otro usado,
sino de mí y por mí
conocido y de mí dado,
por invención propia mía*²⁶.

Como puede verse, las opiniones expresadas por una y otra partes no tenían ningún fundamento crítico verdadero y propio; la disputa en torno a la *Comedia Nueva* tiene más bien los caracteres de una polémica que aquéllos de una discusión positivamente estética. Sin embargo, mientras los adversarios de la *Comedia* se remitían a rígidas normas y preceptos que ellos jamás, o muy raramente, habían puesto en práctica con éxito, las ideas de Lope y de sus seguidores se remitían a la libertad ideal de la creación artística, que ha sido siempre el único y eterno precepto del arte. Por esto, y aunque inconscientemente, el punto de vista de los partidarios de la *Comedia Nueva* era histórica y estéticamente legítimo.

Sin embargo, aunque infieles a las doctrinas de los tratadistas italianos y, en ciertos aspectos, a Aristóteles mismo, al fundamentar la práctica de la comedia en la teoría de la "mimesis" y de lo verosímil, ellos estaban en órbita dentro de los confines de las ideas peripatéticas. Lope no intentó representar el individuo histórico de su tiempo, sino, más bien, el aspecto ideal del siglo 27, guiado, en la selección continua y necesaria, por aquella norma que nacía de su personalidad y de su gusto.

Lope inicia su tratado con una profunda e importante distinción. Se excusa, con respecto a sus comedias, de

averlas escrito sin el arte (v. 16)

intencionalmente; puesto que, cuando se sienta a escribir, olvida preceptos y preceptistas clásicos para no oír su desaprobación

*que suele
dar gritos la verdad en libros mudos* (vv. 43-44)

Invita a quien quisiere aprender el concepto del arte y los preceptos clásicos a dirigirse a uno de los preceptistas aristotélicos, a Robertelli, por ejemplo.

El, en cambio, se basa en la tradición práctica española, aquélla de Lope de Rueda o de Virués, que, en efecto, nombra²⁹, y sigue

*el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron* (vv. 45-46).

El escribe para el pueblo, para su público, y lo recuerda no menos de dieciséis veces a lo largo del tratado³⁰. Por esto es necesario adaptarse a la inteligencia del auditorio para que éste pueda quedar satisfecho³¹. La primera regla para el buen come-

²⁶Cit. en Romera-Navarro, p. 13.

²⁷Rudolph Schevill, pp. 10-33.

²⁸Citamos por la ed. de Morel-Fatio, cit.

²⁹Versos 64 y 215.

³⁰Versos 10, 37-38, 47-48, 178, 205-210, 236-239, 241-242, 273, 276, 296-297, 301, 325-326, 328, 334-337, 340, 375-376.

³¹Versos 47-48.

diógrafo es tener presente que el público está ante él y que nada de aquello que sea dicho o hecho sobre el escenario pueda disgustarle.

En efecto, las comedias de Lope eran escritas con la sola finalidad de ser representada, nunca para ser publicadas o para ganar fama y fortuna literaria del autor. Su publicación fue ocasional en su carrera de poeta, y tardía. Estaban dirigidas al auditorio más rumoroso, intemperante, diverso y voluble del que se tenga noticia³², pero que al mismo tiempo era el elemento más importante del teatro español del Siglo de Oro. Comentaba la acción escénica, reaccionando vivamente ante cada emoción transmitida por el actor, y sintiéndola profundamente; en resumen, él vivía la representación. Se podría decir que el auditorio de la *Comedia Nueva* sustituía el coro del drama clásico. Si no se tiene presente este factor dramático, esta relación entre el escenario y el público, se está propenso a despreciar el llamado de Lope y sus concesiones al gusto público, del "vulgo". Basándose en esta relación, se puede volver legítima la definición del teatro lopesco como nacional y popular.

Como hemos dicho, la finalidad de la comedia era

Imitar las acciones de los hombres

Y pintar de aquel siglo las costumbres (vv. 52-53)

y ella encontraba su objetivo en la diversión del público.

En el título, *Arte Nuevo de Hazer Comedias en Este Tiempo*, está implícito un enlace con la tradición nacional y un vínculo actual con el siglo. Habiendo recibido el encargo de escribir un tratado sobre el modo de componer comedias de una de las academias madrileñas³³, Lope no hace otra cosa sino confiarse en su experiencia personal³⁴ de dramaturgo que había producido ya 483 comedias³⁵. Mas, en cierto sentido, él idealiza su asunto, proponiéndose

deziros de que modo las querria (v. 154)

esto es, purificando su propia experiencia de todo aquello que él mismo no podía aprobar en su obra.

La significación del *Arte Nuevo* está restringida, por esto, a la de un tratado que debería ofrecer su fórmula personal para la composición de trabajos dramáticos idóneos para el momento histórico en que vivía el autor. El quiere ofrecernos nada más que simples preceptos prácticos.

Los preceptos técnicos contenidos en el *Arte Nuevo* pueden reducirse a nueve:

- 1) la trama; 2) borrador de la trama; 3) unidad de acción; 4) unidad de tiempo;
- 5) división en tres actos; 6) división interna: *Conexión y solución*; 7) compatibilidad de la acción escénica; 8) realismo y simplicidad del diálogo; 9) versificación.

³²H. A. Rennert, *The Spanish Stage in the Time of L. de V.*, N. York, 1909, (vv. 174-180), pp. 117-130.

³³Versos 1-10; cfr. Morel-Fatio, p. 5.

³⁴Vv. 133-134.

³⁵Vv. 368-369.

1) LA TRAMA.

Elijase el sujeto y no se mire

(Perdonen los preceptos) si es de reyes (vv. 157-158)

puesto que

Lo trágico y lo cómico mezclado

Y Terencio con Séneca aunque sea

Como otro Minotauro de Pasife,

Harán grave una parte, otra ridícula,

Que aquesta variedad deleita mucho:

Buen exemplo nos da naturaleza,

Que por tal variedad tiene belleza (vv. 174-180).

Anteriormente (vv. 88-96), Lope había defendido su *mezcla*, aduciendo el ejemplo de Dante, quien había llamado *Comedia* a su obra, aun no teniendo un fin cómico particular; y de Homero, en cuyos poemas muchas veces lo trágico se encontraba junto al elemento cómico, aunque la *Iliada* hubiese sido compuesta según el modelo de la tragedia, y la *Odisea*, según el de la comedia. El llamado a la naturaleza, en los versos 179-180, vista aquí en su aspecto empírico y exterior, está dictado evidentemente por las doctrinas platónicas del tiempo.

La materia de la trama, el *caso*, además debe tener una fuerte emoción

Los casos de la honra son mejores

Porque mueven con forza a toda gente;

Con ellos las acciones virtuosas,

Que la virtud es dondequiera amada. (vv. 327-330).

Naturalmente, ya que Lope recomienda el *caso* que sacuda y conmueva, su materia puede ser también una fuerte pasión como el amor, la religión, etc.

2) BORRADOR DE LA TRAMA.

El sujeto elegido escriba en prosa.

(v. 211).

Esta declaración sorprende a Menéndez y Pelayo³⁶, quien niega que Lope haya usado nunca esta ingeniosidad, al componer sus dramas, y piensa que el *Fénix* la haya extraído de la *Poética*, de Jerónimo Vida. Morel-Fatio³⁷ cita un artículo sobre Lope, que refiere el testimonio de un cuaderno de notas autógrafo, del que resulta que Lope usase efectivamente desarrollar antes en prosa la trama de toda comedia suya. Este testimonio, aun cuando no poseamos otras pruebas en su favor, puede hacer creer que Lope haya permanecido fiel a su precepto, al menos en cuanto respecta a algunas de sus obras.

³⁶*Op. cit.*, p. 298.

³⁷*Op. cit.*, p. 31. El artículo, titulado *Lope de Vega*, está incluido en el *Semanario Pintoresco Español*, 2ª serie, I (1839), pp. 17-20. Está firmado A. G. y Z., por lo que Morel-Fatio cree que haya sido escrito por Antonio Gidi y Zárate. En él se afirma que Lope escribía de todas sus comedias "primero el plan, no por actos ni escenas, sino formando una pequeña novela".

3) UNIDAD DE ACCIÓN.

*Adviértase que solo este sujeto
Tenga una acción, mirando que la fábula
De ninguna manera sea episódica* (vv. 181-183).

Nadie puede negar que, prescindiendo de las obras juveniles, como *Los Hechos de Garcilaso y Moro Tarfe*, en una comedia como *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo*, la acción sea episódica. Pero Lope restringe inmediatamente después su precepto:

*Quiero dezir inserta de otras cosas
Que del primer intento se desvien,
Ni que della se pueda quitar miembro
Que del contexto no derribe el todo.* (vv. 184-187).

La trama secundaria, de la que Lope hace frecuente uso, tiene la finalidad de extender la acción; pero es siempre muy difícil, si no imposible, separar la acción principal de la secundaria sin destruir la comedia en su integridad³⁸.

4) LA UNIDAD DE TIEMPO.

La unidad de acción es tan importante en la concepción de Lope que de ella depende también la de tiempo, la cual, naturalmente, está fuera de las reglas aristotélicas:

*No hay que passe en el período
De un sol, aunque es consejö de Aristóteles... (vv. 188-9)
Passe en el menos tiempo que ser pueda
Si no es quando el poöta escriva historia
En que ayan de passar algunos años
Que estos podrá poner en las distancias
De los dos actos, o si fuere fuerça
Hazer algun camino una figura.* (vv. 193-198).

La causa de la ruptura de la unidad de tiempo peripatética se debe buscar en la particular mentalidad del público de la *Comedia*:

*Porque, considerando que la cólera
De un español sentado no se temple
Si no le representan en dos horas
Hasta el final Juyzio desde el Génesis,
Yo hallo que, se allí se ha de dar gusto,
Con lo que se conisgue es lo más justo.* (vv. 205-210).

La unidad de tiempo puede ser mantenida sólo cuando esto no signifique perjuicio al lógico desarrollo de la acción. No faltan ejemplos de comedias en las cuales la

³⁸Vid., por ejemplo *La Moza del Cántaro*: durante los dos primeros actos de ella no se logra comprender cuál sea la principal de las dos acciones, que en el tercer acto aparecen tan estrechamente unidas que una no puede regirse sin la otra.

unidad de tiempo, o, al menos, la continuidad de tiempo, está estrechamente observada³⁹. Lope mismo, por otra parte, jura de haber compuesto por lo menos seis comedias regulares⁴⁰.

De cualquier modo, Lope recomienda que la acción esté contenida entre ciertos límites de tiempo, que deberían concordar con la división externa de la comedia.

5) DIVISIÓN EN TRES ACTOS.

*En tres actos de tiempo le reparta,
Procurando, si puede, en cada uno,
No interrumpir el termino del dia.* (vv. 212-214).

Lope atribuye a Cristóbal de Virués el mérito de haber reducido de cinco a tres los actos⁴¹. Morel-Fatio lo corrige, demostrando que aquel mérito corresponde a Francisco de Avendaño, quien fue el primero en realizar la reforma en su *Comedia Florisea*, de 1553⁴².

Es necesario señalar que Lope habla de "actos de tiempo", cada uno de los cuales debería contener la acción que tiene lugar en un día. Aunque Lope sigue generalmente esta regla, no faltan, sin embargo, las excepciones. En *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*⁴³, por ejemplo, la acción, que debería estar contenida en un día, es interrumpida tres veces en el primer acto, dos veces en el segundo y una vez en el tercero. Lo mismo sucede en *Fuenteovejuna* (II acto) y en la comedia *El Mejor Alcalde, el Rey* (II y III actos). Sin hablar de obras anteriores, como *Los Comendadores de Córdoba* (II acto), *El favor agradecido* (II acto), etc.

6) DIVISIÓN INTERNA: CONEXIÓN Y SOLUCIÓN.

*Dividido en dos partes el asunto
Ponga la conexión desde el principio
Hasta que vaya declinando el passo,
Pero la solución no la permita
Hasta que llegue a la postrera escena.* (vv. 231-235).

Conexión y solución no son otra cosa que la *peripeteia* y la *anagnorisis*, que Aristóteles pone como las dos partes esenciales de la *fábula*⁴⁴. Lope toma prestados los dos términos de Robertelli y de Elio Donato, que además le han ofrecido la mayor parte de los argumentos técnicos contenidos en su tratado⁴⁵. Este concepto, y el precepto que deriva de él, es tan importante para Lope como lo era para Aristóteles, y en aquellos dos momentos apoya la estructura técnica de sus dramas, como veremos a continuación.

³⁹Cfr. los versos finales de la *Noche de San Juan*. Ejemplos de continuidad de tiempo se pueden encontrar en la estructura de las comedias *El Ausente en el Lugar*, *Las Bizarrias de Belisa* y quizás *La Hermosa Fea* y alguna otra.

⁴⁰Vv. 370-371.

⁴¹Vv. 215-216.

⁴²Op. cit., p. 31. Cfr. J. P. W. Crawford, *Spanish Drama before L. de V.*, Philadelphia, 1937, p. 79. También Cervantes, en el *Prólogo* a sus *Comedias* había reivindicado para sí la prioridad de la reducción de cinco a tres actos.

⁴³Cfr. Ch. Aubrun-J. F. Montesinos, p. XII.

⁴⁴Cfr. *Poética*, VI, 1450a, pp. 32-34.

⁴⁵Morel-Fatio, pp. 6-7.

La disposición interna del drama, así como aquélla temporal de la acción, corresponde, por lo tanto, a la división en actos:

*En el acto primero ponga el caso,
En el segundo enlace los sucesos
De suerte que hasta el medio del tercero
Apenas juzgue nadie en lo que para.* (vv. 298-301).

Lope permanece fiel siempre a su precepto. Con respecto al final, es superfluo observar que todas sus comedias terminan con matrimonio⁴⁶.

7) COMPACTIBILIDAD DE LA ACCIÓN ESCÉNICA.

*Quede muy pocas veces el teatro
Sin persona que hable.* (vv. 240-241).

Lope se atiene estrictamente a esta norma. Una de las finalidades estructurales del monólogo, en efecto, es aquélla de no dejar el escenario vacío entre dos escenas. El monólogo es recitado por uno de los personajes que han tomado parte en la escena precedente o que están por entrar en escena. Sin embargo, se puede encontrar alguna excepción⁴⁷.

8) REALISMO Y SIMPLICIDAD DEL DIÁLOGO.

*Sea puro, claro, fácil...
...se tome del uso de la gente,
Haciendo diferencia al que es político,
Porque seran entonces las dicciones
Explendidas, sonoras y adornadas.* (vv. 259-263);

en síntesis:

Se ha de imitar a los que hablan. (v. 266).

Esta norma, que se coordina con la teoría del *decoro*, había sido ya aclarada y codificada por Torres Naharro: "Es decoro una justa y decente continuación de la materia, conviene a saber; dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso*, y el lugar triste entristecello y el alegre alegrallo"⁴⁸. Cuán sensible fuese Lope a la norma, se puede advertir en un lugar de la comedia *La Moza del Cantaro*⁴⁹. También a menudo contradice el precepto⁵⁰ que

El lacayo no trate cosas altas. (v. 286)

⁴⁶Sigo aquí la opinión de los críticos no españoles que niegan a Lope la partenidad de *La Estrella de Sevilla*.

⁴⁷Cfr. R. Schevill, p. 99.

⁴⁸Cfr. *Proemio* de la *Propaladia*, ed. Gillet, Bryn-Nawr, Pennsylvania, 1943, p. 142.

⁴⁹II, 3; en Sainz-Robles, I, p. 1012.

⁵⁰Cfr. *Fuenteovejuna*, I, p. 4; en Sainz-Robles, I, pp. 830-831. *El Mejor Alcalde, el Rey*, II.

9) VERSIFICACIÓN.

*Acomode los versos con prudencia,
A los sujetos de que va tratando,
Las decimas son buenas para quejas,
El soneto está bien en los que aguardan.
Las relaciones piden los romances,
Aunque en octavas luzen por estremo.
Son los tercetos para cosas graves
Y para las de amor las redondillas.*

(vv. 305-312)

Lope, como es sabido, usó una amplia variedad de metros y formas estróficas. S. Griswold Morley demuestra que él introdujo en el teatro la silva, la décima y quizás el romance⁵¹. Las otras formas estróficas usadas por él ya habían sido incorporadas al teatro español.

A menudo, Lope usa aquellos metros como ejercicios intelectuales⁵². Alguna vez se encuentra la redondilla en lugar del soneto en monólogos⁵³, o la octava donde se esperaría encontrar la redondilla⁵⁴.

Como se ve, Lope usa indiferentemente metros tradicionales e italianos. Su conciencia de la ductilidad y de la prestancia de los varios metros es incomparable⁵⁵.

El examen del *Arte Nuevo* demuestra que los preceptos contenidos en él, practicados con desigual fortuna por casi todos los dramaturgos del siglo XVII, constituyen un cuerpo de instrumentos que revelan su naturaleza empírica y abstracta cuando son desvinculados de la técnica de las comedias, de las que forman el tablado interno. Ni ellos podían tener otro propósito.

El *Arte Nuevo* asume, sin embargo, una gran importancia como documento de la conciencia artística de su autor, cuyo interés era exclusivamente práctico: aquél del artesano en búsqueda de los medios más idóneos para expresar las figuraciones de su fantasía.

Quien conozca cabalmente, al menos, los dramas más importantes de Lope, saben que se encuentran elementos morales y estructurales comunes en ellos, que constituyen su común denominador, revelan la manera particular del autor, y coinciden con su visión de la vida, con sus ideales de poeta y de hombre.

Lope ve la vida *in fieri*, o mejor, para usar una expresión de Marcel Carayon, "en tant qu'action"⁵⁶. Los sentimientos, las ideas, las pasiones de sus personajes que no se revelan como acción, son rechazados. En el acto I de la *Dama Boba*, por ejemplo, la tenebrosidad intelectual de Finea es puesta frente a la astuta inteligencia

⁵¹E. G. Morley, *Strophes in the Spanish Drama before L. de V.* en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, 1925, pp. 500-530; citas en pp. 528 y 522. En lugar de la décima, anteriormente a Lope se encontraban la doble quintilla y la redondilla doble; *ibid*, pp. 509-527.

⁵²Para el uso de la décima en este sentido vid. *El Mayor Imposible*, Acto I. En cuanto respecta al soneto, vid. espec. *La Dama Boba*, Acto I; *La Moza del Cántaro*, II; *El Perro del Hortelano*, II; *La Niña de Plata*, II.

⁵³Cfr. *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo*, Acto. I.

⁵⁴*La Francesilla*, Acto II. La octava real se encuentra toda vez que habla Octavio, donde se esperaría encontrar la redondilla.

⁵⁵Cfr. *El Laurel de Apolo*, silva II.

⁵⁶Marcel Carayon, *L. de V.*, París, Les éditions Rieder, 1929, p. 66.

de Laurencio; del esfuerzo de éste, dedicado a excitar una reacción cualquiera en la torpe idiotéz de aquélla, surge un eco profundo de alusiones simbólicas. En *Amar sin saber a quién*, para dar otro ejemplo, Don Juan y Leonela se enamoran sin haberse conocido nunca. Cada uno de ellos tiene plena conciencia de ser amado y, sin embargo, siente amar a alguien que permanece misterioso y desconocido. Los mensajes que ambos se intercambian parece que llegasen de un mundo remoto e infinito. También aquí, de esta relación entre lo conocido y lo desconocido, nace la sugestión del símbolo. Mas, en ambos casos, todo aquello que podría tener el sabor de símbolo desaparece inmediatamente después, disolviéndose en el convencionalismo lopesco de la acción.

Lope rechaza todo aquello que no se presenta como aparente, visible, acción concreta, o que no puede ser definido como voluntad de obrar. Sus personajes están guiados por una fuerte voluntad y, una vez tomada una decisión, nada podrá nunca impedirles llevarla a cabo⁵⁷. La virtud de la resignación y de la renuncia pertenecen a los personajes de segundo plano⁵⁸, más aún, los definen como personajes menores⁵⁹. Ellas no caracterizan a los protagonistas, cuya fuerza de voluntad encuentra un límite sólo en la justicia, idealizada en la figura del rey, quien está en la cima de la pirámide social lopesca⁶⁰.

Esta concepción heroica le llega al *Fénix* de la tradición romancesca y caballescra; ella fue también el último eco del idealismo del "dolce stil nuovo"⁶¹ y participa del platonismo de los siglos XVI y XVII. Lope describe al galán como valeroso, generoso, leal, amable y enamorado; él respeta los deseos de su dama, considerándolos leyes por las cuales es necesario estar pronto a combatir. Era el tipo convencional del héroe de las novelas de caballería, que Don Quijote aún no había dado muerte y que las estrecheces en que caía la nación aún no habían empobrecido. La realidad no era para él más que una serie de vínculos convencionales: lealtad al rey, sentido del honor, amistad idealizada. Hasta el amor, pasión tan prepotente en los dramas de Lope, está subordinado a la condición del punto del honor. Dos siglos antes, Dante había roto todo convencionalismo narrando de una vez para siempre el infeliz amor adúltero de Paolo y Francesca. El sentido convencional se impone sobre la pasión de los infelices amantes del *Castigo sin venganza*.

Los mismos rasgos caracterizan el personaje de la dama; más bien, la voluntad de la dama es también más fuerte que la del galán. Generalmente ella es adorada por tres, cuatro cortejantes; mas, al final, la palma de la victoria corresponderá al caballero sobre quien la heroína había puesto los ojos ya en el primer acto.

El platonismo de este empuje hacia el ideal resulta más evidente en otros detalles: la concepción de la nobleza de herencia ancestral que la contingencia no puede borrar⁶², o aquélla del amor concertado por las "estrellas de los cielos"⁶³.

El aspecto dialécticamente opuesto a la realidad está personificado en el "gra-

⁵⁷Recordemos, por ejemplo, Don Alonso en *El Caballero de Olmedo*, el rey en *Las Paces de los Reyes*, Astolfo en *Favor agradecido*, Fenisa en *La Discreta Enamorada*, etc.

⁵⁸Por ejemplo, Don Luis y Don Bernardo en *La Noche de San Juan*, Don Enrique en *La Niña de Plata*, el Conde Federico en *Las Bizarrias de Belisa*, etc.

⁵⁹Recordemos Nise en *La Dama Boba*.

⁶⁰Recordemos Peribáñez, Fuenteovejuna, Los Comendadores, etc.

⁶¹Cfr. José Fernández Montesinos, *Estudios sobre L. de V.*, El Colegio de México, México, 1951, p. 53.

⁶²Vid. *La Boba para los Otros y Discreta para Sí*, acto I; *Los Tellos de Meneses*, acto I.

⁶³Cfr. *La Hermosa Fea*, acto III, en *Obras de L. de V.*, ed. de la Real Academia Española (nueva), XII, Madrid, 1930, p. 263.

cioso", "una puente sobre el abismo que separa"⁶⁴ los dos mundos: el ideal del práctico. El gracioso es "la inteligencia práctica, activa de la comedia"⁶⁵.

Quisiera hacer notar, sin embargo, que existen dos planos en las relaciones entre el galán y el gracioso; en el plano de la técnica, en efecto, sus acciones corren paralelas: el gracioso sigue punto por punto las fortunas y las desventuras de su amo; él promete amor, odia, olvida, se reconcilia imitando exactamente las peripecias del señor. Tello, en la comedia *Las Bizarrias de Belisa*, se autodefine, comparándose con su amo, "eco de aquesta voz"⁶⁶. En cambio, en el plano psicológico, el gracioso es retrato en eterno contraste con el galán: éste, siempre vuelto hacia el lado ideal de la vida y de la realidad; aquél, con los ojos puestos en el lado práctico. Ellos no se encontrarán jamás de acuerdo.

Lope, naturalmente, está de parte del galán: al final de la comedia somos espectadores del triunfo del héroe. El gracioso no es sino el contrapunto de la contingencia por el idealismo del galán.

El dualismo entre galán y gracioso le llega a Lope de la tradición. El realismo del gracioso tenía profundas raíces en la literatura española y el tipo había alcanzado su perfección en *El Lazarrillo de Tormes*⁶⁷. Históricamente, en lo concerniente al teatro, los dos tipos habían enlazado sus aventuras en los dramas de Torres Naharro⁶⁸. En el mismo sendero encontraremos, con un significado más universal, a Don Quijote y Sancho. Al estar de parte del héroe en la lucha contra el accidente, de los dramas de Lope brota una visión optimista de la vida.

La oposición dialéctica entre el galán y el gracioso sostiene la estructura moral y espiritual de las comedias lopescas, que está íntimamente relacionada con aquella técnica, en la que querría detenerme. El objeto de la *voluntad del héroe*, la *lucha* y la *victoria* final, corresponden a los tres momentos técnicos del *caso*, *peripeteia* y *anagnorisis*, en los cuales se pueden reconocer la *Prótasis*, la *Epítasis* y la *Catástrofe* de la tragedia clásica.

El *caso* es el primer momento estructural, y en las comedias de Lope es el único que coincide con las reales y genuinas condiciones de la vida humana. Cobra vida en sentimientos o condiciones humanas universales, como podrían ser el alegre nacimiento del amor o la felicidad de los nuevos esposos. El *caso* contiene en sí el necesario desarrollo y la necesaria conclusión de la acción dramática.

Apenas delineado el *caso*, Lope introduce el segundo momento, la *peripeteia*, que él llama *conexión*. El pasaje se realiza mediante la introducción de un tercer personaje, una repentina decisión, un percance fatal. En general, la peripecia se extiende desde la mitad del primer acto hasta las últimas escenas del tercero. Sus características son los inesperados golpes de escena que tienden a asombrar al espectador: obstáculos a la voluntad del héroe, mal entendidos, engañosas tramas se suceden incesantemente, el segundo superando siempre el efecto del primero, en un vertiginoso torbellino. El espectador permanece asombrado; pierde el hilo del caso, y no logra concentrarse o intuir una posible conclusión para el enredo. Lope acciona los personajes como si fuesen títeres: ellos se arrepienten, vuelven a sus decisiones, se arrojan con entusiasmo quijotesco, están vencidos, se recobran, y

⁶⁴J. F. Montesinos, p. 63.

⁶⁵*Ibid.*, p. 62.

⁶⁶II, 3; en Sainz-Robles, I, p. 1688.

⁶⁷Vid. Dámaso Alonso, *Escila y Caridbis de la Literatura Española* (1927), en *Estudios Góngorinos*, Madrid, Ed. Gredos, 1955, pp. 11-28.

⁶⁸Cfr. J. P. W. Crawford, p. 96. Cfr. también Jack Horace Parker, *Breve Historia del Teatro Español*, México, De Andrea, 1957, p. 20.

así sucesivamente⁶⁹. Todo se vuelve un juego superficial. Lope no se preocupa en descender a los ánimos de los personajes para justificar los movimientos de ellos, en menoscabo de su fuerza expresiva y de la fuerza de convicción del caso. Se tiene la impresión de asistir a un espectáculo sorprendente, en el que todo resulta alterado y forjado con el solo propósito de lograr lo sorprendente⁷⁰. En la comedia *La Dama Boba*, por ejemplo, la simple y sobria posición dramática del acto primero se complica en seguida en tal forma que pierde todo interés humano; los personajes resultan deformados y el lector o el espectador no logra comprender cuál sea el sentido de aquellas tortuosas complicaciones. Otros ejemplos de uso excesivo de golpes de escena son *El Ausente en el Lugar* o *La Discreta Enamorada*. Mas cuando las indecisiones del personaje son psicológicamente justificadas, Lope logra mantener brillantemente el interés y el equilibrio a través de la comedia entera. *El Perro del Hortelano* es el drama de la indecisión, de la excitación psicológica: las complicaciones son, por lo tanto, lógicas, derivadas de la situación real y del desarrollo del conflicto espiritual.

La *conexión*, pues, forma el centro de la acción dramática y de su interés espectacular: densa de acciones y reacciones, ella divierte al auditorio.

El tercer momento es el reconocimiento que Lope llama *solución* y que corresponde a la agnórisis aristotélica. Llega precisamente al fin de la comedia; algunas veces, incluso está contenida en los últimos veinte o treinta versos, como, por ejemplo, en *Lo Cierto por lo dudoso*. Es entonces cuando Lope ostenta los más increíbles golpes de escena: el padre que reconoce al hijo o a aquél que cree su hijo (*El Perro del Hortelano*); un repentino cambio de personalidad del personaje (*La Hermosa Fea*), o en sus cualidades intelectuales (*La Boba para los Otros* y *Discreta para Sí*); la aparición inesperada del vengador (*Los Comendadores de Córdoba*, *El Mejor Alcalde*, *el Rey*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, etc.); el reconocimiento de una realidad oculta hasta el último momento (*El Ausente en el Lugar*, *La Discreta Enamorada*, *La Francesilla*, etc.).

Finalmente, a lo largo de toda la comedia, Lope está extremadamente atento en mantener la coherencia del personaje, que reacciona de acurdo con su posición social que el autor le atribuye en el drama. En la comedia *El Acero de Madrid*, tres personajes son puestos frente a una misma realidad: la espera de sus amantes. Lisardo, directamente interesado; Riselo, que se encuentra allí sólo para prestar ayuda a su amigo, y el gracioso Beltrán. El tema lo da el romancillo:

Mañanicas floridas — del mes de mayo
Recordad a mi niña — no duerma tanto.

Las reacciones de los tres personajes son paralelas y diversas: Riselo, noble como Lisardo, no se muestra sin embargo tan apasionado y está más desapegado, como no lo está Lisardo, quien, en cambio, espera con ansias la llegada de su dama; Beltrán, finalmente, se expresa en clave burlesca. La situación se repite más adelante en la misma comedia. Otro ejemplo de este procedimiento se encuentra al final del primer acto de *Los Comendadores de Córdoba*.

⁶⁹Sin embargo, en algún caso, Lope nos engaña en el sucesivo desarrollo de la acción. En *La Dama Boba*, por ejemplo, el caso sugiere como protagonista a Liseo, que, en cambio, ocupa un puesto secundario en el resto del drama. En *Amar sin saber a quién*, la acción, ofuscada al comienzo por un suceso trágico, se desarrolla luego con el tono alegre de la comedia.

⁷⁰Vid. Miguel Figueroa y Miranda, *El Sentido Barroco de la Obra de L. de V.*, La Habana, 1935. Vid. también D. Alonso L. de V., *símbolo del barroco*, en *Poesía Española*, Madrid, Ed. Gredos, 1950, pp. 449-510.

He intentado demostrar que no existe contradicción alguna entre el *Arte Nuevo* y la técnica dramática de Lope; el tratado debe ser examinado necesariamente a la luz de las obras del *Fénix*. Si rompemos la unidad de sus trabajos teóricos y de su técnica, corremos el riesgo de perder de vista la personalidad de Lope dramaturgo o, por lo menos, crearíamos equívocos innecesarios.

Las teorías de Lope, que se formó en la escuela viva del teatro, son eclécticas; toma de los clásicos aquello que convenía a su expresión y a su personalidad: de Platón derivó un fuerte impulso idealista; Aristóteles y los tratadistas del Renacimiento le ofrecieron la teoría de la imitación y de lo verosímil, además de los elementos estructurales de la comedia. En cuanto respecta al resto, él se confió en la tradición. Lope fusionó estos elementos, patrimonio inmanente de su tiempo, y dio una nueva fisonomía a la comedia. La definición de Lope "creador" del drama español debe estar contenida dentro de estos límites. Lope no realizó ninguna revolución, pero, fundiendo los diversos elementos teóricos y técnicos en su potente imaginación, fue capaz de dar una nueva fórmula artística y legítima a la técnica dramática.

Su mentalidad y su cultura ecléctica, combinada con su gusto refinado, hicieron posible la síntesis de los diversos elementos ya existentes, con la que él dio al drama español una vitalidad histórica y una validez artística nunca gozada anteriormente.

University of Toronto.

Raimundo Chaigneau. La rebelión de las manos

(Si todos los hombres del mundo...)

LOS MACIZOS legajos de antecedentes, así como también todo detalle que directo o indirectamente pudiera llevar al conocimiento de las generaciones futuras los hechos ocurridos durante la rebelión de las manos, han sido inútilmente buscados para tergiversarlos. Se ha pensado en esta forma impedir que vuelva a producirse el mismo estado de cosas que propició, de manera tan extraordinariamente feliz, aquel ya lejano y transcendental suceso.

Todo comenzó de pronto. Los primeros síntomas fueron la creciente torpeza que aquejó a los obreros en las diversas manufacturerías, el alarmante crecimiento del índice de accidentes durante las faenas manuales y el brusco estropear de la caligrafía que a todos afectó por igual. Llegó un momento en que escribir una corta nota tomó de dos a tres horas. Los expertos telegrafistas, otrora capaces de hacer volar sus dedos en la transmisión de mensajes, perdieron del todo su capacidad. El lavado de un par de medias llegó a durar fácilmente toda una mañana. Está demás recalcar todos los inconvenientes que esta progresiva atrofia del uso de las manos produjo en la vida ciudadana y campesina. Las vacas enfermaron y bramando de dolor, las ubres repletas de leche, sin tener quien las ordeñara. Murieron por millares. Súbitamente en aquella zona, el ser humano había perdido, sin causa visible, el uso de la más útil de todas sus partes físicas, las manos. Además, en las personas jóvenes se presentaron punzantes dolores de muñeca que les impedía dormir.

La zona donde se declaró el fenómeno recibió rápida atención del gobierno que envió personal capaz de usar sus manos. El resto de la población llenaba las calles con la perplejidad en los rostros y los brazos estúpidamente colgados a los lados.

Este estado de cosas preocupó intensamente a todos, pero mucho más aún, hasta la pesadilla, a los grandes accionistas de las industrias que estaban ya paralizadas.

Los científicos, pese a exhaustivos análisis, no lograron explicarse las causas de tan extraño fenómeno.

En esta forma se presentó poco más o menos la rebelión de las manos que tuvo todos los síntomas de una compulsiva, aunque razonable, ordenada y lógica insurrección.

Cuando empezaron a contaminarse de la atrofia aquellas personas enviadas por el gobierno, se declaró a la zona en completa incomunicación. Era fácil prever lo que podría suceder si eso invadiese algunas de las grandes ciudades industriales. Fue entonces, pensando sobre todo, en la reacción del comercio exterior y la posible pérdida del mercado, que se organizó todo de tal manera que ninguna información alarmante pudiera salir al exterior, donde desde luego, se hubiera prohibido la entrada de productos posiblemente contaminados de tan extraña enfermedad.

En esto se puso el mayor celo, y amparado por los industriales y banqueros, directamente afectados en sus intereses, todo se desarrolló en un inicio dentro del

más completo orden, al extremo de que al anunciarse en un comunicado oficial que no existía semejante cosa, fue aceptado sin chistar por el resto del país. El mayor trabajo que los pobladores de manos rebeldes tenían, era el cocinar, cosa que hacían mucho más rápido con los pies. Las manos seguían siendo un par de cosas insensibles a todo ruego o voluntad.

El hambre recrudescida empezó a atacar fieramente a los más humildes sectores de la población.

Pero pese a las precauciones, algunas informaciones salieron del país, las que debido a su inverosimilitud, fueron al comienzo fácilmente desmentidas por el gobierno.

Se aumentó la vigilancia, y el ejército, cercando prontamente la zona de manos rebeldes recibió órdenes de hacer fuego contra cualquiera persona de la zona rebelde que intentase salir de los límites fijados, y en efecto, muchísimos infelices, a los que dieron en llamar bandidos y forajidos, fueron ultimados por las balas. Por el tremendo peligro que se confrontaba de propagar la enfermedad al resto del país, sus cadáveres fueron enterrados secretamente.

Para mayor terror de los industriales, comerciantes y banqueros, en diversas otras ciudades se estaban presentando los mismos síntomas y sus consecuencias. El país entero estaba siendo sacudido por esta reciente enfermedad que osaba pasearse como un fantasma incomprensible. Siendo totalmente imposible explicar las razones del fenómeno, todas las empresas industriales hicieron causa común a fin de poder controlar hasta donde se pudiera la extensión del mal, ya que se estaba evidenciando la imposibilidad de erradicarlo. Fue entonces que se fundaron los famosos lazaretos en las ciudades amagadas, donde hacinados, encerraron a los contaminados por el fenómeno.

En las altas esferas sociales, donde según se explicaba, la mejor alimentación hacía casi imposible el contagio, éste era muy raro y se consideraba de pésimo gusto. Pero en las clases humildes llegaba a cifras alarmantes, cifras alarmantes que iban a parar a los lazaretos establecidos por el gobierno.

El contacto de la zona de manos rebeldes con el exterior ya no existía en absoluto. Las noticias del fenómeno habían salido del país, fronteras y los gobiernos vecinos, obedientes a los intereses comerciales, cerraron herméticamente sus fronteras.

Los pobres infelices vivieron aislados. Otras enfermedades comenzaron a aquejarles debido al nulo funcionamiento de los servicios de higiene, sin personal alguno para su atención. Cualquiera enfermedad antes sencilla de curar con una simple inyección, era ahora mortal. Sólo algunos insistían en querer comprender la situación que se hacía imposible. Pero eran los menos y ya las autoridades se habían acostumbrado a pensar en un mal irremediable cuyo crecimiento era hasta entonces imposible de controlar.

Los repletos lazaretos resultaron inútiles, razón por la cual fueron reducidos a un mínimo, dejando en ellos sólo a aquellos que para asombro de las autoridades parecían contentos de no mover sus manos. Al resto de la población se le aumentó algo la alimentación, como medida preventiva, lo que no les impidió, desde luego, seguir pasando hambre y sufrir además una franca discriminación.

La crisis final se produjo cuando unidos los grandes intereses, no queriendo aceptar la realidad y pensando erradicar definitivamente la enfermedad, presionaron al gobierno que comenzó el torpe e inútil fusilamiento de millares de dueños de manos rebeldes. Este detalle, aunque la Historia no lo consigna como tal, fue en realidad el que dio origen al recrudescimiento alarmante de la situación, pues es evidente que de los cadáveres de estas inocentes víctimas emanó el extraño virus

en proporciones gigantescas, de tal manera que, en cuestión de días, se triplicó el número de manos rebeldes. A las dos semanas la mayoría de la población sufría el mal y antes del mes se produjo el más extraordinario hecho que registra la historia del hombre. Las manos de la totalidad de los pobladores de esa zona quedaron totalmente paralizadas. Fue al amanecer de un inmenso día lunes que este hecho produjo su impacto. La población estaba anhelante de noticias que le pudieran orientar; pero no hubo noticias de ninguna naturaleza. No había quien las escribiese. Alrededor del mediodía estando todos en las plazas públicas, sin saber qué ocurría, y comentando llenos de desazón en dónde pararía todo esto, se produjo lo inesperado. La población habría de sufrir la más inolvidable de todas las experiencias, que vieron como sus propias manos, antes inteligentes y hábiles, se les desprendían de las muñecas y reptando por la calle, organizaban filas como un verdadero ejército de disciplinadas arañas, iniciándose entonces un increíble desfile hacia las afueras de la ciudad, en medio del estupor paralizante de sus dueños. Allí, como obedeciendo una orden estuvieron algún tiempo, hasta que se encaminaron hacia las más vecinas cordilleras, perdiéndose entre la vegetación.

La población, siguió el curso de los acontecimientos con la mayor angustia. Desprovista de manos, retuvo el aliento y como hipnotizada, esperó. Todos sabían, no obstante, que pronto iba a ocurrir algo definitivo, trascendental.

Una madrugada, algún tiempo después, desde el fondo de los montes bajó un pequeño grupo. Delante, olímpica, fuerte, iba una mano ancha, evidentemente de luchador. Detrás, como su séquito, otras doce y más atrás una escolta de dos o tres mil manos organizadas en impecables compañías. Este grupo avanzó sobre la ciudad. Sólo algunos pobladores en evidente minoría echaron a correr hacia sus casas, donde se refugiaron cerrando las puertas herméticamente. Les aterrorizó ver a sus manos, como una inmensa marea, invadir las calles. Pero la gran mayoría, sumamente interesada en el curso de los acontecimientos y capaz de afrontarlos, se quedó en la calle y encaramándose dificultosamente en postes y murallas vieron pasar como una alucinación el airoso cortejo de sus propias manos, las cuales se dirigieron en derechura hacia las dependencias del gobierno. Los altos funcionarios, aterrados, se escondieron, pensando que las manos les harían daño. Pero éstas los ignoraron escalando las gradas de la casa de gobierno, y llegaron hasta el escritorio mismo del jefe del gobierno, el que presa del pánico se escondió en el más cercano servicio sanitario, echando el cerrojo. Una mano entonces tomó un papel y escribió:

“Señores cuerpos:

Les hemos servido fielmente sin protestar, siguiendo no sólo vuestros caprichos sino además vuestros peores desmanes. Aunque a veces hemos vacilado temblorosas, ante los horrores que nos mandaban a hacer, los hemos ejecutado. No hemos estado jamás contentas.

Por eso nos hemos rebelado y ¿cómo no hacerlo? ¿No lo habríais hecho vosotros si os obligaran como a nosotras a desempeñar los peores trabajos, como limpiarlos, por ejemplo, las heces fecales? Además, manejaís de tal modo vuestros asuntos que a veces ni un papel poseéis para cubrirnos.

Nos ponéis cremas, nos pintáis de colores en las uñas. Nos martirizáis con aros de metal que a veces no sois siquiera capaces de sacarnos de los dedos. Nos dais golpes con la puerta. ¡Caballeros! Esto no es justo.

La especie humana, a la que también nosotras pertenecemos puede tratarnos mucho mejor. Siempre hemos estado orgullosas de ser las manos de esta especie, dueña del Universo; pero al ver cómo es despreciada nuestra función, nos hemos rebelado. Nuestro único consuelo fue siempre ser útiles, constructivas, dignas.

Y, ¡oh dolor! llegáis hasta a masturbaros con nosotras. Con nosotras que extrae-

mos para vosotros la comida de la Tierra y del océano. Os cocinamos, a veces quemándonos, y aún más, os llevamos esa comida a la boca.

Nosotras exigimos ser libres para cumplir la misión para la que estamos hechas y sin la cual somos indignas. ¡Dejadnos ser útiles! ya que todas somos distintas, dadnos la posibilidad de ejercer nuestras múltiples aptitudes, nuestros talentos y fuerzas para servirlos.

No aceptamos, por ejemplo, que nos golpeen una con otra para demostrar con ese ruido imbécil vuestro entusiasmo, cuando esa especie de bailarín afeminado, después de martirizar a un toro en la plaza, le da muerte, cobardemente.

Hemos soportado muchas cosas esperando que al fin reaccionaríais y repararíais en nosotras, que nos veríais como lo que somos, las únicas herramientas que os diferencian de la bestia esclavizada. Y hemos esperado en vano. Ha sido la vuestra una dolorosa y desilusionante ceguera. Habéis tratado de corrompernos, de adaptar nuestra hermosa función y propósito a vuestro descabellado modo de vivir. Porque la humillación llegó ya a un punto intolerable es que decidimos haceros ver nuestro poder y rogaros que nos dejéis trabajar. Es el colmo que nosotras tengamos que tomar las riendas de la situación para poder salir de este submundo de pesadillas en que estamos viviendo.

Por medio de este manifiesto, habiendo probado nuestra fuerza, haciendo claros nuestros propósitos, os llamamos profunda y permanentemente la atención.

Volveremos a nuestros cuerpos. Os volveremos a obedecer ciegamente. Seremos aún más hábiles que antes. Os lo prometemos. Pero a cambio de eso, y ésta es una seria advertencia, nos deberéis usar para lo que estamos destinadas”.

La ciudad estaba inmóvil, los habitantes retenían el aliento y sólo se oía el rumor de las manos al arrastrarse buscando sus dueños, los cuales cuando las veían detenerse delante de ellos, las reconocían y muchos llenos de felicidad, una vez con ellas en su lugar, las besaban llenos de agradecimiento, no sólo por haber regresado sino además, y mayormente, por haberles permitido comprender la posibilidad que tenían ellos mismos de ser felices. Hubo quienes se lamentaron de que esto no hubiese ocurrido antes y, animosos, proyectaron trabajar con este nuevo gran placer de contar orgullosos con tan nobles y fieles herramientas.

Todos los habitantes de la zona de manos rebeldes comprendieron este manifiesto, el cual cruzó las fronteras al extremo que todo el mundo lo oyó y supo de él.

En grandes sectores de la población, al regreso de las manos, hubo júbilo. Esas gentes tomaron conciencia por primera vez de que aquellas herramientas eran útiles, respetables y dignas, y es por eso, creo yo, que sus dueños infundieron desde entonces respeto, utilidad y dignidad.

Hubo un gran fervor en el trabajo por el recrudescimiento del placer de usar las manos. El pueblo estaba alborozado. Había comprendido. Lo que empezó a hacerseles incomprensible fue el que hubiera otros lugares en los cuales en vez de usar las manos como era debido, las maltrataran y vejaran y en grandes cantidades no las dejaran ser útiles, no pudiendo ellos tampoco ser felices.

Hubo quienes pese a haber perdido sus manos una vez, se negaron obstinadamente a usarlas. A estos las manos los abandonaron. Y a aquellos que definitivamente las usaron para destruir, cosa que las manos ya no soportan, los ahorcaron durante la noche.

El manifiesto de las manos, no obstante, fue llamado leyenda en muchos lugares y perseguido todo hombre que comprendiéndolo quiso con sus manos construir un mundo mejor. Y fue así que existieron aquellos que no toleraron que su prójimo fuera digno y que se erigieron en administradores del bienestar ajeno, en autorizados de la bondad, en gerentes de la caridad. Estos fueron y todavía son aban-

donados por sus propias manos y dejados inútiles aunque jamás conformes. Por regla general, siempre quejosos, se dedican a gritar histérica e inútilmente que todo es una pesadilla atroz y una rinocerónica injusticia. Pero, por mucho que gritan, sus manos jamás vuelven a servirles.

Las manos, siempre alertas a cumplir su función, siguen aún la obra comenzada y estoy seguro de que aunque es grande todavía la labor, lograrán instalarnos, por obra y gracia de la dignidad manual, en un mundo feliz de manos hermanas.

Tal fue a grandes rasgos el comienzo de la tan vituperada rebelión de las manos y su feliz desenlace.

Y aún andan las manos por allí causando a veces terror a los que las maltratan; pero cumpliendo su palabra, créanlo o no, los enemigos de la dignidad manual. Yo les juro que aún hoy, de noche, durante el sueño, ellas escalan trabajosamente a sus mezquinos amos, se aferran a sus cuellos y callan, sacrificándose ellas también, los gritos histéricos de protesta. Son ellas, pese a quienes lo desmienten acaloradamente, quienes nos van librando, lenta, pero seguramente de aquellos que no las quieren usar como es debido.

Esto es lo que ocurrió verdaderamente aunque parezca difícil de creer. Quien lo dude, que mire sus manos, ellas no tardarán en manifestar con su noble forma lo mismo que yo he relatado.

Fernando Lamberg: Vida y obra de Pablo de Rokha

LA POESÍA chilena del siglo XX puede presentárenos como un bloque compacto lleno de esplendor y fuerza; pero si tras el deslumbramiento inicial pretendemos distinguir figuras, fijar relaciones, trazar límites, encontraremos las primeras dificultades.

Los autores que presentan mayor relieve son indudablemente la Mistral, De Rokha, Huidobro y Neruda. Cada uno cuenta con partidarios y enemigos, apolo-gistas y detractores. El campo literario no es en nuestro país precisamente ecléctico —y desde el comentario en corrillo hasta los versos clandestinos o públicos— los mismos creadores no han dejado de lanzar opiniones sobre sus semejantes.

La figura de Gabriela Mistral ha permanecido más ajena a esta lidia entre poe-tas; aunque a veces confesara preferencias. En cambio, Huidobro, Neruda y De Rokha han utilizado tanto la catapulta como la honda. Los amigos más cercanos cuentan y recuentan anécdotas de esa fronda intelectual. Todo esto no alcanzaría mayor importancia si no rebasara los límites de lo pintoresco, pero ha llegado a influir especialmente en la obra de Pablo de Rokha.

Si intentamos conocer a este poeta, buscaremos sus libros. Aquí comienza la primera dificultad en la odisea. ¿Qué libros ha escrito? ¿Dónde se encuentran? Quién los lee?

La producción de este escritor es copiosa; pero desde un principio ha sido su propio editor y el distribuidor de su obra. Recorre el país con sus volúmenes y la venta de ellos es su único recurso económico.

Un hombre de físico poderoso, quebrantado por más de sesenta años de vida y por la pérdida de la mujer que amara, padre y abuelo de familia numerosa, violento y agudo, amigo de comidas y bebidas, va de ciudad en ciudad, con la cabellera grisácea y el perfil de águila, buscando compradores, dejando los libros que él mismo edita a crédito.

El establece un paralelo entre esa peregrinación incesante y el deambular del español, cobrador de contribuciones, terroso y aterrado, que dejara el retrato de Quijote.

Si por un momento retenemos esta imagen del poeta, ese itinerario, comenzare-mos —a partir de tal imagen— preguntándonos las causas y los efectos de esa existencia. Y nos remontaremos a ese 25 de noviembre de 1894, en que Carlos Díaz Loyola, hijo de José Ignacio Díaz y Laura Loyola, nació en Licantén (provincia de Curicó).

Licantén está a orillas del río Mataquito y en aquel entonces lo envolvía la at-mósfera de coloniaje-inquilinaje, que subsiste en gran parte del campo chileno. Una

atmósfera de campesinos pobres; la superstición aliada a un vago catolicismo; los pueblos detenidos y polvorientos; una especie de congoja como una telaraña.

La familia Díaz poseyó tierras; pero perdió su fortuna y sólo podía añorar el pasado cuando nació Carlos. Ese ambiente de venidos a menos, de gente que —según la pintoresca expresión popular— conservaba la decencia, fue uno de los primeros contactos con la realidad.

Mucho ha cambiado el mundo desde el nacimiento de Carlos Díaz; seguramente es la época en que mayores y más profundas transformaciones se han producido en la existencia humana y, sin embargo, todavía muchas formas de aquella vida a orillas del Mataquito no han variado y cuando él la evoca, describe algo presente.

Pero si por un extremo conoció esa apatía desesperanzada de los campesinos de la zona, por el oficio de su padre entró en contacto con la vida dinámica, individualista y arriesgada de los arrieros.

José Ignacio Díaz trabajaba en el Resguardo de Cordillera y pasaba gran parte del año alejado de la familia. Carlos conoció el ambiente cordillerano, montó a caballo y respiró el aire del heroísmo individual; vio y vivió la estampa del hombre que, a lomos de su caballo, lleva la cuchilla, el revólver y las provisiones que defenderán su existencia. Seres bravíos, como tallados en madera o piedra, visiones que fácilmente impresionan a un niño y despiertan el sentido del coraje, no mirando su imagen desde el asiento del cinematógrafo o la televisión, sino en pleno cajón cordillerano, con el viento silbante y los aludes.

Los viajes de regreso eran largos y la familia se trasladó al fundo "Pocoa", de Corinto. Allí permanecieron varios años.

Ya en Carlos Díaz se aliaban impresiones que alimentarían su imaginación literaria: el hombre en el paisaje, no en el jardín simétrico de Europa, ni en la vegetación tropical, sino en la grandiosa altura o en la polvorosa quietud de la zona central.

Fue enviado a estudiar a una escuela primaria de Talca. Estuvo allí desde 1901 hasta 1905. El año siguiente ingresó al Seminario Conciliar de San Pelayo, que se encuentra en la misma ciudad.

En el Seminario aprendió latín y algo de griego; conoció ese brillante edificio de lógica y belleza que nos legara aquel mundo antiguo y si se emocionó ante Eurípides, reflexionó ante Heráclito.

Esa incompatibilidad que cierta educación hace aparente entre la vida y la cultura, se manifestaba en sus estudios. Era difícil, por cierto, establecer una relación entre la antistrofa griega y los velorios licantinos, entre las heroínas de Esquilo y las señoras enlutadas que murmuraban el rosario.

No veía la cultura integrada en la vida, sino que aquello aparecía como una atroz antinomia. Al mirar el mundo en torno suyo, al considerar mundos pretéritos, aparecía la crisis religiosa, y la vida material ardía desde las llamas de la pubertad.

¿Cómo explicar el sentido de esta existencia, si la otra aparecía problemática y contradictoria? ¿Cómo explicar al hombre desde el aguafuerte dramático de los inquilinos y los patrones sombríos?

El arte parecía —como a tantos otros— un medio de dar sentido a la inquietud, de lograr una creación perdurable, y el joven licantino vio en la poesía el camino de fuego.

Ya se contaba entre sus libros más próximos la Biblia, y en los poetas clásicos buscaba esa expresión poderosa, esa fuerza que renuncia a la gracia, esa violencia que desdén el equilibrio.

En 1911 (tenía diecisiete años) fue expulsado del Seminario por ateo y rebelde. Había renunciado a creer en un poder sobrenatural; pero la imagen de un Jehová

tronante se grababa en su interior junto a Satanás. Mucho tiempo esas figuras seguirían pesando en él, y el tono y la intención bíblica ya no le abandonarían.

Hubiera deseado ser un conductor de pueblos, un Moisés, un héroe social; pero las condiciones del país, de la época, ya no le permitirían ese camino. Su vida no estaría en el hecho heroico, sino en la expresión heroica de los hechos, y declara en *Acero de invierno*:

...rememorando lo soñado como errado o vil o troncado en el escarnio celestial del
[vocabulario
espadas por poemas, entregó la cuchilla del canto
al soñador que arrastraría adentro del pecho universal muerto, el cadáver de un
[conductor de pueblos,
con su bastón de mariscal tronchado y echando llamas.

(Canto del macho anciano)

Ejerció un tiempo de profesor primario y luego se dirigió a Santiago que, en aquel entonces como hoy, constituía el centro de la actividad intelectual.

La poesía que comenzó a escribir en esos días se publicó en las revistas de la época, especialmente en *Juventud*, órgano de la Federación de Estudiantes. El lichtenenino se debate con el mundo y consigo mismo. Una tremenda desesperación se le aferra a los huesos después de las borracheras y las mujeres fáciles.

Conoce a los grupos de intelectuales y a una juventud dispuesta a quebrar los viejos moldes. El optimismo del siglo XIX aún persiste en muchos; pero la quiebra que hará posible la guerra del 14 se proyecta sobre el mundo.

La solidez victoriana, el sentido común, la ilimitada confianza en el progreso científico y técnico, se estrellarán de pronto contra la gran conflagración, y una humanidad asombrada se preguntará si existen dominios más poderosos que la razón.

En Chile la derrota del Presidente Balmaceda hizo posible la consolidación de un gobierno derechista, y las crecientes dificultades económicas, la concentración obrera de las grandes ciudades determinarán un sentido de rebeldía. Antes de que se consolide un pensamiento marxista en nuestro país, aparecerá mucho más atractivo el anarquismo sindicalista.

La pequeña historia de aquellos días nos ofrece tipos humanos tan pintorescos como los zapateros remendones anarquistas y unos vagos filósofos de la justicia.

Es verdad que el país quería cambios en la estructura social, y que la juventud universitaria, los obreros y empleados, harían posible esa eclosión cívica que determinó el triunfo electoral de Arturo Alessandri en 1920.

En el plano intelectual, la literatura dostoiéwskiana con sus héroes atormentados y la poesía francesa con sus bardos malditos, dominaban.

Nuestro idioma había recibido el fuerte impacto de Rubén Darío, y su modernismo continuaba vigente para muchos. El cosmopolitismo deslumbrante, la pirotecnia verbal, los decorados engeguedores, gustaron más que otra obra humana, sencilla y hondamente realista: la de Carlos Pezoa Véliz. El criterio tradicional encontraba mayor poesía en el hastío de una princesa inexistente que en la desesperación de un vagabundo.

Esa generación que fue reuniéndose al alero de la revista *Claridad*, no solamente rechazaba los moldes de una sociedad injusta, sino buscaba también una renovación en el estilo que contuviera mayor fuerza que la sonoridad de Darío y mayor pensamiento que las verdades pseudo profundas de Campoamor.

Si recordamos nombres como los de Alberto Rojas Jiménez, Domingo Gómez Rojas o Romeo Murga, veremos que no se perfilaba una actitud consecuente ante

la vida y que, semejantes a los románticos de antaño, los poetas podían oscilar del grito revolucionario al lamento sentimental.

De los géneros literarios, el más ligado al idioma es la poesía, y muchos de sus grandes problemas no son de conocimiento, sino de comunicación. ¿Qué nuevos juicios nos dicen las coplas de Jorge Manrique? ¿Cómo explicar su fuerza y su encanto?

Los poetas seguían sujetos en ocasiones a los moldes rubenianos; en otras volvían más atrás e incongruentemente hablaban de las nuevas multitudes en el lenguaje de Espronceda; pero, deliberada o vagamente, buscaban otro. El maestro Beaudeau ya no correspondía a sus inquietudes y en Verlaine habían adivinado la inconsistencia.

El mundo se preparaba para otras formas, y en el terreno de la expresión había de surgir el dadaísmo, el futurismo, el surrealismo, el apocalipsis de Joyce y la obsesión de Freud.

Sin embargo, en 1912, cuando Carlos Díaz ya se llamaba Pablo de Rokha y trabajaba en el periodismo para ganar su pan, la marea expresiva no hacía aún su irrupción en Europa.

De Rhoka ha creado su seudónimo recordando aquel mote del "amigo Piedra" que le impusieron en el Seminario. Su ateísmo sin solución filosófica, su inmersión en la bohemia santiaguina del alcohol y las madrugadas, la contemplación de la Gran Guerra, su enemistad con la familia, le hacen sentirse en un mundo absurdo, y gritar una desesperación profunda, una angustia universal.

Por aquel entonces conoce a Luisa Anabalón Sánderson, cuyo padre era un coronel de erguida estampa. Ella estudiaba en el Liceo de Niñas N^o 3 y escribía versos de un romanticismo finisecular que agrupa en el libro *Lo que me dijo el silencio*, publicado con el seudónimo de Juana Inés de la Cruz.

Se enamoran y su romance, que comenzó en 1915, se convierte en el matrimonio de 1916. Ambos contaban veintidós años y su unión ha de prolongarse hasta la muerte de ella (7 de agosto de 1951). Tuvieron nueve hijos, dos de ellos desaparecidos a edad temprana, y al adoptar ella el nombre de Winétt de Rokha, dan comienzo a una familia en que el seudónimo se hace hereditario.

De aquella primera obra sólo queda un soneto, que el poeta titula *Apunte o Genio y figura*. No corresponde a la estructura clásica del endecasílabo, sino que sigue el alejandrino impuesto por Darío. Este soneto tiene importancia porque contiene muchos de los elementos que De Rokha desarrollará en su poética, y también porque nos demuestra desde ya la limitación en el manejo de la métrica tradicional. Aunque en ocasiones, como más adelante en *Círculo*, logre resultados de jerarquía, también en numerosas oportunidades el sentido del ritmo tradicional se pierde y el deseo de lograr la rima fuerza la expresión.

La angustia cósmica, el terror universal, aparecen en el soneto mencionado.

*Yo soy como el fracaso total del mundo, ¡oh, Pueblos!
El canto ahí, frente a frente a Satanás,
dialoga con la ciencia tremenda de los muertos
y mi dolor chorrea de sangre la ciudad.
Aún mis días son pedazos de muebles viejos;
(Ayer tarde veía llorar a Dios...) Los gestos van*

*así, mi niña, solos, y tú dices: "te quiero"
cuando hablas con "tu" Pablo, sin oírme jamás.*

Al realizar en 1954 una antología de sus obras, rehizo en parte este soneto. El cambio principal fue colocar una palabra entre comillas: "Dios"; pero no realizó igual distinción ortográfica con el término Satanás, y así demostró una característica del pensamiento que evoluciona desde el catolicismo o el cristianismo a una posición de materialismo filosófico: la supervivencia consciente o inconsciente de palabras como "alma", "Dios", "demonio", "eternidad", "salvación", "purgatorio", "paraíso", "infierno", "Edén", etc., que muchas veces sobrenadan en el vocabulario de escritores adscritos al materialismo y que recibieron una enseñanza religiosa. Veremos más adelante en De Rokha los títulos *El folletín del diablo*, *Satanás*, y la fuerza de figuras bíblicas como Jesucristo y Moisés.

La Biblia constituye una de las fuentes del arte rokhiano; pero también leyó y prefirió a Rabelais, Nietzsche, Blake, Rimbaud, Lautreamont y Whitman. Era lo multitudinario, lo épico, aquello que buscaba, y si el individualismo le cogía en su angustia cerrada, esta angustia no se detenía en el canto melindroso y otoñal, sino que se proyectaba con violencia y coraje hacia el mundo.

Ya el anecdótico pintoresco de la época hablaba de sus actitudes destempladas, de sus arrebatos de cólera, de su afición a las comidas y las bebidas. En el grupo que se formó alrededor de *Claridad*, él aparecía como la figura de relieve más acusado. La anarquía los emparentaba, la bohemia los cobijaba y el sentimentalismo los envolvía; pero la personalidad de Pablo de Rokha, hombre de a caballo, chocaba con la debilidad ciudadana, con el ambiente establecido en el que la misma bohemia había pasado a ser un ritual.

*Enemigo total, aúllo por los barrios,
un espanto más bárbaro, más bárbaro, más bárbaro
que el hipo de cien perros botados a morir.*

Sólo los temperamentos fuertes pueden sufrir grandes dolores. Un ánimo débil se empequeñece, se disuelve en lágrimas, y este alivio de la propia debilidad disminuye el dolor. Una naturaleza fuerte, en cambio, lucha consigo, combate contra el aniquilamiento, se retuerce ante la intensidad del sufrimiento que su propia energía provoca.

En De Rokha la muerte no es una destrucción pálida, un sutil fantasma vagando en los salones, sino muerte a gritos, aniquilamiento de calaveras y explosiones.

La agricultura y la minería no sólo han constituido en Chile dos formas de actividad diversa, sino que han producido mentalidades distintas. Mientras el campo ha dormido el sueño de los patrones sin iniciativa y los inquilinos resignados, el Norte minero ha producido tipos humanos recios de físico y enérgicos de ánimo, combativos. Desde el Norte surgen los luchadores sociales.

Arturo Alessandri fue para Chile el León de Tarapacá y alrededor de su candidatura presidencial y de su gestión gubernativa se consolidó una generación de políticos. Especialmente el estudiantado universitario formuló sus inquietudes a través de la revista *Juventud* y, después de un asalto policial al local de la Federación, en la revista *Claridad*.

Ya los poetas más importantes se perfilaban, asumiendo una actitud de crítica

social. Casi todos ellos no poseían medios de fortuna y el trabajo periodístico o una especie de picaresca les ayudaba a vivir. Vicente García Huidobro, más tarde Vicente Huidobro, pertenecía a una familia acaudalada y no era extraño que otros poetas no solamente recurrieran a él, sino que entrando a su casa buscaran libros para llevarlos a las compraventas de San Diego. Con un sentido rebelde, un poco fabulador y otro poco humorístico, Huidobro realizaba reuniones en su casa o frecuentaba los locales de la bohemia. También apareció en las reuniones y las redacciones un joven diez años menor que De Rokha: Pablo Neruda.

La situación humana de Gabriela Mistral, dedicada a la pedagogía, alejada de Santiago, protagonista de un drama sentimental, austera, religiosa y bíblica, le hacía permanecer distante —aunque no indiferente— a la febril actividad cívica de aquellos días. Ese alejamiento le hizo también, en el terreno de la expresión, permanecer aparte de la marejada surrealista que envolvió a nuestros principales poetas.

Terminada la guerra del 14, los ismos se vuelcan sobre Europa y América. En el idioma castellano, la poética de Darío permitió arrebatar a España el timón de la poesía, y ya nuestro idioma lírico no seguiría la ruta del descubrimiento, sino la del regreso.

Pero esta primacía que permitió a los latinoamericanos obtener la palma, no se encontró frente a otras literaturas y desde Europa el futurismo de Marinetti, el surrealismo de Breton, el monólogo de Joyce, influirían profundamente por más de dos décadas.

De Rokha aún no encontraba el desarrollo expresional de su obra; aunque sabía el sentido.

*Quiero ser simultáneamente
sombra y luz, raíz, hoja y fruto
y condensar inmensamente
toda la vida en un minuto.*

El desajuste entre una forma que no supera la dolora ni la humorada y el contenido de una época que pugna por expresarse, es evidente.

Al publicar la lista de sus obras, De Rokha realiza una curiosa mezcla. El lector debe distinguir entre aquellos títulos que vieron la imprenta definitiva y los proyectos, esquemas, fragmentos publicados en forma aislada.

El poeta elimina de su lista esta *Sátira*, que formaba parte de *El folletín del diario* y que se dio a la estampa en forma aparte.

En el prólogo afirma: "Posiblemente, amigos míos, este apóstrofe tenga para mí sólo un valor: el valor de un purgante. He querido arrojar de mi cuerpo las secreciones bibliosas y he escrito, he compuesto una sátira espeluznante. Acaso sea ésta también una obra de higiene social".

El título no guarda una relación estricta con el contenido, ya que se trata de una diatriba. Los poetas que no cuentan con la simpatía del autor, las formas estéticas que él no comparte, reciben un violento rechazo.

Exige una temática nueva, un alejamiento de los lugares comunes.

*Porque vosotros no cantáis al automóvil...
...ni a las grúas que son más bonitas que Adonis...
...y donde hay un palacio de cemento y de sangre*

*o una gran muchedumbre de huelguistas con hambre
vosotros veis una princesita que llora...*

(Pág. 13)

Desde un principio, podemos notar una clara diferencia con el futurismo de Marinetti, que consideró la máquina como una realidad ajena al hombre y llegó a preconizar la guerra como la única higiene posible. De Rokha ve el mundo tecnológico en su relación con el hombre que lo crea, y no se rinde al cosmopolitismo mecanizado.

*Estudemos al hombre en Chile; si la tierra
chilena tiene médula vital y originales
aspectos y energía y levadura eterna
con que construir hombres o construir estrellas,
¿por qué inquirir la razón del hombre en otra parte?*

(Pág. 9)

Es el llamado de Lastarria que resuena una y otra vez en nuestro país, con mayor o menor fortuna. El problema de la chilenidad parece atormentarnos y nos preguntamos: ¿cómo ser chilenos?

El imperialismo germano o británico, la admiración hacia Francia, no consiguieron despojarnos en tal forma de nuestra nacionalidad como la técnica actual recibida en gran parte de Estados Unidos; y el chileno vestido de palm beach saca del frigidaire una Coca-Cola y escucha un disco Hi Fi, antes de ir al cinemascopio en su Ford.

Es cierto que en 1918 este desplazamiento de Gran Bretaña por Estados Unidos no fue sentido por los intelectuales en toda su proyección, y el impacto cultural de Europa primó en la visión.

Los principios de una estética nueva y de un nacionalismo artístico, poseen en *Sátira* mayor carácter teórico que efectivo. El poema se encuentra escrito en alexandrinos, a cuyo ritmo convencional el poeta intenta ajustarse, sin mayor logro.

De Rokha capta el sentido trágico de Chile, encerrado entre mar y cordillera, cercado de mortalidad infantil y economía poco desarrollada; ve la mueca dramática de la nacionalidad, y comprende con mayor razón la debilidad del falso patetismo y la falsedad del pensamiento conformista.

*Fofo y torpe es Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce,
la estulticia española del siglo XIX,
pero es grande Juan Ruiz y es inmenso Cervantes,
y mientras tanto España sólo paría frailes
Nietzsche pensaba en Bale y Manuel Kant en Koënisberg.*

(Pág. 21)

En los poetas la alegría generalmente está ligada a la prosperidad económica. Pablo de Rokha fue gerente de *Chile agrícola* y vio llegar días jocosos. Carlos, Lukó, Juana Inés, poblaron los días del matrimonio y el padre buscaba la expresión definitiva en los poemas.

Una larga búsqueda de la expresión fue forjando *Los gemidos*, en que ya el título indica la posición anarco-individualista del desesperado.

La publicación de esta obra puede analizarse principalmente desde dos aspectos: su importancia estética y su significación en el desarrollo de nuestra poesía.

Las condiciones en que aparece muestran ya mucho del destino del autor: publicado a expensas de éste en una supuesta editorial "Cóndor", no se distribuye convenientemente, no es adquirido por el público y la crítica oficial le esquivo el bulto.

El autor cree que no se vendió una docena de ejemplares, y la mayor parte de la edición fue adquirida por kilos para los puestos del Matadero.

De Rokha demuestra desde éste que podemos considerar su primer libro representativo la preferencia por el gran formato, que ha de continuar utilizando en sus publicaciones posteriores, y por los titulares de grandes letras.

En *Los gemidos* cierto macabrisimo aparece en la aterradora carátula de Pedro Celedón, y un afán de utilizar expresivamente la tipografía, puede observarse en la composición diferente para un mismo párrafo. A los tipos del libro, el poeta agrega negritas y cursivas, en mayúscula y minúscula, lo que nos da seis posibilidades diferentes para imprimir una palabra.

De Rokha no siguió sujeto a esa diferenciación tipográfica, como lo demuestra en sus obras siguientes y en la selección de *Los gemidos* que él realizó para su antología. Comprende los límites de la visión personal de aquella época y no transcribe el libro en su totalidad, especialmente porque la visión desesperada y anárquica ha evolucionado hacia el materialismo dialéctico.

¿Qué impresión produjo *Los gemidos* al aparecer? ¿Qué valor permanente posee? *Desolación* circulará en 1923 y los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* en 1924. Si comparamos la actitud estética de esos libros con *Los gemidos*, veremos de inmediato cuánto se había adelantado De Rokha.

"Yo canto, canto sin querer, necesariamente, irremediamente, fatalmente, al azar de los sucesos; como quien come, bebe, anda, porque sí; moriría si no cantase; el acontecimiento floreal del poema estimula mis nervios sonantes; no puedo hablar: entono, pienso en canciones; no puedo hablar; no puedo hablar; las ruinosas, trascendentales epopeyas me definen e ignoro el sentido de mi flauta; aprendí a cantar siendo nebulosa."

(Pág. 9)

El humor tragicómico, la paradoja, la anarquía y el egocentrismo, forman un nudo entrañable.

El libro está formado por poemas de gran extensión, que no siguen el ritmo del verso métrico, sino el versículo bíblico y whitmaniano.

En el espíritu del autor los poetas que influyen son Homero, Virgilio, Dante. El concibe la poesía como un canto profundo de intención, amplio en la forma. Abomina del sentimentalismo de Juan Ramón Jiménez, cuyos breves poemas son amarillos como hojas de otoño, de la jugetona musicalidad de Darío, en que no asoma el drama profundo; de aquellos que continúan sosteniendo la lágrima pequeña y el suspiro versificado.

"Ayer me creía muerto; hoy no afirmo nada, absolutamente nada, y con el plumero cosmopolita de la angustia, sacudo las telarañas a mi esqueleto, sonriéndome en gris de las calaveras, las paradojas, las apariencias y los pensamientos; cual una culebra de fuego la verdad, la verdad le muerde las costillas al lúgubre Pablo."

(Pág. 390)

Comparemos, por ilícito que esto sea, la literatura con la pintura. Imaginemos un grupo de pintores empecinados en lograr la gracia sutil de la pincelada, la vibración de una gota de tinta china. Unos a otros se contemplan y ya son capaces

de ver la intención en el trazo inexistente. Pues bien, a estas pupilas que han llegado a la miopía de tanto esforzarse, de pronto se les enfrenta a un mural en que ya no se usa la tinta, sino la piroxilina; en que cada rasgo cubre una superficie de metros. Pues bien, ¿qué verán esas pupilas? En un principio, nada. Lo primero será observar las condiciones que la obra requiere, comprendiendo que a diferentes propósitos corresponden diversas técnicas. Un objeto que adorna un salón puede parecer un guijarro en la cordillera.

De Rokha utiliza dos recursos adecuados a su propósito: la enumeración y la repetición. Esto nos explica por qué las citas de este autor parecen trucas y por qué los fragmentos incluidos en antologías muchas veces no bastan para representarlo.

"...las piedras, los muros, las casas, los tejados y las techumbres antiquísimas, lo ruinoso, lo ruinoso, el hombre, las plantas, las bestias, todo se florece, todo se florece de flores rurales; Chile, todo Chile, todo Chile, Chile parece un duraznero enorme y florecido, como un gran poeta, en la última casa de la imaginación popular, los almendros, los manzanos, los ciruelos, los boldos, los perales, inmensos, viejitos de las huertas, los aromos ilusionados, los peumos, los muermos, los huraños espinos chilenos del perfume reconcentrado, triste, los viñedos simultáneos en las colinas sobre el horizonte, rien contentos de sentirse floridos, rien, rien, contentos de sentirse floridos."

(Pág. 188)

Afirmaba Unamuno que el mayor acto de amor no usa el adjetivo, sino el sustantivo, el nombre del objeto amado. En Homero y en la Biblia las enumeraciones y las reiteraciones son frecuentes.

Más tarde, al continuar desarrollando sus formas expresivas, De Rokha abandonará en parte estos recursos, dando preferencia a la construcción metafórica.

La renovación que significó *Los gemidos* quebraba en tal forma el ambiente poético que los más avisados no lograron captar su contenido. Pablo Neruda saludó la aparición del libro en la revista *Claridad*, afirmando que mezclaba el barro y las rosas, es decir, utilizando una metáfora de romanticismo becqueriano.

El enfrentamiento de Pablo de Rokha a lo que podríamos llamar la crítica oficial no fue un fenómeno aislado, como él cree; se trató de un fenómeno común a toda la poética de la época.

La crítica literaria puede en algunas ocasiones superar a la obra estudiada, y una novela de escaso valor servir de pretexto para una crónica o una sátira memorable. Pero también los críticos pueden ser inferiores a la obra comentada. En la poesía de Gabriela Mistral es posible que algunos hayan captado la intensidad de *Desolación* y, aunque se rodeó de un prestigio mítico su figura, llegando a darle el adjetivo de "divina", esa parte de su obra recibió análisis aproximados.

En cambio, la renovación formal que sacudió nuestra poesía con De Rokha, con el creacionismo huidobriano y más tarde con *Residencia en la tierra*, no tuvo en los críticos una exégesis correspondiente a la importancia del hecho.

Debemos recordar que para gran parte de nuestro público las revistas literarias son casi inexistentes y que su mayor fuente de información es el periódico dominical. A través de las páginas de *El Mercurio*, Hernán Díaz Arrieta (Alone) ejerció la primacía de la crítica, apoyado principalmente en un estilo elegante y ameno derivado de la literatura francesa. Esta facilidad estilística, esta amenidad le permitieron cometer desaciertos sin que el lector común se sintiera afectado. Por otra parte, la lectura de nuestros autores se ha ido imponiendo a través de nuestra educación secundaria, y en 1922 el público prefería las ediciones populares de la novela universal a las obras de sus connacionales.

En un género subjetivo, de expresión muchas veces hermética, como la poesía, los desvaríos críticos pueden ser mayores y la atención del público resulta más difícil de obtener.

Cuarenta años después de la publicación de *Los gemidos*, la mayor parte de las obras líricas es editada por los autores y fuera del elogio entusiasta de un amigo o de la referencia desdeñosamente breve de un cronista, no reciben otro eco. Quienientos o mil ejemplares son distribuidos por los propios poetas.

Estas dificultades generales no fueron sentidas como tales por Pablo de Rokha, sino que en el silencio de la crítica encontró una ofensa personal, en la indiferencia del público una conspiración y en los otros poetas una enemistad profunda.

Ya su *Sátira* había provocado resquemores; pero allí nombraba gente de otras latitudes y la generalización era tan amplia que pocos se sentían aludidos.

En *Los gemidos* (cuatrocientas páginas de gran formato) ataca figuras extranjeras de relieve: industriales norteamericanos, escritores de Europa, actores de cine, o su diatriba se dirige a determinados tipos humanos: militares, policías, burgueses enriquecidos, sacerdotes. Aún no aparece una constante de la obra siguiente: la continua alusión y condenación de ciertos escritores nacionales.

¿Por qué en ocasiones el tono de *Los gemidos* tiende al cosmopolitismo? Debemos pensar que la guerra del 14 había finalizado y una nueva potencia mundial aparecía en el horizonte; fresca, pujante, deslumbradora: los Estados Unidos de Norteamérica. Las formas culturales continuaban siendo europeas; pero la civilización del automóvil, el teléfono, el radioreceptor y el cinematógrafo, parecía provenir de ese mundo restallante al que De Rokha dedica uno de sus poemas: *Yanquilandia*.

Y ese país, a primera vista convulsionado sólo por el charleston y la velocidad, guarda en su entraña a uno de los poetas más cercanos a nuestro autor: Walt Whitman.

La profunda voz de América, el vigor, la energía, se encuentran en Whitman, y su lectura ha sido una de las más profundas experiencias intelectuales de Pablo de Rokha. Esta preferencia se refleja en la antología. De la extensa *Yanquilandia*, el autor sólo conserva el retrato del solitario de Long Island. Tampoco es una coincidencia que uno de los más ardientes seguidores de Pablo de Rokha, Mahfúd Massís, haya escrito un libro sobre aquella figura.

¿En qué forma refleja De Rokha la inquietud personal, nacional, universal, de aquellos días?

"...los valores viejos no se expenden hoy en los mercados de la tierra y es preciso inventar ilusiones modernas y hombres-máquinas; el aeroplano que muere, muere y no canta, la telegrafía sin hilos, los rascacielos cuyas sienas están coronadas de celestes ruidos atmosféricos, el electrón, raíz del mundo incognoscible y flor de la substancia, Pío Baroja y Bergson, el automóvil sonante y mecánico, mecánico, mecánico, musical como los hexámetros de Píndaro, la "Sociedad de las Naciones", Yanquilandia, el divorcio con indemnización, el socialismo, el comunismo, el anarquismo, la escopeta, la sardina, la vacuna, la inocencia, Nietzsche, el iluminado alemán, y Mauricio Maeterlink, la enfermedad del piojo errante y la belleza hindú..."

(Pág. 173)

Cada época elige sus temas, forja su mitología, inventa o descubre sus héroes. El perfeccionamiento de las comunicaciones, la difusión de la prensa nos llevan, no solamente en el llamado mundo occidental, sino también en el oriental, a encontrar puntos de contacto en el interés universal y un cuadro de Picasso puede ser admirado en Tokio, Londres o Caracas, sin que en esta admiración exista una

diferencia absoluta. El idioma con su fastidiosa y fascinante diferenciación, nos impide conocer en su original muchas obras; pero, ¿qué decir de una melodía popular que recorra el mundo? En 1922 la figura de Henry Ford no solamente fascinaba e irritaba a De Rokha, sino a millones en diversos continentes. Esta invasión cosmopolita, con el estruendo de la propaganda comercial y la subyugante novedad, hace en muchas ocasiones pasar a segundo plano las formas auténticas del arte nacional e incluso grandes grupos llegan a creer que lo autóctono es un folklore para turistas.

Alone predicaba la elegancia francesa y Omer Emeth insistió en la pintura de la tierra propia. Cuando Tolstoi aseguró que pintando bien la aldea se podía ser universal, no previó tal vez la sujeción ciega al consejo; pero la poesía, por las características mismas de su quehacer literario, se libró del inventario ambiental.

De Rokha oscila entre el cosmopolitismo de *Yanquilandia* y la chilenidad de *Egloga*. En este poema incluye diecisiete composiciones en verso, que fueron llevadas a la música por Armando Carrera.

*Un chorro di agua cantando
por etrás e la cocina,
enfrente un horno e barro
y un mocosito diablazo
a caballo en las astillas.*

De estas diecisiete composiciones, De Rokha incluye catorce en su antología. Sin embargo, aunque en esporádicos intentos vuelva a esa versificación, no constituirá un elemento importante en su obra. No es el manantial de Martín Fierro su obra, sino una poesía en que la más desencadenada violencia se une a la ternura.

Al cantar a su mujer, dice:

“Graciosa y chiquitina, chiquitina y graciosa dueño, dueño de casa, muñequita, hormiguita, pajarita fiel y hacendosa como una ilustre obrera humilde...”

(Pág. 85).

¿Quiénes escapan de la condenación en *Los gemidos*? Los solitarios, los humildes, los altivos. En este libro declara que él y su esposa no quieren confundirse con la muchedumbre anónima. Esta actitud evolucionará más tarde hacia la lucha social y el combate junto a los oprimidos. Esta evolución no significará, sin embargo, que De Rokha renuncie a sentir su Yo como un proceso cósmico ni a expresar sus estados de ánimo.

Con la publicación de este libro empieza una carrera literaria extraña, pintoresca, dramática, pero no única. Incluso De Rokha reconoce que su destino no es excepcional, y se compara a los escritores perseguidos por los tribunales o a los que forjan su estilo contra la dura vida, llameando a pesar de la obscuridad que les rodea.

Una profunda herida en el ánimo fue infligida primero por Alone, quien no le dispensó acogida, y más tarde por el éxito de un poeta que captó su lección de entraña trágica y expresó el mundo en desintegración con una forma embrujadora, espesa, en la que sobrenadaban hallazgos rokhianos.

Es necesario plantear el problema literario De Rokha-Neruda, aunque resulte difícil la objetividad. A las furiosas acometidas de Pablo de Rokha, Neruda ha respondido en muchas ocasiones con hábiles llaves, y la comparación entre el boxeador y el luchador de judo se impone a la imaginación.

Estamos hablando de 1922. Como la obra de Pablo de Rokha se conoce escasamente fuera de nuestro país y en nuestro país se la desconoce parcialmente, los críticos de casa o los foráneos hacen a veces afirmaciones que no corresponden estrictamente a lo objetivo.

Para hacer justicia a la obra de Neruda no es necesario colgarle falsas vestiduras ni menos aún faltar a la verdad de la historia literaria. No es nuestra intención atacar una poética que se mantiene por sí misma, y sobre la cual muchas veces caen los elogios torpes como proyectiles de ave sobre una estatua. Resulta absurdo contar con admiración el número de versos escritos, de libros publicados o de idiomas en que se tradujo la obra con un criterio de carrera hípica. Si algunas novelas policiales han quebrado los records de venta en varios países, eso no les otorga calidad artística, y si los sindicatos mineros que hasta ahora no han recibido el acervo cultural que merecen, se entusiasman frente a un cantante popular, esto no significa que su elección sea acertada.

“Desde los subterráneos de mi corazón, a setenta distancias sobre la humanidad, yo maldigo la vida; soy malo, bueno, y no soy nada, nada, nada; mis pasiones, nidos de serpientes, mis cantares, pozos de dolores; sobre el fracaso estéril, inútil de mi vida estridente, los inviernos lloran...”

(Pág. 175)

dice De Rokha, y esta posición profundamente trágica no tenía hasta 1922 un autor que en nuestro país la expresara con tal renovación formal. Además, no es la simple renovación lo importante.

De Rokha siente la herida de las antologías arbitrarias o parciales, de las historias literarias en que las fechas se adulteran o los hechos no se analizan, del desconocimiento de su obra en vastos sectores, del silencio de la crítica, y como esta herida se le encona, lanza diatribas de extraordinaria violencia. *Los tres* (1944) de Mahfúd Massís y *El poeta crucificado y la jauría* (1940), de Oscar Chávez, son libros en que se intenta establecer la primacía temporal y estética de Pablo de Rokha, aunque el tono recuerde demasiado la exasperación. En el terreno de las diatribas, ningún admirador logra superar el furor apocalíptico de Pablo de Rokha en su libro *Neruda y yo* (1955), en que el autor da a conocer las causas de su rencor y lo desata, acompañando las palabras con siete documentos fotográficos.

Ni la Mistral ni Huidobro inquietan mayormente a De Rokha, aunque no sea partidario de su poética. Desde 1922 Neruda comienza a convertirse en un tema permanente del pensamiento rokhiano. En lo que llamaremos Parnaso chileno, De Rokha apareció con un impulso extraordinario; pero la resonancia que debió tener *Los gemidos* y que el autor aguardaba, no tiene medida con la resonancia obtenida por *Desolación* y por los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

¿Por qué aquellos libros ganaron tal acogida? ¿Correspondían a la sensibilidad de la época: se adelantaban a ella? El juicio de Pablo de Rokha es rotundo: no renovaban, sino que mezclaban viejos elementos, y la crítica —feliz de hallarse ante algo que no costaba esfuerzo asimilar— se dedicó a glorificar tales producciones.

Estas opiniones no las ha reservado De Rokha para los corrillos, sino las ha propalado a los cuatro vientos. Tal vez un análisis sereno pueda encontrar verdades y errores en sus afirmaciones; pero De Rokha, con un vigor digno de una religión, afirma que quien no está con él, está contra él. Y, habiendo rechazado la anarquía de *Los gemidos*, incluye en su antología solamente veintinueve páginas de las cuatrocientas de la obra original. De tal manera, aquel libro que significó y significa un aporte incalculable para nuestra poética, permanece en aquella edición que el poeta financiara y que fuera vendida al peso.

El primer editor de Pablo de Rokha fue Nascimento y en el libro publicado, cuyo título es *U* (1927), el poeta da como obra anterior solamente *Los gemidos* y anuncia *Cosmogonía*. Esta última obra quedó inconclusa y algunos de sus poemas fueron publicados en las revistas *Agonal*, *Dinamo* y *Zig-Zag*. Data de 1922 a 1927.

En aquellos años, *Chile agrícola* quebró y el poeta, acompañado de Winétt y los hijos debió irse a Concepción. Fue un período duro. En aquella ciudad fundó la revista *Dinamo*. Cuando volvieron a Santiago, la anciana de la pensión en que vivían, se incautó de la producción lírica y quemó los papeles o los extravió, de manera que solamente algunas páginas se salvaron.

En los poemas el autor no insiste en el versículo prosístico de *Los gemidos*, sino que oscila entre el verso libre que cultivará en muchas obras y la forma métrica tradicional, incluso el soneto endecasílabo.

Conociendo la distancia expresiva que para él poseen las formas tradicionales, puede verse el interés con que trató de abordarlas en un soneto como *Premonitorio en 1913*.

*Pequeña Luisa Anabalón, "menina",
dócil y dúctil versión femenina
de una casa de España acuchillada.
Lloras adentro de la lluvia acerba
como un violín que se extravió en la hierba,
contra la eternidad desesperada.*

Pero junto a esta sujeción formal y temática, se encuentra también el versolibrismo y el deseo de jugar con la imagen o emplearla para expresar una visión angustiada de la vida.

*...entonces me río
con la risa quebrada de las motocicletas
colgado de la cola del mundo.*

Después de haber encontrado el versículo amplio de *Los gemidos*, el poeta parece reconcentrarse, reunir sus fuerzas. A este libro corresponde el poema *Círculo*, en que el autor traza un retrato de la mujer que ama; publicado en *Zig-Zag* en 1925 ha sido incluido en varias antologías por la perfección formal alcanzada y por el suave encanto de la descripción; pero no corresponde a las formas rokhianas características. Está escrito en alejandrinos con rima a-b-a-a-b.

*Tu ilusión se parece a una ciudad antigua,
a las caobas llenas de aroma entristecido,
a las piedras eternas y a las niñas heridas,
un pájaro de agosto se ahoga en tus pupilas
y, como un traje obscuro, se te cae el delirio.*

La diversidad de formas nos indica que no se encuentra satisfecho con su obra, que busca la renovación, la amplitud de la forma, en su lucha de Jacob contra el ángel del idioma.

Políticamente también la situación era inestable. Las grandes esperanzas cívicas despertadas por la administración Alessandri no se cumplieron, y el presidente debió escapar ante la dictadura militar de Carlos Ibáñez. Neruda, que había comenzado a ser una obsesión rokhiana, es nombrado cónsul y parte a otros cielos espe-

sos y desgarrados. La Mistral guarda un relativo silencio. La juventud del año 20 entra en la madurez biológica; pero muchas de sus grandes ilusiones envejecen.

La política chilena, con un breve período socialista, refleja la inquietud mundial. Grandes cambios se avecinan. Las camisas negras marchan sobre Roma en 1922 y en las cervecerías de Munich surge un imitador de Mussolini, que provoca la ironía de muchos. El último capítulo de *Técnica del golpe de Estado*, de Curzio Malaparte, se intitula *Hitler, un dictador fracasado* y vaticina que ese ex pintor jamás llegará al poder.

Estados Unidos sigue deslumbrando y la gozosa voz de Al Jolson aparece en las pantallas del mundo. Dentro del ritmo del jazz se incuba la nota sombría de la depresión económica.

La dictadura ibañista hace que muchos intelectuales presenten una resistencia heroica y a veces suicida; pero también impulsa a muchos a refugiarse en el formalismo estético. La exaltación de lo irracional se encuentra en el arte negro, el culto de la velocidad y el futurismo. Sigmund Freud muestra a un mundo púdicamente horrorizado, los laberintos del inconsciente.

En esa fiebre de progreso técnico, en los desengaños de la Gran Guerra, en los sueños iluminados por el psicoanálisis, se encuentra un impulso para escapar a la lógica, para establecer otras formas de conocimiento.

¿No había predicado Rimbaud el desorden de los sentidos? ¿No había asegurado Bergson que sólo la intuición nos lleva a la verdad?

El surrealismo surge con su andamiaje onírico y erótico, y es curioso comprobar cómo desde los orígenes del movimiento sus principales representantes quisieron eludir el individualismo y, mientras en sus sueños se aislaban, en la vida diaria adhirieron a la militancia marxista.

En la búsqueda de nuevas expresiones, el surrealismo tentó a la poesía chilena y el monólogo interior de Joyce, que algunos conocieron sólo de referencia, también se hizo presente.

No se criticó ya a los poetas por ser ininteligibles y así como en el flujo y reflujo de la moda, hoy muchos consideran la sencillez como una virtud capaz de sostenerse por sí misma, en esos años se elogió el delirio solamente por ser tal.

De Rokha, con las búsquedas de *Cosmogonía*, encuentra una forma expresiva y también —lo que no es poco— un editor. Aparece *U*.

Cuando la tragedia irrumpe con sus velos sombríos, algunos observadores irreverentes encuentran gastada la vestidura y hacen estallar el látigo del humor.

Angel Cruchaga escribió en 1933: "Ni el que llora con gran sometimiento ni el que impreca con salud de forajido quedan fuera de la casa de las musas poetas; aquel que ríe, ése está fuera".

Con tal declaración no solamente condenaba al Arcipreste de Hita, sino a Quevedo, a Góngora y a cientos de autores. Si los surrealistas encontraron muchas veces el humor por azar, otros escritores reían a propósito. La paradoja, aquel arma aguda, no es privilegio de nuestra época. De Rokha, en la torrencial prosa de *Los gemidos*, se había observado con ironía.

"Papá, el papá de la casa; un papá modesto y honesto, macabro, que sonríe como un caballo viejo, con los hojitos al apa. Gusta de las fritangas y los causeos, el charqui asado y los vinos añejos, las chichas sabrosas de Cauquenes promediando junio y julio, las veladas claras del hogar... burguesito quieto, blanco,

canta unas tonadas de sangre, terrores y putrefacción que él extrae de la vida diaria." (Pág. 369)

En *U* este humor alienta a lo largo de todo el poema, y lo imprevisto, lo absurdo surgen muchas veces de la unión entre lo abstracto y lo concreto, lo máximo y lo mínimo.

*La verdad triangular
agacha las orejas, sonriendo, la tonta...*

(Pág. 20)

O el humor aparece más refinado en la yuxtaposición de épocas, países y personajes.

*...las queridas sudafricanas de Tutankhamon
fuman opio en Montmartre, en la pipa noruega de Stravinski,
y el recuerdo del faraón de alma inmóvil
grazna en el Escorial violento
aleteando en los triángulos flacos de sus axilas...*

(Pág. 25)

Para el ánimo paradójal no existe lo sagrado, y así la irreverencia planea sobre todo. De tal manera vemos trasatlánticos "en actitud de pollitos imbéciles", a Benedicto xv "con las tetas caídas sobre la cristiandad", a Pío Baroja "moviendo teatros con el ombligo", al sol deteniéndose "a comprar bencina en la catedral de Reims".

En esta actitud despreocupada, cosmopolita, es posible caer en el snobismo, en la superficialidad ágil y reluciente. Sin embargo, junto al tono casi deportivo de la obra, asoman fragmentos de intensa vida interior.

*Soy el hombre casado, yo soy el hombre casado que inventó el matrimonio;
varón antiguo y egregio, ceñido de catástrofe, lúgubre,
hace mil, mil años hace que no duermo cuidando los chiquillos y las estrellas
[desveladas;
por eso arrastro mis carnes peludas de sueño
encima del país gutural de las chimeneas de ópalo.*

En la vida de un escritor existen períodos en los cuales la expresión parece incontenible. De Rokha siempre ha sido un autor prolífico; pero 1927 no solamente está señalado por *U*, sino por *Satanás* y *Suramérica*.

En *Satanás*, De Rokha vuelve a enfrentar la tragedia del hombre anárquico y angustiado. Desesperación; pero también voluntad, combate con la existencia y la expresión.

En el verso libre que fundamenta ahora su técnica dice:

...Agarro a las palabras por la garganta y, aunque no muerdan, las voy domesticando.

Esa voluntad ya estaba presente en *El folletín del diablo*, cuando aseguraba:

*...Gime la vida entre mis brazos
como mujer recién casada.
Mientras me va haciendo pedazos
se va quedando embarazada.*

Las formas expresivas han variado; pero ese sentido angustiado de la existencia aún le persigue. Será en 1933 cuando su obra tome el cauce de la lucha social; en aquella época comenzará con fuerza su canto a los oprimidos, su lucha por el proletariado. Sin embargo, aún —como en los surrealistas— existirá diversidad entre su combate multitudinario y su adhesión a la irracionalidad artística. Esta adhesión al psicoanálisis terminará al profundizar la teoría reflexológica de Iván Pavlov y en un documento de impresionante honradez intelectual (enero de 1954) declarará superadas sus ideas psicoanalíticas por esta teoría del origen del conocimiento. Pero este camino desde la anarquía individual es largo, y las obras quedan no solamente como logros estéticos, sino como testimonios de un afán de superación en forma y contenido.

En *Satanás* aparece un elemento que se encontraba en *Los gemidos* y que desarrollará más ampliamente en *Escritura de Raimundo Contreras*: lo nacional, lo popular, lo auténticamente folklórico. *Satanás* es una autobiografía libre en que se mezclan los elementos cosmopolitas y los nacionales; los primeros esencialmente en forma imaginaria y los segundos como recuerdos.

...Y después el niño inhábil, el confundido, el planetario,
a patadas con los manicomios,
y las cartas lluviosas: "estudia, hijo, estudia, las cosechas van malitas, a la bodega
[vieja se le cayó el cielo
y a la Chepita un diente, ¿qué te sucede?..,
cobra un giro y reza por nosotros, el año inútil, hijo, sí, el año inútil.."

Este poema autobiográfico no utiliza la escritura automática; pero los recuerdos y los temas se enlazan con gran libertad. La niñez, el Seminario, la adolescencia, la bohemia, la poesía, la mujer, los hijos giran en el torbellino imaginativo y De Rokha, que trata de analizarse y definirse, dice:

...yo vengo viviendo a zancadas incoherentes,
solo,
mundo abajo, ¡ay!, siglo abajo, desgarrándome las entrañas imaginarias
en los espejos despedazados del instante...

Este libro emplea de principio a fin la escritura automática, y su edición consta de 150 ejemplares que Winétt de Rokha grabó en planchas de linóleo. La lectura une la blancura de las letras manuscritas sobre fondo negro con esa cinta verbal que se desarrolla sin inhibiciones.

... "santo de plata viviendo en la electricidad geometría que se retuerce dirigiéndose con palomas sin índice originario en la aventura todavía silencio de banderas todavía luna tan luna del comercio hacia el hombre hacia el hombre todavía la esmeralda casada y el navío en carácter indemostrable..."

Los rasgos infantiles de la letra de Winétt le dan un aspecto de pizarra escolar en que el negro no es una base dramática, sino como el trasfondo de una travesura. Naturalmente que todo esto pertenece sólo a aquella edición y las transcripciones de imprenta conservan lo esencial: la obra misma.

Algunos discípulos de Pablo de Rokha han pretendido demostrar que el autor se adelanta a Joyce, cuyo *Finnegan's wake* apareciera en 1939; pero no olvidemos que la obra fue publicándose parcialmente con el título de *Work in progress* y que

el mismo *Ulises* fue dado a conocer en revistas antes de su primera edición. Por otra parte, no puede afirmarse que el monólogo interior sea una creación de Joyce y en la búsqueda de su primer representante los investigadores corren el riesgo de llegar hasta Delfos.

¿Qué mérito posee esta técnica literaria? Indudablemente Joyce le otorga una calidad genial, aunque su exploración de lo abisal semeje más una linterna helada que un fuego; pero, por otro lado, los surrealistas hicieron bastante por desprestigiar el sistema. No olvidemos que algunos vivían en estado de gracia poética y, de pronto, en una mesa de café comenzaban a desplegar una cinta verbal onírica; pero los surrealistas, tal vez fatigados de sus interminables viajes en tranvía y de sus colectivos cadáveres exquisitos, empezaron a desconfiar de la autenticidad de aquellos que soñaban con la garganta abierta.

Aragón había definido el surrealismo diciendo que consistía en "el uso apasionado e inmoderado del narcótico de la imagen" y naturalmente también en aquel uso podían existir simuladores.

De Rokha ha dicho que *Suramérica* es su "salmo de David". Psalmus, es decir, cántico puro. El poeta parece afirmar como en la sexta sátira de Juvenal: Hoc volo, sic jubeo; sit pro ratione voluntas.

Aquel año fecundo De Rokha dividía su actividad intelectual entre Santiago y Valparaíso, y contribuyó a animar la atmósfera del puerto con sus cursos sobre estética. Su vida estaba ya inscrita en el círculo de la poesía; pero no dejaba de ser tentado por otros géneros literarios.

Es curioso considerar que de las cuatro figuras más importantes en nuestra lírica, sólo Huidobro nos ha dejado teatro y novela, y si el teatro de este autor puede resultar discutible, sus novelas —especialmente *Sátiro* y *La próxima*— alcanzan jerarquía.

Ni la Mistral ni Neruda ni De Rokha practican las leyes, acaso más estrictas, con seguridad más objetivas, del teatro y la novela. Es cierto que un relato puede ser extremadamente subjetivo y así como Thomas Wolfe cogió en ese terreno la herencia de Whitman, podríamos imaginar que una novela rokhiana habría sido tan lírica. Dejando a un lado el terreno de las suposiciones, sabemos que De Rokha hizo varios intentos. *Tragedia del indio* (cuentos), *Vida de Saturno* y *Vida, muerte y martirio de Curcius Pickert* (novelas) quedaron en estado embrionario. También en un tiempo concibió una trilogía cuyos volúmenes serían *Proletariado*, *Clase media* y *Oligarquía*; pero abandonó el intento.

El ensayo y el artículo periodístico han sido cultivados por él.

Como en el ensayo las ideas se precisan con mayor rigor y la bruma lírica no esfuma los contornos, un autor puede variar considerablemente en sus ideas y superar el estadio mental de un ensayo. Por tal causa, *Heroísmo sin alegría* es un libro que De Rokha ha superado ampliamente.

"Yo estimo que la imbecilidad me irrita y no me irrita. Sin embargo yo, yo, el hombre paciente, ahorcaría por estúpidos al 99% de los individuos, ¿y al otro 1%? También lo ahorcaría. ¿Anarquista? Anarquista; pero anarquista del anarquismo, anarquista". (Pág. 59).

Expresar estados de ánimo es menos arriesgado que expresar ideas. Después de todo, nuestros estados de ánimo nos resultan más o menos familiares y el conocimiento del mundo objetivo es más difícil. En este hecho algunos críticos suspicaces encuentran el motivo por el cual proliferan en las tierras latinoamericanas los can-

tantes del Yo y son escasos los que se dedican a estudiar algo más allá de ellos mismos. Tengan o no la razón, *Heroísmo sin alegría* exalta el subjetivismo y cae en la arbitrariedad.

"La amistad de dos amigos asume, puede y debe asumir una gran nobleza cuando el tercero no es una mujer, porque una mujer como un abismo podría dividir el mundo". (Pág. 60).

Las discusiones sobre los límites del ensayo tratan de precisar que el tema estudiado determina las características, y desde la monografía científica hasta el folleto divulgador hay gradaciones. Lo que sí existe en el ensayo literario es la tentación de caer en lo filosófico y las sombras de Platón o Bergson, a pesar de sus discutibles postulados, seducen por la belleza formal.

Al escribir un ensayo el literato se siente impulsado a hablar de ética y estética, hundiéndose a veces en los más pantanosos lugares. De Rokha, admirador en este período de Nietzsche, conoce la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco que tal autor expuso e intenta su propia definición; pero la egolatría anárquica aparece con intensidad al decir:

"Fuera de lo apolíneo y dionisiaco, ¿hay otra manera trascendental? Sí. ¿Cuál? Yo. Uno y todo esencial. Entonces yo me declaro yo, con permiso de la parentela" (Pág. 43).

En este libro resulta más interesante la crítica que él realiza de su propia obra. Ciertamente un poeta puede equivocarse o sus declaraciones parecer tan fabricadas como la que hizo Poe de su nevermore; pero, de todas maneras, el interés subsiste.

De *Los gemidos*, dice que es:

"un poema de lo desordenado, lo entusiasta, lo estafalario, y también lo oscuro; poema en que la gran amarra del sueño aún no domina la arquitectura, tan opulenta, tan desbordada que sobra ardiendo, e historia de lo subterráneo todavía subterráneo". (Pág. 9).

Sobre *U*, afirma que:

"tenía la dignidad de la anchura exagerada, dignidad de la hiperestesia segura, dignidad de pecho de héroe, de atleta de stadium, dignidad romana, mediterránea, dignidad que suena a leguas sobre los terrenos". (Pág. 13).

El proceso de evolución de su obra, que luego De Rokha verá a la luz de la contradicción dialéctica, es sentido como una espiral que se desarrolla en círculos cada vez más amplios, y el esfuerzo por superarse se advierte en cada libro.

Después de la irrupción poética de 1927, transcurre un año sin publicar y en 1929 aparece una de sus creaciones más definitivas.

En la búsqueda de sí mismo, un escritor puede llegar a lo nacional y la sinceridad expresiva le impide caer en el inventario fotográfico, recurriendo a los procedimientos más artísticos de la alusión, la síntesis, la atmósfera profundamente sentida.

Escritura de Raimundo Contreras sigue la línea imaginativa de *Suramérica*; pero la forma tiene una mayor ordenación y comunicabilidad. Se trata de una autobiografía, y sus recuerdos se enlazan con *Satanás*. No obstante, lo que allí era tragedia permanente, aquí asoma por momentos, y más que nada predomina una posición rotunda y chilénísima.

Raimundo Contreras es un huaso bien plantado que conoce a Kant y se obsesiona con las imágenes católicas. Por lo demás, hace versos y bebe abundantemente.

El enigma de Dios, que desde un principio De Rokha rechaza con el ateísmo, sigue preocupándole, obsesionándole. En sus últimas obras cree solucionar aquella

palabra colocándola entre comillas; pero la fuerza vivencial persiste y él debe negar enfáticamente.

En *Los gemidos*, el poema *Dios* dice:

...“él, él fue lo más amado y no era nada, nadie, él no fue nunca, nunca fue, nunca, nunca, nunca fue!...”

En la *Escritura*, describe esta obsesión del ánimo:

“digamos que deviene cargado con pensamiento con un pozo o con un hoyo cargado con la ausencia de la carga y eso es infame cargado con abismos metafísicos con religión caída fe hedionda a tumba abstracta con libertad con soledad muy errante”. (Pág. 29).

Es curioso observar cómo los conceptos pueden variar profundamente. En *Arenga sobre el arte* (1944), De Rokha explica la angustia metafísica basándose en el inconsciente colectivo, en la vieja carga de terrores y horrores de la humanidad; pero más tarde, a la luz crítica del materialismo dialéctico, desecha esa actitud idealista derivada de Freud y de Jung.

Frente a un concepto ligado a la vida, aunque no siempre a la experiencia diaria, la evolución puede ser lenta o súbita; pero raramente variable. En cambio, un concepto tan unido a lo cotidiano como “mujer” puede ser complejo, falto de unidad, unido a las sensaciones momentáneas y a los estados de ánimo.

De Rokha ama a Winétt entrañablemente; sin embargo, en el terreno de la experiencia física recuerda a veces a otras mujeres. En *Los gemidos*, el poema *Epitalamio* es un extenso canto de amor a Winétt; sin embargo, en *Heroísmo sin alegría*, existe una condenación general a la mujer, y en la *Escritura* aparece la extraña relación entre el adolescente y la mujer de mayor edad:

“continúa la huasa amarga que lo dejó cubierto de mujer dolorido y pegajoso de mujer e inmensamente atónito enfermo a ombligo a intimidación a sobaco al pobre Raimundo Contreras que amanece desflorado que amanece deshojado solo entre las rosas manchadas”. (Pág. 30).

Esta iniciación un tanto violenta no le impide buscar otras mujeres; la insatisfacción lo domina, hasta que de pronto abandona todos los pensamientos sombríos y una serie de mujeres amplía su experiencia biológica. Son descritas con precisión y humor; pero ninguna toca su corazón como Lucina, que aparece en el fragmento titulado *Juguete de diamante*. (Siempre De Rokha llamó Luisita a su mujer).

Esta es una de las obras más logradas de Pablo de Rokha, y si la crudeza del vocabulario puede espantar a algunos, ella está al servicio de una descripción profundamente nacional y auténtica. La obra fue editada por el autor con el sello Klog, y —por dificultades económicas y de distribución— la mayor parte de los ejemplares permaneció más de quince años en una imprenta.

En el libro predomina aún la actitud personalista; ama a su mujer porque es suya, a sus hijos porque son suyos, al poema porque es suyo y a la vida porque la siente suya. Esta actitud se amplía a un sentido rotundo y nacional, y se produce otra de las paradojas de la vida y los libros de Pablo de Rokha: una de las obras que interpreta mejor a Chile, permanece desconocida cerca de dos décadas.

A esta altura de los años ya se ha formado la leyenda negra. El público se siente sorprendido o irritado ante el vocabulario violento y como ese público recuerda todavía la suavidad del lenguaje de Darío, olvida que Francisco de Quevedo no se caracterizó por la mojigatería verbal y que el *Quijote*, libro poco leído, no siempre guarda expresiones dulzonas. Con un sentido curioso de moral, las acciones innobles

pueden revestirse de lenguaje elegante y, en cambio, las palabras fuertes asustan, por lo menos en los libros. Los recitadores se complacen con un poema en que el hombre rechaza a su amante embarazada, aconsejándole buscar un padre putativo, y aquel público escucha con agrado. En cambio, el vocabulario que De Rokha emplea para condenar la irresponsabilidad y la cobardía, les parece más chocante que aquellas actitudes.

El poeta, que elige formas cada vez más rotundas, parece reconcentrarse por un momento y publica un pequeño breviario estético, en que la forma expresiva solamente disgustaría con levedad a un académico.

Es singular esta obra en que el poeta busca cierta sutileza, incluso la gracia expresiva, y en que define la poesía de una manera ajena a su trayectoria artística. Se trata de veintitrés aforismos, que muchas veces lindan con la greguería ramoniana.

4) "¿Qué canta el canto? Nada. El canto canta, el canto canta, no como el pájaro, sino como el canto del pájaro".

Resulta curioso observar que se olvida por un momento de su ciclo ardiente y asegura:

... "asesinemos la amargura y aun la alegría, y ojalá el poema se ría solo, sin recuerdos, ojalá sin instintos".

Por un instante baja el diapasón; parece considerar bajo una luz diversa la obra realizada, y seguirán algunos años de revisión y autocrítica para proseguir una nueva espiral.

Al comenzar la década del 30, el nacionalsocialismo alemán aún no había llegado al poder; pero ya su fuerza se hacía presente en el escenario europeo; el fascismo italiano usufructuaba del poder y la táctica staliniana consolidaba el poderío de los Soviets.

Era evidente que la contienda del 14, la guerra que terminaría con las guerras, no había cumplido su cometido; solamente desplazó la hegemonía mundial a otras naciones.

Tras las fuerzas políticas existían diferentes concepciones de gobierno y esto naturalmente suponía un enfoque distinto de las relaciones humanas.

El nazismo, el fascismo, el comunismo y la democracia de tipo liberal insistían en un punto común: el individuo debe contribuir al bienestar social. La energía del trabajo común, la grandeza de la marcha colectiva fueron puestas de relieve. Las formas anárquicas aparecieron como caducas y totalmente faltas de sentido. El poeta bohemio que bebía envuelto en una capa ajada apareció de pronto como un raro ejemplar sobreviviente del diluvio ideológico. Mussolini pedía la exaltación de las grandezas imperiales pasadas y presentes; el Ministerio de Propaganda alemán condenaba todas las formas morbosas incompatibles con la virilidad aria y los escritores soviéticos, agrupados en sindicato, podían exhibir la voz de Maiakovski.

El surrealismo apareció infantil o evasivo; el futurismo fue colocado al servicio de la revolución; la lírica intimista debió mirar otros panoramas. Esto produjo naturalmente una nueva actitud, no solamente en los autores que llevaban una larga trayectoria, sino en quienes surgían a la arena literaria.

Un país tan orgulloso de su potencia y su juventud como Estados Unidos comenzó a sufrir la embestida de novelistas y dramaturgos que realizaron amargos aguafuertes sociales. Las fuerzas del capital particular organizado, no solamente fueron abominadas en Moscú, sino en la misma Nueva York, donde la famosa vía blanca de Broadway semejó una linterna investigadora.

Entre los años 1930 y 1933, de los cuatro nombres mayores de nuestra lírica, solamente uno —De Rokha— asumió una actitud totalmente combativa: adhirió al materialismo dialéctico y a la política soviética. Afirman los optimistas que el poeta, al ejercer su oficio, vaticina; pero la mayor parte de ellos sólo despertó cuando el lobo había hecho su presa, es decir, cuando España comenzó a desangrarse.

Sufrir la suerte de Casandra no es agradable, por heroico que pueda resultar, y muchos no anticipan lo venidero por temor a fallar en sus pronósticos o simplemente porque no lo ven.

La gestación de una catástrofe mundial puede ser relativamente lenta o breve, según el criterio, y siempre existen síntomas y pupilas capaces de observarlos. No diremos que De Rokha adivinó los acontecimientos; pero sí captó la evolución del mundo externo y también evolucionó interiormente.

A un poeta puede hacerle bien o mal ser marxista; eso naturalmente no depende del marxismo, sino del poeta. Si consideramos que el materialismo dialéctico no solamente da una teoría del conocimiento, sino un impulso a la acción, podemos preguntarnos hasta qué extremo puede ser marxista una persona que se nutrió en otras doctrinas, una generación que bebió el horror de la anarquía y el venenoso encanto de la bohemia.

El problema de Pablo de Rokha es personal; pero también es colectivo. En nuestras tierras hispanoamericanas el catolicismo español impuso su prestigio ultraterreno y severo, mezclándose en la mentalidad de las multitudes con un vago paganismo. Las formas rituales conservan ceremonias de aire precolombino; la distinción entre los santos y las ánimas no se realiza con claridad y las aspiraciones de una vida terrenal digna muchas veces se diluyen entre sueños adivinatorios, signos astrológicos, curanderos y mesías.

Aun aquellos que creen más ardientemente en las recompensas del otro mundo, esperan algo de justicia social en éste, y como la Iglesia Católica no siempre ha combatido con energía los desniveles económicos, esto le ha significado impopularidad en vastos sectores. El campesino se encuentra atado con frecuencia a moldes mentales ya pretéritos; pero el proletariado industrial, a través de las agrupaciones sindicales y la lectura de los periódicos, posee una conciencia más viva de la realidad.

El escritor, luchando muchas veces con sus problemas expresivos, no ha captado que su público lector se halla entre los profesionales y los estudiantes, es decir, en lo que los técnicos sociales llaman pequeña burguesía.

De Rokha, rodeado por su egolatría, la angustia metafísica y la mentalidad anárquica, no profundizó en el significado de la estructura campesina y proletaria, aunque trazase retratos aislados de campesinos y obreros.

En *Los gemidos* realiza el bosquejo de un carpintero que difícilmente corresponde a la realidad personal y ambiental.

“Ejerció diariamente el grande sacerdocio del trabajo desde el alba, pues quiso ser humilde e infantil; modesto en ambiciones, los domingos leía a Kant, Cervantes o Job; hablaba poco y prefería las sanas legumbres del campo; vivió setenta y tres años sobre la tierra; falleció en el patíbulo por revolucionario”. (Pág. 15).

Es cierto que siempre existió en su poesía el ataque al capitalismo y la solidaridad con el desamparado; pero esto se expresaba en forma sentimental, y a veces surgía el fastidio de las muchedumbres anónimas.

En estos años su actitud varió. Los profundos cambios de la política mundial se reflejan en nuestro país, y el conocimiento de este panorama mueve al poeta a la reflexión. Aquella imagen del bardo maldito trazada por Verlaine y representada por Darío, ¿corresponde a una figura constante de la poesía? Homero vagó por los caminos de Grecia; Villon fue perseguido por la justicia y Whitman distribuía sus

libros, atacado por aquellos críticos que lo leyeron; pero ¿se habían encastillado en su Yo o habían captado la vida rugiente de las multitudes? De Rokha se pregunta si en su posición anárquica no existirá un error, si no será obligación del poeta adoptar una actitud de política combativa.

Esta reflexión y la decisión quedan reflejadas en *El canto de hoy*, que conserva el personalismo, y del cual sólo resta un poema breve: *Mitología a la mujer embarazada*, y en el *Canto de trinchera*, publicado en los *Cuadernos de literatura proletaria* que editaba Julio Walton, donde exalta el poderío soviético, condena el capitalismo y elogia al obrero.

Estas dos obras, que el autor recoge parcialmente en su antología, no alcanzan mayor importancia; pero el creador está madurando en este periodo un libro en que el paso de la angustia metafísica al combate social, se expresa en cierta figura monumental: el hijo de un carpintero de Nazareth.

Si los libros sobre Cristo pudieran apilarse, su estatura seguramente sobrepasaría la del Gólgota. Desde la más catequística prédica al libelo grosero, este personaje ha sido contemplado con las más variadas pupilas. La fe religiosa, la medicina, el psicoanálisis, el materialismo dialéctico han lanzado sus haces sobre este ser inagotable, que tan pronto parece cercano como se pierde en la más remota bruma.

¿Qué enfoque ideológico, qué trato lírico da Pablo de Rokha a esta figura? Su visión aparece determinada por su actitud vital.

—Cuando cayó el general Ibáñez —nos ha dicho De Rokha— sentí que había estado fuera de la realidad. Debía afrontar responsabilidades, actuar.

Se presenta como candidato a diputado e instala su secretaría en los altos del diario *La Opinión*, periódico que en aquella época sostenía una línea de extrema izquierda y en cuyas páginas publicara circunstancialmente algunas composiciones de un *Romancero proletario*.

Años más tarde, en su *Retrato de Chile y los chilenos*, De Rokha traza una visión exaltada de los días en que gobernaron Ibáñez, Montero, Grove y Dávila, pintando un retrato condenatorio de todos.

Es sectario pretender que la inconformidad con la sociedad actual lleve necesariamente a militar en el Partido Comunista; pero resulta igualmente arbitrario censurar a un poeta porque comulga con Marx.

Durante un periodo, De Rokha fue considerado militante comunista. Sin embargo, sus relaciones con los dirigentes de la colectividad sufrieron una ruptura y De Rokha fue separado. Esto no significa que él deje de considerarse marxista, trabajando seriamente desde el materialismo dialéctico; pero resulta curioso que, asumiendo un papel colectivo, quede políticamente en una tierra de nadie.

La relación entre la literatura y el apoyo de los grupos políticos adquiere a veces un tono paradójal: personas de dudosa conducta pueden recibir el respaldo de colectividades religiosas, y líricos evasivos la aquiescencia de agrupaciones izquierdistas.

Ya que la teoría posee una claridad que no siempre ofrece la práctica, De Rokha ha enjuiciado duramente algunas actitudes del comunismo chileno, y esto tampoco le ha servido para granjearse sus simpatías.

Ese Cristo que fue rechazado por romanos y judíos debía tentarle, porque aun sin anticipar las vicisitudes políticas de su futuro, ya De Rokha afirmaba que el artista es el gran crucificado de la sociedad burguesa, e inevitablemente él se reflejó en la figura del Nazareth.

“Es menester el profeta, no el poeta, Winétt, el incendiario rodeado de salaman-

dras, la autoridad de metales incandescentes que produce Juan de Patmos, la substancia volcánica de Job y Ezequiel, aquellas afirmaciones eternas, de acento egregio, que formularon las razas cuadradas del Asia, y los escritos, rojos ladrillos, amiga, y es menester Lenin, sí, es menester Lenin, y la insurrección proletaria: clase contra clase". (Pág. 13).

Gran lector de la Biblia, en esta obra no emplea el versículo, sino que su prosa poética fluye en largos párrafos. Busca la interpretación de esta figura, el sentido de su existencia. No se guía en todo por los Evangelios y cree ver en Cristo una personalidad más proyectada hacia la vida terrenal.

"Comía y bebía, acariciando a las muchachas de su tiempo, el atleta sano y soñador de Nazareth; y era borracho y enamorado hasta el éxtasis; vagabundo, remoledor, nocheriego, tenía hermosas queridas y deudas de dinero, como todos los grandes profetas del espíritu". (Pág. 63).

Héroe, profeta y libertador de pueblos, De Rokha exalta la lucha social de Cristo, y abomina de aquella imagen que lo muestra resignado, melancólicamente hermoso.

"Es realmente el Chaplín del tonguito, orinado de lágrimas, al cual la Iglesia Católica, ardiente, le arremanga la poesía". (Pág. 70).

Junto al tono epopéyico con que es cantada la vida de Cristo aparece la condenación y también la socarronería criolla, incluso al tratar el Antiguo Testamento:

... "pero Eva, la señora de Adán, se encaramó, rosada, al chirimoyo, y Adán, desde muy bajo, le besó la manzana a ella..." (Pág. 69).

El aspecto esencial —su toma de contacto con la realidad social— está claramente expresado al decir:

"La necesidad del sueño ha muerto. Entonces yo os recuerdo aquella canción mítica —Jesucristo—, último Dios enigmático, como quien sumando el drama horrendo de los años, entrega un universo de llamaradas..."

Definida ya la posición política, De Rokha planea una serie de retratos en que exaltará y condenará figuras históricas de acuerdo al materialismo dialéctico. Este intento sólo dejó tres retratos. No son poemas extensos: *Marx* consta de 55 versos; *Trotsky* de 52 y *Lenin* de 31; sin embargo, en ellos puede observarse una característica que proseguirá en toda la obra siguiente: el vocabulario político, las referencias a la historia contemporánea. El horror y la fuerza ya no serán divinidades, sino que estarán determinados por aspectos muy concretos. Dice de Trotsky:

*"Hasta la tierra le ladra, bramando, persiguiéndole, enorme,
y él arranca, agarrándose a los ladridos,
como un tiburón acosado, en circunferencia, huyéndose y hallándose hacia la misma
[orilla]"*.

En el poema *Marx* expresa el ideal de un arte que nazca de un mundo sin tormentos.

*"Primero el hombre, el hombre y su dominio,
la verdad-sociedad, generando la historia expresada y definida en héroes,
mañana, el arte gigante y sin clase, como mito"*.

En 1935, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, publican una antología de poesía chilena nueva. Teitelboim dice de Pablo de Rokha: "Hoy, evidentemente convencido de la verdad marxista, deriva su poesía hacia un arte social".

El poeta escribe, a pedido de los antologadores, una *Estimativa y método*. Proclama entonces su teoría favorita, aquella que le acompañará incluso a través de *Arenga sobre el arte* (1949): el conocimiento racional de la ciencia y el conocimiento irracional del arte. Al afirmar este dualismo, condena toda filosofía que pretenda confundir ambos campos. Aún no ha profundizado en la teoría reflexológica y sólo más tarde aplicará esta visión de la conciencia como reflejo del mundo; todavía ve en ella elementos abisales, monstruos y estrellas. Todavía en él se alían el materialismo sociológico con el idealismo psicológico.

Esta incongruencia, que superará duramente, no le impide comprender el llamado realismo socialista, aunque no sea la forma de su obra, ni dedicar el más profundo homenaje a Gorki. Su oda, escrita en 1936, muestra admiración ante un escritor que realizó el ideal de la vida heroica y el arte heroico.

...“cerrado el puño macabro de cadáver combatiente, en incognoscibles ejércitos,
girando, girando contra sí mismo,
Alexis Maximovich Pyeshkoff, Gorki,
caído en actos de servicio”.

Al situarse definitivamente en el marxismo-leninismo, la poesía de Pablo de Rokha siente el peligro de caer en la consigna, y él lo sabe y combate contra la esquematización.

Por eso, desde la publicación de *Jesucristo* en 1935, su arte tiene otro período de reconcentración hasta estallar en el fecundo 1937.

La guerra civil española, y especialmente el triunfo de Franco, despertaron conciencias que hasta ese instante se habían negado a enfrentarse a la realidad política. Es una honra para los cuatro nombres mayores de nuestra lírica la decidida actitud de apoyo a España republicana.

Vicente Huidobro, partidario de hacer florecer rosas en los poemas, escribe en *Madre España*.

*Lloramos de orgullo repentino.
De ternura que no fue elegida como flor.
Tenemos el pecho hinchado de tantas tempestades.
De tantas esperanzas suspendidas.*

Winétt dedica una *Canción a los leales muertos*; ella, que estaba ya entregando una poesía marxista, resistente en la levedad de las imágenes.

Condenar en aquel entonces —y más aún en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial— el nazismo, fue una posición de trinchera.

En nuestro país se publicaron libros en que se cantaba y defendía a España: *Romancero de la guerra civil española* y *Madre España*, entre otros. En este volumen De Rokha da a conocer su *Imprecación a la bestia fascista*. Es un poema extenso, de tono exasperado y condenatorio.

...“niños y vírgenes, escarneciendo,
os revolcáis sobre el vientre de aquellas madres, inmensas como manzanas,
oh! eunucos, oh! soberbios y enloquecidos marranos,
y un clamor colosal de víctimas, os va siguiendo, os va rugiendo,
os va mordiendo el pellejo de las vísceras,
tras la bandera de los héroes y el océano”.

Si recordamos la iniciación de Pablo de Rokha en su *Sátira* y colocamos su diatriba junto a esta imprecación, notamos de inmediato cómo el poeta ha obtenido el tono amplio, la respiración oceánica y mediterránea que siempre ha buscado.

Háblese de zonas, estratos, reflejos o cualquier término empleado, en el mundo subjetivo se alían o se combaten elementos diversos. Cuando De Rokha se enfrenta a la figura de Moisés, encuentra por un lado la vertiente bíblica y por otro la interpretación materialista. Trata entonces al líder como una representación del inconsciente colectivo, como una encarnación poderosa y mítica de los sueños y los terrores de la raza.

De Rokha había ideado un libro en el cual cantarían los hechos de los héroes desde el punto de vista del marxismo. Ellos serían Moisés, Mahoma, Zoroastro, Atila, Buda, Laotze, Sócrates, Manko Kapac, Alejandro, Espartaco, Carlomagno, Cervantes y Lenin. De aquella obra, titulada *Colofón* sólo ha escrito *Moisés*, y esto revela la predilección por la figura del héroe-profeta-líder.

...“y al golpear Moisés el Horeb salió el licor de Dios del peñón sagrado,
[murmuradoramente,
e inundó el agua copiosa, el horizonte de Sin y Rephidia colmándolo
lleno de alas y algas y dulce alfalfa y pescados indescriptibles, que sonríen como
[caballos heroicos galopando en la sombra líquida...”

Es la persistencia del mito, el sueño de que las otras edades se rigieron por leyes científicas diversas. Sin embargo, el poeta reacciona a este embrujo, y lanza el haz del materialismo sobre la situación pretérita:

“No como látigos, si arañas, si cárceles, si espadas, la represión social crecía del miedo
[de Moisés a la naturaleza, como el valor del terror, predominando,
y el sacerdote y el delincuente labraban en el Levítico, tráfico y clínica, la ley amarga
de los usufructuarios, y el grande y triste azote del explotador, rugen desde los
[códigos:
la maldad aparecía en la maldad, como un hecho de conciencia”.

Lo trágico y contemporáneo gravita con enorme poder en *Gran temperatura*, que fuera publicada por Editorial Ercilla. El libro consta de diez poemas, llenos de espanto y muerte. La conquista de la alegría, que una vez el poeta predicara en *Ecuación* y que el realismo socialista esgrime, no la logra.

En verdad, situado en Chile, un país que los técnicos califican de subdesarrollado, y en un mundo de problemas enormes, el poeta no puede conquistar ese gozo del ánimo y, por el contrario, su espíritu le mueve a obsesionarse, a caer en el horror. El poeta llama a las masas obreras, pronostica el triunfo final del marxismo; pero esta certidumbre no le da el júbilo necesario. Miremos algunos títulos de los poemas: *Alegoría del tormento*, *Poesía funeraria*, *Elegía de todos los tiempos*.

Desolación, tiempo que transcurre devastador e implacable, visión sombría de lo doméstico y cotidiano:

...“y mirando, con la dentadura repleta de misterio,
cómo la querida mujer ya estará ruinosa y rajada de años, enormemente grandiosa
[de grandiosidad inútil,
y aprieta su triste carne contra las murallas...” (Pág. 20).

Aplicando un criterio contabilizador a este libro, podríamos ver que en el poema

Obsesión del matrimonio provinciano aparecen cincuenta verbos, y que ellos demuestran desolación; pero también la voluntad de combatir

resplandecer, oler, sonar, romper, penetrar, abrazar, bramir, sacar, sudar, esgrimir, gemir, besar, lamer, llorar, relampaguear, anhelar, esculpir, emerger, superar, gritar, durar, pujar, rugir, arrancar, sujetar, escribir, comparar, revivir, retornar, renacer, circular, alimentar, construir, sublevar, satisfacer, despedazar, matar, madurar, acudir, levantar, enfriar, echar, enarbolar, hacer, tocar, volar, recoger, recibir, asomar, divisar.

Esta es una muestra verbal característica de Pablo de Rokha. El empleo del infinitivo, del gerundio y el adverbio que podemos ver en *Los gemidos* prosigue a través de todas sus obras, porque el verbo expresa esa idea de acción que le es preferida. Esto no significa, sin embargo, que deje de usar el nombre de las cosas, y llega a unir una serie de substantivos a través de las preposiciones.

... *espuma de hierro de cielo...* (Pág. 13).

... *el volumen del hecho del subsuelo del sueño...* (Pág. 12).

En *Gran temperatura* lo macabro predomina y muestra la constante lucha del poeta que no logra desprenderse de los terrores, los mitos y la violencia.

La segunda presidencia de Arturo Alessandri, que se inició con esperanzas de los partidos de izquierda, derivó hacia el liberalismo. Además, un frustrado golpe de Estado que terminó con la muerte de un grupo de estudiantes, produjo una ola de indignación popular y fue una de las causas de la derrota del candidato oficialista Gustavo Ross.

Una coalición de partidos que se agrupó bajo el nombre de Frente Popular obtuvo una estrecha victoria con Pedro Aguirre Cerda como abanderado. El presidente se convirtió en un símbolo y su estampa morena y bien chilena apareció en los hogares humildes junto al retrato de Balmaceda. Sin embargo, esas esperanzas no se cumplieron y surgió el enjuiciamiento del gobierno desde varios ángulos. Una grave catástrofe sísmica y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial dificultaron la gestión administrativa y también surgió una fuerte oposición en el Congreso.

Pablo de Rokha había atacado duramente el gobierno de Alessandri en la revista *Principios*, órgano oficial del Partido Comunista, que él dirigía en comité, y en el período de Aguirre Cerda publicó en *La Nación* siete cartas abiertas al Presidente de la República, en que criticaba al gobierno por su estilo patriarcal, que permitía el libre juego de los monopolios y el nacifascismo. El Presidente lo llamó a Palacio, y ambos —el poeta licantenino y el gobernante— entablaron una larga discusión o, mejor dicho, se sumieron en dos monólogos paralelos, ya que una vez que De Rokha expuso y amplió sus críticas, el Presidente habló largamente, dijo muchas cosas comprometedoras sobre mucha gente y atacó furiosamente al Partido Comunista. De Rokha defendió su posición.

Crear que la belleza de la obra de arte está en el motivo y suponer que cantando a la rosa se logra jerarquía, es ingenuo. De tal manera, la obra de Pablo de Rokha se vuelve más valiosa con su actuación cívica, no por ella.

El peligro del converso se encuentra con frecuencia en su exceso de celo y el impulso que el marxismo da a la obra de Pablo de Rokha encuentra en este libro una rigidez esquemática.

Dice, por ejemplo, en su *Himno sacro al Frente Popular*:

...tú, herramienta de las masas obreras,
cumpliendo tu rol democrático de transición, muriendo como una gran larva,
[marxista,
las llevarás al poder político,
hinchadas de aliento popular, bramando y forjando la revolución socialista de Chile,
en el gran día de gloria del proletariado.

La intención no hace el poema y juzgar una obra exclusivamente por el tema es caer en una beatería de izquierda o derecha. Los esquemas excesivamente racionales en este caso quiebran el impulso lírico.

En muchas ocasiones, De Rokha intenta agrupar sus teorías estéticas y es así como anuncia una serie de obras que no termina; pero que forman la base de *Arenga sobre el arte*. Tales obras son: *El libro de las banderas despedazadas*, *Teodoro, el iconoclasta*, *Musculatura*, *Tres palabras*, *Política y polémica*, *Teoría del arte proletario* y *Tiempos de guerra*.

Es loable este afán por desentrañar y divulgar las características del arte propio; sin embargo, el poeta vacila en este terreno, y al volcar la teoría en la práctica, sujeta sus poemas a una estructura predeterminada que les resta espontaneidad, ese ritmo profundo y auténtico. El poeta encuentra su mayor obstáculo en su mayor fuerza: la intensidad del sentimiento personal, y queriendo renunciar a lo que le es más propio, deja un libro en que la intención supera al resultado.

De Rokha afirma en el prólogo de este libro:

"Los mercenarios y los paniaguados de la filosofía burguesa no le dicen al poeta burgués que cuando compone endechas, sonetos, baladas de amor está haciendo la poesía de la burguesía, porque está exaltando sus costumbres, sus motivos, sus valores, sus asuntos, su "acento", su concepción de la vida cívica..."

En 1939 De Rokha funda la revista *Multitud*. Winétt es la secretaria de redacción. Esta publicación surge como una "revista del pueblo y la alta cultura". De Rokha emprendió una cruzada por el país, hablando contra el nacistascismo. En La Serena actuó junto a Gabriel González Videla y Fernando Binvignat.

Pero no sólo en actitudes y poemas se realiza De Rokha, sino también en la familia. Tiene siete hijos y, a no mediar los ausentes Carmen y Tomás, tendría nueve. El matrimonio nos muestra a un poeta de gran violencia y ternura y a una mujer femenina y alerta, cuya obra poética deberá estudiarse y valorizarse justamente.

Con la personalidad de ambos gravitando, los hijos llegan, casi inevitablemente, al arte, a la exaltación y la angustia de la obra nueva.

Es así como Carlos entra a la poesía en un canto alucinado; Lukó pinta óleos llenos de terror y rebeldía; José traza la caricatura y el romanticismo actual y Pablo se embarca en una prosa combatiente.

Este grupo familiar, este clan —como se complacen en llamarlo— se acrecienta con Mahfúd Massís y Julio Tagle, que se emparentan con los De Rokha.

Junto al círculo familiar se encuentran también los amigos del poeta, aquellos que él siente más camaradas; pero como los juicios del escritor son rotundos y sus actitudes violentas, no debe extrañarnos que algunos se alejen.

Como un ejemplo de sus condenaciones, vayan estas líneas de *Arenga sobre el arte*:

"No doy nombres de bribones porque no quiero glorificarlos; pero me parece que existen un tal Poblete, un tal Correa, un tal Zambelli..."

Después de líneas como las citadas, no han de extrañarnos las animosidades que después despierta. Si el ideal de muchos es el "hombre que no constituye un peligro para nadie", el Barros Luco, no es menos cierto que el concepto de la vida que posee De Rokha es diverso.

Con este libro, De Rokha llega a otro de los estadios definitivos de su obra. El verso llega a ser tan amplio que sobrepasa cualquier medida académica: el poeta intenta mezclar razas y épocas, mitos y continentes. Voluntariamente supera lo circundante y se sumerge en el río de la historia, uniendo en un mismo verso romanos y budistas, regiones de Chile y Asia, acontecimientos medievales y contemporáneos. El ve la poesía proyectada en su devenir heracliteano: la contradicción dialéctica le lleva a nuevas síntesis, y ya no ve el término de su obra porque no existe final ni límite.

En su poema "El huaso de Licantén arrea su infinito contra el huracán de los orígenes" muestra cabalmente este propósito:

*"Recuerdo haber peleado, como legionario romano, a horcajadas sobre las pálidas
[águilas, a las órdenes de Julio César,
fui el gran capitán corsario Brand, y degollé, ya muchos años muerto, como marino
[vikingo, a una docena de guerreros de Gran Bretaña, después de beber aguardiente
[en los cráneos galos, de los ahorcados,
soldado de Castilla, tomábamos guarapo con pescado en los mesones, con un manco
[muy macabro, mal llamado Miguel de Cervantes Saavedra..." (Pág. 10).*

No sólo con el tiempo y el espacio toma libertades De Rokha, sino también con la sintaxis:

*"me responde con su tremendo de pellejo hocico" (Pág. 22).
"galopadamente diviso, desde mi montura, la eternidad y sus riberas..." (Pág. 8).
"y el hambre al hambre hambre abre" (Pág. 17).*

Muchas veces De Rokha habla en primera persona y asume distintos retratos; pero siempre conserva el ímpetu imaginativo, el impulso lírico que él desea volver epopéyico.

El poeta, luego de haber seguido los esquemas de una teorización marxista, vuelve a su forma más personal, y explica en el prólogo de este libro, su teoría sobre el inconsciente. Así se siente liberado para insistir en sus viejos mitos, en el espanto que anuncia desde el título. "Es definitivamente inútil pretender comprender, abrazar, entender el cuerpo del canto con la razón humana", declara. Aunque después rectifique esta posición, el libro aprovecha la libertad concedida y su potencia imaginativa no sufre las restricciones que impuso a otras obras.

En el número 40 de su revista, De Rokha presenta las nuevas promociones líricas. Rasgo de cordialidad hacia el futuro poético. Algunas personalidades aún no se encuentran definidas; pero más tarde asumirán con intensidad sus mundos. Entre los nombres presentados podemos anotar a Oscar Castro, Gustavo Ossorio, Braulio Arenas, Eduardo Anguita, Teófilo Cid y Mahfúd Massís.

Poco después de la publicación de este poema en Editorial Multitud, que es su sello, De Rokha emprende un viaje por América y edita esta obra en México y Colombia.

Se trata de un libro en que predomina la desnuda enumeración substantiva. De Rokha entrega en su homenaje épocas y personajes diversos, prosiguiendo aquella intención ya expresada de llegar a una epopeya cósmica.

... "Jehová, Thor, Vichnú, Júpiter, Odin, Brahma, Moloch, Osiris, Manco Capac, [Huitzilopóchtli, arrastran tus tanques tremendos enganchando setenta veces setenta potros a su mitología".

Este desenfado del poeta para moverse a través de lo geográfico y lo histórico, no se correspondía con jornadas objetivas. A los cincuenta años, deja las fronteras de su patria y con Winétt visita Perú, Bolivia, Ecuador, México, Estados Unidos, Cuba, Guatemala, Salvador, Costa Rica, Panamá, Venezuela, Colombia, Uruguay y Argentina. En cada país encuentran amigos, gente cordial.

Desde la partida, De Rokha lleva la intención de escribir una *Interpretación dialéctica de América* y así lo manifiesta en los países que visita. De Rokha habla en extensas conferencias acerca de sus teorías estéticas y de la necesidad de una unión americana. Winétt presenta su propia obra.

Observando y compartiendo la tragedia americana, De Rokha reunía materiales para su *Interpretación*, obra en la que batalló mucho y que, desgraciadamente, queda inconclusa. De los cuatro volúmenes proyectados, el editor argentino Antonio Zamora solamente publicó el primero. Suspendió el resto de la obra y devolvió los manuscritos de *Arenga sobre el arte*, por el marxismo del planteamiento.

De Rokha ha continuado laborando en su *Interpretación* y varias veces nos ha manifestado su intención de desglosar *Retrato de Chile y los chilenos* del total.

El viaje por América trae nuevas experiencias para De Rokha; pero esto no significa un cambio en su obra ni un ensayo en su técnica. Ya el poeta ha trazado el sendero de su arte. Es curioso anotar que en todos los países visitados la impresión que produce De Rokha es semejante. Su estampa de varón robusto y acendrado en la tierra, la violencia de su obra y sus discursos hace que se le compare con un roble o un soldado combatiente.

Winétt despierta la admiración con su femineidad de mujer realizada en hijos, amor y obras; con su actitud política definida.

Durante el viaje, De Rokha trabaja en sus *Poemas continentales*, *Arenga sobre el arte* y su *Interpretación dialéctica*.

El autor considera que esta obra se encuentra completa con los dos poemas escritos: *Epopeya a Norteamérica* y *Sinfonía mexicana*.

Si había satirizado algunos aspectos de Estados Unidos, también valoró los aspectos positivos y su admiración hacia Walt Whitman la hizo presente. Aquí también expresa esa adhesión; pero al mismo tiempo formula una advertencia: el país no debe embriagarse en su grandeza, hundirse en el mercantilismo frío, sino que debe luchar por el hombre, por un mundo más amplio y más justo.

... "el arado y la Biblia te forjaron la médula de águila, de máquina, de fábrica, [pueblo de hierro, hecho de fuego y madre selvas".

En México ve la tragedia sombría del espíritu maya, las realizaciones y las frus-

traciones derivadas de la revolución, y su acento se torna profundamente lírico al cantar la flora:

...“*el henequén circunda de crucifixiones tu territoric...*”

“*la carnosa ley del magüey levanta su imprecación rotunda en tu dictamen...*”

En la trayectoria de un creador que ha rechazado las formas establecidas, hay momentos en que éste encuentra una especie de solaz en ir hacia las formas que rechazara y superara. De Rokha traza un retrato condenatorio de Hitler en estrofas que poseen cinco versos, cuatro de ellos oscilando en las trece y catorce sílabas y el quinto en nueve. A través de cuarenta y ocho estrofas, la condenación es rotunda y De Rokha acumula insultos con gran prodigalidad. Desafortunadamente la métrica tradicional no logra adquirir fluidez y son notorios los ripios. El furor que anima la composición recuerda las condenaciones de Quevedo; pero el tono se resiente por las imágenes y el vocabulario de escasa naturalidad.

“*Te echaste obscuramente contra la Europa, hierro
de Satanás, antiguo Gog entenebrecido,
bailando en los sepulcros tu ruin sueño de perro,
y orinando como las yeguas el cencerro
de gran criminal resentido*”.

El plan de esta obra agrupaba países para analizarlos de acuerdo a características comunes y diferencias específicas. De tal manera, existirían cuatro tomos:

I *Los cinco estilos del Pacífico*: (Chile, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia).

II *El estadio solar frente a la Atlántida*: (Argentina, Brasil, Uruguay, Paraguay, Venezuela).

III *Diez países entre tres mares*: (Cuba, Haití, Santo Domingo, Puerto Rico, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá).

IV *El coloso del Norte y las águilas*: (Canadá, México, Estados Unidos de Norteamérica).

La negativa de Antonio Zamora a publicar los tres últimos tomos, nos deja solamente *Los cinco estilos del Pacífico*. No solamente le interesan las características psicológicas de cada país, sino la estructura socio-económica que le sirve de base. En su análisis destaca el papel del colonialismo, el atraso económico y cultural, y condena el juego de los monopolios.

Al enjuiciar a los gobernantes americanos de aquellos años no reserva su opinión e incluso a través del libro llega a dirigirse a ellos. Esta intención no sólo perseguía una intención panorámica, sino también un papel activo, movilizador de voluntades.

La edición que realizó De Rokha no solamente contiene este estudio polémico sobre estética, sino también el poema de Winétt titulado *El valle pierde su atmósfera* y tres poemas suyos: *Lenguaje del continente* (o *Carta magna de América*), *El llanto de los llantos* y *Carta magna de Chile* (o *Cara y sello de Chile*).

El trabajo de Winétt es ambicioso. Pretende expresar a través de él la realidad

americana. Interior, elaborada, su poesía es hermética. *Arenga sobre el arte* representó en 1949 la suma de las teorías estéticas de Pablo de Rokha, maduradas a lo largo de decenios y profundamente vividas. En 170 páginas de prosa plantea la irracionalidad de la creación artística y la racionalidad de la investigación científica, contraponiendo consciente e inconsciente.

Afirma De Rokha que el artista expresa el terror y la grandeza de los mitos colectivos; pero también enjuicia a la sociedad y esta sociedad odia más al artista mientras mayor veracidad y crítica contenga la obra. Esta sociedad encarcela al Arcipreste, ahora a Villon, destierra a Dante, acosa a Cervantes y condena a Whitman. De Rokha titula el primer capítulo *Difamación, martirio, crucifixión y resurrección del gran artista en la sociedad burguesa*. Y defiende incluso al creador que, no pudiendo resistir la presión social, sucumbe en el vicio, la miseria o el hambre.

“El arte es terriblemente riguroso y ordenado según el subconsciente y quiere que gentes de bravura lo ejerzan con bravura”.

Aunque se encuentra todavía enredado en el psicoanálisis, De Rokha plantea marxísticamente muchos problemas artísticos. Entre ellos, la afirmación de que no existen formas neutrales. Si el contenido es revolucionario, la forma no puede ser académica, porque no surge entonces una contradicción dialéctica, sino simplemente una falsificación. Por esta causa, De Rokha enjuicia a los autores que usan formas literarias ya caducas para cantar un mundo nuevo. Tampoco acepta la explicación de que esas formas son sencillas, asegurando:

“Lo sencillo no es lo usado, porque lo usado, antes de ser lo usado, fue en su época tan complejo como lo complejo de hoy” (Pág. 120).

Reconociendo la existencia de un arte burgués y un arte proletario, De Rokha afirma:

... “en este instante es el arte épico-social heroico de las masas el que se impone, porque un arte proletario, cuando el proletariado aún no ha tomado el poder, como clase, un arte proletario hoy, sería una forma de trotskismo infantil-extremista y de idealismo de estetas equivocados, aunque es recto y justo plantearlo como tesis...” (Pág. 134).

Su teoría insiste en que la forma artística más valedera es la Epica Social Americana, expresión del Realismo Popular Constructivo. Aclara que realista no significa naturalista. Se es realista cuando se capta en una síntesis artística una realidad y no cuando se describe fotográficamente un barrio. Tampoco popular significa populachero ni menos arte de concesión. De Rokha afirma: “Los pueblos entienden al artista como un líder, no como un lacayo”.

El poema *Lenguaje del continente* se compone de un *Retrato furioso* en que se pinta dramáticamente, de *Surlandia, pulso del mundo o lamento americano de las colonias* y una *Gran oda clásica a Hispanoamérica*.

Surlandia es el nombre que da a América Latina; pero también traza un aguarfuerte de Estados Unidos:

... “he mirado bajar a patadas al capitán negro, con sus condecoraciones de héroe [nacional todo de luto desde los tranvías de ajedrez del Washington infernal y [asesinarlo entre los oros pálidos de P. Street, en Dupont-Cerle, he mirado los hoteles cósmicos de Miami albergar gangsters y estrellas de Hollywood, [banqueros, prostitutas, obispos y diplomáticos, echando con asco al varón de color y comer basura en New Orleans a los viejos judíos que huían de Chicago acosados

[como estropajos por las jaurias inmundamente borrachas del Ku-Klux-Klan, abri-
[gándose el estómago con los poemas de Carl Sandburg o con el delirio genital-
[religioso del Sinaí ardiendo...

El tercer poema del libro *Carta magna de Chile*, es el más logrado en intención y realizaciones. El poeta recuerda haber leído fragmentos a un grupo de amigos el año 1943 en La Cisterna. Resalta por su estructura *Teogonía y cosmología del libro de cocina*, que después rebautizara como *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile*. No existe en nuestra literatura una descripción y celebración de nuestra cocina más certera y profunda. Cada plato aparece aquí no sólo en su sabor y olor característicos, sino en las circunstancias y lugares que es preciso comerlo.

"Dicen los curillincanos que nadie entiende cómo se asa la malaya al estandarte
[bañada en harina tostada y orégano, sino los curillincanos y aún los más baqueanos
[y acampados,
pero los sanclementinos, si son Ramírez, les desmienten y agregan molleja y el pecho
[de ternera con hartos abundantes tallos y vinagre
y bajan la panzada con guarapón de Curtiduría y avellanas bien retostadas del
[culenar maulino, Maule abajo o con queso asado, de aquel que huele a coironal
[cuyano o a "triste" cantado por arriero, allá por el "Resguardo de las lástimas".

Como las inclusiones antológicas de Pablo de Rokha que generalmente se realizan no cumplen el papel de presentarnos su poética, esta sola composición bastaría para demostrarnos el poder abigarrado, el barroquismo dramático, la nacionalidad profunda del autor. No es el tema el que exalta al poeta; es el poeta el que exalta el tema, y mientras algunos autores consideran que cantando la justicia social o el reino de los cielos, logran calidad, De Rokha demuestra que un tema aparentemente reducido a lo gastronómico, puede presentarnos uno de los retratos más intensos del autor y el país.

En el periódico *Democracia* publicó De Rokha dos poemas distintos de temática: *Parlamento a la ciudadanía por el pan, la paz y la libertad del mundo*, que es una adhesión al Llamado de Estocolmo y una diatriba contra el gran capital y las fuerzas imperialistas y *Estrofa del sur*, en que traza una estampa trágica del campo chileno. En su antología agrupó estos poemas con *Paño de lágrimas de Chile*, otra composición relativamente breve, dándoles el título general de *Fusiles de sangre*.

En De Rokha, como en Quevedo, la visión de un país en decadencia es dramática; pero mientras el poeta español atribuía la situación a factores éticos, De Rokha ve en la tragedia chilena el elemento económico. Siente la paradoja de una nación potencialmente rica que no puede alimentar a siete millones de habitantes. Esta imagen de un país exasperado, derruido se presenta en su obra junto a una profunda preocupación por la política internacional.

Desde que el poeta abandonó su anarquía egocéntrica se preocupa más y más de los acontecimientos mundiales. A medida que su obra avanza en el materialismo histórico, las condenaciones o el apoyo a cierta política aparecen con mayor frecuencia. Naturalmente que la poesía corre el riesgo de caer en el comentario versificado de la actualidad, y sucesos que luego revelan escasa importancia en el desarrollo del mundo pueden ser exaltados por la tensión internacional o los cables.

Existen fenómenos decisivos: la desvalorización del signo monetario, la concentra-

ción de los grupos humanos en las grandes ciudades, las dificultades en la existencia de las clases populares. Estos problemas no son mirados con indiferencia por el poeta, y niega que se pueda ser feliz en una sociedad que se debate con tales conflictos.

Esta preocupación le hace condenar la guerra de Corea y criticar no al pueblo de los Estados Unidos, sino a los dirigentes de su política exterior. Fue publicado el poema en el número 74 de la revista *Multitud*, correspondiente a noviembre de 1950.

Dice allí:

... "y el colonizador económico-político de Bolivia, de Cuba, de Colombia y del
[Chile humilde de hoy
da la patada "sentimental" a las colonias atravesadas de pánico.

En la vida diaria y en la vida literaria el papel de una mujer puede ser decisivo; en la existencia de Pablo de Rokha, Winétt fue una especie de ángel guardián y administrativo. La anarquía vital del poeta no resultaba lo más adecuado para llevar una casa con numerosos hijos; pero —silenciosa, rápida, eficiente— Winétt endulzaba y allanaba las peripecias cotidianas.

El padre no solamente combatía con la expresión, sino que con sus libros buscaba compradores por la capital y las provincias. De allí surgía una situación material que, si no contaba con el fasto del vestuario y el mobiliario, tenía, eso sí, una mesa abundante, amplia y cordial.

Winétt murió el 7 de agosto de 1951. El golpe que esto significó y significa en la vida del escritor sólo puede comprenderse valorando el extenso camino compartido.

De Rokha publicó en diciembre de 1951 los poemas completos de Winétt bajo el título de *Suma y destino*. En la edición aparecen numerosos juicios sobre la obra y él estampa las siguientes palabras:

"Lírica y épica, popular y señorial, mínima y máxima, precisamente como da su estilo los términos dialécticos de la contradicción creadora, su poesía es la primera poesía femenina de América y el siglo (entendiendo lo femenino como lo que engendra madres de hombres), y uno de los más altos y anchos hechos populares".

Quería expresar en una obra esa herida profunda, ese cambio en su vida, y comenzó a escribir *Fuego negro*.

Después de haber publicado *Suma y destino*, De Rokha trabajó en una antología de sus obras. Sabiendo que sus libros eran casi inencontrables, que algunos de sus trabajos habían aparecido en diarios y revistas, se dio a la tarea de recopilar su producción. En una paciente labor agrupó y corrigió en parte su trabajo de 1916 a 1951. Paralelamente a esta empresa fue escribiendo *Fuego negro*, que terminó en Talca el 16 de julio de 1953.

En esta obra abandona el verso y vuelve a la prosa poética que dejara en 1933 con *Jesucristo*. Es la vida con Winétt y es la vida; es la imagen de una mujer que vivió para su marido y sus hijos, para la poesía que cultivaba entre las urgencias domésticas y económicas; noble figura de mujer que no claudicó en el canto puro ni en la existencia. De Rokha recuerda el romance iniciado en 1915 y ve, como fondo siniestro al heroísmo de Winétt, un país en que los vicios políticos y sociales crecen e intentan envolver las conciencias más rectas. El arte no, sino la situación artística; no el trabajo intelectual, sino el ambiente, los encuentra horrendamente

falsificados. La explicación de que Winétt no alcanzara mayor difusión literaria, la halla principalmente en una sociedad que no busca ni ampara a los creadores, que aguarda personas dispuestas a jugar su juego.

“¿Por qué el dios-perro furioso no le degolló el corazón al traidor a su pueblo, al alcahuete, al policía, al demagogo general del mundo, al impostor-títere, y te atacó a ti, la más pequeña, la más cristalina, la más maravillosa y colosal de las criaturas?...”

De Rokha relata en forma lírica la vida en común, la creación artística, el acrecentamiento de la familia. Es el documento de su dolor personal; pero también el panorama de una sociedad quebrantada, y en el fondo de su tragedia, De Rokha ve —sin embargo— la esperanza de una sociedad que no destruya a sus héroes.

El esfuerzo material e intelectual que significa la publicación de este libro se encuentra en un volumen de 572 páginas de gran formato, completado por una extensa documentación fotográfica.

El poeta pretende realizar la edición de sus obras completas; aunque de manera muy personal. Corrige y reproduce fragmentariamente *Versos de infancia*, *El folletín del diablo*, *Los gemidos*, *Canto de trinchera*, y suprime *Sátira*. En la bibliografía coloca como obras, poemas que no alcanzaron a integrar libros. Se puede discutir el derecho que asiste a todo creador para revisar su obra y dar otra versión de ella. No olvidemos que existen las segundas y siguientes ediciones aumentadas, corregidas o disminuidas por el autor. Es discutible, eso sí, que un escritor pueda revisar parte de su obra, eliminar fragmentos de ella o corregirla después de muchos años, y cuando ya su valor literario y su influencia están historiadas o comprobadas.

Resulta paradójica la inclusión de treinta páginas de *Los gemidos*, la obra que cronológica y catárticamente posee la mayor importancia. Resultaría difícil a un investigador de otro país comprender el impacto del libro por la inclusión que el autor realiza. En cambio, poemas políticos de jerarquía relativa son reproducidos in extenso.

Como sólo se incluyen las obras poéticas, no aparecen *Hercismo sin alegría*, *Arenas sobre el arte e Interpretación dialéctica de América*. Al final de la antología se agrupan algunas composiciones con el título de *Arte grande o ejercicio del realismo*. También se encuentra la rectificación que De Rokha realizara respecto a sus teorías estéticas al profundizar en el estudio de la reflexología, desligándose del psicoanálisis y los mitos. En el proceso de desarrollo dialéctico que el escritor ve en su propia obra, éste es un nuevo estadio, y para el creador, el definitivo.

Contempla el camino recorrido y no reniega de su obra, sino que intenta superarla. Asegura que ningún creador, ningún hombre puede rechazar lo hecho, sino enfrentarse a la autocrítica, definiendo y sobrepasando lo pretérito. Desde este punto de vista, la antología pretende ser el documento más completo de su obra.

El poeta se encuentra en su derecho al escoger y si una autoantología puede parecer tan caprichosa como la que realizara Gabriela Mistral, la tarea de los críticos literarios permite —con mayor objetividad— esperar una visión más exacta.

En el estudio literario, no solamente la electrónica proporciona datos estadísticos. El afán matemático cualitativo y cuantitativo lleva a preguntas como ¿cuál es el mejor poeta?, ¿cuál es su mejor libro?, ¿cuál es el mejor poema?, ¿cuál el mejor verso del poema?

Por tal razón, lo mejor de una obra no siempre nos proporciona la imagen más

real: los niveles y desniveles, aciertos y caídas, fracasos y logros forman un total que no puede desconocerse.

La antología de Pablo de Rokha es —como su autor lo deseaba— el panorama más amplio; pero discutible. En su aspecto gráfico, muestra la afición del compilador por las letras de gran tamaño, la encuadernación sólida, la documentación fotográfica.

Apareció la antología y un silencio increíble la acogió. El autor no envía ejemplares a los críticos, porque cada libro es para él un recurso económico; tampoco entrega sus obras a las librerías porque no desea descontar el porcentaje; no realiza propaganda pagada; coge su portadocumentos lleno de volúmenes y vende personalmente su producto. Todo esto, indudablemente, no es lo más propicio para lograr el comentario del periodismo oficial o de las publicaciones. Sin embargo, es la vida del poeta y su método.

Amigos y enemigos van formando junto a él la vasta trama de la vida; una existencia en casas amplias de muebles destartados, con risas de niños; de viajes en la tercera clase de los ferrocarriles, de hoteles de provincia, de un Chile recorrido en numerosos viajes de norte a sur, de un país sentido, vivido y cantado especialmente en su aspecto agrario y ciudadano, en su zona central y sus campesinos, de un mundo conocido a través de las lecturas; el mundo de los profetas bíblicos, de los héroes ultramarinos, de las épocas legendarias.

Al recopilar la antología y mirar una vez más la obra realizada, De Rokha se afirma en su idea de un realismo popular constructivo, del que surge la épica social americana.

Es curioso observar cómo algunos de nuestros líricos, empezando por Pedro de Oña, han intentado ser épicos. Juan de Luigi, uno de los más fieles amigos, discutió constantemente con el poeta licantenino esa diferenciación entre lo épico y lo lírico.

De Luigi afirma que el tono de poema colectivo, con intención social, utilizado por De Rokha puede ser clasificado como lírica dórica. El poeta, en cambio, se encuentra seguro de escribir epopeyas y tal intención se halla presente desde que se adhiere al marxismo, es decir, desde *Canto de trinchera* y especialmente desde *Jesuocrísto*.

Un canto de trinchera es una epopeya y la exaltación del hijo del carpintero también asumió proporciones épicas. Sin embargo, una diferenciación entre poesía lírica y épica resulta más compleja de lo que a primera vista parece. Neruda, el tema obsesivo, no pretendió realizar una epopeya en *España en el corazón* y esta intención sólo asoma plenamente en el *Canto general*, que para los tratadistas tampoco asume las características de tal. ¿Por qué la insignificante reyerta por Helena tiene su cantor y las dos últimas guerras —con el planeta entero comprometido— no lo poseen? ¿Acaso la epopeya necesita de una ingenuidad y una juventud perdidas? Los cortesanos de la época de Ercilla no eran tan inocentes y, no obstante eso, la obra del poeta prestamista alcanza dimensiones inigualadas hoy. ¿O debemos pensar que los géneros literarios también sufren su ocaso?

En la obra de Pablo de Rokha la intención épica se hace cada vez más consciente desde aquel verso inicial:

“Yo soy como el fracaso total del mundo, oh, Pueblos”.

La intención épica se complica al unirse a la intención realista. Afortunadamente para los creadores de vuelo imaginativo, las discusiones soviéticas sobre el realismo han terminado por rechazar la sujeción al detalle, condenándola con el nombre de naturalismo. Sin embargo, un problema queda aún en pie. El proletariado, cuyas

condiciones económicas no le permiten llegar todavía a un esteticismo refinado, ¿puede entender o gustar de manifestaciones artísticas en que ha desaparecido la calcomanía de la existencia?

De Rokha contesta que las formas artísticas serán captadas por el pueblo y alberga el firme convencimiento de que las futuras generaciones —ya no proletarias, al desaparecer las clases— podrán captar el mensaje que tantos hoy niegan o desconocen.

La repercusión de un poeta puede ser mediata o inmediata, próxima o distante, y la fortuna de sus obras está sujeta a múltiples factores. El problema de ser medianamente conocido en Chile y casi desconocido en otros países afecta, por supuesto, a De Rokha; pero él comprende que estas incidencias son ajenas al valor de su producción. Ser él la persona que antologa sin contar con Eduardo Anguita como Huidobro o con Arturo Aldunate como Neruda, no le inquieta.

En *Arte grande* hay tres poemas de intención política: un *Monumento funeral a Stalin*, un *Discurso-poema de adiós a las delegaciones* y un *Emplazamiento por asesinato a Yanquilandia*, en que la preocupación social aparece con la misma prosa torrencial de *Fuego negro*.

Luego el poeta precisa su intención en *Escrito mayor*, al que subtitula "epopeya popular realista". Leyendo este poema vemos que se entremezcla la situación mundial con los recuerdos personales.

... "afrofé la vida mísera y grandiosa del preceptor rural, maestro-círuela, del administrador agrícola que se levanta con la madrugada y hace poemas con caballos y con arados mundiales, del vendedor de libros y de cuadros cubierto por el aventurero de calumnia, mientras Winétt era la esposa-sol, la esposa-guitarra, la esposa-flor enchapando el menester cotidiano de heroicidades y azúcar de canino real, hasta la caída del gran crepúsculo..."

Una fusión intencionada, dialéctica, de lo cotidiano y permanente, lo santiaguino y mundial, lo mínimo y lo máximo, restallando la prosa violenta, condenatoria, que llega a ser poética por la fuerza expresiva y la intención; pero no en la forma de epopeya que el poeta desea, sino en la forma de la confesión pública, del canto personal y popular, del recuerdo íntimo y el combate público.

La antología termina con un *Grano de pólvora a una cigarra*, poema relativamente breve dedicado a Winétt, que es otra estampa de la viudez inconsolable.

Terminada esta recopilación, el poeta considera y reconsidera su obra; pero también mira el panorama en torno, los amigos desaparecidos, los poetas que emergieron o naufragaron, y de entre todas las figuras que le rodean, una persiste con reiteración obsesiva.

Entonces escribe una larga diatriba contra esa persona.

Es poco frecuente que un escritor dé a la publicidad una obra para atacar a otro autor. Este libro de 130 páginas constituye el ataque más sistemático de nuestra historia literaria. No se trata solamente de un enjuiciamiento estético, sino que la ética, la teoría del conocimiento y otras parcelas filosóficas entran en juego.

Pablo Neruda es miembro del Partido Comunista y De Rokha, al que no se considera como militante de tal colectividad, afirma que no hay marxismo en Neruda. Enjuicia a la directiva del partido a responder sus cargos, y analiza extensamente la producción del otro escritor. En las históricas reyertas poéticas de Huidobro, Neruda y De Rokha, figuran versos que no han sido recogidos en libros, y refiriéndonos a Neruda podemos encontrar alusiones a De Rokha en *Canto general* y en *Estravagario*.

Aparte del problema cronológico que plantean *Los gemidos*, De Rokha enjuicia y niega el valor de la obra nerudiana. Afirma que América necesita un lenguaje heroico, vivo, sudoroso y golpeado con la fuerza viril del continente nuevo. Niega que la sentimentalidad de los *Veinte poemas*, la desesperación de *Residencia en la tierra* y la alegría de las *Odas* sean justas como expresión de Chile y del mundo. En la obra de Neruda ve una mezcla hábil de Tagore, Beaudelaire, Sabat Ercasty, Eliot, algunos aspectos formales de Quevedo, y sobre todo el sometimiento a las corrientes del pensamiento burgués.

No olvidemos que al plantear el arte como un hecho de clases, el marxismo también asegura que existe un arte burgués y un arte proletario. La poesía de Neruda, ganadora del premio Stalin, no es para De Rokha la expresión del surgimiento popular, sino una elaborada y dúctil poesía que no inquietará jamás a los burgueses.

De Rokha afirma que los ataques de Neruda caen sobre personas, no sobre sistemas, y que esto explica la impasibilidad burguesa frente a tales ataques. También enjuicia la vida del poeta y en ella ve el escalamiento hábil a lo que la burguesía llama "una posición acomodada".

En las odas, acusa De Rokha, los objetos no son vistos en su relación con el hombre, con la época, sino aparecen en forma intemporal, como realidades independientes de la experiencia humana, es decir, en forma antimarxista. Los frecuentes retornos de Neruda a una poesía amorosa son vistos como una demostración más de burguesía.

El libro puede interesar en un aspecto pintoresco; pero también cabría preguntarse por la justicia de los planteamientos. Nuestra intención no es ahora juzgar la poética nerudiana. Sin embargo, el apasionado ataque de Pablo de Rokha nos proporciona más antecedentes que la loa incondicional y monótona de algunos corifeos.

Después de Neruda, el principal inculcado es Alone, al cual De Rokha enjuicia por celebrar la literatura de diversión, el libro entretenido, la elegancia de salón, y no comprender la creación rebelde, heroica, acaso imperfecta; pero vital. Indudablemente resulta extraño un crítico que rechaza los libros porque le aburren, y declara aburrido a Ercilla. Todo es asunto de perspectiva, y en un baile popular puede aburrir Bach, o una crónica policial puede entretener más que un sermón de Montaigne. La línea que Alone ha sostenido en su crítica, recibe el más rotundo rechazo de Pablo de Rokha, y el poeta ve una extraordinaria semejanza entre el deseo de amenidad que pose Alone y el tono jovial de las odas.

Para completar su libro acusatorio, agrega un material fotográfico en el que aparecen diarios peronistas. Desde varios costados, De Rokha ataca a Neruda, y el libro constituye una violenta requisitoria no solamente a un escritor, sino a un partido político.

Por primera vez De Rokha antepone un prólogo a un libro suyo. Se trata de un ensayo de Juan de Luigi. La obra del poeta ha sido estudiada en los libros de Mahfúd Massís, Oscar Chávez y Antonio de Undurraga; pero ninguno motivó una inclusión semejante. El ensayo —cuarenta páginas de gran formato— muestra la evolución creadora a través de la integración dialéctica de la obra. De Luigi fue siempre un gran admirador y afirmó que De Rokha no es el cantor revolucionario más grande del idioma castellano, sino del mundo.

El prólogo —analítico y cordial— destaca la heroicidad de la vida y la obra, y en esta heroicidad continúa el designio del poeta que subtitula su libro "epopeyas populares realistas".

La prosa es la forma expresiva en este volumen de ocho extensos poemas, y el afán de integrar pueblos, épocas, culturas, lo lleva a asumir un tono universal y épico más visible en *El sollozo internacional de las especias*. Este intento de unificar dialécticamente la realidad vital presente y pretérita da a cada poema una resonancia no intentada antes por poeta chileno.

La preocupación por la política internacional, el estudio diario de la situación del mundo, impulsan a De Rokha a escribir los *Prólogos premonitorios a la caída del imperialismo*, anunciando la aurora de los nuevos países libres.

Afirma De Rokha que la peripecia personal puede sublimarse en epopeya. Esta opinión parece heterodoxa. Sin embargo, él trabaja desde este punto de vista y sus recuerdos, su familia, su visión de Chile, se entremezclan con la visión del destino humano, del proceso histórico.

"Así como el verso adquiere una actitud negra de calabozo, y es preciso agarrar a patadas a la policía de la policía, degollar la retórica y dar libertad al vocabulario creando un lenguaje cargado únicamente de su ley épica, largo como lazo de arriero o corto tal el puntapié de la muerte, el cual lenguaje es el lenguaje de las masas humanas de hoy y no de antaño, a la coraza feudal y el cinturón de castidad los rompía la historia y estallaban las formas burguesas contra las *Siete partidas*, de Alfonso el Sabio, a la manera de un bramido en un abismo..."

Desde *Fuego negro*, el intento de integración es cada vez mayor este retorno a la prosa. Su poesía no puede prestarse para la familiar, desprestigiada y siempre encantadora ceremonia de la recitación; pero tampoco su tono es el de la epopeya que los juglares cantaban y los pueblos oían. Es una poesía que posee el impulso vocal, a menudo la fuerza coral, y —sin embargo— por extensión y estructura debe ser leída.

La poesía —el decano de los géneros literarios— atraviesa graves encrucijadas que los medios técnicos pueden favorecer o agravar. De Rokha grabó algunos poemas para la biblioteca del Congreso de Washington o, mejor, para la discoteca; pero no existen grabaciones comerciales de su poesía. En los recitales que él ofrece, la extensión de los poemas conspira contra el conocimiento exacto. En cambio, en la obra impresa el lector puede volver una y otra vez sobre las líneas.

El llamado "lector de poesía" se encuentra ante diversos problemas: si está acostumbrado al verso de métrica tradicional o al verso libre, aquí encuentra una forma prosística en la presentación, no en el desarrollo. Está lejos de la prosa poética a que puede acostumbrar Ramón Jiménez o Pedro Prado y a la prosa de Azorín o Miró; tampoco es el versículo bíblico de Whitman o Claudel; conserva lo lírico y lo épico de un novelista norteamericano que De Rokha no lee y, sin embargo, lleva el mismo aliento al describir la soledad en Europa y América: Thomas Wolfe. No se trata de establecer comparaciones; pero sí de captar algo de esta prosa que tiene del recuerdo personal, el discurso político, la evocación histórica, la acotación filosófica, el desborde emocional; que reúne —por voluntad del autor— lo disperso; enfrenta lo contradictorio; pasa de lo dramático a lo humorístico; de lo máximo a lo mínimo:

"...pacientes como el buey y humildes, los peones arrastran el boato de los patrones con el pingajo nacional de la manquera, el cual es precisamente el gran puñal nacional que asaltó el morro de Arica; resignados al mediolitro y al pataleo vil con cebolla y tinieblas, los siete chiquillos son siete congojas y setenta mil acusaciones en la impiedad de los inviernos desparrancados..."

Algo y mucho del tono de *Los gemidos*, integrado y superado en la espiral que De Rokha plantea como forma de su obra; en la dialéctica que no persigue ahora la expresión del horror personal, sino la expresión del horror colectivo; no la anar-

quía, sino el marxismo; no la desesperación enmurallada, sino la exasperación rebelde. ¿Ha progresado o decaído estéticamente? Sin duda, el manejo de los recursos expresivos es mayor, y la intención, más definida. Sería preciso preguntarse si el tono de Pablo de Rokha, sostenido en decenas de libros, no ha terminado por parecerse a sí mismo, acorde con la lógica aristotélica, en lugar de ser y no ser simultáneamente, de acuerdo a la lógica dialéctica.

¿Existirá un punto en que el creador se satura de su propia obra y entra en el academismo de su creación? Este peligro que algunos esquivan mudando de estilo como de piel en un culebreo literario, De Rokha lo sortea por ampliación y acumulación de elementos. A veces, sin embargo, el abigarramiento se torna confuso y la unidad esencial del hecho artístico peligra.

El poeta suponía que este libro era su última obra, una especie de cima y summa literaria, y así se lo expresó al prologuista De Luigi; pero su jornada debía continuar.

La nostalgia de un Chile conocido en la infancia y la juventud, de un país en que las formas populares tenían socarronería e impulso vital, angustia a De Rokha. Ve en torno el ceño sombrío del pueblo mal alimentado, el pequeño burgués que lleva su corbata como la sogá diaria, y —al mismo tiempo que siente el horror actual— lo asalta la visión pasada.

En este libro hablan los oficios rotundos y vitales de un Chile de antaño, las figuras luminosas de su niñez, vitales como el rucio Caroca o como su padre; el ambiente campesino de anchas jornadas. En esta expresión popular, bravía, el poeta retorna a sus años de mocedad. Dialoga con los diversos oficios, con sus amigos y también —¿por qué no?— con sus enemigos. Imaginariamente Neruda pretende defender la obra realizada; pero —como es natural— en el diálogo apócrifo, este autor es derrotado.

En De Rokha existe una firme creencia en la fuerza de lo humilde y cotidiano y, por eso, con mayor angustia, ve al hombre disminuido, quebrantado por la presión de una sociedad que no se atreve —por el momento— a enfrentar y cuya ley amarga soporta.

Deshecha ya la casa rumorosa, el poeta ha vivido en un hotel céntrico de Santiago y desde allí ha continuado sus viajes a provincia, llevando el recuerdo de Winétt, muerta hace una década. Sesenta y ocho años vividos y combatidos, gozados y sufridos; abuelo de progenie numerosa, maestro y adversario, candidato muchas veces a un premio nacional de literatura, leyendo y escribiendo en hoteles y vagones de ferrocarril, encanecido; pero no endurecido por la vida; humano, seguido de recuerdos, dice:

*La miseria social me ofende personalmente
y al resonar en mi corazón las altas y anchas masas humanas, las altas y anchas masas
[humanas de hoy
como una gran tormenta me va cruzando, apenas
soy yo mismo íntegro porque soy mundo humano, soy el retrato bestial de la sociedad
[partida en clases,
y hoy por hoy trabajo mi estilo arando los descabros.*

Las condiciones de vida de las clases populares y de la pequeña burguesía, la distancia increíble de las formas de vida de unos y otros países, son el tema siniestro; pero junto a eso, el poeta ve el surgimiento del mundo socialista, la evolución de la técnica, el desarrollo de la personalidad humana, y canta a la esperanza, al poder y al valor de otras concepciones de la existencia.

En *Oda a Cuba*, en *Vieja epopeya negra* y especialmente en *Poesía del mundo socialista*, aparece una vez más la confianza en que los países lograrán superar sus cadenas de sujeción política, hambre e ignorancia, en que un radioso mañana aguarda a la humanidad, liberada de los viejos terrores y de la explotación del hombre por el hombre.

El progreso científico, la conquista del espacio, surgen con su posibilidad de dicha; el deseo de que las guerras terminen, de un futuro feliz para todas las razas y los continentes, aparece en esta obra. El poeta, rodando entre recuerdos y deudas, entre el pan humilde y las estaciones de ferrocarril, divisa otra época para las generaciones venideras; vaticina el instante en que escritor y pueblo, arte y vida se unan superando las falsas antítesis, en que la literatura no surja como evasión, compensación o llanto. Y esta certidumbre del triunfo final del materialismo dialéctico en la teoría y en la práctica, da la nota radiante junto al presente sombrío.

Actualmente escribe *Infinito contra infinito*, un poema sobre la muerte, y labora en un libro de memorias que titula provisoriamente *El amigo Piedra*, en recuerdo de aquel nombre de sus años juveniles.

La exasperación por lo actual y el anhelo de lo venidero no le abandonan. Puede recorrer los estadios de su obra; caminar por las calles de la capital y las provincias; contemplar sus numerosos nietos. Y el orgullo de varón que ha amado, engendrado y cumplido su designio vital se alía con los recuerdos colmados y una sonrisa de humor repentino.

No ha juntado fortuna; no llegará para él esa prienda final de las jubilaciones; todavía su obra espera la difusión que merece en otros horizontes; pero ha cumplido consigo mismo. Ha sido profundamente sincero con su vida y con su obra, y si no logró siempre triunfar en sus combates, jamás los rehuyó. Por eso permanece entre nosotros como una figura cuyos relieves no captamos con nitidez por la proximidad o la polémica, por los torrentes de la pasión política o la divergencia estética; pero estamos seguros de que su estructura resistirá el tiempo y su laurel poético tiene la perennidad de aquella cordillera que vio desde su infancia.

VERSOS DE INFANCIA, 1913-1916.

EL FOLLETÍN DEL DIABLO, 1916-1922.

SÁTIRA, 1918.

LOS GEMIDOS, poemas, 1922, Ed. Córdor.

COSMOGONÍA, 1922-1927.

U, poema, 1927, Ed. Nascimento.

HEROÍSMO SIN ALEGRÍA, ensayos, 1927.

SATANÁS, poema, 1927, Klog, Ed.

SURAMÉRICA, poema, 1927, edición de 150 ejemplares en linóleum.

ECUACIÓN, canto de la fórmula estética, 1929, Klog, Ed.

ESCRITURA DE RAIMUNDO CONTRERAS, 1929, Klog, Ed.

EL CANTO DE HOY, poemas, 1930-1932.

JESUCRISTO, poema, 1930-1933, Ed. Antares.

CANTO DE TRINCHERA, poema, 1933, Ed. Walton.

LOS TRECE, poemas, 1934-1935.

ODA A LA MEMORIA DE GORKI, 1936.

IMPRECACIÓN A LA BESTIA FASCISTA, 1937.

MOISÉS, poema, 1937.

GRAN TEMPERATURA, poemas, 1937, Ed. Ercilla.

CINCO CANTOS ROJOS, poemas, 1938.

- MORFOLOGÍA DEL ESPANTO, epopeyas, 1942, Ed. Multitud.
- CANTO AL EJÉRCITO ROJO, epopeya, 1944, Ed. Multitud.
- LOS POEMAS CONTINENTALES, 1944-1945.
- INTERPRETACIÓN DIALÉCTICA DE AMÉRICA Y LOS CINCO ESTILOS DEL PACÍFICO (Chile, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia), 1947, Ediciones "Libertad". A. Zamora. B. Aires.
- ARENGA SOBRE EL ARTE, 1946-1949, Ed. Multitud.
- FUSILES DE SANGRE, 1950.
- FUNERAL POR LOS HÉROES Y LOS MÁRTIRES DE COREA, 1950.
- FUEGO NEGRO, 1951-1953, Ed. Multitud.
- ARTE GRANDE, 1953.
- ANTOLOGÍA, 1953, Ed. Multitud.
- NERUDA Y Yo, 1956, Ed. Multitud.
- IDIOMA DEL MUNDO, epopeyas populares realistas, 1958, Ed. Multitud.
- GENIO DEL PUEBLO, epopeya nacional realista, 1960, Ed. Multitud.
- ACERO DE INVIERNO, diez poemas épicosociales, 1961, Ed. Multitud.

Vicente Salas Viú: La formación musical de Debussy

CUANDO Debussy ingresa en el Conservatorio de París, apenas cumplidos los once años, en la música francesa empiezan a recogerse los frutos de un proceso renovador que culminará, a la postre, con la obra del propio Debussy.

Como los demás países latinos, Francia ha vivido el siglo XIX bajo el predominio de la ópera, y de la ópera más adocenada, sobre las otras manifestaciones de la música. Conocidas son las contrariedades de Berlioz como creador de partituras sinfónicas o impulsor de iniciativas de esta índole, que no alcanzan las repercusiones que buscó en el medio nacional. Igualmente, se conocen los fracasos (el de "Los Troyanos" es notorio), de sus intentos por elevar el nivel del teatro lírico francés, estimulado por los románticos alemanes. Berlioz, es cierto, no tuvo el sentido del teatro de un Weber ni el genio sinfónico de un Wagner. Pero si Weber hubiera surgido en el París de los años 1820 a 1830 no habría llegado a ser Weber. Puede darse por seguro que habría sucumbido frente a la misma alta muralla del operismo a la italiana que cerró el paso a Berlioz. En Francia no se daban entonces, ni se darían hasta fines de aquel siglo, las favorables circunstancias que hicieron de Weber en su patria el campeón de la ópera romántica nacionalista. En cuanto a Wagner, con toda la vehemencia de su carácter y con su fe inquebrantable, ¿no sufrió en París el mayor de los desastres?, ¿no pretendió antes que nada el asalto de aquella ciudadela, que estimaba esencial para sus dramas líricos y hasta para la "música del porvenir"?

Al establecerse el niño Claude Debussy como estudiante de música en la capital francesa, existe ya una activa vida de conciertos sinfónicos y proliferan los de cámara. Todo ello gracias al sacrificio heroico de sus predecesores. No existe todavía, hay que hacerlo constar, una contribución francesa estimable en obras que pertenezcan a estos géneros. La ópera tradicional no lo es todo, pero casi todo. El Saint-Saëns sinfonista, o creador de música de cámara, es nada más que un músico discreto. Para el público, incluso el de los aficionados cultos, no cuenta sino como autor de unos poemas sinfónicos que, como las suites pintorescas para orquesta de Bizet o las del joven Massenet, es lo que se asimila y solicita de los compositores franceses para orquesta. La única Sinfonía de César Franck —un músico casi desconocido en aquel tiempo y que pasa para la mayoría por un maniaco de la "música seria"—, no será interpretada hasta 1889 y en un concierto de la Orquesta del Conservatorio que es casi un homenaje póstumo al infatigable creyente en la gran forma orquestal. Porque, en efecto, César Franck muere al año siguiente del estreno, sin pena ni gloria, de su obra más significativa. La también única Sinfonía de Bizet, ¿no fue interpretada hasta 1935, y en Viena, bajo la dirección de Weingartner! Las cinco de Saint-Saëns, a pesar de ser música "agradable", que encierra muy pocos problemas, pasaron desapercibidas hasta que los ingleses las estimaron, ya en

los albores de nuestro siglo, como obras, no por cierto de un nieto de Lully o de Rameau, sino de Mendelssohn.

En resumen, durante las dos últimas décadas del siglo xx, antes de que surja el Debussy de la plenitud, a lo más que ha llegado la producción francesa en los dominios de la música sinfónica y la de cámara es a poner en circulación unos poemas sinfónicos y suites pintorescas, escritos con un límpido sentido del color orquestal, como los de Bizet y Massenet y hasta los de Saint-Saëns; algunas sinfonías pálidas, de escuela, en la línea del Mendelssohn académico (que no es todo Mendelssohn por impuesto), y un cierto número de sonatas, tríos y cuartetos, todavía en la órbita del primer romanticismo, excluidos los geniales aportes del tercer estilo de Beethoven y los de Brahms. Circulan mejor las obras para solistas y orquesta, con buen lucimiento del intérprete y sin grandes complicaciones. La Sinfonía Española de Lalo, a mitad de camino entre la suite pintoresca y el concierto para violín; los conciertos para piano y para violín de Saint-Saëns, se llevan la palma. Esto es cuanto existe como música viva fuera del teatro, donde la gloria de Gounod, dios máximo, renueva los senderos por donde discurrió Meyerbeer, con una música de indudable mayor calidad y de contenido más hondo.

Digo como música viva, música que se interpreta, se escucha y se entiende; que es difundida en conciertos y se imprime; que actúa, en suma, de una u otra forma sobre el ambiente. La que permanece oculta, como aspiración frustrada, en las gavetas de sus autores y sólo a lo largo conocerá una reivindicación, pasajera casi siempre, es obvio que no puede considerársela como existente en el sentido a que me refiero.

El principiante Debussy, cuando comience a imaginar su propia música, no tendrá otros modelos que los de aquella que puede oírse o leerse. Su admiración primera por el Bizet de "La Arlesiana"¹, por el Massenet de las "Escenas" napolitanas, alsacianas, húngaras, etc.², por Lalo y por Delibes es una imposición de la estrechez del medio que le circunda. Preferencia, sin embargo, bastante significativa de su especial sensibilidad y de su buen gusto en ciernes. Nadie podrá negar que tienen mucho más que ver con Debussy esas músicas que los insustanciales conciertos de Saint-Saëns o las producciones beatíficas de César Franck, en el ala opuesta de la futura estética de Claude Debussy.

Aparte lo citado, la música francesa para Debussy adolescente y en vías de formación no podía mostrar otras sollicitaciones que las óperas de Gounod, la "Carmen", de Bizet, la "Naimona", de Lalo, la música para piano de Chabrier. Muy poco más. Lo agudo de su intuición (podríamos agregar, de la intuición de sí mismo), se demuestra en este inclinarse hacia cuanto de la generación anterior puede actuar, al menos como enlace, sobre la propia, constituir el sedimento de su personalidad. Para la que no representan, digámoslo ya, los más valiosos entre sus ingredientes principales.

Los ingredientes de más valer, ¿cuáles son? El inicial, enraizado con los días infantiles de Debussy, con su despertar a la música, es la producción de Chopin. El otro, por igual decisivo, es no solamente Wagner como sinfonista, sino todo el complejo del arte wagneriano. Añadiré que, mientras las admiraciones francesas apun-

¹Es interesante destacar que Guiraud, el maestro de Composición de Debussy en el Conservatorio, fue quien compiló la segunda suite de *La Arlesiana*, después de la muerte de Bizet.

²Se suele olvidar que Massenet, al ser admirado por Debussy en sus días escolares, no es aún conocido como compositor de óperas. Cuando Massenet empieza a ser un "maestro de la ópera", Debussy se acerca a sus veinte años y a desviarse justamente de la trivialidad de aquella música, en busca de lo que acabará por ser su rumbo futuro.

tadas no se proyectan más que sobre la temprana producción de Debussy, las de Chopin y Wagner se prolongan sobre lo sustancial de su obra madura. Más persistente la de Chopin que la de Wagner. Esta se extingue con la conclusión de "Pelleas et Mélisande" en 1902. Aquélla alcanza hasta los Estudios para piano de 1915, en el final de su obra.

El primer contacto de Debussy con la música de Chopin se produce tres años antes de que ingrese en el Conservatorio; a los ocho de su edad, por lo tanto, el niño ha demostrado especiales condiciones para la música. Es la actividad que más le absorbe, todavía más que otros juegos, y la que más satisfacciones le reporta. Su madre —de quien procede su gusto por la música como de la suya recibió Goethe el don poético y la alegría de vivir— resuelve que perfeccione sus rudimentarios conocimientos musicales, y le pone como profesora de piano, lo que es toda una adivinación, a Mme. Mauté de Fleurville. Esta señora, ya de edad avanzada, fue discípula en París de Federico Chopin. Es una buena profesora, sin duda alguna. Tan excelente que al niño Debussy nunca le sacia el estudio con ella, que no es de piano sólo, sino de música. Años después, el profesor Marmontel, en el Conservatorio, le tendrá por un discípulo imposible. "No le interesa el piano; sólo la música", se quejará, en frase que no pudo sospechar cuanto quería decir el digno profesor.

Pues bien, la huella que las enseñanzas de Mme. Mauté de Fleurville dejan en el futuro gran músico es tan honda, el contacto que, a través de la dúctil intermediaria, establece con el espíritu de Chopin tan estrecho que, a lo largo de toda una vida, nada se pierde de aquellas experiencias. Cuando, hacia 1914, Debussy revisa los Estudios de Chopin para la edición que se le encarga, los recuerdos de aquellas lecciones son la base de sus argumentos al discutir qué conceptos tuvo Chopin del uso del pedal y de la técnica del "rubato", esenciales a su estilo. Si esto, que son cuestiones de matiz, se conserva imborrable en su memoria, ¿podrá sorprendernos todo lo otro asimilado por Debussy en las composiciones de Chopin que resalta en su producción, desde las primeras a las últimas obras para piano? Que fijen otros el porcentaje de chopinismo que hay en la armonía de Debussy, en su color armónico; en su rítmica; en la estructura melódica. A mí me basta con afirmar que es el más elevado, como resulta de toda evidencia para cualquier oído que conozca ambos músicos, sin necesidad de recurrir al análisis de sus obras ni al conocido testimonio de que el "Arabesco" de Debussy es casi una copia de varios aspectos de los Preludios de Chopin. Todo esto son detalles que nada significan al lado de hechos de mayor envergadura. Sin Chopin como antecedente, ni el concepto melódico, ni los ritmos ni la armonía debussystas son concebibles. Es muy posible que no se hubieran alcanzado como son, a pesar del genio de "Claude de France" o que hubieran sido otra cosa. Dicho de manera diferente: para lograr un Debussy, la maravillosa y sutil música suya, hubiera habido que inventar antes la de Chopin, lo que es difícil de imaginar que pudiera acometerse por un solo músico. Chopin anduvo más de un tercio del camino que acabó de recorrer su discípulo francés a la distancia. Si, para usar una definición al uso, Debussy es el creador del impresionismo sonoro, Chopin es el más ilustre y completo de los compositores preimpresionistas. En la materia y en el espíritu de sus creaciones.

El descubrimiento de Wagner por Debussy es posterior (ya lo dijimos), aunque no tanto, pues data de sus años escolares en el Conservatorio. Había cursado en éste, Solfeo y Teoría de la Música con Lavinac y Piano con Marmontel. Estudiaba Armonía con Emile Durand y Composición con Ernest Guiraud. Todos, buenos maestros en la escuela clásica-romántica de los Conservatorios, ya por entonces caduca... lo que no ha impedido que siga siendo la base de la enseñanza en los Conservatorios hasta ahora. Honrados "músicos de oficio" que no podían comprender, menos com-

partir, el hervidero de inquietudes de su discípulo. Massenet, maestro de Composición también en aquel centro, es todavía un ídolo —lo será por mucho tiempo— para el aprendiz que trabaja en sus primeras canciones. "Nuit d'étoiles" (1876), "Beau soir" (1878) y "Fleur des blés" (1878), reflejan esa admiración ferviente.

Debussy, de cuando en cuando, se escapa de las clases de Guiraud y ocupa un banco en un rincón, como oyente, en las de Massenet. ¿Por qué no se traslada de curso, si le admira tanto? A primera vista, parece absurdo. No lo es considerado desde la altura de hoy, con el conocimiento que tenemos de la trayectoria entera del arte de Debussy. Pero el joven principiante no poseía entonces este conocimiento, resultado de su obra. Es de maravillarse advertir hasta qué punto no le engaña su instinto, también en este aspecto. ¿Tenía, de verdad y a fondo, mucho más en común Massenet, aunque admirado, con Debussy que el oscuro Guiraud? De ninguna manera. Ocurre, por el contrario, que con Guiraud —discreto, tolerante con las para él demasías de la imaginación debussyana— le es posible entenderse hasta cierto punto. Con Massenet no lo habría conseguido, por lo mismo que, al tener una personalidad y estimarla por buena, aunque no fuese vanidoso, trataba de inculcarla en sus alumnos. En suma, Debussy prefirió ahorrarse el conflicto inevitable, aunque no se planteara esto conscientemente, sino, repitámoslo, en lo informulable de su privilegiado instinto. Y continuó trabajando en sus composiciones primerizas bajo la amable tutela de Guiraud.

En ese tiempo desolado, árido; cuando, extraño hasta para sus compañeros de clase, que no se escandalizan menos que los maestros de sus "armonías traslúcidas" y sus "acordes incomprensibles". ("Claro que no tienen explicación, porfiaba Debussy; pero oírlos, juzgar por el oído, no por las reglas"), vive en las frías aulas, un buen día estalla ante sus ojos la revelación del genio de Wagner. Tuvo repercusiones infinitas aquel fenómeno y decidió, de momento, su futuro.

No es posible precisar ni cómo ni cuándo tan extraordinario acontecimiento se produjo. Debió conocer Debussy la música de Wagner por primera vez en algún concierto sinfónico. Era frecuente hacia 1880 que la incluyeran en los suyos los directores de orquesta Lamoureux y Colonne. En el teatro, aún era raro que se ofreciese en París. Gozaban esos fragmentos sinfónicos de los dramas líricos de Wagner de apasionados exaltadores y detractores. El joven Debussy se situó entre los primeros. El mismo lo atestigua en una carta, creo que al editor Durand, en la que dice: "Admiré a Wagner en mi juventud hasta el olvido de los principios más simples de la civilidad. Con el mismo fervor con que había admirado a Lalo³ y a Massenet que, desde entonces, pasan a la trastienda de sus experiencias de músico y de una vez para siempre.

A partir del día en que se le reveló Wagner, no cesa Debussy en el estudio de las partituras que logra procurarse, en la audición de cuantas alcanza a estar presente dentro de sus limitados recursos económicos. Ya Premio de Roma en 1884, después de dos infructuosas tentativas precedentes, uno de sus compañeros en la Villa Medici nos informa sobre aquel meditativo jovencuelo que pasa tardes y tardes encerrado en su cuarto, la partitura de "Tristán" sobre la mesa.

Me referí unas líneas antes a que el afinamiento de Debussy en Wagner relega a último término su anterior admiración por Massenet. Las primeras producciones de Debussy demuestran con claridad meridiana tal hecho. "L'enfant prodigue", la cantata con que al fin gana la pensión de estudios en la Villa Medici, está compuesta en

³Durante una representación de "Namouna" de Lalo, la exaltación de Debussy fue tanta y acompañada de tales vociferaciones que se le expulsó del palco que ocupaban los alumnos del Conservatorio y de la sala del teatro por "su conducta incivil".

1884 y permanece íntegra en la órbita de Massenet. La prerrafaelista y predebussysta nueva cantata, "La Demoiselle Elue", tres años después nos informa de lo aguada que está ya su primitiva adoración por Massenet, sin que falten algunos dejos de la que sustituye a aquélla. La partitura para orquesta de "Printemps", también predebussysta, y compuesta a distancia de pocos meses de "La Demoiselle Elue", aún nos dice más. Porque es elocuente sobre cómo la revelación del "Tristán" empieza a desbarbar a Debussy su propio camino. Esta primera composición sinfónica del estudiante en Roma y su exclusivo envío a las autoridades del Conservatorio, las escandaliza. Dicen que hay en ella "un sentimiento del color musical cuya exageración le hace olvidar (a Debussy), con facilidad la importancia que tiene la precisión del dibujo (melódico) y de la forma". ¡Magnífica primera censura a la aún tan débil muestra del futuro impresionismo sinfónico!

"Tristán" es la más ardiente pasión del Debussy juvenil, en la música. Mantiene su imaginación al rojo vivo y tensos sus nervios por un lapso de tres inacabables años hasta que asiste a su representación en Viena⁴. Pero, claro es, esto no hace sino aumentar su ansia. Los filtros o bebedizos de "Tristán e Isolda" no se agotan de un solo trago. En busca de "Tristán" hace su viaje de peregrinación a Bayreuth en 1888. Sólo oye "Parsifal" y "Los Maestros Cantores de Nuremberg". Ese año no se ha dado "Tristán" o Debussy ha llegado demasiado tarde. Vuelve al siguiente, que es el de su más honda compenetración con esa obra y, por medio de ella, en el credo de Wagner. Los "Cinco Poemas de Baudelaire", escritos en 1887, el año de la visita a Viena, dicen suficiente sobre la impresión dejada por Wagner en la música de Debussy. Las "Canciones de Bilitis" (1897) —ensayo o anticipo de "Pelleas et Mélisande" como las "Canciones de Matilde Wessendonk" lo son del "Tristán"— hablan con soberanos acentos de cuánto es lo absorbido por la música de Debussy en su plenitud del cromatismo y la expresión por el cromatismo wagnerianos. Sin necesidad de recurrir a otros muchos ejemplos, que se encuentran en abundancia en las otras canciones y en la música para piano o para orquesta, aunque menos en esta última.

No vamos a considerar el complejo de acciones y reacciones que forman la textura de la pasión de Debussy por Wagner desde su tiempo de estudiante al de su plenitud. Amor conflictivo, a veces trágico, como se dice que suelen ser los verdaderos amores. No hace falta que nos detengamos en un análisis, por otra parte, ocioso. Tomad la partitura de "Pelleas et Mélisande". Recorredla con ojos y oídos. ¿Hubiera sido posible este excelso logro del teatro lírico moderno, esta creación suprema de Debussy sin que "Tristán e Isolda" no le abrieran la senda? Es un fenómeno que, en la música sinfónica y de escena, se corresponde al que señalamos sobre la trayectoria Chopin-Debussy en otros géneros. En la lengua más refinada y dúctil del cromatismo debussysta, en su técnica del recitativo, tanto del lírico como del dramático, ¿no se oyen a cada paso, con nuevos matices, los acentos del otro renovador de la música en el teatro?

Pudo Debussy amar a Wagner más allá de toda civilidad en su juventud; pudo negarle, sarcástico, en su madurez, de palabra más que de obra. Pero lo mejor y más rico de futuro en el arte de Wagner es fecundante influjo en Debussy al llegar a su cénit. Una constante en la producción del músico francés que abarca nada menos que los veinte años —1887 a 1907— de su plenitud creadora y que, de una u otra forma, se hace presente en las obras capitales de ese período. Es verdad que, a partir de 1907 (y es curioso que en este año, como despedida, proyectase escribir una segunda ópera sobre la leyenda de Tristán), la sombra tutelar de Wagner se desliza. No la advertiremos más en las obras de Debussy que nacen tras de aquella fecha.

⁴Hoy parece fuera de duda que Debussy asistió a una representación de "Tristán" en el curso de su viaje a Viena en 1887, dos años antes de volverlo a escuchar en Bayreuth.

De la mano de Wagner llega Debussy a su plenitud y ello se inicia en 1889, al regreso de oír "Tristán" en Bayreuth. Este año es aquel donde se anudan sobre lo esencial, lo propio y único de su personalidad de músico cuantos elementos han contribuido a formarla. 1889 es el año que cierra los de su formación.

Me referí ya a lo que representó Chopin entre esos elementos y sobre lo que fue Wagner tampoco la reiteración es precisa. Señalemos los otros aportes al tan complejo como sutil arte de Debussy.

En 1880, una aristócrata rusa que, en unión de sus hijos, pasea por el mundo su melancolía, se dirige al Conservatorio de París para solicitar un joven músico que pueda seguirla en su vagabundeo cosmopolita. Sus obligaciones serán: acompañarla al piano en sus lecturas musicales y contribuir a la educación de sus hijos en este arte. Es Mme. von Meck, el amor platónico y a distancia, la fiel admiradora y protectora de Tchaikowsky.

Debussy parte con Mme. von Meck a Suiza y a Italia. Debió cumplir a satisfacción su cometido porque, al año siguiente, se le contrata de nuevo y esta vez llega hasta Moscú, donde reside por tiempo. Tchaikowsky, la figura dominante en aquellas reuniones musicales, le es tan indiferente que ni una sola referencia a sus composiciones puede recogerse en la correspondencia ni en los escritos de Debussy. En cambio, su sensibilidad recoge con avidez el aspecto contrario de la música rusa, las creaciones de "los Cinco". Las canciones de Borodin y Mussorgsky (no el "Boris" todavía), le impresionan en primer término, así como las óperas de Rimsky Korsakoff. Con la partitura de una de ellas bajo el brazo regresa a Francia.

Ese primer contacto con la riqueza colorística de los rusos, con la áspera belleza de su exotismo es la antesala a su inmersión en el mundo del "Boris" de Mussorgsky. Hacia tiempo que Saint-Saëns se había traído de Rusia, después de un viaje por completo distinto a los de Debussy, la partitura de la extraordinaria creación del mayor de los músicos dramáticos en el siglo XIX. Esta se hallaba en manos de Jules Brayer, organista de la Catedral de Chartres, quien se la entregó a Debussy, sin duda por conocer su interés en la música rusa. No deja de ser curioso, ¡así juega el destino! que Debussy entrara en posesión del "Boris Godunov" el mismo año 1889 en el que ha vuelto a recibir la impresión de "Tristán e Isolda" en Bayreuth y, en la Exposición Universal de París, oye a Rimsky Korsakoff dirigir dos conciertos de música rusa.

Todo lo que pudieran haber significado hasta entonces, por audición o lectura, las obras de los rusos palidece para Debussy al lado de "Boris Godunov". No es sólo la lección de un concepto del recitativo que surge de la palabra hablada con la infinita riqueza de sus inflexiones y sus ritmos; no es sólo una reafirmación en las posibilidades que ofrecen los modos de la música litúrgica y de la popular (su pariente cercana) sobre la estrechez del tonalismo imperante desde hacía dos siglos en la de Occidente; no son sólo las muchas sugerencias que la imaginación armónica de Mussorgsky, fuera de toda regla, puede ofrecer para la, aún más potente y libre, imaginación armónica suya. Es todo un nuevo mundo en la expresión dramática y musical, con una gama inagotable de matices, lo que ante sus ojos se despliega. Y con ese nuevo mundo, más que con detalles concretos de la técnica puesta a su servicio, si excluimos lo que el recitativo de Debussy debe al de Mussorgsky, es con el que "Pelleas" contrae una deuda casi tan grande como con "Tristán e Isolda".

Aludí a la Exposición Universal de París en 1889. En ella se concita la suma de experiencias que, sobre las más profundas acumuladas hasta entonces, dan su definitivo sello a la personalidad de Debussy. El gamelang y las danzas de Bali y Java; otras especies de la música de Oriente; los ritmos y el variado instrumental percusivo de Africa; el "cante hondo" andaluz son otros tantos descubrimientos para una sen-

sibilidad privilegiada. Los valores melódicos, armónicos y rítmicos de la música de Debussy se enriquecen por los inusitados recursos expresivos del canto oriental y el de Andalucía, las escalas por tonos enteros, los modos antiguos, el libre uso de la disonancia. El restringido campo de la tonalidad clásico-romántica queda así abierto a los cuatro vientos. Politonalismo y atonalidad, las grandes aventuras de la música en nuestro tiempo, tienen su punto de partida en la revolución armónica que, iniciada por Wagner, culmina en Debussy.

A punto de iniciarse la última década del siglo XIX, cuantos elementos han contribuido a la formación de Debussy han sido armoniosamente integrados en su original personalidad. No tardará en manifestarse su resplandeciente grandeza. 1892 es otro año decisivo. En él asiste a una representación del drama de Maeterlinck "Pelleas et Mélisande" sobre el que, a poco, en verdadero raptó, comenzará a trabajar la música de la primera versión de su ópera. El "Preludio, Interludio y Paráfrasis final" que proyecta sobre "La siesta de un fauno" de Mallarmé se concentra en el solo Preludio y como tal queda concluso en aquel mismo año. Al siguiente, ha terminado el Cuarteto para instrumentos de arco. La revelación deslumbradora que para la música sinfónica es el "Preludio a la siesta de un fauno" se corresponde con la que constituye su único Cuarteto para la música de cámara. Debussy íntegro, un arte hecho de medida y sutileza, en el que resaltan los más puros atributos de lo francés en música, se ha logrado.

Una y otra vez me he referido en este ensayo a la influencia o el estímulo que la obra de Debussy recibió de ciertos músicos. El término influencia puede prestarse a interpretaciones erróneas. Ninguna sugerencia recibió Debussy que no pasara, como fuerza vivificante, a través de su propia sensibilidad, que no respondiese a las apetencias más íntimas de su espíritu. No hay nada en su música que no sea producto de una elaboración obediente a los dictados de una singular personalidad, que no guarde una coherencia absoluta en la suma de sus factores. Nada hay en ella de impuesto, de advenedizo, de *agregado* en la forma que sea. Es un conjunto orgánico de poderosa vitalidad. Podría decir que Debussy descubre en Wagner, en Chopin o en Mussorgsky aquello que le pertenecía, hacia lo que iba arrastrado como por una fuerza oscura de su propio ser. Debussy no imita, no copia, ni mucho menos remeda. Entre los grandes y puros creadores de un nuevo lenguaje para la música de una época determinada, hay que situar a Debussy. Desde un comienzo se afana por hacerse esta lengua suya que corresponda fielmente a lo inédito de cuanto quiere expresar. Y lo consigue. Muy pocas entre las figuras eminentes de la música han dejado huella tan profunda de su paso. Hay una música anterior a Debussy y una música posterior a él, fuertemente diferenciadas. Como Wagner, como Palestrina en el Renacimiento o Bach hacia fines del Barroco, cierra un mundo y abre otro; culmina una etapa en la evolución del arte y deja a pleno horizonte despejado el futuro.

Influencia vital de sus precursores sobre una obra cargada asimismo de vida, todo lo contrario de cualquier tipo de servidumbre, es lo que hemos querido señalar al ocuparnos de la formación de Debussy. Las grandes conmociones en las artes, como cualesquiera otras de la actividad humana, obedecen a un proceso de gestación que, a veces, toma el afán de generaciones. Parecerá que surgen bruscamente, pero tan sólo parece; ese proceso existe. Lo que no va en desmedro de la originalidad que en sí mismo reviste el fenómeno aislado, la personalidad que lo encarna.

La influencia de Debussy, siempre en el sentido que decimos, se extendió vigorosa en múltiples manifestaciones, a lo largo y lo ancho de la música entre las dos guerras mundiales. No han sido los sucesores de Debussy los "debussystas" que él despreciaba tanto, los que siguieron sus dictados al pie de la letra y no del espíritu. Herederos de Debussy son los que parten de su ejemplo para hallar nuevos caminos a la música. Ravel, que rectifica su inicial impresionismo para alcanzar la compostura clásica de sus obras de madurez. Manuel de Falla, al hacer la larga ruta que va de "Noches en los jardines de España" al "Concerto para clavecín y otros instrumentos". Stravinsky, que de su debussysta "El fauno y la pastora", a través de "El canto del ruiseñor" y de "Petruška", llega a "La Consagración de la Primavera" y desde aquí a su polifacética producción posterior. Schönberg que, del cromatismo wagneriano y del refinamiento impresionista de sus primeras obras, se remonta a las más audaces experiencias de la música contemporánea. Y Bela Bartok. Y los italianos Respighi, Casella, Mallipiero. No hay un auténtico creador de música, en la que se produce tras la de Debussy, que en alguna forma no le sea tributario.

Armando González Rodríguez: La Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional

DURANTE largos años la Biblioteca Nacional careció de una sala adecuada de conferencias, por lo que no pudo dar a las actividades que pudiéramos llamar de "extensión cultural", la importancia que en realidad les correspondía.

Los actos literarios que de tarde en tarde era inexcusable realizar, se verificaban habilitando en cada caso salas que tenían otra destinación permanente.

Sólo a mediados de 1958 quedó terminada la sección del edificio de la Biblioteca con frente a la calle Moneda, dentro del cual se consultaban una magnífica sala de conferencias, con cabida para trescientas cincuenta butacas, un buen proscenio y una pantalla plástica para proyecciones, y otra sala, de igual tamaño, destinada a exposiciones bibliográficas, pictóricas, etc.

A fines del mencionado año se inauguraron las actividades de la Extensión Cultural con un ciclo de siete conferencias del escritor y periodista Sr. Ernesto Montenegro, en las cuales presentó un cuadro de la situación de varios países de Europa y América por él visitados en reciente gira. Particularmente se refirió al problema social, cultural y político de Berlín.

En ese fin de año se pudieron organizar también cuatro conciertos de música de cámara, a cargo de alumnos del Conservatorio Nacional de Música.

En 1959 se dieron en total dieciocho conferencias, entre las cuales cabe recordar particularmente la del novelista Sr. Salvador Reyes acerca de Jean Cocteau y Léon Paul Fargue, las del ex diplomático Sr. Manuel Eduardo Hübner en conmemoración del aniversario de la muerte del sabio Alejandro von Humboldt, la del periodista Sr. Rafael Cabrera Méndez sobre la República Española y su Presidente Manuel Azaña, y la del poeta Juvencio Valle acerca del vate español Miguel Hernández.

La Biblioteca presentó ese año, como en los siguientes, varias exposiciones, en las cuales, utilizando su riquísimo acervo bibliográfico, pudo ofrecer muestras de diversos aspectos del saber, sobre los cuales proyectaba su interés algún aniversario o algún suceso de actualidad. Entre ellas es dable destacar la exposición bibliográfica e iconográfica sobre el eminente geógrafo, naturalista y americanista Alejandro von Humboldt, con ocasión del primer centenario de su muerte. Despertó también gran interés público la exposición sobre la Antártica, continente que hoy seduce las imaginaciones por su mágica belleza, por las dificultades casi insuperables que ofrecen su exploración y más aún la residencia en él; y por los problemas políticos de soberanía que plantea a los diversos Estados con títulos jurídicos para ejercerla, un territorio tan vasto y desprovisto de límites naturales. En esta exposición sobre la Antártica, realizada en noviembre de 1959, la Biblioteca Nacional contó con la colaboración entusiasta del comité "Patria y Soberanía".

Pero sólo a partir del año 1960, en que la Dirección de la Biblioteca Nacional obtuvo de los poderes públicos que en el presupuesto del servicio se asignara una partida razonable a las actividades de la Extensión Cultural, pudieron éstas adquirir ese ritmo que ha convertido la sala Auditorium del establecimiento en uno de los centros favoritos del público culto de la capital, ávido de elevada especulación filosófica, de buena literatura o de emoción estética.

Sin que el espacio nos permita, para los años 1960 y 1961, otra cosa que un bosquejo de lo entonces realizado por la Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional, sólo mencionaremos aquellos actos que pudieran estimarse sobresalientes, sea por la naturaleza del tema abordado, sea por la cantidad de público asistente, sea por la jararquiá del conferencista o ejecutante. Repartiremos nuestro material entre seis rubros: Problemas filosóficos y científicos; problemas políticos, económicos y sociales; Historia; Educación; Literatura y Bellas Artes; Periodismo, Actualidad y Viajes.

En el ramo de las cuestiones filosóficas anotamos dos conferencias del autor de estas líneas, sobre "Spengler y la lucha de Oriente y Occidente", dadas en noviembre de 1960. En el mismo mes de 1961 se desarrolló un ciclo sobre "La evolución biológica", a cargo de tres distinguidos investigadores: el Dr. José Tohá, Jefe del Departamento de Biofísica de la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Chile, quien abordó "El origen de la vida"; el Dr. Danko Brnsic, profesor de Biología de la Escuela de Medicina de la Universidad de Chile, quien trató de "La evolución de las especies", y el Dr. Orlando Badínez, profesor de Biología y Embriología de la misma Escuela de Medicina, que enfocó "La evolución del hombre".

Finalmente, los problemas planteados por las doctrinas existencialistas fueron tratados por el profesor de filosofía de nuestro Instituto Pedagógico, Sr. Jorge Millas, y el catedrático de la Escuela de Derecho de la Universidad Católica, escritor y periodista Sr. Fernando Durán, miembros ambos de la Academia Chilena de la Lengua. El Sr. Millas analizó en dos conferencias la "Idea del existencialismo" (17 y 21 de noviembre de 1961), estudiando los aspectos filosóficos de la doctrina; y el Sr. Durán esbozó una vasta síntesis de "El existencialismo en la literatura" (22 de noviembre de 1961). Finalmente, clausuró la serie de conferencias filosóficas de los años 1960-1961, el profesor del Instituto Pedagógico Sr. Gerold Stahl, quien ofreció un denso estudio sobre "La hipótesis de la existencia de Dios" (6 de diciembre de 1961).

Más amplia cabida correspondió en este bienio a los temas que hemos denominado "políticos, económicos y sociales". Fueron inaugurados por un ciclo de conferencias acerca de "Los problemas limítrofes chileno-argentinos", cuyos sucesivos oradores fueron el catedrático Sr. Jaime Eyzaguirre, los senadores Sr. Exequiel González Madariaga y Radomiro Tomic y el entonces diputado Sr. Jorge Errázuriz (mes de mayo de 1960).

A comienzos de 1961 se estimó conveniente dar cabida otra vez a algunos de nuestros problemas limítrofes con la República Argentina, según este temario: "La Antártica Chilena", conferencia del capitán de navío (R) Sr. Enrique Cordovez Madariaga; "Protocolo del canal de Beagle y convenio de facilidad de navegación en los canales fueguinos", por el almirante (R) Sr. Rafael Santibáñez; y "Palena y California", por el almirante (R) Sr. Pedro Espina.

En abril de este año de 1961, se realizaron cuatro foros sobre la proyectada reforma agraria, con el patrocinio del Congreso por la Libertad de la Cultura.

Finalmente, en el mes de noviembre nos correspondió analizar "Las teorías de la guerra y la paz", al través de tres conferencias, inspiradas en la posibilidad de lograr la paz mediante la organización de un gobierno único del mundo, o Estado universal.

Pensado al tema histórico, hallamos la conmemoración de los ciento cuarenta años de la muerte de Napoleón, con un ciclo de cuatro conferencias, en el mes de mayo de 1961: "Napoleón en San Elena", por el Dr. Amadeo Chateaux; "Napoleón el estratega y su influencia en la independencia de América", por el capitán Sr. Sergio Arellano; "Napoleón, su cultura, su biblioteca y su amor por los libros", por el Sr. Leonidas Durán Bernal, y "Significado histórico de Napoleón y del Imperio", por el profesor Sr. Ricardo Krebs.

La literatura propiamente tal estuvo muy bien representada en este bienio. Desde luego, por un ciclo de cuatro conferencias acerca de la oratoria y su evolución como género, que su autor, el catedrático boliviano Sr. Humberto Palza, intituló "Veinticinco siglos de elocuencia" (agosto de 1960). Luego don Carlos Orrego Barros nos ofreció una animada semblanza del Dr. Manuel Barros Borgoño, en una conferencia que participó naturalmente de la historia y de la literatura (9 de septiembre de 1960). El culto humorista Sr. Mario Rivas, dedicó tres conferencias a estudiar el chiste al través de la literatura universal, desde la Biblia y los clásicos grecolatinos a nuestros días.

Sobre teatro propiamente tal se dieron ocho conferencias, de las cuales dos, acerca de la "Comedia del arte en Italia" (26 y 29 de septiembre de 1960), estuvieron a cargo de la profesora Srta. María de la Luz Uribe; tres, sobre "La concepción del teatro de ayer y de hoy", fueron dadas por el Sr. Domingo Piga; otra, sobre "Teatro francés contemporáneo", fue dada por el Sr. Francisco Walker Linares (9 de junio de 1961); la séptima, "Nuevas figuras del teatro actual europeo", por el Sr. Mario Naudon de la Sotta, y la última, "El teatro inglés contemporáneo", tuvo por expositor al Sr. Jorge Eliot (23 de junio de 1961).

El centenario del nacimiento del poeta Góngora fue conmemorado con un ciclo de tres conferencias: "La espiritualidad barroca en la línea de Góngora", por el catedrático de la Universidad de Concepción, Sr. Juan Loveluck; "Góngora", por el Dr. Sr. Rodolfo Oroz, y "Góngora y su poesía en algunos países españoles", por el profesor Sr. Antonio Doddis (julio de 1961).

No fueron olvidadas las artes plásticas en este período, de lo que dan testimonio las conferencias del Sr. Ricardo Bindis sobre "El arte en la nueva Europa" y "Recente visión de la pintura europea", y la del Sr. Vicente Salas Viú: "La esencial afinidad entre las artes. Relaciones técnicas entre la pintura y la música" (junio de 1961).

Los temas educacionales hallaron la debida atención en la serie de enfoques de la vida nacional con que fue recordado el Sesquicentenario de nuestra Independencia, de que hablaremos luego; y en algunas de las conferencias sobre la evolución de la medicina chilena, ciclo que participa del análisis pedagógico, de la historia de la Medicina como técnica profesional y del estudio social, según se advierte en el siguiente temario: "Bosquejo histórico de la medicina chilena a través de sus figuras más representativas", por el Dr. Ignacio González Ginouvés; "Principios y desarrollo de la Escuela de Medicina", por el Dr. Gregorio Lira; "Evolución de la medicina interna en los últimos años. Medicina individual y medicina de equipo", por el Dr. Rodolfo Armas Cruz; "La carrera del cirujano", por el Dr. Juan Allamand; "Aspectos de la medicina social en Chile", por el Dr. Hernán Urzúa; "Perspectivas de la psiquiatría en el ámbito de la medicina", por el Dr. Ignacio Matte Blanco, y "La obstetricia al través de los años", por el Dr. Víctor Manuel Avilés (julio-agosto, 1961).

El periodismo estuvo dignamente representado en el Auditorium de la Biblioteca Nacional con la conferencia del Subdirector de El Mercurio, Sr. René Silva Espejo, intitulada "La prensa latinoamericana"; con la del Embajador del Perú, Excmo.

Sr. Manuel Seoane, "América Latina en la prensa europea" (ambas en julio de 1961) y con un ciclo sobre la actualidad mundial intitulado "Reportajes al mundo de hoy", en que disertaron los Sres. Mario Planet, Julio Lanzarotti, Carlos de Baraibar, Mario Vargas, René Astorquiza, Dr. Alfredo Riquelme, Jorge Viteri, José María Navasal y Lisandro Cánepa (julio-agosto, 1961).

Una nota muy particular de arte y de chilenidad fue dada por las conferencias del Sr. Roberto Gerstmann y del R. P. Edmundo Stockins, quienes pasaron revista a todo el territorio nacional, de Arica a la Antártica, el primero mediante películas y el segundo con diapositivas en colores (septiembre y octubre de 1961).

Hemos reservado para el final la serie de conferencias con las cuales fue conmemorado el Sesquicentenario de nuestra Independencia, conferencias que presentaron aspectos diversos de la vida nacional en ese siglo y medio de existencia republicana. Fueron iniciadas por el Director de la Biblioteca Nacional, Sr. Guillermo Feliú Cruz, quien ofreció tres disertaciones: "El significado del Sesquicentenario y la Independencia de Chile"; "Antecedentes de la Independencia de Chile", y "Caracteres generales de la Independencia de Chile y de América" (septiembre de 1960).

Las restantes conferencias de este ciclo fueron: "Cincuenta años de periodismo", por el Sr. Rafael Cabrera Méndez; "Cincuenta años de teatro chileno", por el Sr. Pedro Sienna; "Escritores chilenos de medio siglo", por el Sr. Raúl Silva Castro; "Política chilena de medio siglo", por el Sr. Darío Poblete; "Ciento cincuenta años de enseñanza en Chile", por la Sra. Amanda Labarca; "El cine chileno en medio siglo", por el Sr. Jorge Délano; "Medio siglo de la industria chilena", por el Sr. Guillermo Feliú Silva; y, finalmente, "Medio siglo de relaciones internacionales", por el Sr. Conrado Ríos Gallardo. Este ciclo se desarrolló entre los meses de octubre y noviembre de 1960.

También debemos recordar, fuera de clasificación, el homenaje rendido por la Biblioteca Nacional, al que fuera por largos años su eficiente funcionario, el erudito y eminente crítico literario Pbo. Sr. Emilio Vaïsse. Consistió en un acto literario, verificado el 21 de diciembre de 1960, en el cual, a los discursos del Ministro de Educación, Sr. Eduardo Moore Montero, y del Director de la Biblioteca Nacional, Sr. Guillermo Feliú Cruz, siguió una conferencia del Sr. Carlos Vicuña Fuentes, en que analizó la vida y la personalidad de Omer Emeth.

Las exposiciones bibliográficas e iconográficas son un complemento o ampliación natural de lo que se ha expresado en la disertación o la conferencia.

En el bienio 1960-1961 la Biblioteca ha presentado varias de gran importancia. Se abrió el año 1960 con una exposición de cartografía española, inaugurada el 28 de diciembre de 1959. Le siguieron una exposición naval —de instrumentos de navegación y museografía—, organizada por la Armada Nacional —del 25 de mayo al 15 de junio—, y otra, bibliográfica, sobre la Revolución Francesa, que se inauguró el 14 de julio en conmemoración de esta efemérides. En noviembre se presentó una exposición de la evolución pictórica de la India al través de los siglos, con material proporcionado por el servicio cultural de la respectiva Embajada.

En mayo de 1961 se presentó una gran muestra de las valiosas obras, de historia y de arte, que posee la Biblioteca sobre la epopeya napoleónica, conmemorada entonces con un ciclo de conferencias a que antes hicimos referencia. También el ciclo de conferencias sobre Góngora fue acompañado con una exposición de las obras del vate que guarda la Biblioteca (julio de 1961). En la primera quincena de noviembre se realizó una exposición de grabados chinos, y en la segunda quincena de ese mes se inauguró una magna exposición conmemorativa de la introducción de la prensa en Chile.

Las conferencias y las exposiciones no agotaron las actividades de la Extensión Cultural en el bienio 1960-1, pues también se preocupó de ofrecer algunos conciertos. Entre éstos sobresalieron los dos que, en diciembre de 1961, dio el pianista Sr. Alfonso Montecino. En el aspecto musical, la Extensión Cultural de la Biblioteca ha contado siempre con la valiosa colaboración de instituciones como el Conservatorio Nacional de Música, Juventudes Musicales de Chile, Federación Nacional de Coros de Chile, etc.

El año último se ha distinguido por el gran desarrollo otorgado a los actos musicales, sin que ello haya significado algún descuido de los restantes aspectos de la Extensión Cultural.

Dentro de las conferencias de tipo filosófico y científico debemos anotar, en primer lugar, el ciclo de tres, en que el catedrático y periodista Sr. Carlos Fortin Gajardo trazó un amplio paralelo entre el pensamiento griego y el pensamiento "moderno", que no es sino una réplica constante del primero (abril de 1962).

En seguida anotamos la serie "Ciencia y Cultura", en que el profesor y ensayista Sr. Arturo Aldunate Phillips analizó, al través de cinco conferencias, los problemas de orden filosófico planteados por los recientes descubrimientos de la física (junio y julio).

Participó de la filosofía y la literatura a la vez la disertación del profesor Dr. Udo Rukser sobre "Nietzsche y la literatura latinoamericana" (10 de octubre). En cambio, pertenecen de lleno a la esfera filosófica y científica las tres conferencias destinadas a conmemorar el tercer centenario de la muerte de Pascal. Dos de ellas, a cargo del profesor Sr. Mario Ciudad, analizaron la célebre "apuesta" pascaliana y sus antecedentes en la filosofía universal; mientras que la tercera, del profesor Sr. Mario Meza, estudió a Pascal como hombre de ciencia (mes de octubre).

También debemos anotar aquí en este rubro la disertación del profesor Sr. Angelo Filippini sobre "La ciencia en Italia", como ilustración de la gran exposición del libro de ciencia italiano.

Gran cabida se otorgó en el presente año a los problemas "políticos, económicos y sociales". Anotamos cronológicamente cuatro conferencias independientes: "Argelia", del periodista Sr. Carlos de Baraibar (13 de abril); "La situación política argentina", por el ensayista Sr. Alejandro Magnet (18 de abril); "Latifundio y Minifundio en la agricultura chilena", del sociólogo Sr. Carlos Keller (15 de mayo), y "Momento político que vive la República Dominicana", por el escritor Sr. Jaime Castillo (19 de junio).

Luego se desarrolló el ciclo de tres charlas sobre "Reforma agraria y alimentación", cuyos relatores fueron los catedráticos Dr. Julio Santa María, Dr. Hugo Sievers y el ya mencionado profesor Sr. Carlos Keller (17, 18 y 19 de julio).

Dentro del mismo ámbito de los problemas económico-sociales, se abrió luego el ciclo de cinco conferencias intitulado: "Suelos, bosques y mar en la economía nacional" (mes de agosto). Los relatores se distribuyeron el temario en la siguiente forma: "La erosión y su trascendencia para la agricultura", por el Sr. Manuel Rodríguez, coordinador del plano aerofotogramétrico de los suelos de la O.E.A.; "Importancia de la clasificación de los suelos para la utilización racional de la tierra y para una justa tributación", por el Sr. Mario Peralta, ingeniero agrónomo; "El campo chileno visto al través de sus poetas y novelistas", por el escritor Sr. Francisco Santana; "El tratamiento de los bosques naturales y la forestación", por el

profesor Sr. Carlos Keller, y "La pesca y la alimentación nacional", por el Sr. Osvaldo Quinteros, Subdirector de Pesca y Caza.

Siguiendo el orden cronológico y sin salirnos de los problemas considerados, diremos que en octubre se verificó un importante ciclo de tres conferencias sobre la edificación de viviendas en el régimen de cooperativas de construcción. Fue auspiciado por la Biblioteca Nacional, con la decisiva colaboración de la "Federación Chilena de Cooperativas de Vivienda" y la "Sociedad Auxiliar de Cooperativas". Los relatores fueron los especialistas en la materia, Sres. Pedro Guglielmetti, Sergio Carvallo, Teófilo Mansilla y Hernán Labarca. Los temas particularmente tratados por ellos: "La falta de dirigentes y la educación cooperativa"; "Las cooperativas de vivienda y la CORVI"; y "Financiamiento de cooperativas de vivienda a través del sistema de ahorro y préstamo".

Puso un broche de oro a este tipo de estudios el Sr. Jorge Prat Echaurren, con dos conferencias sobre la Previsión Social en Chile (mes de noviembre).

El grupo de los temas literarios tuvo una inauguración magnífica con la conferencia del catedrático español y Rector de la Universidad Central de Madrid, Dr. Pedro Laín Entralgo, quien hizo una magistral síntesis de los caracteres esenciales y permanentes de la cultura hispánica (4 de agosto).

Luego nos encontramos con la conferencia del Sr. Víctor Franzani sobre la poesía de Fernando González Urizar (14 de septiembre), y más adelante con las dos en que el periodista Sr. Mario Rivas estudió la poesía nerudiana bajo el título de "Exégesis de Machupichu" (17 y 22 de octubre). El centenario de la publicación de *Los Miserables* fue dignamente recordado en dos conferencias: una, en que la profesora Srta. Virginia García Lyon se refirió a Víctor Hugo y su rectoría literaria dentro del romanticismo, y otra, del catedrático Sr. Carlos Vicuña Fuentes, quien analizó en particular aquella novela y su proyección social. Por fin, el tercer centenario de Lope de Vega fue recordado con dos conferencias: "América en el teatro de Lope de Vega", por la profesora Sra. Elena Martínez Chacón, y "La estrella de Sevilla y el problema de su autor", por el profesor Sr. Antonio Doddis (2 y 6 de noviembre, respectivamente).

En el plano de los problemas educacionales debemos consignar el ciclo de cuatro conferencias con las cuales se conmemoró la creación del método Montessori. Ellas fueron: "Formación del niño en el hogar", por el profesor Leonel Calcagni (2 de mayo); "Mis experiencias en el método Montessori", por la Sra. Gabriela Yáñez de Figueroa, Directora de La Maisonnette (9 de mayo); "El niño antes de los siete años", por Matilde Huici, Directora de la Escuela de Párvulos de la Universidad de Chile (16 de mayo); e "Ideas sobre el método Montessori", por María de la Luz Uribe (18 de mayo).

Llegamos al rubro de "Periodismo, actualidad y viajes", en el que nos encontramos, como el año pasado, con dos ciclos de tres conferencias cada uno, en las que el Sr. Roberto Gerstmann y el R. P. Edmundo Stockins nos ofrecieron nuevas visiones de Chile, aquél con la ayuda de películas en colores y éste con la proyección de diapositivas también en colores (abril de 1962).

Luego el Sr. Luis Benoit, agregado cultural de la Embajada del Perú, destinó cinco conferencias a disertar, mientras proyectaba documentales en colores, sobre los siguientes aspectos del país hermano: "El arte hispanoamericano en el Perú" (particularmente Cajamarca, Lima, Arequipa, Cuzco); "Visión del desarrollo agrícola, minero e industrial en la costa del Perú" y "El callejón de Huaylas y turismo en el Departamento de Junín" (abril y mayo de 1962).

Finalmente, mencionaremos la conferencia dada por la Sra. Virginia Cox de Huneus, intitulada "Londres, ciudad de imprevistos" (24 de octubre).

En cuanto a las exposiciones presentadas en el curso de 1962, encontramos en primer término la de carácter pedagógico, acerca del método Montessori, en que fueron exhibidos libros, dibujos y todo el material que maneja ese método para sus fines (abril y mayo).

Todo el amplio local que la Biblioteca Nacional puede destinar a exposiciones, sirvió de digno escenario o marco a una magnífica muestra pictórica, "Cincuenta años de pintura mejicana", que los servicios de difusión cultural del país hermano hicieron viajar por los países del continente. La presencia de esa muestra opulenta resultó un verdadero acontecimiento artístico.

El ciclo sobre "Reforma agraria y alimentación" fue acompañado por una gran exposición de mapas y gráficos estadísticos sobre la geografía y la economía del país, muestra preparada por el Sr. Carlos Keller, que es uno de nuestros más connotados expertos en la materia.

Igualmente, el Festival Debussy, de que pronto hablaremos en particular, se realizó simultáneamente con una exposición bibliográfica e iconográfica sobre el ilustre compositor. Entre las piezas exhibidas no faltaron unas tres cartas originales del maestro. También el ciclo conmemorativo de *Los Miserables*, fue ilustrado con una exposición bibliográfica e iconográfica sobre Victor Hugo.

Para terminar, recordaremos la exhibición del riquísimo material bibliográfico que guarda la Biblioteca Nacional sobre Lope de Vega, y la de aeromodelismo, intitulada "La aviación en el tiempo", montada por la empresa Pan American Grace Airways, con el fin de presentar una visión panorámica del desarrollo de la aviación, desde sus orígenes hasta nuestros días.

En el presente año se han dado en el Auditorium de la Biblioteca Nacional más de treinta conciertos.

Se dieron trece bajo el auspicio de la propia Biblioteca Nacional. Entre ellos ocupan un lugar preferente los seis pertenecientes al Festival Claude Debussy, con el cual la Biblioteca conmemoró el centenario del nacimiento del genial compositor. He aquí los programas y sus ejecutantes. "Suite Bergamasque, Danse, 6 Preludes, Estampes", por Alfonso Montecino (23 de agosto); "Fetes Galantes" (1.er recueil), cantante Lucía Gana; "Fetes Galantes" (2.eme recueil) y "Le promenoir de deux amants", cantante Fernando Lara. Acompañante al piano de ambos, Margarita Savi; "Children's Corner", "Ondine" y "Etude pour les arpeges composés", por el pianista Roberto Bravo (concierto de 27 de agosto); "Ariettes Oubliées", cantante Teresa Reynoso; "Chansons de Bilitis", "La Mere est plus belle", "Dans le jardin", Margarita Valdés; "5 Poemes de Baudelaire", Rosario Cristi; "3 Ballades de Villon", Manuel Cuadros. Acompañante al piano, Margarita Savi (concierto 30 de agosto). "Sonata para violín y piano", Francisco Quezada y Margarita Savi; "Sonata para cello y piano", Roberto González y Frida Conn; y "Cuarteto para cuerdas", por el Cuarteto Santiago (concierto del 3 de septiembre). "4 Etudes, Images", Alfonso Montecino; "Six Epigraphes antiques", a cuatro manos, por Alfonso Montecino y Edith Fischer (concierto, 4 de septiembre).

Esta parte propiamente musical del Festival tuvo una ilustración literario-interpretativa en dos magníficas conferencias: "Claude Debussy, hoy y en su tiempo", por Vicente Salas Viú (22 de agosto), y "El lenguaje musical de Claude Debussy", por Domingo Santa Cruz (29 de agosto).

En suma, el Festival Claude Debussy, ofrecido por la Biblioteca Nacional, así

por la calidad de los concertistas y conferencistas, como por el público, que siempre llenó el Auditorium en forma desbordante, constituyó un verdadero acontecimiento artístico, que si por un lado habló muy alto de la institución que fue capaz de promoverlo, por otro lado constituyó un testimonio de la cultura de un público que tan fervorosamente se asoció a la celebración.

Entre los restantes conciertos patrocinados en este año de 1962 por la Biblioteca Nacional, mencionaremos el recital del barítono Sr. Guillermo Asencio (obras de Schumann, Schubert, Brahms, Dvorak, Grieg), el concierto del pianista Alfonso Montecino en que ejecutó las "Bagatelles" y las "33 variaciones sobre un vals de Diabelli", de Beethoven; el concierto del pianista canadiense Malcolm Troup (Sonata op. 116 de Beethoven y 12 Preludios de Debussy); el concierto del pianista Armando Moraga (Beethoven, Chopin, Liszt y Albéniz), el de la cantante Sra. Inés Pinto (Bellini, Schumann, Debussy, Ida Vivado), y el del pianista Arnaldo Tapia Caballero (24 Preludios de Debussy), verificados los días 13 y 20 de junio, 8 de agosto, 27 de septiembre, 9 y 29 de octubre.

Ocho de los conciertos verificados este año en el Auditorium de la Biblioteca Nacional fueron patrocinados por Juventudes Musicales Chilenas. Entre ellos podemos recordar el del violinista Pedro d'Andurain (música de Beethoven, Paganini, Sarasate, Brahms, etc.), el del cellista Hans Loewe (Beethoven), el del Cuarteto Santiago (Haydn, Beethoven, Dvorak), el del guitarrista Eulogio Davalos (Sor, Haydn, Haendel, Torroba, Albéniz, etc.), el de la Agrupación Folklórica Chilena, etc.

Entre los conciertos restantes nos limitaremos a recordar —sin que el espacio nos permita una nómina exhaustiva—, el del barítono Frederick Füller, auspiciado por el Instituto Chileno Británico de Cultura (10 de julio); el de mandolinista Giuseppe Anedda, patrocinado por la Embajada de Italia, cuyos servicios culturales también permitieron la reposición de "L'Anfiparnaso", por el grupo de Cantantes de Cámara de Santiago (7 de septiembre), etc.

Entre las instituciones que, así en el presente año como en los anteriores, han prestado una colaboración importante a las actividades de la Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional, no podríamos omitir el nombre del Cine Club Universitario, que realiza una labor de divulgación del "séptimo arte" ofreciendo todos los sábados, en la Sala Auditorium, alguna de las películas de mayor valor artístico entre las producidas en los últimos años.

En suma, si reunimos mentalmente el grupo de los diversos conciertos al de las conferencias de variado carácter: científico-filosófico, literario, pedagógico, etc., podemos concluir que la Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional está realizando la elevada función que le corresponde de una manera francamente auspiciosa para los intereses de la cultura en nuestro país.

Udo Rukser: Heine en el Mundo Hispánico

Para Enrique Espinoza

“¿QUIÉN ES Heine, quién el hombre que funda escuela en Alemania, se populariza en Francia, penetra en Inglaterra, invade Rusia, se hace traducir en el Japón, y viene a ejercer irresistible propaganda en América y España?” *Manuel González Prada* (1886).

I

¿Qué significa Heine para el mundo hispánico, y cómo ejerce la atracción que le atribuye el peruano *González Prada*? ¿Qué pueden significar los méritos obtenidos en una de las grandes literaturas para otra, para el desarrollo de su lenguaje literario, para la renovación de sus formas, y cómo se intercambian los grandes estímulos entre una y otra literatura? Las relaciones del mundo hispánico con Heine nos dicen algo sobre esto.

Al publicar Heine sus primeras poesías a comienzos de la segunda década del siglo pasado, se inició un período nuevo para la lírica alemana, mientras que en los pueblos de habla hispana la literatura y la vida espiritual, tras un gran desarrollo, habían descendido al nivel más bajo. Debido al violento término de la era napoleónica, tanto la España peninsular como Hispanoamérica, se encontraban en la más dura crisis por su existencia. La literatura española apenas existía entonces, debió creársela desde sus cimientos, lo que en realidad exigió el esfuerzo de todo el siglo pasado. Merece admiración universal el resultado de aquel proceso renovador, al que contribuyeron considerables fuerzas externas, asimiladas a su manera por los pueblos hispanos. Tanto la literatura francesa como la alemana, la inglesa y la rusa, estimularon diversamente la literatura española, ya en forma simultánea, ya una seguida por la otra, o interfiriendo una con otra, de modo que al mirar retrospectivamente, se presenta una estrecha red de influencias literarias, al parecer, desentrañables. Entre los escritores que llegaron a ser trascendentales para la literatura española durante ese proceso de renovación, Heine ocupa un lugar de importancia. Esto trataremos de demostrar aquí, haciendo visibles los hilos que conducen a Heine en la urdimbre de la literatura moderna española.

No bastará para nuestros propósitos que recortemos esporádicos pedazos de la historia literaria española que se refieren a Heine, o busquemos algunos de los rasgos característicos que quizás se hayan adoptado. Sólo puede calcularse la importancia de un escritor extranjero en una literatura determinada, si se estudian los efectos de su contacto a través de la situación y el desarrollo orgánico de la literatura. Por una parte, debe confrontarse este proceso con la otra literatura como unidad, por otra parte hay que observar las circunstancias y condiciones imperantes en el tiempo del escritor. Por lo tanto, debemos imponernos en primer lugar de la suerte que corría la literatura española en el siglo XIX. Al hacerlo, trataremos

de abarcar las literaturas de España e Hispanoamérica, lo que a pesar de las grandes diferencias entre ellas, debidas a razones históricas y sociológicas, se justifica por la acción recíproca que siempre ha existido entre sus literaturas gracias a la lengua común.

II

España tuvo su esplendor en los siglos xvi y xvii, pero desde 1700 cayó en decadencia, que en la época napoleónica la llevó a una completa esterilidad intelectual. La tradición escolástica y el absolutismo clerical no permitían el surgimiento de nuevas fuerzas, provocando así la bancarrota política, moral y cultural. En la segunda década del siglo xix, al aparecer Heine, reinaba en España Fernando vii con un despotismo entre mojigato y brutal; era, como decía *M. Menéndez Pelayo*, "una época de silencio absoluto, no solamente para la prensa política, sino también para toda la literatura"¹.

Los talentos existentes habían emigrado, podemos decir incluso que la literatura española vivía en el extranjero. En París y Londres los emigrados españoles se encontraban con los exilados de Sudamérica; allí conocían las literaturas europeas modernas, retenidas por la censura hispánica. Conocieron el romanticismo en sus diversas formas, y se entregaban a él con el entusiasmo propio del descubridor. Encontrarse con *Byron, Goethe, Victor Hugo, Musset, Lamartine, George Sand, etc.*, significó para estos emigrados no sólo un acontecimiento literario, sino el experimentar la libertad, ya que el romanticismo se manifestó como el liberalismo de la literatura. Al sentirse libres de la presión de una tradición estéril y de la intolerancia ortodoxa, resurgió en ellos un impulso vigoroso, que fue renovado varias veces en el correr de las décadas.

En proporciones quizás mayores, se aplica esto a la América hispana, que hasta 1800 apenas había tenido una vida cultural que no fuera eclesiástica. En cierto modo, se vivía de las sobras quedadas en el banquete de España. Aparte de excepciones contadísimas, aunque importantes, Hispanoamérica no había tenido hasta entonces una literatura que mereciera el nombre de tal. Debió, por lo tanto, comenzar desde los mismos principios, mientras España por lo menos pudo vivir del recuerdo de un pasado glorioso. Los sudamericanos, en gran parte, no querían saber nada de ese pasado; el odio contra el opresor español era tan grande, que hasta habrían negado el idioma. Buscaron entonces a otros maestros y escogieron a Francia, que gustaba a la Latinoamérica revolucionaria por su radicalismo político. Mientras que las relaciones entre los españoles y París podrían compararse a las de un matrimonio por conveniencia, las de los sudamericanos sería una pasión ciega —una diferencia que aún hoy se puede notar.

París era en aquel entonces una metrópolis única en su género, con una vida cultural incomparable. Allí se juntaba de todo, el francés era el idioma internacional de todos los intelectuales, y desde allí fue transmitida la literatura y poesía alemana moderna a todas partes del mundo. Fue así como los emigrados españoles y sudamericanos conocieron la literatura alemana del romanticismo, gracias a traducciones francesas; fueron estas traducciones —hay que recalcar su importancia— de gran valor para la transmisión, ya que las ediciones españolas de obras alemanas se ciñeron durante mucho tiempo solamente a las traducciones francesas.

Como se sabía poco de la literatura alemana, se la vislumbraba como un todo de vagos contornos, o más bien, se tomaba su parte romántica por el todo. En 1834

¹"Estudios y Discursos".

apareció el "Moro expósito", del *Duque de Rivas*, con un prefacio que se debió a *Antonio Alcalá Galiano*, y que es considerado como el manifiesto del romanticismo español. Allí se declara a Alemania patria del romanticismo: "...Alemania... que es la cuna del romanticismo... Claro está que en Alemania y en otras naciones septentrionales es la poesía romántica indígena... Desde que aparecieron los alemanes haciendo papel en la literatura europea, ha ocurrido una revolución general en la teoría de buen gusto y en la práctica de los escritores..." Este fue un reconocimiento valioso, pero pasaron décadas antes que se remitieran a las fuentes mismas, a la poesía alemana. No es ésta la oportunidad de exponer el desarrollo del romanticismo español en todas sus formas y fases; bastará con la afirmación que el impulso proveniente del romanticismo alemán repercutió y definió la literatura española del siglo pasado en sus rasgos principales.

III

Mientras iban conociendo así a *Goethe*, *Schiller*, los *Schlegel*, y hasta *E. Th. Hoffmann* y *Kotzebue*, en traducciones dudosas por lo general, parecen no haber percatado a Heine en un principio. Esto es especialmente curioso, pues las posibilidades para un contacto personal eran excelentes. Heine vivía en París desde 1831, era una persona de importancia allí, famoso como poeta, reconocido como publicista, una especie de corresponsal de la literatura y política alemanas. Amigo íntimo de *Balzac*², *Berlioz*, *Gautier*, *George Sand*, *Alfred de Musset* y a ratos también de *Victor Hugo*, gozaba en los círculos interesados en literatura de una popularidad que debió haber atraído a los emigrados españoles y sudamericanos. Pero parece que no se produjo ningún contacto. Ni siquiera podemos establecer si lo leyeron los emigrados. Un libro tan importante, y tan de actualidad como "De l'Allemagne", de Heine, con su fascinante exposición sobre la "Escuela Romántica", editado en París en 1835, no es objeto de mención, que yo sepa, en ninguna revista, libro o ensayo español. Extraño esto, considerando que precisamente en esa época despertó el interés por la literatura alemana y el romanticismo en especial.

En todo caso, cuesta establecer cuánto se sabía de Heine en el mundo hispánico de entonces; probablemente más de lo que suponemos hoy en día. Esto sólo se podrá juzgar una vez que se haya estudiado más a fondo las revistas, cartas y editoriales en español de la época entre 1830 y 1850³. Los obstáculos para poder conocerle eran, al fin y al cabo, hartos grandes. El que venía del mundo hispánico, educado en colegios y universidades según tradiciones anticuadas, había obtenido solamente mediocres rudimentos de una escolástica decaída. "Calzado con botas españolas", pues, era imposible que le gustara la soberana libertad y la ironía de Heine; esto vino a ser posible solamente una vez que el mundo hispano se hubo europeizado y secularizado en cierto grado.

Finalmente, también el idioma español se había anquilosado en los largos años de esterilidad; le faltaba agilidad y fineza, porque hacía demasiado tiempo que sólo se practicaba la pompa retórica con sus períodos largos y abultados. Con estos antecedentes, debía considerarse la simplicidad de la dicción heineana como poco poética.

El criterio imperante frente a la lírica misma, constituía un similar obstáculo.

²*Balzac* dice en la dedicatoria de un libro a Heine: "a vous qui représentez à Paris l'esprit et la poésie de l'Allemagne".

³El Prof. *Franz Schneider* indica el "Doctor Fausto-Un poema de Danza", de Heine (*Revue des deux Mondes*, 1852) como fuente para el ensayo de *Emilio Castelar*, "Helena considerada como símbolo del arte clásico" (*Revista de ambos mundos*, 1854). Comp. "Goethe, Heine und Emilio Castelar" en el "Philological Quarterly", Vol. VII, N^o 4.

La prosodia española había llegado a ser cada vez más rígida y más académica. Los versos tenían desde hace siglos un número fijo de sílabas, las estrofas tenían su estructura preestablecida, y esto era inalterable. Si bien le daba a la estructura de la estrofa gran firmeza, se constreñía con ello la expresión y se quitaba toda libertad al poeta. Con tanta aplicación de moldes se había perdido en el siglo XVIII la musicalidad del verso, que en la Edad de Oro animaba todo; no se la comprendía ahora tampoco al aparecer en lengua extranjera. Estas dificultades provenientes del lenguaje y de la prosodia, han disminuido un tanto en los últimos 60 años debido al renacimiento de la poesía española, pero subsisten de todos modos. El humanista cubano *E. J. Varona* ha resumido la situación de aquel entonces: "La lengua castellana... es demasiado rígida para la poesía..., sus vocablos no sufren mutilación, ni aditamento, contrastando en este punto con su hermana la lengua toscana. Así ha sucedido que los poetas, apremiados por las exigencias del lenguaje rítmico, han incurrido no pocas veces en el gravísimo defecto de torturar la significación de las palabras, prestándoles acepciones del todo impropias. Esto redundaba en perjuicio del concepto que resulta mal acomodado a su expresión, aparece vago y ondeante, y no logra herir la fibra que estaba destinada a mover..."⁴.

Siendo este juicio ya bastante técnico, conviene resumir este proceso histórico en sus rasgos más importantes: debido a su historia larga e ininterrumpida, la lírica española había adquirido demasiado de convención y de ejemplaridad. Reinaba la tendencia clasicista y académica que prefería la corrección a la expresión, reconociendo sólo las formas sancionadas por la tradición de los maestros del pasado. De esta cultura literaria brotaba una facilidad de versificación de que hicieron gala los escritores, una facilidad que hoy en día con su castañetear trivial, nos parece insoportable en poetas tan admirados en su tiempo como *Zorrilla*, el contemporáneo de *G. A. Bécquer*. Para salir de esta rutina barata que combinaba el hábito con la ordinariéz, para restablecer la facultad de la poesía de formular lo indecible y lo inexorable, se necesitaba un choque violento, apto, para despertar capacidades profundamente dormidas durante el proceso histórico.

Era, por lo tanto, preciso lograr un enfoque nuevo de la lírica como tal para comprender realmente la poesía del romanticismo alemán y hacerla suya en forma creativa y auténtica. Un contacto inmediato con la vida intelectual y artística de Alemania, era prerequisite indispensable para la renovación de la poesía española. Este encuentro empezó a efectuarse de una manera modesta, cuando algunos españoles cultos fueron a Alemania a estudiar literatura y filosofía. El acercamiento iniciado así inauguró un movimiento de vastas consecuencias, que resultó decisivo para la cultura del mundo hispano: daba como fruto no sólo la renovación de la vida espiritual y la filosofía, sino, debido al encuentro con Heine, de la poesía y la vida artística también.

IV

Primero les llamó la atención Goethe, que han estudiado y traducido. Una vez explorado el terreno, no pudieron dejar de descubrir a Heine, y efectivamente, pronto encontramos huellas que lo confirman. En 1842 *Julián Sáenz del Río* fue a estudiar a Alemania como uno de los primeros científicos y publicó ese mismo año, en la "Revista de España y del Extranjero" (Vol. 1, pág. 203), una reseña del desarrollo de Alemania desde la Revolución Francesa, incluyendo una breve des-

⁴"Estudios y conferencias", 1936. La Habana, p. 121. Sobre *Varona* nos remitimos al ensayo de *Francisco Romero* en "Filósofos y Problemas", pp. 7 y ss. (Ed. Losada, Bs. As.).

cripción de la "Joven Alemania". Casi simultáneamente apareció la primera traducción de un poema de Heine que he podido encontrar, es el poema "Sólo ella lo sabe..." (Und wüsstens die Blumen, die kleinen..., publicado por *Pedro de Madrazo*, en el periódico teatral "El Pasatiempo", de Madrid (del 4-VIII-1842).

Mas, estos primeros contactos con Heine no tuvieron mayores consecuencias por el momento. El verdadero impulso inicial para ocuparse de él, vino a ser dado recién diez años más tarde, por un hombre especialmente capacitado para ello. A mediados del siglo, el poeta *Eulogio Florentino Sáenz* (1825-1881), se trasladó a Berlín como secretario de legación. Allí aprendió alemán y empezó a traducir poesías heineanas del original, en vez de hacerlo de traducciones francesas. En 1857 publicó quince poemas del "Intermezzo" en español, en la revista madrileña "El Museo Universal" (el 15 de mayo)⁵. Estas primeras traducciones resultaron sorprendentemente buenas; dice *Enrique Díez Canedo*: "El mérito de *Florentino Sáenz* estriba en haber tenido la fortuna de fijar la forma española de Heine"⁶. Por eso mismo, su efecto fue grande y duradero; fue gracias a estos poemas que *Gustavo Adolfo Bécquer* experimentó a Heine, lo que constituyó un suceso trascendental, como ya veremos. Con *E. F. Sáenz*, Heine hace su entrada en la lírica española, y desde entonces, su "Intermezzo" goza de gran popularidad en el mundo de las letras hispanas. Para indicar al lector hasta qué grado acertó *E. F. Sáenz*, copiamos una de sus versiones como muestra:

*¡Que están emponzoñadas mis canciones!...
y no han estarlo, ¿di?
Tú de veneno me henchiste, de veneno,
mi vida juvenil.*

*¡Que están emponzoñadas mis canciones!...
y no han estarlo, ¿di?
Dentro del corazón llevo serpientes
y a más, te llevo a ti.*

Por esta vía entró la "artística brevedad" en la poesía española.

Precisamente en ese tiempo, un importante giro en la vida intelectual hispana favoreció estas tendencias. Hasta esa época, se había participado en la vida intelectual europea principalmente por la mediación francesa, a la cual se debía mucho, pero que empezaba a ser inoportuna, incluso se la sentía como tutela. Se quería tener relaciones directas con Alemania. Entre otras formas, se manifestaron estas tendencias al fundar varios profesores de la universidad de Barcelona, en 1862, la revista "La Abeja", con el significativo subtítulo "Revista científica y literaria ilustrada, principalmente extractada de los buenos escritores alemanes". Por lo visto, querían propagar antes que nada autores alemanes, lo que se subraya con un decidido viraje contra la mediación francesa en el prólogo-programa del primer número.

Lo que había comenzado *E. F. Sáenz* fue entonces por muchos otros continuado, y ahora nos encontramos más a menudo con el nombre de Heine en las revistas. *Díez Canedo* da más de cincuenta nombres de traductores de Heine de aquellos años. Es significativo que sea el mismo *G. A. Bécquer* quien señale a Heine en los

⁵Entre otros, son los poemas "Eres como una flor", "He llorado en sueños", "Mis canciones llevan veneno", "Tienes diamantes y perlas", "Cuando dos se despiden", etc.

⁶"Heine, Páginas Escogidas", Madrid, 1918, p. 482.

comentarios de las poesías de su amigo *Augusto Ferrán*, otro traductor de Heine, en 1861, donde expresa su admiración por el poeta alemán⁷.

El notable jefe de la escuela poética de Valencia, *Teodoro Llorente*, comenzó también por esos años a estudiar a Heine, aunque su libro sobre esta materia no apareció hasta algunos años más tarde. En 1867 aparece la primera traducción de "Intermezzo", por *Manuel Gil Sánchez*, si bien ésta fue tan malograda que más bien habría de llamársela desfiguración.

Entre los años 1870 y 1890 la lírica de Heine aparece en primer plano de interés. En 1870 se publicó la primera antología española dedicada a los románticos alemanes, recopilada por el inglés *Jaime Clark*, cuyas traducciones de Heine, Uhland, Zedlitz, Rückert, Hoffmann, Platen y Hartmann, representan un esfuerzo respetable. La primera publicación que brindó al público español trozos representativos de la producción heineana, es una selección con el absurdo título de "Joyas Prusianas", de *Manuel M. Fernández y González*, aparecida en 1873 en Madrid. Contiene el "Intermezzo", "El Regreso", y la "Nueva Primavera". A pesar de que la traducción es insuficiente y al parecer hecha según un modelo francés, este libro logró tal acogida que en 1878 apareció una segunda edición.

Del "Intermezzo" encontramos en 1877 otra traducción, de *Angel Rodríguez Chaves*. El "Buch der Lieder" —Cancionero—, aparece por primera vez en 1883 en la traducción de *José J. Herrero*⁸, reeditadas en 1909 y 1912. Alrededor de 1885 tenemos la edición del "Buch der Lieder", por *Teodoro Llorente* (reeditada en 1908). Existen también un par de antologías de Heine, y siempre iban apareciendo algunas poesías en las revistas, hasta que llega el momento en que, con cierto asombro, se empieza a buscar la razón del éxito de Heine⁹.

V

Más o menos en ese tiempo vemos surgir con verdadero entusiasmo un movimiento heineano en Hispanoamérica, movimiento que se manifiesta en numerosas traducciones e imitaciones, completando y tal vez superando la literatura heineana de la madre patria. Conviene, para mayor claridad, enfocar primero dicho proceso de acercamiento a Heine en algunos determinados países para enterarnos del detalle; luego completaremos esta perspectiva contemplando el continente en su totalidad.

Cuba merece ser citada en primer lugar, por los esfuerzos realizados y que ejercen influencia tanto en España como en el resto de Sudamérica. Si bien Cuba fue la última colonia española en obtener su independencia, fue la primera en interesarse por la literatura alemana en forma constante. Así, *José de la Luz y Caballero*, notable humanista y pedagogo, que conoció a Goethe y estudió la literatura alemana en un viaje por Europa en 1830, de regreso a su patria, educó a varias generaciones en la admiración por la literatura y ciencia alemanas. Entre sus alum-

⁷En la revista "El Contemporáneo", de 1861. Sobre la suerte de Ferrán en Chile y sus traducciones heineanas informa *José Zamudio*: "H. Heine en la Literatura Chilena". Santiago, 1958, pp. y ss. (Ed. Andrés Bello).

⁸"Poemas y Fantasías", basado probablemente este nombre en la edición francesa de Heine de "Poèmes et Légendes", Paris, 1883.

⁹Por ej., en los prólogos de *M. Menéndez Pelayo* para los libros de *José J. Herrero* y *J. A. Pérez Bonalde*, y en el ensayo de *Emilia Pardo y Bazán* "Fortuna Española de Heine", Revista de España, Vol. cx. Que el entusiasmo fue grande y general se ve por el hecho de que en la novela de *Pérez Galdós*: "Fortunata y Jacinta", se dice de un joven estudiante: "Devoró al "Fausto" y los poemas de Heine...".

nos se encuentran *Antonio Angulo y Heredia, Enrique Piñeyro, Enrique José Varona*, literatos consumados que estudiaron a fondo a los clásicos y los románticos alemanes. A eso se debió que el clima intelectual en Cuba fuera más favorable al estudio de Heine que en otras partes de América hispana, donde se mantenían dueños del campo ya la lírica tradicionalista académica, ya el romanticismo francés de *Victor Hugo, Lamartine, y Alfred de Musset*.

El lied y la balada eran considerados como las formas líricas debidas a la poesía alemana y ellos recibieron la mayor atención. En su transmisión fue singularmente afortunada la escuela poética cubana, y fue a través de este modo como se llegó a Heine. El volumen de poesías "Estudios Poéticos", de *Antonio Sellén*, publicado en 1863, ya contiene poesías de Heine traducidas o imitadas. Su hermano *Francisco Sellén*, publica en 1875 una meritoria traducción del "Intermezzo". La traducción en prosa de la misma obra por *Enrique Piñeyro* parece ser casi simultánea. Algunas poesías sueltas aparecen repetidas veces en *J. C. Zenea*¹⁰, o en *Francisco Sellén*, en su antología "Ecos del Rhin" (1881).

La figura más importante de este grupo es *Diego Vicente Tejera* (1848-1903), "En cuanto al lied, al género de Heine, *Tejera* puede pasar entre nosotros por maestro"¹¹. No sólo se encuentran reminiscencias de Goethe y Heine en él, hasta se acentúa cierta similitud con Heine: "Tejera como Heine ha cantado sus ideales políticos", dice *José Cortina*, "y compuesto preciosísimas baladas, y si mucha ternura encierra el "Intermezzo", no menos sentimiento revela el "Ramo de Violetas" (el primer tomo de poesías de *Tejera*). Se le atribuye el mérito de haber introducido el lied y la balada en Cuba, y, a veces se le iguala en rango con *G. A. Bécquer*"¹².

De los otros poetas cubanos conviene mencionar aquí al melancólico *Julián del Casal* (1863-1893). Aunque se ha acercado en su madurez a los simbolistas franceses, a Verlaine y Baudelaire, en sus primeras poesías es romántico a la manera de Heine y Leopardi¹³.

En el Perú, el interés por la literatura se hacía sentir hacia mediados del siglo pasado, concentrándose al principio en el romanticismo representado por *Byron, Victor Hugo y Espronceda*. Casi veinte años después descubren a Heine. *Estuardo Núñez*, que ha dedicado varios estudios al intercambio cultural entre Alemania y el Perú, resume la importancia de Heine en esta forma: "Si algún autor alemán tuvo alguna vez influencia cabal en las letras peruanas y americanas, ese fue sin duda Enrique Heine. Lo que no logró Goethe desde su olímpico sitial... lo obtuvo con gracia y sensibilidad exquisitas, Heine, el poeta predilecto de los románticos latinos. Heine comparte con Nietzsche y con Wagner, el honor insigne de constituir, en síntesis ecléctica, la representación cultural de la Alemania del siglo XIX en el exterior..."¹⁴.

A la transmisión de su lírica se dedican los dos literatos más importantes del país: *Ricardo Palma* (1833-1919) y *Manuel González Prada* (1844-1918), cuyas traducciones se encuentran en los diarios de Lima a partir de 1860. *Palma* se apasionó por Heine en su viaje a Francia; conoció sus obras por el poeta brasileño *González Díaz*, que era un entusiasta admirador de Heine y que regaló a *Palma* las obras

¹⁰El tomo "Poesías", de *Zenea* (La Habana, 1936), contiene, p. ej., "De H. Heine".

¹¹Enrique *Varona*: Estudios y Conferencias. La Habana, 1936; p. 137.

¹²*José Ant. Cortina*, en el prólogo a las "Poesías", de *D. V. Tejera*, La Habana, 1932, proveniente del año 1879.

¹³*E. Anderson Imbert*: Historia de la literatura hispanoamericana. Vol. I, p. 332.

¹⁴*Estuardo Núñez*: Autores Germánicos en el Perú. Lima, 1953. Idem.: "Nuevos Estudios Germanos", Lima, 1957, pp. 64 y ss. Este autor ha recogido el material importante que queda catalogado en mi bibliografía.

de aquél. Contando este episodio dice *Palma*: "Heine llegó a ser uno de mis poetas favoritos". Desde 1864 adelante, *Palma* tradujo muchas poesías, por ejemplo, "Herodias", "Rhampsenit", "Doña Clara" e intentó algunas imitaciones como "La Gata Zapatera", las que publicó en 1886 bajo el título "Enrique Heine-Traducciones"¹⁵.

González Prada, buen conocedor de la literatura alemana, es más crítico. Propone a la literatura la tarea de adaptar las conquistas de la lírica alemana al ambiente español: "Además de la poesía subjetiva del "Intermezzo lírico" hay en Alemania la poesía objetiva de las baladas. ¿Por qué los germanistas castellanos no aclimatan en su idioma el objetivismo alemán? ¿Por qué no toman el elemento dramático que predomina en las baladas de Bürger, Schiller, Uhland y muchas veces del mismo Heine?"¹⁶. *González Prada* sabía alemán, por lo tanto pudo traducir directamente, sin apoyarse en versiones francesas.

Desde los años sesenta empezaron a publicarse versiones de obras de Heine en los diarios de Lima. Las primeras, sacadas del "Buch der Lieder", salieron en "El Nacional" (octubre de 1867). Después había un buen número de ellas en el "Correo del Perú", el semanario "El Progreso" y hasta en diarios de la provincia peruana, las que están enumeradas en la bibliografía. También se publicó versiones elaboradas en España y en otros países del continente, de modo que la obra de Heine, si no completa, era bastante accesible.

A pesar de estos afanes que se prolongaron por decenios, de introducir en el ambiente peruano las novedades de la lírica heineana, ésta casi no dejó rasgo alguno en la poesía peruana moderna. Realizado el modernismo, no desapareció el interés por Heine, pero no se hace tampoco notar en las poesías de un *Eguren* o de *César Valleja*. Como dice *Estuardo Núñez*, fue la "bohemia insobornable... y toda esta gama y sucesión de hechos infaustos en su torturada biografía, que hacen de Heine el arquetipo para nuestros bohemios románticos". Más tarde veremos que, debido a las condiciones de la cultura latinoamericana, se puede evaluar la importancia de Heine sólo para todo el continente.

De los poetas colombianos quiero mencionar aquí sólo a *José Asunción Silva* que representa mejor la afinidad con Heine. Sus "Gotas Amargas", aunque mucho tienen del Weltschmerz wertheriano, tratan de imitar la ironía de Heine aunque en el nivel finisecular. La poesía que acusa la inspiración más evidente de Heine me parece "Risa y Llanto", que empieza: "Juntos los dos reímos cierto día..." La diferencia está en una delicadeza enfermiza, llena de angustia inexplicable y lejos del gesto burlón de Heine¹⁷.

Si bien en Venezuela no había entonces un movimiento literario generalizado, como en Cuba, Perú y otros países del continente, se debe a un venezolano la traducción de Heine generalmente más reconocida. Es *Juan Antonio Pérez Bonalde* (1846-1892), un poeta dotado y ágil, que encontró el equivalente español para importantes rasgos de la manera de expresión lírica de Heine, aprovechando lo hecho

¹⁵Además salió en París el tomo "Baladas", en 1939. Contiene de Heine, entre otras: "Der Asra", "Die Nixe" (Ondina), Adoración de los Reyes, etc.

¹⁶"Páginas libres", París, 1894, pp. 17 y ss.

¹⁷El parentesco discutido entre Heine y Silva ha sido estudiado por *Donald Fogelquist*: "José A. Silva y Heinrich Heine" (Rev. Hispánica Moderna, 1954, pp. 282 y ss.). Ha encontrado importantes coincidencias y analogías en cuanto al lenguaje poético como en los motivos e imágenes, subrayando la ironía amarga en la poesía de ambos. A mi modo de ver, hay una diferencia calificativa entre estas dos amarguras, siendo la de Heine la de un poeta viril dispuesto a luchar y defender su punto de vista; la de Silva, en cambio, la de un decadente que ha desistido de luchar. Hay que darse cuenta que hay varias clases de amarguras...

por el cubano *Francisco Sellén*. Ya en 1877 había publicado una traducción del "Intermezzo", que no me ha sido dado ubicar. En 1885 salió su obra principal, el "Cancionero", que contiene lo esencial del "Buch der Lieder"¹⁸, más o menos al mismo tiempo que la edición correspondiente de *Teodoro Llorente* en España. El trabajo de *Pérez Bonalde* fue considerado inmediatamente como un éxito, lo cual también es expresado en sus prólogos por el hispanista alemán *Fastenath* y por *M. Menéndez y Pelayo*; más tarde han aparecido otras dos ediciones de ese libro¹⁹. En cierto modo se le considera como un esfuerzo culminante en lo que se refiere a traducción, lo que queda demostrado al intentarse muy pocas traducciones nuevas después de ésta. Aparte de la traducción del "Buch der Lieder" —Cancionero—, hecha por *Emilio Gante* (1908), que no ha recibido mucha atención, sólo se encuentran posteriormente reimpresiones o la reproducción de poesías sueltas o antología; de éstas, la de *Enrique Díez Canedo* parece ser la mejor.

El éxito de *Pérez Bonalde* no sólo se explica por su compenetración con la obra, sino también por la seguridad con que expresó el carácter de la lírica heineana. En el prólogo al "Cancionero" ya mencionado, *Menéndez y Pelayo* critica las anteriores traducciones de Heine como insuficientes, porque no le habrían hecho justicia al carácter musical del lied, al ritmo del verso y al orden melodioso de palabras. Esta tarea la habría venido a cumplir *Pérez Bonalde*. "No conozco ninguna traducción", escribe, "que siga tan de cerca la letra del original y tanto se embeba en su espíritu, reproduciendo, por decirlo así, hasta "el ambiente lírico" en que se mueve la versátil fantasía del grande hechicero del Norte"²⁰. Por eso ve en ella "el monumento más insigne que hasta ahora han dedicado las letras castellanas al último gran poeta que hemos alcanzado en nuestro siglo".

Para México también ha sido Heine importante. Su obra provocó un estímulo y una inspiración poética que ha fomentado toda la literatura del país. Ya que no tengo a mano todo el material correspondiente, prefiero referirme a la apreciación hecha por la *Dra. Marianne Oeste de Bopp*, en su estudio bibliográfico de Heine en México²¹: "Fácilmente se verificará la época de culminación de dicha influencia —entre 1875 y 1890—, en la obra de todos los poetas mexicanos que escribieron durante estos años, podrá apreciarse la huella más intensa, de la lírica de Heine... El gran número de traducciones españolas que en México se reimprimieron, así como las de los traductores mexicanos que se ocuparon directamente de Heine, confirma que él debió ser el escritor alemán favorito de México, expresión del espíritu de la época y, como tal, representativo de Alemania. Únicamente al principio y en casos aislados llegó la obra de Heine por vía de Francia; lo más común y notable es que llegara directamente o a través de España.

La abundancia de traducciones directas del alemán hechas en México —en su mayoría anónimas— revela, además del imprescindible conocimiento del idioma, cierto interés por la literatura alemana. También es muy significativa la marcada preferencia por la lírica juvenil de Heine, quizás la más accesible. Son pocos los casos de traducciones de su obra crítica o de su prosa de madurez, que no se conocen bien en México sino hasta nuestro siglo..."

¹⁸Faltan los ciclos del "Nordsee", como algunas cosas de "Heimkehr", "Junge Leiden", etc.

¹⁹Una publicada en París en 1912 con un prefacio importante de *André Julio Aibar*; otra, en 1917 en Madrid.

²⁰Quisiera apuntar que el cubano *E. J. Varona* difiere bastante de *Menéndez Pelayo*. En verdad, me parece que la versión del "Intermezzo", hecha por *F. Sellén* es superior a la de *Pérez Bonalde*. Vea *Varona*: "Estudios y Conferencias", p. 118.

²¹"Anuario de Letras". México, 1961, pp. 181 y ss.

Como ejemplo importante de lo que quedó expuesto quisiera referirme al poeta mexicano *F. A. de Icaza*, el primero que ha traducido las poesías de Nietzsche. En su libro "Canciones de la vida honda y de la emoción fugitiva" (Madrid, 1928, Ed. Voluntad), encontramos poesías marcadamente heineanas. Las poesías "Miente", "Al Regreso", "Flor de Lotos" y otras, casi parecen imitaciones de Heine. Vaya un ejemplo:

TUS VERSOS

*Los versos que me inspiraste
Son poemas sin palabras,
Y por eso están escritos
Con frases immaculadas.*

Algo parecido ocurrió en Chile. Hay buen número de poetas que han emprendido la tarea de traducir a Heine desde el año 1862 en adelante. Las primeras versiones heineanas son de *Isidoro Errázuriz* y de los hermanos *Manuel* y *Guillermo Matta*. En los decenios siguientes va en aumento el número de traducciones tanto en revistas como en libros de poesía. En este proceso le tocó un papel muy importante de mediador a *Augusto Ferrán*²², quien en 1872, llegó a Chile, trayendo al país las poesías de Heine y de su amigo Bécquer. Esto explica que es bastante difícil decidir si el ejemplo seguido fue Heine o Bécquer*. Nombramos aquí a *Benjamin Gaete* (1873), a *José Ant. Soffia* (1875) a quien debemos la versión del "Mar del Norte", luego a *Efraín Vázquez Garda* (1894) y al militar *Luis Rojas Sotomayor* (1887), y por último a *Carlos Silva Cruz* (1946). El material correspondiente a Chile ha sido recogido recientemente por *José Zamudio* en su libro "Heinrich Heine en la literatura chilena" (Santiago, 1958, Ed. Andrés Bello) un estudio ejemplar, ampliado por una buena bibliografía y hasta una antología heineana en castellano.

Salta a la vista que Heine resultó un poeta muy conocido y hasta de moda. Fuera de sus obras publicadas en libros, encontramos muchas traducciones e "imitaciones" en las revistas de toda clase, es decir, tanto en revistas literarias como en revistas del tipo familiar. Hojeando la bibliografía adjunta, el lector puede darse cuenta de las numerosas publicaciones de toda clase relacionadas con Heine. Aunque de esta manera había muchas repeticiones que hacen la lectura de la bibliografía un tanto difícil, el mismo hecho de la repetición contribuyó mucho a promover la popularidad de Heine.

²²Hace falta todavía un estudio a fondo sobre este personaje que tiene su importancia como mediador entre la literatura castellana y alemana y hasta para comprender bien a Bécquer. Fue buen conocedor de ambas literaturas porque había estudiado en München; pertenecía al número de poetas menores, que, en general, no se aprecia bastante en su papel histórico. También fue de éstos que componían baladas, según los modelos alemanes.

*Anoto aquí unas palabras que *J. R. Jiménez* escribió sobre él ("El romance, río de la lengua española". Rev. "Índice" Md. 1959. Nº 128): "...escribió en coplas de romance sus baladas encantadoras, contajadas (sic), como las rimas de Bécquer y las de Rosalía de Castro, de la balada alemana, cuya mejor calidad exhalan en su valor".

Vaya una muestra:

*Yo no sé lo que yo tengo
ni sé lo que a mí me falta
Que siempre espero una cosa
que no sé cómo se llama.*

VI

No seguiremos analizando las relaciones con Heine en países distintos, ya que disponemos de bastante material para formarnos una idea de cómo se realizó, en grandes líneas, el acercamiento a Heine en la América Latina. Para completar este cuadro vamos a contemplar el panorama de la Hispania tomada como unidad.

¿Que fue lo que brindó a Heine tal éxito en el mundo hispano, de ordinario nada impresionable? No conozco todavía una investigación que explique de veras este proceso. Supongo que la llave del problema hay que buscarla en que, por Heine, la Hispania por primera vez conocía una cara del romanticismo que hasta entonces había quedado en lo oscuro.

Como dice Goethe: al poeta auténtico no lo conocerá sino aquel que estudió la época del mismo. Hay que acordarse que el romanticismo temprano se caracteriza por un elemento fantástico y de sueño, que tiende a oscurecer la realidad y a conducir a la lejanía —sea al futuro, sea al pasado o a países desconocidos. Con el tiempo, esta tendencia a la ilusión, debido a la ley de la polaridad, tenía que corregirse por sí sola. Esto se realizó por la ironía del romanticismo tardío. Debido a ella fue posible superar el desengaño, fatalmente ligado a las ilusiones fantásticas. Fue ella, la ironía, el medio para restablecer el equilibrio perdido, fue ella que provocó el viraje hacia la realidad y que luego se transformó en el realismo literario.

Es evidente que de los coetáneos del proceso, pocos se dieron cuenta de lo que pasó. Para ilustrar esto, quiero referirme a uno de los escritores ilustres de aquella época: a *Juan Valera*. Muy propenso a mofarse de todo y todos como crítico, a veces es interesante como representante de su época. En sus "Estudios Críticos" dice al respecto: "El romanticismo... no se ha de considerar hoy día, como secta militante, sino como cosa pasada... El romanticismo ha sido una revolución, y sólo los efectos de ella podían ser estables. Entre nosotros vino a libertar a los poetas del yugo ya ridículo de los preceptistas franceses y a separarlos de la imitación superficial y mal entendida de los clásicos... Cuando por medio de los franceses... llegó a nosotros el romanticismo, llegó combinado con tan nuevas ideas, que los dos Schlegel, que le proclamaron en Alemania no le hubieran reconocido... Nosotros hicimos lo mismo; y como los franceses, añadimos a estos elementos del romanticismo no sólo cuanto nos pareció romántico en nuestro propio país, que no fue poco, sino otro romanticismo venido de un país diferente, y que por sí solo imprimió un carácter singular a la nueva literatura. Habló de las obras de *Byron*... y de las de *Walter Scott*." Es manifiesto que *Valera* enfoca solamente los efectos del romanticismo temprano. Para él, Goethe lleva a la cumbre el movimiento romántico: "Este egregio poeta prestó y añadió una idea peregrina al romanticismo, a saber, la de la poesía trascendental, así Goethe procuró poner esta ciencia en poesía; y en la poesía, lo creado, lo increado, y el por qué y el cómo de todo ello. Esta fue la última faz con que se presentó entre nosotros el romanticismo"²³.

Tomando a Goethe como la última fase del romanticismo, no le fue posible comprender y valorar a Heine. Volviendo a lo dicho antes, quiero repetir que el romanticismo favorecía la tendencia hacia los extremos de la ilusión, provocando proyecciones de los deseos al mismo tiempo que el alejamiento de la realidad. La desfiguración de lo real debía de hacerse notar con preferencia en los sentimientos. Con la mayor claridad lo vemos en el terreno de la erótica. El afán amoroso prestó al ser amado todos los encantos y perfecciones, de modo que eran inevitables conflic-

²³"Estudios Críticos sobre Literatura, Política y Costumbres". Madrid, 2ª edición, Vol. I, pp. 167 y ss.

tos que, a veces, terminaban trágicamente tanto en la realidad como en las reacciones poéticas.

Recordando que el romanticismo, en España y en Hispanoamérica vivió mucho más tiempo que en los países de su origen y estudiando el carácter de esta época que ha formado los poetas románticos de habla española, encontramos relaciones eróticas bastante problemáticas: "El siglo XIX pone tantos obstáculos a la galantería, España es tan púdica en sus costumbres de buena sociedad, que le es imposible a *Bécquer* estudiar muy en vivo este texto inagotable. En torno a la mujer se encienden aureolas o se tejen diademas de ortigas. Se les cultiva como a ídolos o se les fustiga como a engendros infernales... Ni *Bécquer* ni, en general, los poetas españoles del siglo XIX, conocen a la mujer de España, aunque se pasen la vida apedreándola con octavas reales. El caso de *Espronceda* es ejemplar: poesía extremista, que sólo admite el ángel o el demonio. Y la mujer se queda en medio de los dos, intacta. O se producen esas figuras híbridas, elaboradas con textos acreditados, que hablan como un libro en vez de hablar como mujer"²⁴.

No pudiendo adaptarse ningún ser femenino a estas exageraciones del ángel o del nido de serpientes, la catástrofe era inevitable en naturalezas apasionadas. Ya empezó con el "Werther", pero el romanticismo hizo un sistema de esto. Es raro de todos modos, por tratarse de la esfera más íntima y privada de los sentimientos, que, al fin y al cabo, se formó un estandar de los sentimientos al ejemplo de la poesía oriental. En la poesía de esta clase, Heine fue evidentemente el ejemplo y el gran maestro. Por eso *Emilia Pardo Bazán* explica el éxito de Heine con estas palabras²⁵: "Uno solamente, vencedor de la indiferencia y de la distancia, camina a obtener aquí la popularidad que Francia le otorgó hace tiempo. Ya se colige que hablo del ruseñor de Düsseldorf: Heinrich Heine. No ha venido Heine a España a ser, como Goethe en el "Fausto", más admirado que comprendido y seguido... Heine nos ha entrado, antes que por las puertas de la cultura literaria, por las puertas del corazón y fantasía, y al par que modelos de nuestra lírica, le deben adecuada expresión, buena parte de nuestros sentimientos, aspiraciones y tristezas. Más que en el Parnaso, vive en el alma".

El poeta erótico es la fascinación de todo el mundo, de jóvenes y viejos. "La mujer que canta Heine, dice *Max Aub*, y, por ende, el amor, es la mujer y el amor de nuestro tiempo, no la heroína de las novelas lacrimosas que había puesto de moda Inglaterra, ni la discreta de las comedias de Lope, ni la Laura del Petrarca". Si algún antecedente tiene sería la moza del Arcipreste de Hita, tan de siempre. No es Melibea, ni Dulcinea, ni la Fedra de Racine, ni la Carlota de Werther. Es la Sulamiat del viejo "Cantar de los Cantares..."²⁶.

"¿Y por qué medio —sigue preguntando *Doña Emilia*— ganó Heine esta victoria? ¿Con su vena satírica o con sus arrebatos amorosos? Cuanto de Heine se lee y releo y aprende de memoria en Francia, en Italia, en España, no es Lútecia, Germania ni Atta Troll, sino las enamoradas, risueñas y desesperadas canciones del Entreacto Lírico, del Regreso y de la Nueva Primavera... Ante todo, vemos en Heine al incomparable poeta erótico...". El poeta erótico, eso quiere decir: el poeta que responde perfectamente a la psicología de aquel entonces, tanto de los sentimientos extremados, como a los suprimidos, en el sentido indicado más arriba.

Esta es una cara de la moneda. Heine expresa esa clase especial de erótica producida por el romanticismo a la que hemos aludido ya; y al mismo tiempo ese

²⁴*Benjamin Jarnés*: La doble agonía de Bécquer. Espasa-Calpe, 1936, p. 122.

²⁵"Fortuna española de Heine", en la "Revista de España", 1886, tomo cx, pp. 481-496,

²⁶"Heine", por *Max Aub*. México, 1957, pp. 38 y ss.

sentimentalismo reemplaza a su manera la coquetería voluptuosa que anda ligada al amor galante del barroco y rococó. La sensualidad del verso heineano venía muy a propósito para esta erótica con sus orgías de sentimientos exagerados o hasta falseados.

El cubano *E. J. Varona* ha visto bien este punto: "Cuando apareció Heine, el romanticismo alemán había entrado en una segunda fase, aproximándose, más de lo que hasta aquí se ha dicho, al romanticismo francés... Sobrevino... la reacción... el movimiento impetuoso, los grandes contrastes, los caracteres sobresalientes, la posesión absoluta del tiempo y del espacio, la manifiesta poética de todos los afectos humanos bellos y deformes, mezquinos y grandiosos"²⁷.

Esto, sin embargo, puede explicar su éxito sólo en parte. Con razón la condesa menciona otro motivo. "No sólo por su intensidad, dice, fuego y ternura nos sedujo Heine, sino también por su artística brevedad por lo sobrio de sus procedimientos que contrasta con la verbosa abundancia de que suelen adolecer nuestros versificados. Tanto cautivó al público español la concentración de la poesía heineana... que se puso de moda imitar a Heine en lo único accesible a la chusma rimadora, el tamaño". Aquí la autora nos recuerda que las únicas formas breves que se habían conocido en la literatura española eran el epigrama y la copla popular; la lírica, en general, había sufrido un exceso de retórica. La pasión y el sentimiento, empero, exigían rapidez y brevedad en la expresión, siendo el grito y hasta el balbuceo inarticulado realmente lo más apropiado.

Aquí se impone cierta rectificación. Si es verdad, que en las postrimerías de la Edad de Oro la verbosidad se había introducido en la lírica, no por eso debemos olvidar que la canción breve era de carácter popular y se encuentra tanto en *Gil Vicente* como en los poetas de las canciones musicales. Con el tiempo, sin embargo, se había producido un cambio en cuanto al cultivo de la lírica. A un caballero grave casi le parecía indecente hablar de sus sentimientos; veía en esto cierto peligro para su dignidad. *Gaspar Jovellanos*, por ejemplo, un hombre culto que representa la España al fin del siglo xvii, escribió en una carta: "En medio de la inclinación que tengo a la poesía, siempre he mirado la parte lírica de ella como poco digna de un hombre serio, especialmente cuando no tiene más objeto que el amor".

En este párrafo topamos con algo importante. Es la decisión de preferir la convención a la vida. En su crudeza no hay nada de libresco, sentimos las realidades de la vida misma, la vida truncada de una época anquilosada. Tenemos, pues, dos polos opuestos: la gravedad del caballero regido por la convención y las apariencias en un lado y, por el otro, el ademán juvenil de Heine, que domina toda su obra, no sólo las poesías de su adolescencia. Es verdad que *Jovellanos* pertenece a otra época, pero su confesión es tan típica que vale para situaciones análogas. Por esto el contraste puede darnos la clave maestra para explicar el éxito de Heine. Si fue, por cierto, poeta erótico, como dice la *Pardo Bazán*, lo fue por saber dar voz y forma a los sentimientos y ademanes de la juventud. Quiero decir: fue la primera vez desde el aparecer del joven Goethe que lo juvenil con su encanto y sus cuitas encontró expresión poética. Esta voz juvenil debía contrastar fuertemente con la poesía convencional de los hombres graves y adultos. Es lo de siempre: el antagonismo entre los viejos y los jóvenes. La última vez que había acontecido algo por el estilo en la literatura española fue cuando *Juan Meléndez Valdés* (1754-1817) presentó sus imitaciones anacreónticas, cuya ternura y manera juguetona cuadraban mal con la noble dignidad y arrogante compostura de los líricos castellanos. Esto aconteció mucho antes de Heine, de modo que ya se había olvidado. Al empezar

²⁷"Estudios y Conferencias", 1936, La Habana, p. 115.

de ocuparse de Heine, inevitablemente debía de producirse una tensión aguda entre lo acostumbrado y lo nuevo, representado por él. Por lo tanto, creo que el factor de lo juvenil en Heine, en dicho proceso es un factor primordial, capaz de explicar el impacto violento que se produjo y que preparó con sus consecuencias la renovación de la poesía española.

V I I

No debemos olvidar que, en la segunda mitad del siglo pasado, la poesía española se hallaba en una profunda crisis de desarrollo, que forzosamente tenía que preceder a la gran renovación. El que mejor lo vio y expresó en aquellos años fue el poeta catalán *R. D. Perés*. Se hizo portavoz de un movimiento nuevo que estaba orientado casi exclusivamente hacia Goethe y Heine. En el prólogo de su tomo "Cantos Modernos" (1888) habla de la necesidad de una lírica española moderna. "Nuestra lírica suele ser una oratoria en verso", dice. Lo convencional habría falsificado y debilitado a la poesía en tal grado, que esa poesía que agoniza en nuestra época... Sobre sus cenizas ha de nacer otra poesía, joven, nueva, llena de vida y desnuda como pintan a la verdad; una poesía veraz, sincera... sobria... breve, concisa, fuertemente coloreada. Goethe constituye para él el gran ejemplo. Pero: "con todo su genio, no acaba de llegar a las últimas consecuencias. Heine se encargó de ello... en Heine se completa la obra del nacimiento de la poesía moderna". En su entusiasmo llega a llamar a Heine el "Lutero de la lírica moderna". Concluye diciendo: "La poesía moderna debe aunar a la simplicidad de la poesía primitiva los refinamientos del gusto actual"²⁸.

Más tarde vuelve a su tema, en el segundo tomo de sus "Cantos Modernos", pero con otra perspectiva. Por primera vez sabe formular el gran tema Norte-Sur, que después tiene ocupados a muchos en contemplar las relaciones de los pueblos del Norte con los del Sur, las diferencias, dependencias y complementos respectivos. "¿Quién no recuerda, en una de las poesías de Heine a aquel abeto enamorado de la lejana palmera, y en Goethe la dulce balada de Mignon, la balada del país donde florece el oloroso limonero? Pues bien: yo he intentado hacer lo contrario del sentimiento expresado en estos dos gritos del Norte que siente la nostalgia del Sur: he sentido el caprichoso amor de la palmera por el triste y solitario abeto; he querido lograr que el verde limonero floreciera entre nieblas, y que, jugando sobre los dorados frutos, la luz meridional cantara un momento su himno entre las dudosas claridades del Norte... Quisiera que aquellas dos grandes corrientes de *helenos* y *bárbaros*, que según uno de los dos poetas que he citado, se dividen el dominio de la literatura, se dieran en mi humilde libro las manos"²⁹.

Aquí tenemos el primer bosquejo de un programa de intercambio espiritual y artístico entre los pueblos nórdicos y sureños, un programa que no se contenta con la imitación sino que anhela la creación auténtica y complementaria. El poeta catalán sabe que los pueblos mediterráneos tienen otro modo de sentir y de pensar, y vislumbra las incalculables consecuencias de estas diferencias³⁰. En aquel entonces, tal programa era prematuro; todavía no se conocía bastante a Heine. Importaba antes que nada, apreciar su obra, entenderlo y sacar los resultados en limpio para la poesía española.

²⁸"Cantos Modernos". Barcelona, 1888.

²⁹"Norte y Sur", poema cíclico. Barcelona, 1893.

³⁰*J. Ortega y Gasset* ha tratado dicho tema en su trabajo sobre "Kant" (Obras compl., tomo iv, p. 35).

El tema Norte-Sur vuelve a ser discutido por *Juan Maragall* tomando en cuenta la influencia del clima: "...en nuestros climas templados y alegres faltan contrastes; y el invierno y la muerte tienen escasa plasticidad poética. Las imágenes más vivas de la muerte nos vienen del Norte. Sólo los vientos septentrionales mueven las grandes danzas macábricas. Alemania, sobre todo, con su genio fantástico y realista al mismo tiempo, guarda el mayor tesoro de poesía novembrina. Sus cementerios, sus castillos, sus bosques, sus montañas palpitan de apariciones nocturnas, y todos sus poetas han visto danzar algún blanco esqueleto a la luz de la luna. Heine, el más realista e idealista al mismo tiempo de todos ellos, ha hecho sentir como ninguno el vacío de la muerte en la vida, con aquella poesía maravillosa de realidad y simbolismo: "La pálida media luna de otoño mira entre las nubes..."³¹.

Las palabras de *R. D. Perés* sobre la función histórica de Heine encontraron un eco donde menos había de esperarle, en el paladín académico de la Hispanidad, el joven escritor *Menéndez Pelayo*. Cuanto dice vale por su calidad de escritor y profesor que contribuyó a formar la vida intelectual de España en aquella época.

El libro de *José J. Herrero* antes mencionado, "Poemas y Fantasías", que trata de Heine y apareció en 1883, tiene un prólogo de *Menéndez* en que coincide en líneas generales con el modernismo de *R. D. Perés*: "Apenas hay afecto en el alma moderna que no tenga su eco vibrante en alguna estrofa de Heine; pero son tan rápidas, y por decirlo así, tan etéreas e impalpables las olas de su numen, que apenas han rozado la superficie de nuestro espíritu, cuando se alejan, dejándonos con cierto polvillo sutil, que es cosa imposible reducir al análisis. Por eso yo no entendía a Heine, y ahora, que no me empeño en descomponerlo, y le tomo como es, creo entenderle. Educado yo en la contemplación de la poesía como escultura, he tardado en comprender la poesía como música. Admiré siempre en Heine la perfección insuperable de la frase poética, lo bruñido y sobrio de la expresión, pero casi siempre me parecían sus cantos vacíos de contenido y realidad. Y aún pasando más adelante, me parecían hasta insípidos y vagamente sentimentales, recreándome a lo sumo los rasgos irónicos, que forman, por decirlo así, el elemento masculino de esta poesía..."³².

Queda al descubierto la importancia que para nuestros temas tiene esta confesión parecida a la mencionada de *Jovellanos*. Que un hombre de la tradición hable aquí sin reticencias sobre su relación con la lírica, nos da importantes explicaciones sobre la vivencia de la poesía de la época. Mientras ocupara el primer plano el tema en sí, que podía analizarse razonablemente, mientras se prefería el tipo arquitectónico a costas de lo musical, no se podía comprender ni a Goethe ni a Heine. Es por lo tanto una especie de revolución el elogiar este académico la armonía oculta, la sencillez y sutileza de Heine, que no dejan de impresionar, aun en otro idioma y en forma nueva: "Nunca se ha alcanzado más profundo efecto con medios más sencillos, con historias casi triviales de amor. Nunca ha florecido una poesía más intensamente lírica, y más desligada de las condiciones de raza y tiempo, más propia, en suma, para servir de expresión palpitante a sentimientos de todos los pueblos y de todas las latitudes".

³¹"Poesía de Noviembre" (1901), en "Artículos". Barcelona, Ed. Gustavo Gili, tomo III, p. 197.

³²La tendencia hacia lo melodioso y lo musical, o su redescubrimiento, representa un rasgo común a toda la lírica moderna. Sobre esta tendencia manifiesta *Paul Valéry*: "Lo que han dado en llamar simbolismo, se refiere simplemente a la intención común a diversas escuelas poéticas, de volver a quitarle a la música lo que nos corresponde. Ese es todo el secreto de este movimiento..." *Juan Ramón Jiménez* ha emitido opiniones parecidas. Sin embargo, el contraste entre la tradición y las aspiraciones nuevas era particularmente grande en España.

Siempre se aprecia lo que no se tiene, de ahí se explica dicho entusiasmo por Heine, en parte por la situación de la poesía española en aquellos años. Porque *Menéndez y Pelayo* no es de ningún modo el único con esta opinión; ella representa más bien a toda la parte viva de la literatura española. *J. A. Pérez Bonalde*, traductor de Heine y cuyos juicios merecen atención, coloca a Heine entre los herederos de Grecia, en su prólogo al "Cancionero": "Detrás de aérea ligereza se esconde algo serio y profundo, uno como vibración delicadísima, ondula, por decirlo así, de verso en verso, hasta penetrar en el corazón mismo de la naturaleza".

La sencillez, por la cual tanto tuvo que luchar la lírica española de aquel entonces, se hallaba hecha realidad en Goethe y Heine. Tanto *Enrique Piñeyro* como *D. V. Tejera*, el lírico cubano, ven en Heine al sucesor de Goethe, porque supo preservar el carácter popular de la canción, la sensación de frescura de la canción popular mientras evitó su ampulosidad. Sus canciones serían "poesías de ocasión" en el sentido de Goethe, lo cual también se refiere a un punto programático de la nueva lírica: "Desde sus primeros cantos —dice *Piñeyro*— aparecieron en él las dos cualidades cuya amalgama en una misma inspiración constituye su grande originalidad: la profunda delicadeza de su pasión poética, su sentimiento lírico, y el puntante rigor de su ironía"³³.

Después de haber conocido el "Lied" alemán en Goethe, se lo encontró en forma nueva en Heine: "Un sentimiento vivaz o un pensamiento profundo, capaces de interesar hasta lo más íntimo del alma con su sola presentación, dos o tres imágenes capaces de formar un cuadro indeleble, mucha finura, mucha delicadeza, mucha armonía y todo esto en cuatro, ocho o doce versos son los elementos que exige imperiosamente esta clase de composiciones..."³⁴. Esta definición del lied hecha por *E. J. Varona* nos revela cuánta distancia había entre la poesía alemana y la española. Para el mismo *Varona*, los "dos polos del lirismo alemán están caracterizados con los nombres de *Sehnsucht* y *Laune*. Ellas nos ofrecen la clave del talento poético de Enrique Heine, el más lírico, a mi juicio, de los poetas alemanes; puesto que en él no constituye un artificio poético como sucede a las veces con Goethe sino son el producto de su vida real, dominado por el tenaz recuerdo de un prematuro y dolorosísimo desengaño. Por otra parte, como este estado pasional produce una tensión, que, al prolongarse demasiado, acabaría por ser funesta, tiene forzadas intermitencias; de aquí que su exteriorización en el lenguaje métrico se verifique por medio de piezas muy breves en general; y la concisión favorecida por la índole de la lengua, es uno de los caracteres necesarios".

Sehnsucht y *Laune* —nostalgia y capricho—; en estas dos palabras queda muy bien caracterizada la poesía de Heine, siendo ambas la quintaesencia del romanticismo alemán. Representan ellas la reacción de la que ha hablado *E. J. Varona* en el párrafo antes citado, el movimiento impetuoso que anhela "la posesión absoluta del tiempo y del espacio". De ellas nace la tendencia hacia lo absoluto que caracteriza la poesía de hoy, tendencia que ha provocado todos los descubrimientos de la lírica moderna. Claro que ha cambiado algo mientras tanto. Lo sentimental, con el tiempo, ha sido superado; hasta se ha vuelto ridículo. Esto se anuncia ya con la ironía heineana, de modo que paulatinamente el lema de *Sehnsucht* y *Laune* ha

³³*Enrique Piñeyro*: "Poetas famosos del siglo XIX". Madrid, 1883, p. 243. Vea también: *D. V. Tejera*: Heine en castellano, 1886 ("Prosa literaria". La Habana, 1936); *M. González Prada*: "Páginas libres". Lima, 1946, p. II; *André Julio Aibar*: prologando el "Cancionero", de *Pérez Bonalde*, edición de 1912; *Rafael Marchán* interpreta el "Intermezzo" a lo Werther: "Su "Intermezzo" es un verdadero "Werther" chistoso, que en vez de suicidarse hace la caricatura de su tumba...".

³⁴"Estudios y Conferencias", pp. 136 y 114.

sido cambiado en algo que podemos calificar de "Sehnsucht y Erfüllung" —nostalgia y realización.

Si la *Pardo Bazán* se entusiasma todavía con el sentimentalismo de Heine, decenios más tarde observamos cómo se prepara dicho cambio. De los modernos, *José M. Salaverría*, nos ha dejado el relato más impresionante del encanto que le causaron las poesías de Heine a los veinte años: "Parecía que todos los libros, todos los versos que antes de aquella hora leyera, carecieran de eficacia. Cómo danzaban en mi oído interior las bellas palabras certeras, desbordantes cada una en nostálgicas evocaciones. No eran más que sueltas palabras, dichas sin énfasis y sencillamente en composiciones brevísimas y ellas bastaban para sugerirme imágenes remotas... Tenía aquel vocabulario una relación inmediata con la primavera y con los verdes campos del país cantábrico, y además con los anhelos y ensueños amoroso de mi edad juvenil... El amor de Heine, en el "Intermezzo" sonaba en mí como la más poderosa música"³⁵. Todo esto parece música sobre el texto "Sehnsucht und Laune". El lector joven, tal como las generaciones antes y después de él, estaba conmovido y hechizado. Pero ya está preparándose el cambio. El capricho queda a un lado y se anhela la realización, "la posesión absoluta del tiempo y espacio" indicada por *Varona*. Leemos, más tarde, una crítica donde el entusiasmo se mezcla con una crítica aparentemente convencional, pero que anuncia el cambio aludido.

"En aquel tiempo, continúa nuestro garante, no conocía yo las obras maduras de Heine, ni tampoco sus páginas en prosa. Fue para mí y para el poeta mismo (!) una fortuna... Más tarde puede leer las obras completas de Heine y la impresión que me causaron fue muy diferente. A través de sus páginas crudas, descarnadas, en las que sobresale un amaneramiento de "hombre terrible", vi la triste imagen del escritor que se condena a repetirse, a hacer cabriolas, de cínico, siempre las mismas, porque le aterra la posibilidad de cambiar "el modo" con el cual ha logrado la fama".

Sin quitar su valor histórico y documental a esta glosa, conviene ponerla en su perspectiva. "Las páginas crudas y descarnadas y las cabriolas" a que se refiere *Salaverría* para justificar el juicio negativo, aparentemente tienen que ver con la ironía de Heine. No se da cuenta este autor de la función que toca a la ironía: la de superar la sentimentalidad y de preparar la vuelta hacia el ser sin ilusiones. Entendido así, la ironía es un elemento muy importante de la poesía de Heine que apunta hacia la poesía moderna. El severo *M. Menéndez Pelayo* ha visto más claras las cosas diciendo: "Heine, sin la ironía, no es más que medio Heine; y la ironía heineana lo mismo que la ironía socrática, ni se imita ni se parodia"³⁶. "Heine", según *Max Aub*³⁷, es a la literatura española lo que son juntos *Larra* y *Bécquer*; *Larra* sería la vértiente francesa, satírica, sin títere con cabeza y *Bécquer* la alemana, sentimental, y amante de más de una... (Heine) hombre del momento, se entrega con fervor a una idea, pero surge otra —dispar si no contraria— y va tras ella con la misma pasión, para inmediatamente o poco después, volver sobre sí, burlando. Ese ir y venir constante, esos ojos en el colodrillo, dan a la obra de Heine su unidad preciosa... La gran ventaja de Heine es que se puede decir de él lo que se quiera..."

Con todo, no faltan ensayos para ver al poeta en una perspectiva literaria e histórica sacando de ahí los argumentos para una apreciación justa y valedera. El

³⁵"La intimidad literaria" ("Como leemos a los poetas: Enrique Heine"). Madrid, 1919. Ed. Calleja.

³⁶Citado por *Max Aub*: "Heine". México, 1957, p. 101.

³⁷Idem: p. 109.

ilustre peruano *Manuel González Prada* había advertido que “nuestra poesía se distingue por falta de perspectiva, relieve, claroscuro y ritmo...”³⁸. Poco a poco, iba formándose un concepto más claro de lo que vale Heine para toda la literatura moderna.

Ya hemos visto cómo otros escritores, *R. D. Perés*, por ejemplo, han sabido enlazar a Heine con Goethe. Pero demoró bastante para que se viera lo que une a Heine con Nietzsche. *Eugenio d'Ors*, aunque tenía sus reservas respecto a Heine, fue el primero en apreciar claramente su función histórica: “. . . desde el punto de vista de la dosificación del elemento mágico y del elemento definitorio en el lenguaje no veo manera, sin recurso a Heine, de eslabonar a los verdaderos artistas —es decir, verdaderos “definidores”— que fueron Goethe (con las salvedades aquí insinuadas) y August von Platen (con todo su carácter secundario) con la nueva serie que abre Nietzsche y llega al Rubén Darío de Alemania, o sea, *Stefan George*. (Novísimo Glosario, pág. 371).

V I I I

Habiéndonos adelantado con esto para ganar una perspectiva histórica, volvemos sobre nuestros pasos. Como es de esperar, el éxito de Heine de ninguna manera fue indiscutido. La resistencia venía de una parte de los tradicionalistas y por otra, de la convención moral.

La crisis lírica española, descrita más arriba por *R. D. Perés*, sólo vino a desencadenarse realmente en su encuentro con la canción y la balada alemana. Por eso Goethe y Heine desempeñan un papel tan importante en las discusiones. El recinto académico, consciente de su descendencia de la Edad de Oro española, se pronunció con orgullo en contra por dos razones: en primer lugar, por el solo hecho de su innovación, en segundo lugar, por venir esta del Norte. Se sentían ofendidos y amenazados en su latinidad, en su sensación de superioridad de cultura mediterránea. Es conocido este tipo de chauvinismo, que con distintos matices existe en todas partes. De ahí que *Núñez de Arce*, cuyas tiradas patéticas eran muy admiradas entonces, protestara contra los intentos —a la sazón muy torpes todavía— de poesía nueva, contra los “suspirillos germánicos y vuelos de gallina”. *Juan Valera*, casi un “moderno”, formuló sus protestas contra las mezclas de canciones alemanas y coplas y seguidillas andaluzas. Esta “guerra” fue enconada; todavía alrededor del 1900 se queja *Salvador Rueda* de que “toda ampliación o alteración (de las formas prosódicas) habrían exigido crueles luchas”³⁹.

A esto se agrega la indignación que provocó la manera de vivir de Heine y su despreocupación por las convenciones. Como ejemplo, mencionaré una carta que fue enviada por *Aurelio Fernández Guerra y Orbe* —para mí desconocido— al traductor de la antología de Heine “*Joyas Prusianas*” a *Hernández y González*; esta carta dejó tal impresión, que *Tejera* la copió en su reseña del “*Cancionero*” como un ejemplo aleccionador⁴⁰. Allí se despotrica contra Heine como “un hombre odioso que renegó de sus conciudadanos, de sus padres, y de Dios, entregándose atado de manos y pies a la soberbia satánica. . . se revolcaba en un sensualismo torpe y brutal, soñando la libertad y el progreso, progreso hasta la barbarie”.

Pero Heine, el poeta, había adquirido demasiada importancia para la lírica española como para acabar con él así no más. La indignación poco a poco se convierte

³⁸“Páginas Libres”. París, 1894, p. 17.

³⁹Citado por *Guillermo Díez Plaja*, en “Modernismo frente al noventa y ocho”, p. 295.

⁴⁰“Heine en castellano”, en “Prosa literaria”, La Habana, 1936, p. 55.

en reserva, ya que al fin y al cabo, tienen que reconocer su eminencia genial, aunque sea de malas ganas. El instruido agustino *Francisco Blanco García*, desde luego no podía simpatizar con el blasfemador que no perdía ocasión de arremeter contra el catolicismo —a menudo con mal gusto e injusticia—; pero en su "Literatura Española"⁴¹ debió tratar de describir el papel de Heine en forma objetiva.

Consistió, según él, en que Heine habría destronado el "romanticismo goethiano" antes de la Revolución julia de 1830. "Las canciones del nuevo restaurador no eran clásicas ni románticas, mas sí profundas como las aguas del Rhin... El triunfo de Heine no fue universal... En Heine lo mismo que en *Byron*, *Leopardi* y otros tantos, hay dos personalidades, la de artista y la de sectario, que en vano pretendían identificar ellos mismos. Heine fue una simia de Voltaire, un traficante en creencias, hombre que pisoteó todo lo noble, santo y elevado; mas, a pesar de ello, fue un artista de raza." Ya en época relativamente temprana se comparó a Heine con Goethe, en el caso de *R. D. Perés*, mencionado más arriba, puesto que se había quedado endeudado con ambos poetas. *Enrique Piñeyro* en su ensayo sobre Heine, lo llama el sucesor indiscutido de Goethe: "...en la forma popular del lied, elevado a su más alta expresión artística rivaliza con él... y a menos le aventaja. Si no tiene su estilo la perfección suprema, la intachable línea escultural de Goethe, aparece, en cambio, dotado de más humanidad"⁴². *Enrique Díez Canedo*, treinta años después, lo matiza en forma un poco diferente. "Si por el pensamiento y por la potencia creadora se queda muy lejos de Goethe, le es muy superior en gracia, en ingenio, y a pesar de cierta afectación, en invención poética. Su paganismo, que es sensual, es también más humano que el de Goethe, y su filosofía si es igualmente panteísta, lo es con un panteísmo sonriente y espiritual"⁴³.

En tono muy diferente habla el argentino *Alberto Gerschunoff*; se revela en él un fuerte resentimiento, al confrontar con parcialidad apasionada a Heine con Goethe, "Goethe se había propuesto realizar una biografía ideal de gran hombre... y lo ha logrado con una impasibilidad magnífica, que recuerda su indiferencia por las cosas humanas. Heine en contra se propuso, simplemente, ser un hombre y por eso encontramos en su obra un fondo tan rico de humanidad... En Goethe nos encontramos sin cesar con un Júpiter de yeso que nos llama con pausado ademán para que lo admiremos... Goethe carece de estilo individual... (Heine) nunca quiso ser importante y por eso tiene para nosotros importancia todo lo que cantó y todo lo que sufrió. Nos nos humilla con su grandeza, como Goethe o Víctor Hugo... en Heine estamos seguros de hallar un hombre en el poeta..."⁴⁴.

Qué es lo que pudiera estar torcido en este punto de vista no nos corresponde averiguar ahora. Lo que importa es que ocurre más de una vez. El español *Ramiro de Maeztu*⁴⁵, por ejemplo, usa casi los mismos argumentos al confrontar el "Intermezzo" con las "Elegías Romanas". Con énfasis barato nos asegura: "Aquí hay amor de verdad. Por eso no es un poema de triunfo, sino una elegía, una lamentación que Heine no llamó elegía por no enmendarle la plana a Goethe, aunque debiera habérsela enmendado. Está en la naturaleza de las cosas que el amor-pasión nos haga desgraciados, porque en el caso más frecuente de que no haya correspondencia, es la pena de Tántalo... Nec tecum, nec sine te vivere possum, es el tema

⁴¹"La literatura española en el siglo XIX", 2ª ed.; Madrid, 1903.

⁴²"Poetas famosos del siglo XIX", p. 243.

⁴³"Páginas escogidas de Heine". Madrid, 1918.

⁴⁴*A. Gerschunoff*: "Enrique Heine", Babel, B. Aires, 1927, pp. 71-73.

⁴⁵"España y Europa", Col. Austral, B. Aires, p. 139.

fatal y eterno del amor-pasión. Quien no se lo haya dicho desde fibras últimas del ánimo, no sabe ni puede decir lo que es amor. Pero Heine lo sabe... Su infortunado amor le ha hecho viejo a los veinte años..."

Obsérvese cómo la sentimentalidad llega al primer plano al apreciar a Heine. Es un mal de la época. *Emilia Pardo Bazán* elogia a Heine como un "hijo verdadero de la edad en que vivimos, cuyo mal le roe las entrañas y forma en ellas, destilando la hiel de la estancada bilis en ellas la concreción del más exquisito humorismo; un cantor que entreteje con las rosas del dèleite los azules "nomeolvides" del ensueño o ideal; en fin es irresistible y al dar con él, le hemos abierto los brazos...". Cuando una mujer habla así, ya sabemos qué fibra le ha tocado. La mayor parte del éxito de Heine debe atribuirse a ese sentimentalismo ya mencionado más arriba que a menudo se vuelve gemidos quejumbrosos. Y fue esto precisamente lo que tomaron por genuina "humanidad": "Sehnsucht und Laune..."

Así ocurrió que, en general, se ha puesto toda la obra de Heine en una perspectiva sentimental-idílica. Debido a tal prejuicio, no se percataba el oleaje majestuoso del destino de su época tal como lo sentimos de vez en cuando, por ejemplo, en los "Dos Granaderos", y que significa la esencia en la poesía de gran estilo.

Estas excursiones por lo sentimental hemos de distinguir las bien de la expresión del dolor verdadero. También aquí, en la manifestación de sus sufrimientos hay un motivo para tanto aplauso. Consuela a los hombres ver expresados por otro los dolores comparables a los propios. *Alberto Gerschunoff* llega al extremo de decir que "su dolor no es dolor retórico, como el de *Byron*, inflado de vocativos para la inmortalidad. Es un dolor de alma humana, de individuo, de hombre débil y afligido... No hay "literatura" en esas coplas voladoras y livianas... Nunca es falsamente decorativo".

En todos estos juicios —parézcenos parciales o no— se expresa probablemente una cierta analogía. Con esto no me refiero al hecho de que ocurran temas españoles en Heine-Almanzor, Boabdil, Atridas españolas, Doña Clara, etc., sino precisamente la actitud sentimental que la condesa *Pardo Bazán* nos describe tan claramente. *André Julio Aibar*⁴⁶ explica esta similitud: "Precisamente porque los sentimientos poéticos de Heine traen origen de dos pueblos poetas, el hebreo y el germano...", y agrega más adelante: "... el pueblo español es tanto más capaz de sentir la poesía de Heine, cuanto que, además de ser un pueblo tan poeta como el germano, tiene dos elementos orientales, el moro y el judío...".

Existe una afinidad respecto a la expresión poética. La técnica de Heine utiliza una forma de expresión alegórica, que casi llega a ser clisé por la frecuente repetición: son las manos de lirio, los ojos de violeta, la boca de rubí y metáforas similares que relacionan a flores y piedras preciosas con la amada, sin olvidar el ruiñeñor, que, según han dicho, casi se convirtió en su ave heráldica. Este alegorismo es oriental y llegó a la lírica española a través de los moros. Hasta aquí, pues, existe una correspondencia en las imaginaciones poéticas, que favoreció la comprensión de Heine. Este elemento tradicional de la alegoría poética que también se había desarrollado bastante en la lírica española de la decadencia, merece una atención que, a mi juicio, no se le ha dado bastante; y es significativo que haya perdido importancia una vez completado el renacimiento de la lírica española, tal como a partir de entonces pierde importancia la poesía de Heine para el mundo hispano, demostrado por el escaso número de traducciones después de 1900.

⁴⁶En el prólogo al "Cancionero", ed. de 1912, p. XLIX.

I X

Mientras el interés por la lírica de Heine alcanzaba su punto culminante allá por 1880 (fecha significativa porque indica el resurgimiento de la lírica moderna española con *Darío, J. R. Jiménez* y sus seguidores) la preocupación por su prosa era notoriamente escasa. Ya lo ha confirmado antes *José M. Salaverría*: ésta se ve eclipsada totalmente por aquellas. Los hechos dicen lo mismo: la primera edición española de las famosas "Estampas de Viaje" apareció en 1889, la del "Viaje al Harzs" en 1892, y el importante libro sobre "Alemania" en 1906. En nuestro siglo se ha traducido paulatinamente sus obras principales de prosa, son traducciones mediocres en general, y el interés sigue restringido a un grupo de bastante reducido de académicos y literatos.

Sólo mirando hacia atrás desde esta altura, comprendemos claramente qué buena suerte fue la intervención de mediadores capacitados para introducir al horizonte hispano la lírica heineana. Reflexionando más sobre el caso, advertimos que es más difícil traducir prosa irónica que poesía lírica. Una prosa de esta clase exige tantas explicaciones para hacer comprensibles las muchas alusiones, presupone conocimientos históricos y sociales amplios y un dominio de la lengua original tan sobresaliente que a la postre con todo este aparato ortopédico, la lectura se vuelve pesada: la obra liviana y burlona se presenta más bien pedantesca. En nuestro caso p. ej., la comprensión depende, en muchos casos, de saber bien, cuál era la situación de los judíos en la Alemania de entonces. Al no saberlo, casi todo pierde su gracia.

Tenemos que resignarnos, tal vez, a que una buena obra irónica resulta intraducible, aunque haya buenos traductores. De todos modos, la obra en prosa de Heine casi ha quedado fuera del horizonte de los pueblos hispanos.

Hay otras razones para esto: la "poesía subjetiva" es considerada como lo único genuino en Heine. Hay preocupación, como ha dicho *M. Menéndez Pelayo*, por el lado femenino de Heine, pero se ignora lo masculino de su prosa. Es que, en su lírica, el sentimentalismo constituía una especie de puente. No había tal puente en la prosa: al contrario, el cosmopolitismo y liberalismo que aparece en cada línea de Heine, generalmente eran inaceptables para la Hispania de tendencia más bien conservadora. Haciéndose el sordo, tampoco se ha hecho justicia al publicista que hay en Heine, uno de los más magníficos que ha habido en Europa. Precisamente en Hispania cuesta comprenderlo, ya que en ninguna otra parte la literatura y el periodismo van tan estrechamente unidos. Sin los artículos periodísticos se *Unamuno, Azorín, Pío Baroja y Ortega y Gasset*, la literatura española sería muy distinta de lo que es hoy. Tenemos pues, el caso raro de Heine, que "había sido en su juventud "el poeta de las muchachas" encontró su molde verdadero en la prosa y a la prosa dio logros mayores, plenitud total"⁴⁷.

De todos modos, hoy nos cuesta comprender el por qué de la poca apreciación para la prosa de Heine. Puede ser que influían las condiciones de la época, ya que en la misma Alemania Heine no ocupaba el puesto que le correspondía. Sin embargo, personalmente estoy dispuesto a dar más importancia al conocimiento deficiente de la lengua alemana. No quiero entrar en una discusión de este punto, que nos llevaría demasiado lejos. Pongamos el caso de que hubiera habido personas capaces de familiarizar a la Hispania con la prosa de Heine, como los había para la poesía, la apreciación de esta parte de su obra hoy en día resultaría diferente. No es que haya faltado completamente, pero no lograron imponerse.

Es raro, por lo tanto, encontrar a alguien que lo aprecie, como lo hace *Enrique*

⁴⁷*Enrique Labrado Ruiz*: Heine. En "Atenea". Santiago, N° 371, p. 131.

Piñeyro: "Su prosa de periodista, ligera y punzante, guardaba el reflejo brillante de sus dones poéticos, y por eso pueden leerse todavía sus correspondencias dirigidas desde París a la Gaceta de Augsburgo... Al leerlos hoy no se sabe qué admirar más: si la sagacidad maravillosa con que juzga y penetra los sucesos políticos o la gracia y el movimiento de estilo". Sólo muchos años después, *Alberto Gerschunoff* y *Enrique Espinoza* vuelven a preocuparse del tema.

La primera obra en prosa que atrae la atención trataba de la literatura española: es el prólogo al "Don Quijote" que Heine escribió en 1837. Este representaba fielmente el sentir español, y fue por lo tanto, traducido a este idioma en 1877, por *Augusto Ferrán*⁴⁸. *Azorín* le dedicó un elogioso artículo⁴⁹: "...tenemos las páginas escritas por el poeta acerca del "Quijote" como lo más bello, fundamental y sentido que jamás se haya escrito... En las páginas de Heine se contienen muchos de los más importantes puntos de vista que modernamente se habían de adoptar respecto a la novela de Cervantes... de lo que aquí se trata, es de la interpretación psicológica, ideal, *sentimental* del Quijote, cosas de que nuestros eruditos no tienen idea, o a lo cual conceden un valor muy secundario". Heine, sostiene él, habría sido el iniciador de la interpretación psicológica; Heine sería para *Cervantes* lo que los románticos alemanes anteriores habrían sido para Calderón.

Las "estampas de Viaje", un género creado por Heine, sólo vienen a despertar un poco de interés después de 1900, entibiado por fuertes reservas. *Pío Baroja*, que no está muy lejos de Heine, comenta esto en tono un tanto descontentadizo⁵⁰: "Indudablemente hay un talento grande en el autor, pero hay también mucha petulancia. Parece una mujer guapa que hace memorias sabiendo que es guapa y confundiendo la gracia natural con el amaneramiento... Heine no está de cuerpo entero en sus libros de viaje, sino en sus poesías. Esta forma de heineísmo, este mariposeo aparatoso sobre las ideas no me llega a entusiasmar. Es una ligereza y una frivolidad más que de espíritu de manera, una ligereza que no es completamente espontánea, sino forzada...".

El juicio es verdaderamente positivo sólo cuando se respeta la debida proporción de observación válida y de formulación incomparable. Por eso, *Enrique Espinoza* habla de las sorpresas que le esperan al lector español cuando se fija en el contenido histórico, social y político: "En verdad, cualquier acotación resulta opaca junto a un texto heineano bien elegido y oportunamente puesto en relieve"⁵¹. Las grandiosas frases de Heine sobre la Revolución Francesa y las condiciones de la Revolución misma están interpretadas para el lector español en este ensayo. Igualmente se enfoca el papel específico de los escritores en la historia y comparados con el ejemplo de *Voltaire* y *Rousseau*. Sin embargo, "en la política, tal como en la vida, sólo debe desearse lo alcanzable.". También nos refiere la similitud de los pensamientos de Heine y los de *Karl Marx*, señalándose su actualidad —un atisbo de cómo está unido Heine con la vida intelectual y filosófica de Alemania.

Pero esto no cambia nada en el hecho de que el publicista que había en Heine hubiera visto el futuro tan claro, sus advertencias fueran aún válidas después de 100 años, y sin embargo fue ignorado en España. Sólo muy raras veces se le relaciona con el presente⁵². Es significativo que el personero de un país que luchaba por su

⁴⁸En "Revista Contemporánea", 30-IX-1877.

⁴⁹"Los Valores Literarios", pp. 24 y ss.

⁵⁰"Las Horas Solitarias", Cap. VI.

⁵¹"El Ángel y el León", Santiago, Babel, 1954.

⁵²*Alfonso Reyes*, en "Marginalia" (México, 1954), p. 188: reproduce las famosas páginas en que el genio profético de Heine advierte a los franceses de la resurrección del dios Thor, que con su martillo demolerá sus catedrales.

independencia, el cubano *José Martí*, haya aprovechado versos de Heine como una bandera de lucha a fines del siglo. En el reportaje "La guerra social en Chicago" relata la ejecución de los anarquistas condenados y hace uso allí de la canción del tejedor, de Heine: ("Alemania, tejemos tu sudario,

tejemos en él la triple maldición,...

Tejemos, tejemos...").

La de *Martí* es una traducción libre muy eficaz, en la cual el estribillo "Tejemos" se convierte en santo y seña enardecedor: "Adelante, adelante, tejedor"⁵³.

Por lo tanto aceptamos gustosamente la invitación hecha por *Eugenio Imaz* y apoyada por *Max Aub*: "Léase "De la Alemania" de Enrique Heine, libro que abarca las dos caras, y que como ninguno otro nos avisa a la actualidad del idealismo alemán, a veces en tonos escalofriantes. Una vez que hemos pedido perdón estamos dispuestos a sostener que se trata de un libro profundo, además de encantador e ilustrador como pocos. No es nuestra culpa si el romanticismo alemán comienza en los salones de una dama judía —la bella circasiana— y es filtrado mágicamente por el más grande lírico judío". (Epílogo a "Hegel y el Idealismo" de Dilthey)⁵⁴.

X

Habiendo observado el panorama general, podemos acercarnos al problema central que nos ocupa. El resultado importante de nuestras investigaciones puede formularse de esta manera: el significado de Heine para la literatura española no pasa más allá de la lírica. ¿Pero cómo hemos de medirlo? Para decidir esto, debemos entrar en el detalle observando más de cerca el desarrollo de la lírica española especialmente. Sin haber logrado esta información, es muy fácil no dar debida importancia a Heine, como ocurre, p. ej., *Allison Peers*⁵⁵.

Tenemos que estudiar, por lo tanto, la situación de la lírica española a mediados del siglo pasado y observar su desarrollo en las décadas siguientes. Fueron especialmente estas décadas las "más calamitosas de nuestra historia literaria" como dijo *Azorín*⁵⁶. De este letargo la poesía es despertada de a poco por la balada y la canción o el "lied" alemán, cuya recepción se prepara en esa época.

El descubrimiento de la balada, para nuestro tema es de suma importancia. Nunca se puede insistir bastante en este punto, que marca un renacimiento de la poesía española. Se ha estudiado —y con razón— la importancia de los parnasianos y simbolistas franceses para la Hispania, pero se ha olvidado por esto aclarar cuánto debe la poesía española a la lírica alemana renovada por Goethe y Heine.

En 1846, el poeta catalán *Ant. Bofarull* y *Broca* publicó sus "Azañas y recuerdos de los Catalanes" señalando la balada como la forma nacional de la poesía alemana. Elogia la armonía imitativa y onomatopéica como la cadencia sonora; son para él los elementos poéticos nuevos que mejor acompañan a los sentimientos especiales y misteriosos de las baladas. Con esto se inauguró un acercamiento a la poesía alemana. Para *D. V. Barrantes* y *Moreno* también, los alemanes son maestros en este género. Para adaptarlo a la literatura española habría que tomar en cuenta los rasgos

⁵³*José Martí*: "Estados Unidos". Ed. América lee Bs. As. Sobre las lecturas de *Martí* vea *E. Anderson Imbert*: *Crítica Intima*, p. 96 (Madrid, 1961, Ed. Taurus). *Enrique Varona*, cubano también, celebró, en 1895, a Heine como a héroe, al hacer uso de la palabra en la lucha por el monumento a Heine en Nueva York. ("Violetas y Ortigas". Madrid, alrededor de 1907, p. 57).

⁵⁴*Eug. Imaz*: *Asedio a Dilthey*. Ed. El Colegio de México. "Jornadas" N° 35, p. 25.

⁵⁵"A History of the Romantic Movement in Spain", Cambridge, 1940, p. 304.

⁵⁶"Clásicos y Modernos", p. 77 (Losada).

sobresalientes, tanto de las baladas como de los romances⁵⁷. Dentro de pocos años, las baladas se pusieron de moda: en los años 1854-1856 cayó una "lluvia de baladas" en España. En primer lugar, las baladas de Goethe captaron la atención, era el primer paso.

Al mismo tiempo, un grupo de poetas catalanes, con *Pablo Piferrer* (1818-1848) a la cabeza, empezó a preocuparse de la poesía alemana moderna, especialmente las baladas. Las consideraron como un género nuevo que imitaron, pero pronto descubrieron su parecido en los romances españoles y resucitaron la magnífica tradición de la poesía popular, tan de acuerdo con los ideales románticos.

A este movimiento se juntó otro impulso desde Francia. Allí había salido, en 1841, el importante libro de *Seb. Cornu*: "Ballades et chants populaires de l'Allemagne" con muchas baladas desde Bürger adelante. Fue un tesoro para la nueva generación que se entusiasmó por el género nuevo, imitándolo a su manera. Había otros libros de esta clase en Francia, que no quiero enumerar aquí. En lo que me importa insistir, es que no se trata de contactos aislados sino de un movimiento continuo de acercamiento a la poesía alemana. Se hizo general la convicción —formulada antes por A. Alcalá Galiano— de que la renovación de la poesía fue una hazaña de los alemanes, a los que se consideró como maestros.

No es casualidad que el interés por las baladas naciera primero y sólo después por los *lieder*. La balada se distingue por el transcurso de una acción exterior, en el cual se relata algo en forma dramática, o sea objetiva. Por los temas, los motivos y la técnica se parecen a los romances. En el *lied*, al contrario, predomina lo subjetivo-intimo, el sentimiento. El *lied*, tal como Goethe y Heine lo desarrollaron, en forma de poesía íntima, expresiva, era en aquel entonces prácticamente desconocido en el mundo hispánico. De ahí que los poetas que querían expresar "el estado de ánimo del alma moderna", tales como *R. D. Perés*, lo tomaron por programa de la nueva poesía española.

Es una particularidad de la literatura española que en ella se encuentra sólo raras veces lo característico del *lied*, aquella subjetividad que expresa los estados de ánimo y lo íntimo-personal con sus afectos. Poesías tan puramente personales como las famosas "coplas" de *Jorge Manrique* hay pocas en toda la literatura española. Hasta en el siglo XIX la poesía en forma del *lied* falta, el "desahogo del corazón", el "rebotar de júbilo-morirse de pena".

Al encontrarse con Heine se hizo consciente la situación propia y lo nuevo que representaba el *lied*. En el comentario de la traducción de Heine por *Francisco Sellén* en 1878, el cubano *Enrique Varona* señaló la composición del *lied* como verdadero polo opuesto de la poesía española: esta clase de poesía alemana era para el mundo hispano algo exótico. El suspenso pasional y la atmósfera condicionada por el anhelo y el capricho en la expresión poética son fundamentalmente diferentes a la violencia que se expresa en forma verbosa en las poesías españolas⁵⁸.

En otra oportunidad, *Varona* nos habla tanto de la distancia que separa la lírica alemana de la española, como de las dificultades conocidas de las traducciones de poesías: "Hay caracteres de la poesía lírica alemana del todo exóticos para nosotros, y esos caracteres existen muy de manifiesto en Heine. Tan extraños nos son que los vocablos por los cuales se designan carecen de equivalentes en nuestra lengua y aun en todas las neolatinas. El lirismo de nuestros poetas es vehemente en los afectos, pero con una vehemencia que hace, las más de las veces, ampulosa la frase. Expresamos con fuego y claridad la idea que nos domina e insistimos en ella hasta agotar

⁵⁷"Baladas españolas". Madrid, 1853.

⁵⁸*Enrique J. Varona*. Estudios y Conferencias. La Habana, 1936, p. 112.

los medios de expresión... De aquí un mérito y un gran defecto... no sabemos ser concisos, ni poseemos una gama suficientemente rica de ideas poéticas". De esta manera coincide en parte *Varona* con la condesa *Pardo Bazán*, escudriñando más a fondo. Encuentra en la poesía española "una fantasía realista por excelencia; los afectos, particularmente lo, erótico, aguijan con la exigencia imperiosa del apetito, y ven siempre distinto el fin a que son arrastrados".

No es tan exótico como piensa *Varona*. La canción breve era de carácter popular y se encuentra en *Gil Vicente* y en los poetas de las canciones musicales. Por otro lado, el romancero tradicional daba los medios expresivos a una poesía de carácter más narrativo⁵⁹. Estos dos factores —la canción breve y el elemento narrativo del romance— aunque olvidados temporalmente, hicieron posibles la incorporación de Heine a la lírica española. Mientras duraba el olvido, Heine tenía que figurar como el poeta de estas novedades olvidadas.

Varona, a continuación, hace un ensayo de evaluar las enormes dificultades que había para traducir debidamente la poesía de Heine, "el poeta más vario, más múltiple, más antitético, más proteico... Había de presentar en forma transparente sentimientos que nos son del todo extraños, había de hacernos amable un poeta que no se parece a ninguno de nuestros favoritos..."⁶⁰.

Con todo: sentimientos extraños en formas extrañas. Así se explica que la publicación, hecha por *E. F. Sanz* en 1857, marque el comienzo de una época nueva.

XI

Fue así como *Gustavo Adolfo Bécquer* conoció las obras de Heine; seguramente *E. F. Sanz* se preocupó de que *Bécquer* leyera mucho más de Heine —tal como también le había enviado a *Rosalía de Castro* una edición francesa de poesías heineanas. De todos modos, fue desde entonces que *Bécquer* se interesó por la literatura alemana, especialmente por Goethe y Heine. Con instinto seguro encontró una posibilidad totalmente nueva para la lírica española, en la canción, tal como la cultivaban ellos. Haciendo suya esta adquisición y realizándola en sus "Rimas", llegó a ser renovador. Según el testimonio de *Juan Ramón Jiménez*, con él empieza la lírica española moderna.

Bécquer supo convertir estos estímulos en creación, y siendo como era el genio creador más fuerte de todo el período, llegó a ser de esta manera el intermediario más importante entre la poesía heineana y el mundo hispano. Esto ya fue reconocido hace tiempo, pero, mientras unos le llaman discípulo de Heine y suponen de eso una cierta dependencia, otros acentúan la originalidad de su creación. Esta fue grande, sin duda, pero tampoco se ha de dudar que el estímulo decisivo le llegó de Heine. Sobre este asunto ya existe hoy en día una literatura especializada, que parece estar concluida por la investigación de *Dámaso Alonso*, el famoso catedrático español. El ha demostrado hasta en los detalles qué cosa había adoptado *Bécquer* de Heine, en la forma y el fondo. Las relaciones entre ellos no sólo se refieren a la melodiosidad y al ritmo del verso, sino a veces llegan a tales extremos que hay que hablar de imitaciones o variaciones. "El carácter de la amada, el encanto de su belleza, el dolor de la ruptura, etc..., eran representaciones que habían fraguado en el cerebro de *Bécquer* según las formas antes establecidas por Heine".

A pesar de todo, el tema de las relaciones entre ambos poetas tiene tanta importancia que tenemos que detenernos algo más en ellas. La oportunidad nos brinda

⁵⁹*Max Aub*: "La Poesía española contemporánea". México, 1954. Imp. Universitaria, p. 179.

⁶⁰"Estudios y Conferencias", pp. 111-112.

el ensayo de *Manfred Schönfeldt*: "Sobre la imitación de la poesía heineana en España: G. A. Bécquer y sus epígonos"⁶¹ —escrito aparentemente sin conocer el autor el trabajo anterior de *Dámaso Alonso*.

Si el catedrático español afirma que entre los dos mundos de dichos poetas existió un contacto y "aún más: existen casos concretos en que el contacto parece evidente" y saca la conclusión de que "la poesía de Heine ejerció una influencia general difusa sobre la de *Bécquer*, en la que se señalan algunos casos de imitación concreta", el señor *Schönfeldt*, en cambio, defiende la tesis, de que "*Bécquer* no tiene semejanza de tono con Heine" y sigue diciendo que si hay afinidades, "las imágenes utilizadas por los dos poetas son lugares comunes de la poesía amorosa". Si esta observación puede explicar, hasta cierto punto, las coincidencias de sentimientos, de ningún modo las de la forma y la dicción que aduce *Dámaso Alonso* acertadamente.

La debilidad de dicho argumento consiste en que tiende a eliminar de individualidad de los poetas amatorios. A pesar de cierto parentesco en las metáforas, poetas como *Delmira Agustini*, *Juana Ibarbourou* y *Julián de Casal* —para nombrar sólo estos— tienen su individualidad definida, como la tiene el autor.

El asunto es más complicado que lo que parece. Por una parte, está el *Zeitgeist*, el genio de una época —negado por algunos— que da el fundamento de todas las maneras de expresión. Ejemplos clásicos son el Renacimiento, la Ilustración y el Romanticismo. En todos ellos hay ciertas coincidencias básicas sin detrimento de la expresión individual.

Algo análogo, pero bien distinto, es el fenómeno de que durante ciertas décadas encontramos un uso común del lenguaje, de ciertas imágenes y maneras de expresión y de estilo —fenómeno que permite poner fecha a las obras, tanto de pintura como de poesía. Estos casos, en general, son los ejemplos de las "influencias" de cierto artista o poeta que introdujo un modo nuevo de decir. Si miramos bien, casi siempre encontramos una figura sobresaliente que ha creado y formulado dicha manera de expresión que es aceptada tanto por los contemporáneos como por ciertos epígonos.

Es precisamente el caso de Heine. El ha creado un nuevo modo de decir, muy personal, pero muy a tono con los sentimientos de la época. Por eso, empieza con él un capítulo nuevo en la lírica occidental. Debido a su espontaneidad, esta manera se presta tanto a formular experiencias personales como lo indecible de la conciencia de su tiempo. Esta tensión interna permite hacer uso de esta novedad, tanto a los poetas productivos y originales como a los imitadores y seguidores de la moda.

Pero hay más. El problema queda complicado por el hecho que casi siempre la cuestión de las influencias anda mezclada con la de la originalidad. Muy a menudo, y sin darse cuenta de eso, los críticos se inclinan a negar la originalidad de un poeta, una vez que han descubierto cierta "influencia". Esto me parece un error fundamental. Para explicar mejor el caso quisiera presentarlo en forma de metáfora: para los unos la fuerza creadora es como una vertiente que todo lo debe a sí mismo; para los otros, dicha fuerza se asemeja a un río —más o menos caudaloso— que ya ha recibido varias afluencias y se las ha asimilado de tal manera, que no se puede distinguir claramente el agua del origen de las de las afluencias.

Aquí conviene acordarse de las frases cortantes de Goethe que se ha pronunciado decididamente en el sentido de que el valor de un artista estriba en su facultad de asimilar algo: "Desde que nacimos, el mundo empieza a accionar sobre nosotros. . .

⁶¹"Estudios Germánicos en homenaje a *Juan C. Probst*". Boletín N° x de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 1953, p. 144.

Qué podemos considerar como propio nuestro sino la energía, la fuerza, la voluntad"⁶².

La originalidad, por lo tanto, es asunto de forma y dicción —no consiste en haber dicho algo inaudito. No excluye la aceptación de hallazgos hechos por otros. Así se presenta el problema de la herencia cultural, herencia de imágenes y metáforas, de sonidos y ritmos, de composición y metros. Todo esto es paragon del ser. La originalidad dentro de la herencia aspira a la perfección por los medios del refinamiento, de la repetición, de la variación. El móvil de este proceso es el anhelo de perfeccionar el lenguaje como expresión de una situación psíquica, para que el poeta pueda hablar del ser de su tiempo. Evidentemente, esto no puede hacerse por mera imitación superficial, ya que la dicha y el sufrimiento constituyen la sustancia de la poesía.

Haciendo justicia a esta argumentación, se aclara también la relación entre *Heine* y *Bécquer*; siendo un poeta de categoría, *Bécquer* se ha dado cuenta que el lenguaje poético heredado no bastaba para sus fines; comprendiendo que era necesario otro lenguaje para dar forma a sus ideas poéticas, logró apropiarse ciertas imágenes y modos de *Heine*, afines y correspondientes a su estro y su experiencia. Por eso le debe algo, como él mismo ha reconocido. Pero el genio con que lo ha hecho es suyo. Los dos eran naturalezas afines y, por lo tanto, se expresan en formas semejantes.

XII

Es cierto que en principio, *Bécquer* no recibió mucha atención, de manera que la adaptación del carácter heineano efectuado por él no surtió efecto inmediatamente. En este intervalo crítico se produjo un nuevo impulso, más decisivo, gracias al interés por la canción alemana, cuya comprensión había preparado la balada. Desde un principio se le consideró como la esencia de la lírica alemana, como podemos colegir del comentario que el mismo *Bécquer* dedicó, en 1861, al tono de poesías de su amigo *Augusto Ferrán*⁶³. Ahí llama la atención hacia el carácter novedoso del lied, y señala como sus maestros a Goethe, Schiller, Uhland y Heine, comparando a éstos con lo que llama "la tradición artificial" de la lírica española⁶⁴.

Para círculos más amplios, sin embargo, la canción alemana no fue accesible hasta que la descubrieron exploradores como *Teodoro Llorente*. Este autor publicó en 1864, en la conocida revista "El Museo Literario" de Valencia, una serie de artículos intitulados "Los lieder de Goethe", donde trata de hacer comprender a los lectores el carácter del lied mediante numerosas traducciones.

Frente al academismo con sus reglas fijas, se remite, como lo hizo más tarde *Varona*, a la rutilante musicalidad de los lieder goethianos: "El lied es, ante todo, una forma musical de la poesía... la música de los lieder... busca la inspiración del amor". Este era una noción totalmente nueva para el mundo hispano de entonces, ya que había olvidado cuál había sido en un tiempo el nervio vital de la poesía española. Durante varias décadas más seguían tratando de hacer comprender al espíritu español el carácter del lied, en una y otra versión.

Llorente en sus ensayos sólo pone como ejemplo a Goethe, a quien se le consideraba un romántico. Pero lo que dice sobre el lied, en especial sobre su musicalidad, intimidad, popularidad y temas amorosos se aplica por igual a Heine y sus lieder, de manera que se consideró a ambos juntos en su calidad de compositores de

⁶²Conversaciones con Eckermann — 12 de mayo de 1825; 16 de diciembre de 1828.

⁶³En la revista "El Contemporáneo".

⁶⁴Cf. *D. Alonso*, loc. cit., p. 271.

canciones. Por eso, el interés que E. F. Sanz despertó por Heine se extendió también a la lírica de Goethe, tal como más tarde la preocupación por Goethe comprendió a Heine.

Estas tendencias nuevas se impusieron sobre la tradición académica en un proceso lento, y puede resumirse aquí diciendo que los esfuerzos de distintos grupos poéticos obraron en un mismo sentido. Además de G. A. Bécquer y sus amigos E. F. Sanz, Augusto Ferrán y Manuel Gil Sanz, son los poetas valencianos alrededor de Llorente, los poetas catalanes, y "last but not least" la poetisa gallega Rosalía de Castro, quien supo de Heine gracias a E. F. Sanz; E. Díez Canedo dijo de ella: "Las poesías gallegas y las castellanas de Rosalía son más heineanas que las de Bécquer mismo; hay en ellas un fondo de amargura y un acento de sarcasmo que suele faltar en el autor de las Rimas".

Más o menos lo mismo dice Juan Ramón Jiménez en su conferencia "El romance, río de la lengua castellana" (Rev. "Índice", Nº 128, pág. 28) donde se refiere a Rosalía de Castro en estos términos: "En nada es menor que el grande Enrique Heine, cuyo sentimentalismo y cuya ironía se mezclan en ella hasta la permanencia sin cambio. Esta mujer... vivirá sin ayuda de nadie tanto como viva lo mejor español, y es del grupo genial al que pertenecen Gil Vicente, Juan de Yepes y Gustavo Adolfo Bécquer...". Al reconocer a la poetisa un rango tan alto, no surge el problema de una dependencia, sino el de una afinidad que debemos apreciar.

A estos paladines se agregan numerosos traductores de poesías de Heine; muchos de los cuales eran poetas de talento; Díez Canedo menciona más de cincuenta nombres⁶⁵. Y también tenemos la "no del todo ingloriosa falange de los imitadores" de que habla el agustino Blanco García; él menciona a los catalanes José Puig y Pérez ("Coplas y Quejas") y Melchor de Palau ("Cantares", 1866), como igualmente a Angel M. Dezarrote. También pertenecen acá Antonio Ros de Olano, José Selgas y Carrasco y Joaquín M. Bartrina⁶⁶.

En Hispanoamérica hay que nombrar en primer lugar al grupo poético cubano cuyo centro era D. V. Tejera, luego al venezolano J. A. Pérez Ronalde, el traductor del "Cancionero" cuyas poesías no pueden negar la influencia de Heine⁶⁷. Cosa parecida ocurre con el peruano Ricardo Palma y el colombiano Rafael Pombo⁶⁸, que se destaca por la especial melodiosidad del verso. También están influenciados por Heine los primeros versos de la poetisa uruguaya Eugenia Vaz Ferreira⁶⁹.

La imitación llegó hasta tanto que se imitó la rima consonante alemana, lo que dio un resultado bastante pobre: "La luna en el zenit pura brillaba / lucían en el cielo estrellas mil, / y su luz melancólica copiaba / el río deslizándose sutil... /". Hay que nombrar aquí al poeta murciano José Selgas y Carrasco (1824-1882), también uno de los poetas menores, de versificación fácil y un tanto superficial que canta las flores, la naturaleza, la alegría y las tristezas a la manera de Heine.

Versos de rasgos heineanos los encontramos también en la obra del poeta me-

⁶⁵En "Heine, páginas escogidas", 1918.

⁶⁶Ros de Olano: "Poesías". Madrid, 1886, con prólogo de Pedro A. de Alarcón, que llama la atención sobre ciertos parecidos con Heine. Joaquín Bartrina: "Obras en prosa y verso", escogidas por J. Sardá, Barcelona, 1881, que incluye, p. ej., "Imitación a Heine".

⁶⁷"Poesías y traducciones". Caracas, 1947. El original data de los años ochenta. E. Anderson Imbert dice sobre sus poesías: "Por su romanticismo nórdico, neblinoso, se consideró a Pérez Bonalde un "raro", un moderno, casi modernista. Pero sus libros de poesía... no pertenecen al ciclo que abre "Azul" de Darío. Su mejor tono fue el de la nostalgia (Historia de la literatura hispanoamericana, vol. 1, pp. 280-282).

⁶⁸"Poesías", de R. Pombo. Bogotá, 1916.

⁶⁹Alb, zum Felde. "Proceso intelectual del Uruguay", pp. 33 y ss.

xicano *Amado Nervo*. Me refiero como ejemplo a la segunda estrofa del poema "Cuando el sol vibra su rayo", que reza así:

*Pienso en ti, la Deseada
que mi amor buscando va
con nostálgica mirada;
pienso en ti, la Deseada,
y pregunto: —¿no vendrá?*

En mayor grado lo dicho vale para el poeta argentino *Conrado Nalé Roxlo*^{69a}. En sus poesías hay la mezcla típicamente heineana de lo erótico con la melancolía y la sorna. La luna y los sueños son temas casi constantes de tal grado que de vez en cuando el poeta se mofa de sí mismo —rasgo heineano también— oponiendo a las lunas literarias una "simple luna de la naturaleza". Encontramos tanto el Lied como la balada del tipo romántico irónico. En el "Prólogo inútil", dice:

*Estoy cansado de andar
con versos bien peinados
y quiero hoy alborotados
al viento verlos flotar.*

No nos interesa aquí catalogar todo lo relacionado con Heine, sino más bien insinuar la atmósfera en que se realizó la relación con éste. Es cierto que la mayoría de los poetas citados aquí son de segundo o tercer orden, olvidados hoy en día. Pero no por eso podemos mirar en menos su esfuerzo. Con sus traducciones e imitaciones desarrollaron el lenguaje poético del mundo hispano y abrieron paso a la poesía española moderna. El encuentro con Heine no es ni más ni menos que la gestación del modernismo que tan brillantemente entró en escena con *Rubén Darío*, al aparecer en 1888 su libro "Azul".

Los contactos del poeta nicaragüense con Heine han sido estudiados por *José Zamudio* en un capítulo aparte a que nos referimos*. Dice que el afecto de *Darío* "por el autor del "Cancionero" se confirma, de todos modos en su primer libro que publicó en Chile... El tono de Heine se encuentra diluido en "Abrojos" en medidas dosis, a través de todos estos pequeños poemas...".

En verdad, en este poeta, muchos elementos encuentran su síntesis creadora, entre ellos también el romántico; él mismo se confiesa romántico y se siente cerca de Heine a quien rinde homenaje⁷⁰. El impulso potente que partió de él trajo la restauración liberadora de la lírica española, y resumió tantos estímulos en forma creadora que los detalles se pierden en lo nuevo. Bástenos decir que al nacer la nueva lírica española, la estrella de Heine también brillaba en el firmamento.

Esto lo atestiguan los mismos poetas que representan esta nueva poesía. Nada menos que *Juan Ramón Jiménez*, el patriarca del modernismo, pertenece a los sucesores de Heine. Por eso *Rubén Darío* lo señalaba: "He aquí un lírico de la familia de Heine" y *Salvador Rueda* lo llamaba: "hijo noble y puro de Bécquer y Heine"⁷¹. El mismo Don Juan Ramón siempre lo ha reconocido: "Heine aparece entre sus poetas favoritos mencionados en los "Jardines lejanos" y también en su autobiografía resumida, al lado de Lamartine, Bécquer, Byron, y Espronceda. Y ya anciano dijo

^{69a}Vea: "El Grillo", "Claro desvelo" (Losada. Bs. As., 1942), págs. 27, 38, 46, 96, 84.

**J. Zamudio*: Heine en la Literatura Chilena. Santiago, 1958, p. 40.

⁷⁰Y el divino Enrique Heine un canto / a la orilla del Rhin...". En "Divagaciones". Vea también *E. A. Imbert*: "Crítica Intima". Madrid, 1961. Ed. Taurus, p. 167.

⁷¹En la Rev. "Renacimiento". Madrid, 1907, pp. 358 y 364.

a *Ricardo Gullón* como cosa entendida: Heine influyó sobre mí de manera evidente"⁷².

Conversando con un poeta que no hubiera contado sin más entre los heineanos, con *Jorge Luis Borges*, éste me dijo decididamente: "Somos todos un tanto heineanos". El mismo ya había declarado su deuda con Heine en el prólogo de su libro "Fervor de Buenos Aires", diciendo que era su propósito darles a sus versos "una configuración semejante a la trazada por Heine en "Die Nordsee", salvo que la tradición que posee entre nosotros el endecasílabo me hizo abundar en versos de esta medida".

Cuanto dicen los poetas sobre Heine lo confirman los eruditos de la literatura. Para *L. Guarner* es irreparable la deuda de la poesía moderna con el genio de Heine, e innegable la influencia de Heine sobre los modernistas, según *Max Henríquez Ureña*⁷³.

Aquí conviene recordar lo complicado que es el árbol genealógico de un poeta moderno de habla española. El lírico *José Moreno Villa* nos da, de su propia experiencia, una descripción bastante gráfica: "Yo comencé a escribir en Alemania. Allí están mis raíces, aunque ligadas a lo de lo popular andaluz. Yo veo la trama así: copla andaluza (incluso con el tono), Heine, Schiller, Hölderlin, Stefan George, Mombert, más algo de Francia: Baudelaire, Verlaine; más algo de España: Darío, Unamuno, ios Machado, y Juan Ramón. Más algo de Roma, la clásica: los elegíacos, Cátulo y Tibulo"⁷⁴.

En suma, un cuadro bastante complicado, de modo que preguntamos algo intrigados: ¿qué es lo que apreciaron los poetas españoles en Heine y qué han aprendido en él? Siguiendo la opinión de *J. L. Borges* (Prólogo de "Fervor de Buenos Aires") decimos que les ayudó oponerse "a la lírica decorativamente visual y lustrosa que nos legó don *Luis de Góngora*, por intermedio de su albacea *Rubén*, otra mediatunda, hecha de aventuras espirituales".

Es decir: se debe a Heine —como a Goethe— el impulso que permitió a la Hispánica recuperar la espontaneidad poética ofuscada bastante tiempo por la tradición académica, mencionada antes.

Al mismo tiempo experimentaron en él la musicalidad del verso, la sensualidad, lo directo y concentrado de la palabra plástica y expresiva. A esto se agrega ese elemento tan específicamente heineano: la indiferencia aparente de la expresión, eso que pasaba por "naturalidad", la sencillez descuidada del lenguaje, que, en realidad era un recurso artístico refinado con la apariencia de la improvisación. Esta sencillez junto con la verdad de que hemos hablado antes, y con que se resume un episodio, eran lo antidotos necesarios para vencer la cursilería de la lírica española tradicional.

Todo esto va estrechamente ligado a otro fenómeno, tal vez más importante: me refiero a que el lenguaje poético de Heine dio la posibilidad de formular experiencias, claro, más bien sentidas que pensadas. Se abrió una región de la vida humana, hasta entonces cerrada o ignorada. Aparte de las renovaciones formales y técnicas que trajeron el lied y la balada, esta ampliación del dominio del lenguaje poético es el factor decisivo que enriqueció todas las literaturas que establecieron contacto con Heine, incluso la española.

⁷²*Ric. Gullón*: Conversaciones con Juan Ramón. Madrid, 1958, Ed. Taurus, p. 101.

⁷³*Guarner*: Henri Heine, Libro de Canciones. Madrid, 1951; prólogo, p. 25. *Max Henríquez Ureña*: Breve historia del modernismo. México, 1954, p. 297.

⁷⁴*Juan Chabas*: Literatura española contemporánea. La Habana, 1952, p. 398.

XIII

Trasapando los límites de la literatura, encontramos de vez en cuando un eco de Heine donde apenas era de esperar —en Unamuno, p. ej. Parece que él comprendió a Heine en un sentido más bien convencional. Heine no pudo ser de su gusto y por eso no ha visto en él el precursor del Modernismo y el renovador de la prosa europea⁷⁵.

Esto abre otras perspectivas, dignas de ser estudiadas, porque hay algo de Heine hasta en los ensayos de filosofía. *Ortega*, cuando habla de poesía, seguía generalmente apoyándose en Goethe. Siendo un "filósofo de libre exposición", como dice *J. R. Jiménez*, se refiere muy a menudo a nuestro poeta. Vaya un solo ejemplo: "Comprendemos muy bien a Heine cuando nos insinúa que las estrellas son pensamientos de oro que tiene la noche. Su parpadeo, a la vez minúsculo en cada una e inmenso en la bóveda entera, nos es una incitación a trascender desde el mundo que es nuestro contorno al radical Universo"⁷⁶. Valgan estos ejemplos para demostrar que la importancia de Heine no es evidente sólo para la poesía, sino que es un factor decisivo para la vida espiritual en general del mundo hispano.

Significa esto que Heine perdió importancia a medida que se dominaba este estilo y se completaba la restauración de la lírica española. Efectivamente. Antes hemos señalado el hecho que desde fines del siglo pasado, casi no se han hecho nuevas traducciones de Heine de mayor importancia. Y esto demuestra un cambio en las relaciones. La actualidad de Heine tenía que disminuir una vez que se hubiera hispanizado lo nuevo que trajo. Pero esto no quiere decir de ninguna manera que él sea de menos importancia para la generación actual.

Lo que Heine significa para los escritores contemporáneos de la lengua hispana, se desprende no sólo de testimonios como los de *Juan Ramón Jiménez* y *José Moreno Villa*, sino de los homenajes que se le rinde. Quiero citar aquí unos pocos al azar. El centenario del "Cancionero" brindó una buena oportunidad; en Buenos Aires, por ejemplo, se le celebró con diversos actos, para los cuales se publicaron en su honor algunas poesías en estilo heineano. A *Fernández Moreno*⁷⁷ se debe, por ejemplo, el "Romance a Heine", cuyos versos finales resumen la importancia de Heine de la siguiente manera:

*"Hijos míos, este es Heine: rosa, violeta, lis;
Hijos míos, este es Heine: agua clara y rosa hostil;
Hijos míos, este es Heine: taberna y zaquizamí;
Hijos míos, este es Heine: despabiladme el candil;
Endriagos, brujas, vestigios, una época, un país".*

Allí se presentan todos los elementos característicos: la poesía de las flores y del arroyo claro, la taberna y la buhardilla de estudiante, lo familiar de los quehaceres diarios, como despabilar la vela, lo reformado que lucha contra fantasmas al igual que contra la reacción.

Fue entonces también que *Ezequiel Martínez Estrada* compuso su "Humoresca Heineana"⁷⁸, una biografía poética un poco al estilo del libro "Le Grand". Lo espe-

⁷⁵*M. García Blanco*: La generación del 98 y Nietzsche. Romantisches Jahrbuch, 1959, pp. 326 y ss.

⁷⁶"El hombre y la Gente", p. 95.

⁷⁷Cuadernos literarios de Oriente y Occidente. Buenos Aires, p. 113.

⁷⁸Loc. cit., p. 91.

cial de este homenaje reside en ambos casos en el empleo de la innovación más discutible de Heine, v. gr., la intromisión de lo prosaico en la poesía, como por ejemplo:

"...*Alsbald nahm ich
Eine Droschke und ich rollte
Zu dem Kriminalrat Hitzig,
Welcher ehemals Itzig hiess...*"

"...*Luego me fui
En un coche de arriendo
Donde el comisario Leiva,
Que otrora se llamó Levi...*"

Desde el punto de vista puramente técnico, en idioma español, esto representa un virtuoso esfuerzo. Un carácter más poético tiene la contraparte a la Canción de los Tejedores heineana, la obra de Héctor Pedro Blomberg "La Canción de los Tejedores a Enrique Heine"⁷⁹, que culmina con la impresionante estrofa:

"*Fuiste un hombre libre. Y nos comprendemos
desde tu sepulcro, ruiseñor del Rhin;
Como en tu Silesia, tejemos, tejemos,
Y nuestro trabajo se acerca a su fin*".

Este homenaje al hombre libre recoge y pone de actualidad, en forma muy afortunada, la idea de aquella Canción de los Tejedores: en América, tal como en Silesia, hay que luchar contra problemas sociales que en el fondo son los mismos —algo así quieren decir estos versos.

Una escala distinta entona el colombiano Daniel Arango⁸⁰ en su "Canto a Heine". Enaltece al poeta que supo penetrar a la esencia de las cosas con poesía inmortal. El poeta moderno se siente nieto de Heine y le rinde homenaje:

"*porque sólo el poeta
con la simple mirada
nos revela la esencia...
porque va transformando el aire en música
el vuelo de la alondra...
porque la gracia de una flor gobierna
la raíz subterránea
y tu voz, que al olvido va oponiendo
su resistencia diáfana,
¡Abuelo! nos persigue para siempre
y a nuestro lado canta;
porque en tu verso encuentra la belleza
lo que en la flor la savia
y es más profunda que la muerte misma
su visión encantada.*

*¡No morirás distante abuelo frío,
dormido bajo un harpa!*

⁷⁹Copiado para el mismo aniversario, en "Babel", Buenos Aires, 1927.

⁸⁰"Antología de la nueva poesía colombiana". Ed. Espiral, Bogotá, 1949, pp. 139 y ss.

Finalmente, lo más importante me parece que los que así hablan, son hombres modernos, no románticos dedicados al pasado. Efectivamente, expresan el sentimiento del mundo hispano actual, que hoy como ayer se siente atraído hacia Heine. Por algo sus poesías están en los libros escolares de España e Hispanoamérica. Parece que la condesa *Emilia Pardo Bazán* tuvo razón también con respecto a la preferencia por Heine ante Goethe —por lo menos entre el grueso público⁸¹. No creo equivocarme al afirmar que Heine, entre todos los poetas alemanes, ocupa el primer lugar en popularidad en el mundo hispánico, lo que se explica por el encanto irresistible que las poesías heineanas ejercen en la juventud.

Cuanto decía *Guillermo Valencia* sobre el significado de Heine para la literatura alemana, vale decirlo también, convenientemente atenuado, para la poesía castellana: "Si suprimimos a Heine de la poesía alemana, queda un vacío incolmable".

Versión castellana por *Gloria Koch*.

TABLA HISTORICO-BIBLIOGRAFICA HEINEANA

Advertencia

Si se quiere observar y medir la importancia de un poeta en otras literaturas que la suya, no bastan, en general, los datos bibliográficos. Una mera recopilación de las traducciones de obras de Heine con sus fechas, que se encuentran en el mundo hispánico, explicaría poco. Si, en realidad, se quiere intentar una evaluación en forma de tabla, hay que hacerlo con una especie de sinopsis, es decir, necesitamos en tal cuadro, al lado de ciertos datos biográficos del autor, algunos que dicen relación con el desarrollo de las literaturas correspondientes y hasta de la historia general. Por eso he anotado AL LADO DE LAS FECHAS de publicaciones hispánicas otras que indican los acontecimientos principales y las tendencias generales en ese lapso, junto con datos pertinentes de la historia de la literatura alemana. Además, tomando en cuenta la importancia de las versiones francesas en nuestro caso, he dado las fechas correspondientes a algunas de ellas, apoyándome en la bibliografía contenida en el excelente libro de *Kurt Weinberg*: "Henri Heine" (Presses Universitaires de France, Paris, 1954).

Así se explica que la tabla que presento contiene datos históricos y literarios, para fijar la línea que va de Heine a la Hispania. Me doy cuenta de lo arbitrario de una selección tan sumaria, mas la ventaja de este método me parece bastante manifiesta. Es evidente que, para nuestro tema, importan tanto los datos exactos, sea de las publicaciones originales como de las traducciones, como las fechas cuando se tomó conocimiento de Heine y cuando se discutió los efectos que provocaron sus obras.

La dificultad de hacer una bibliografía hispánica de Heine, por varias razones, es bastante grande. Hay primero la pobreza de nuestras bibliotecas; luego el vicio absurdo de prescindir las editoriales hispánicas, en general, de los índices onomásticos, lo que me parece indicar un residuo de provincialismo. Y al fin, hay el hecho que la mayor parte del material ha sido publicado en revistas y diarios de difícil acceso, las que, en su tiempo, fueron los canales por donde corrió la obra de Heine hasta las literaturas hispánicas.

⁸¹El argentino *Marcos Victoria* afirma su preferencia por el "Intermezzo", sacrificando hasta el "Tasso" de Goethe: "Goethe: me despido del "Tasso" con un beso. / Tiene la culpa Heine. Heine y su intermezzo". "Las Voces", B. Aires.

Mis más sinceros agradecimientos van a las personas que me han ayudado a encontrar los materiales tan desparramados y me han facilitado lo que habían recogido: a Don *Enrique Espinoza*, ex director de la revista "Babel"; a Don *Jorge Luis Borges* en Buenos Aires; a Don *José Zamudio*, el competente bibliotecario de la Biblioteca del Congreso en Santiago; y a Don *Emil Wettstein*, en Buenos Aires.

Por suerte, pude contar, además con unos trabajos bibliográficos que me facilitaron la tarea. La Sra. *Marianne O. de Bopp*, profesora de la Universidad de México, ha publicado una bibliografía mexicana sobre Heine bajo el título "Heinrich Heine: Bibliografía en México" (Anuario de Letras, Año 1, pp. 181 ss., 1961). En el Perú, el Sr. *Estuardo Núñez* es autor de varios estudios sobre la importancia de los autores alemanes para la literatura peruana, anotados en mi tabla. Y en Chile, el Sr. *José Zamudio* con su libro "Heine en la literatura chilena", nos ha facilitado el material correspondiente a Chile, junto con una bibliografía bien trabajada. Todas estas publicaciones las he utilizado para enriquecer la mía.

Aun así, mi tabla queda lejos de ser completa. Provisoria como es, la presento como tentativo de un balance para demostrar con el material a mi disposición cómo se efectuó la incorporación de Heine en las letras hispánicas. Claro que tal balance debe leerse junto con el texto que la acompaña. Concluyo diciendo, que aceptaría con gratitud cualquier indicación que se me enviara para completar esta bibliografía.

Dr. *Udo Rukser*, Quillota, Chile, Casilla 105.

Leyenda

B. = Barcelona.

Bs. As. = Buenos Aires.

Ed. = Editorial.

H. H. = Heinrich Heine.

Md. = Madrid.

Mex. = México.

Trad. = Traducción

Obras sin indicación de autor, siempre se refieren a Heine.

1797-1856 — Heinrich Heine.

1802-1885 — Víctor Hugo.

1810 — Las Cortes de Cádiz.

1810-1824 — Movimiento de independencia de las colonias españolas.

1813-1833 — Fernando VII.

1814 — La Santa Alianza.

1815 — Jacob Grimm: Silva de romances viejos. Wien.

1817 — Heine: "Nachtstücke" (Nocturnos).

1820 — Revolución de Cádiz.

Heine en Bonn.

1820-1870 (m/m) — El romanticismo español.

1821 — Heine en Berlín. Publica "Gedichte" (Poesías).

Heine visita a Goethe. 2 de octubre.

1823 — Intervención francesa en España. Vuelta al absolutismo.

Heine: Almansor. Lyrisches Intermezzo. William Ratcliff.

1824 — Heine en Gottingen.

1826-1831 — Heine: "Reisebilder".

1826 — Heine: "Die Heimkehr". "Harzreise".

- 1827 — Heine: "Buch der Lieder".
- 1828 — Heine en Italia.
- 1830 — Revolución de Julio en París.
- 1831 — Heine: "Englische Fragmente". "Neuer Frühling".
Heine emigra a París.
- 1832 — Muerte de Goethe.
Heine: "Französische Zustände".
Henry Heyne: Littérature allemande. Fragments de voyage. (= Englische Fragmente). Revue de Paris. T. 40/1.
Histoire de Tambour Legrand. Fragments traduits de H. Heine. Revue des deux Mondes. T. 7.
Les Bains de Lucca. *ibid.* T. 8.
- 1833 — Muerte de Fernando VII. Guerra Carlista. Isabela II.
Supresión de las obras de Heine en Prusia.
Heine: Zur Geschichte der neueren schönen Literatur in Deutschland.
Henri Heine: De la France (= Französische Zustände). París. Eug. Renduel.
Henri Heine: État actuel de la littérature en Allemagne depuis Mme. de Staël. L'Europe littéraire (= Romantische Schule).
- 1834 — Oeuvres de Heine. París. Eug. Renduel. T. II, III, IV.
- 1835 — Resolución de la Federación alemana contra los escritos de la "Joven Alemania" (19 de Dec.).
Representación del drama "Don Alvaro" del *Duque de Rivas*, en Madrid.
Heine: "Über Deutschland".
Oeuvres de Heine. París. Eug. Renduel. T. V, VI.
Littérature allemande. Poesies de Heine. Traductions faites par le *Marquis de Lagrange*, en "La France Littéraire". T. XXI.
- 1836 — "Die romantische Schule".
"Les nuits florentines", en Revue des deux Mondes. T. VI.
- 1837 — "Elementargeister".
- 1839 — "Shakespeares Mädchen und Frauen".
- 1840 — "Ludwig Börne".
José de Espronceda: "El Diablo Mundo".
Lieder, traduits de H. Heine — par *Adolphe Dupuy*. Le Voleur, Leipzig.
- 1841 — *Seb. Albin* (= *Mme. Cornu*): "Ballades et chants populaires de l'Allemagne".
En Barcelona: *Pablo Piferrer* y sus amigos, publicando poesías y traducciones de lírica alemana.
- 1842 — Primera traducción española de un poema de Heine en "El Pasatiempo", Nº 4, Madrid, por *Pedro de Madrazo*: Sólo ella lo sabe (= Und wüsstens die Blumen, die kleinen).
Julián Sanz del Río se va a Alemania. Su artículo en la "Revista de España y del Extranjero". T. I, pág. 203.
Revocación de la resolución contra los escritos de Heine en la Federación alemana.
- 1844 — "Neue Gedichte".
"Deutschland, ein Wintermärchen".
- 1847 — "Atta Troll, ein Sommernachtstraum".
"Atta Troll, rêve d'une nuit d'été". París. Revue des deux Mondes. T. XVII.
- 1848 — Revoluciones en Francia y Alemania.
"Les poesies de Henri Heine". Introduction par *Gérard de Nerval*. París. *ibid.* (Antología de "Mar de Norte" y "Intermezzo").
- 1849 — "Atta Troll". Trad. anónima de los primeros 8 cantos, con un breve comentario final. Lima. "El Instructor Peruano", Nº 69 (11 de Sept.).

- 1850 — Enfermedad de Heine.
- 1951 — "Romancero".
Romancero. Poésies inédites (¿Traducidas por Taillandier?).
- 1852 — "Der Doktor Faust, eine getanzte Tragödie".
"Geständnisse".
"Méphistofela et la légende de Faust": Revue des deux Mondes.
- 1853 — "Neueste Gedichte".
"Les dieux en exil". Revue des deux Mondes.
Eulogio Florentino Sanz se va a Berlín.
D. V. Barrantes y Moreno: Baladas españolas. Madrid (2ª edición en 1865).
- 1854 — "Die Gottin Diana". "Götter im Exil". "Lutezia".
"Letzte Gedichte". "Heimkehr".
Heine: Le retour. Poesies de jeunesse. Revue des deux Mondes. T. VII (Traducido por Taillandier?).
Heine: Le livre de Lazare. Revue des deux Mondes. T. VIII.
- 1855 — *Augusto Ferrán* se va a Munchen (hasta 1859).
"De l'Allemagne". 2 vol. París. Michel Lévy frères.
"Poèmes et légendes". París. Michel Lévy frères.
"Nouveau printemps" (traduit par Taillandier?). Revue des deux Mondes. xxv.
- 1856 — Muerte de Heine.
Heine: "La nueva primavera", trad. por *Agustín R. Bonnat*.
- 1856-1912 — *Marcelino Menéndez Pelayo*.
- 1857 — 15 poesías de Heine traducidas por *Eul. Flor. Sanz* en el Museo Universal (15 de mayo). Md.
L'intermezzo, poème de Henri Heine, traduit en vers français par *Paul Ristelhuber*. París, Poulet-Malassis.
Heine: "De la France". París. Michel Lévy frères.
- 1858 — "Auf meiner Liebsten Auegelein", trad. por *Angel M. Decarreté*. "La Crónica". Md.
Heine: "Reisebilder". Tableaux de voyage... précédé d'une étude sur "Heine", par *Théophile Gautier*. París. Ed. Michel Lévy, frères.
- 1859 — *Gustavo Adolfo Bécquer* publica su primera "Rima" — "Tu pupila es azul" — en la revista "El Nene", donde siguen publicándose 11 más, hasta 1870.
Augusto Ferrán publica en Madrid la revista "El Sábado".
- 1861 — Reseña de la "Colección de cantares" de *Augusto Ferrán*, publicada por *G. A. Bécquer* en el "Contemporáneo".
- 1862-1866 — "La Abeja". Rev. científica y literaria ilustrada, principalmente extractada de los buenos escritores alemanes. B.
- 1862 — Primera publicación de una poesía de Heine en Chile: "Du bist wie eine Blume" — trad. p. *Isidoro Errázuriz* en "La Voz de Chile". Santiago (24 de mayo).
"Mein Liebchen, wir sassen beisammen" — trad. p. *Gmo. Matta* en "La Voz de Chile" (7 de junio).
"Wand'lich in dem Wald des Abends" — trad. p. *Gmo. Matta*. ibid.
"Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff" — trad. p. *Gmo. Matta*. ibid.
"Wie Merlin, der eitle Weise" — trad. p. *Gmo. Matta*. ibid. (9 de Ag.).
- 1863 — *Antonio Sellén*: "Estudios poéticos". Traducciones e imitaciones en verso. La Habana. Imp. El Tiempo.
"Baltazar" (= Belsatzar) — trad. p. *Gmo. Matta*. "La Voz de Chile" (14 de Feb.).
"Auf meiner Herzliebsten Auegelein" — trad. p. *Gmo. Matta*. ibid.
"Seit die Liebste war entfernt" — trad. p. *Gmo. Matta*. ibid.
"Wer zum ersten Male liebt" — trad. p. *Gmo. Matta*. ibid.

- 1864 — *Teodoro Llorente*: Estudio de literatura alemana. Los Lieder de Goethe. "Museo Literario". Valencia. T. I.
 "Du hast Diamanten und Perlen" — trad. p. *Gmo. Matta*. "El Correo Literario", N^o 7 (21 de Ag.).
 "Drames et Fantaisies". — Introduction par *Taillandier*. París. Michel Lévy, frères.
- 1866 — "Correspondance inédite". París. *ibid.*
Melchor Palau: Cantares. B.
- 1867 — "Entreacto" — trad. p. *Mariano Gil Sanz*. "El Museo Universal". Md. (publicado con fecha 1861), siendo *G. A. Bécquer* director de la revista.
J. Fernández Matheu: "Estudios de Literatura alemana — Uhland y Heine" — "El Museo Universal".
 "De l'Angleterre". París. *Michel Lévy, frères.*
 4 poesías del "Cancionero" — trad. p. *Ricardo Palma*. En "El Nacional", N^o 594. Lima.
- 1868 — Revolución en España. Abdicación de Isabela II.
Luis Rodríguez Velasco: "Poesías". Santiago. Contiene:
 "Die Beschwörung", p. 438.
 "Rosas. Lirios. Trad. de Heine". En "La Tarántula". Méx. (19 de Feb.).
 "L'Intermezzo". Poème traduit de Heinrich Heine par *Albert Merat et León Valade*. París. Ed. Lemerre.
Charles Baudelaire: "Les Fleures du Mal". Prólogo de *Théophile Gautier*.
- 1869 — *José Puig y Pérez*: "Coplas y Quejas". En: El Museo Universal. Md.
 Traducciones de Heine, p. *Juan Fort y Guitart* en "Bellas Artes". Santiago.
 Traducciones de Heine, p. *César Conto* (colombiano), en "La Estrella de Chile", N^o 116 (19 de Dic.).
- 1870 — Muerte de *G. A. Bécquer*.
 Poesías líricas de Heine, Uhland, Zedlitz, etc. Trad. p. *Jaime Clark*. Md. Biblioteca Universal. (2^a Ed., 1879).
 "Poesía alemana. Canciones de Enrique Heine". Trad. . . , p. *Florentino Sanz*. "El Ferro-Carril". Méx. (5 y 7 de abril).
Manuel M. Romero: "Melancolía". "El Ferro-Carril". Méx. (1^o de junio).
 Con epígrafe de Heine: "Ich weiss nicht, was soll es bedeuten. . .).
Paul Verlaine: "La Bonne Chanson".
 Restauración de la monarquía en España.
- 1872 — *Augusto Ferrán* en Chile.
 "El Mensaje" de Heine (= Die Botschaft), trad. p. *Ricardo Palma*. "El Correo del Perú", N^o 28. Lima.
 "Balada alemana: Gekommen ist der Mai". Parodia, por *D. Pánfilo*. "El Ferro-Carril". Méx. (1^o de julio).
 "Huitchilopochtli. Poema de Heine". Trad. p. *Jorge Hammeken y Manuel de Olaguibel*. "El Domingo". Méx., pp. 465-480.
- 1873-1876 — Segunda guerra carlista en España.
- 1873 — "Joyas prusianas" - Intermedio, Regreso y Nueva Primavera.
 Trad. en verso, p. *Manuel Fernández y González*. Md. Seg. Edición: 1878.
 "La Estrella del Amor" - El Monitor Republicano. Méx. (27 de julio).
 "Cantares". *ibid.* (12 de Oct.).
 "Cantares". *ibid.* (9 de Nov.).
 Im nächten Traum hab ich mich selbst geschaut" ("Los parabienes"), trad. p. *Benj. Gaete*. "Sud-América", t. II, p. 620.
 "De las ardientes lágrimas (= Aus meinen Tränen sprissen), trad. p. *Benj. Gaete*. *ibid.* (10 de Oct.).

- "Rosas y lirios". ídem. íbid. (25 de Oct.) (= "Die Rose, die Lilie...").
- "Tú no me amas ya, no me ama" (=Du liebst mich nicht. ídem, íbid. (10 de Oct.).
- 1873 — "Por qué, por qué amor mío" ("Warum sind den die Rosen so blass"). ídem. íbid.
- "Pesar sin tregua importuna" (Sie haben mich gequälet).
- "Ardiente estío brilla" (Es liegt heisser Sommer...).
- "Al irse a separar dos... (Wenn zwei voneinander scheiden).
- "Tibio era apenas el sol" (Ich steh auf des Berges Spitze).
- "Soñé, dolor; aun hiéresme" (Ich hab im Traum geweinet), ídem. íbid.
- "Indiferencia" (Sie haben mich gequälet). Trad. p. *Zorobabel Rodríguez* en "Miscelánea literaria". T. I, p. 387. Santiago.
- "Hermosa pescadora" (Du schönes Fischermädchen).
- "Cuando tiende silenciosa" (Wenn ich auf dem Lager liege), trad. p. *Adriana Buendía*. Lima "El Correo del Perú" (12 & 26. iv).
- "Ruido que espanta" (Imitación de Heine). De *Adriana Buendía*. Lima. íbid. (19. iv).
- "Tu imagen" (Yo no temo el fragor de la catástrofe).
- "Pasión eterna" (Yo te he jurado una pasión eterna). Trad. p. *Arturo Morales Toledo*. Lima. íbid. (julio).
- 1874 — "Cantares". - "El Monitor Republicano". Mex. (18 de En.).
- "El mensaje". Trad. p. *Ricardo Palma* en "El Siglo XIX". Méx. (19. ix).
- "Literatura alemana. Enrique Heine: Lieder I - xxxvii". íbid. (8. x).
- "Serenata" - "El Monitor Republicano". Méx. (29 de Nov.).
- "Corazón". Trad. p. *Ricardo Palma*. - "El Siglo XIX". Méx. (10. xii).
- Manuel de Olaguibel*: Mención de Heine en un artículo sobre *G. A. Bécquer*.
- "El Artista". México.
- "Poesías". Trad. Anónimo, íbid., t. III, p. 316.
- "Balada". Trad. p. R. - "El Precursor". Méx.
- "Balada. Paráfrasis de Henri Heine". Trad. p. *J. E. Triay*. "El Federalista". Méx.
- "Cantares" (en verso). íbid. T. v., pp. 158, 209-219.
- 1875 — "Intermezzo lírico". Trad. en verso p. *Francisco Sellén*. New York.
- Teodoro Llorente*: "Leyendas de Oro. Poesías de los principales autores modernos. Vertidas en rima castellana". Md. 2ª Ed., 1879.
- José de Perojo y Figueras*: "Ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania". Contiene: "Cartas inéditas de Heine". Md.
- "El Pino del Norte" (= "Der Fichtenbaum"). Trad. p. *E. López Iriarte*. Rev. Contemporánea. T. I.
- "Te dio el cielo, feliz criatura" (= "Du hast Diamanten und Perlen). Trad. p. *José A. Soffía* en "Poesías líricas", p. 198. Santiago.
- "La estrella de amor". Paráfrasis de Henri Heine. "El Federalista". Méx. T. iv, p. 111.
- 1875? — "Intermezzo lírico". Trad. en prosa p. *Enrique Piñeyro*. (Mencionado p. *Rafael Merchán*: "Estudios Críticos"). Bogotá, 1886.
- "La palabra mágica". (Un trozo de "Reisebilder"). Trad. p. *Juan R. Salas Errázuriz*, en "La Estrella de Chile". T. ix, p. 973.
- 1876 — "La Condesa palatina". Trad. p. *Alberto Ituarte*. "El Federalista". Méx. T. x, p. 102.
- Ant. Sellén*: "El naufragio". "Imitación a Heine". íbid., p. 248.
- "La Romería" (= "Die Wallfahrt"). Trad. p. *T. Llorente*. Revista Contemporánea. T. III. Md.

- "El Mar" - Dos poesías tomadas de "Nordsee". Trad. anón. "La Patria". Lima (13. ix).
- Enrique del Solar*: "Apuntes literarios". (Dedicado a Heine). "La Estrella de Chile". Santiago. Una breve semblanza de Heine con reproducción de algunas traducciones hechas p. *Jaime Clark*.
- "*La Semana*", Valparaíso, publica varias traducciones de *T. Llorente*, de poesías de Heine.
- 1877 — *Lieder* de "El Libro de Lázaro".
- "Eres rubia y graciosa"...
- "Absuelta libremente"...
- "Tu carta oh virgen fría..."
- Trad. p. *Arturo Morales Toledo*. Lima. "El Correo del Perú". (Febrero).
- "Los dos Granaderos". Trad. p. *Arturo Morales Toledo*. *Ibid.*
- "El Intermezzo". Trad. en verso p. *Angel Rodríguez Chaves*. Md. Ed. Martínez.
- "El Intermezzo". Trad. p. *J. A. Pérez Bonalde* (mencionado en el prólogo de "Cancionero", de Pérez Bonalde de 1885).
- La introducción de Heine al "Don Quijote". Trad. p. *Augusto Ferrán*. *Rev. Contemporánea* (30. ix).
- Joaquín Lemoine*: "El cantor alemán". *Rev. Chilena*. T. vii, p. 647.
- "Canciones (Recuerdos de Enrique Heine)": "Salomón. Tardes i-vii". Trad., p. *Augusto Ferrán*. "El Monitor Republicano". Méx. (28-vii).
- Heine: Correspondance inédite. Paris. Calmann-Lévy.
- 1878 — *Reisebilder*: las páginas sobre Paganini, trad. p. anón., en "La Estrella de Chile". Santiago.
- J. A. Soffia*: Hojas de Otoño. Santiago (Imitaciones de Heine). (vea *J. Zamudio*, I. c., p. 34).
- "Cantares". Trad. p. *Jaime Clark*. "El Monitor Republicano". Méx. (20. i).
- "El pino del Norte". "La Libertad", Méx. (24. ii).
- "Intermedio, Regreso y Nueva Primavera". Trad., p. *Manuel M. Fernández y González*. Md., 2ª ed., cf., 1873.
- 1879 — *Diego Vicente Tejera*: "Poesías completas". La Habana.
- José Selgas y Carrasco*: "Flores y Espinas". Col. de poesías. Md.
- José del Perojo*: "Cartas inéditas de Enrique Heine". *La Revista Chilena*. T. xiv, p. 100 (vea 1875).
- 1871-79 — *Manuel González Prada* publica en diarios de Lima poesías de H. H. traducidas por él, recogidas en "Baladas" (París, 1939. L. Bellenaud).
- 1880 — "Leyendas. Nocturnos. Hojas caídas. Romancero. El Libro de Lázaro". Trad. anón. en prosa. B. Imp. La Renaixensa, 2ª ed., 1906.
- Manuel Reina*: "Astros" (Poema sobre H. Heine). "La Libertad", Méx. (4. i).
- "El Mensaje", trad. p. *P. A. Pérez Bonalde*. "El Monitor Republicano". Méx. (27. vi).
- "Corazón". Trad. p. *Ricardo Palma*. "La Libertad". Méx. (4. vii).
- "El Tambor Legrand". *Ibid.* (13. vii).
- "Ven, pescadora". "Centellando se extendía...". *Ibid.* (18. vii).
- 1881 — *Manuel Reina*: "Henri Heine" (Poema). "El Monitor Republicano". Méx. (9 de enero).
- "Enrique Heine y el salchichón homeopático". *Ibidem* (10 de julio).
- Josefina Pérez*: "¿Por qué? Imitación a Heine". "El Monitor Republicano" (24 de julio).
- "Déjame". "El Viaje". Trad. de *Francisco Sellén*. *Ibidem* (2 de octubre).

- "No me amas". "Lloraba en sueño". "Diario del Hogar". Méx. (9 de octubre).
 "En los palacios". Ibidem (16 de octubre).
 "Dímelo tú". "Por qué jurar". Ibidem (16 de octubre).
 "Del Regreso al hogar". "I-X". Trad. p. *Francisco Sellén*. "El Monitor Republicano". Méx. (23 de octubre).
 "Todas las noches". "Diario del Hogar". Méx. (23 de octubre).
 "Del Intermedio lírico". I-XII. Trad. p. *Francisco Sellén*. "El Monitor Republicano" (6 de noviembre).
 "Cantares: Una mujer". "Diario del Hogar". Méx. (27 de noviembre).
 "Anuario biográfico: Enrique Heine". "La Libertad". Méx. (13 de diciembre).
 "Aus alten Märchen winkt es" (Trad. p. 30). Diario del Hogar. Méx. (28 de Cid).
 "Ecos del Rhin". Selecciones de poesías alemanas. Trad. en verso., p. *Francisco Sellén*. New York.
Joaquín M. Bartrina: "Obras en Prosa y Verso". Escogidas p. *J. Sardá*. B. Contiene: "Imitación a Heine".
- 1882 — *Benjamin Gaete*: "Die Wahlverlobten" ("Los esposos predestinados"). "La Epoca", Santiago (19 de enero).
 "Los amantes predestinados". Trad. p. *Franc. Sellén*. "El Monitor Republicano" (19 de enero). Méx.
 "Insomnio". Trad. de *J. Pérez Bonalde*. "El Monitor Republicano". Méx. (26 de marzo).
 "Del libro inédito". "El libro de los cantos". "Diario del Hogar". Méx. (7 de mayo).
Aurelio Horta: "Heine imitado en México". "La Libertad". Méx. (9 de julio).
 "Buenos consejos; imitada de Enrique Heine". "La Libertad". Méx. (19 de octubre).
 "La Carta". "El Monitor Republicano". Méx. (8 de octubre).
 "Balada. He aquí una muy parecida a las que algunos de nuestros poetas suelen traducir libremente del alemán". (Anón.). "La Libertad". Méx. (29 de octubre).
 "Poesías líricas alemanas". Trad. p. *Jaime Clark*. Ed. Librería La Ilustración. Veracruz. (Bibliog. Popular. Económica).
- 1883 — "Poemas y Fantasías de Enrique Heine" (= Buch der Lieder). Trad. en verso p. *José J. Herrero*. Md. Biblioteca Clásica. T. LXI. Prólogo p. *M. Menéndez Pelayo*. Reediciones en 1909 y 1912.
Enrique Piñeyro: "Poetas famosos del siglo XIX, sus vidas y obras". Md. Contiene el ensayo "Enrique Heine".
 "Cantares". "El Monitor Republicano". Méx. (14 de enero).
 "El Mensaje". Trad. p. *Ricardo Palma*. "El Diario del Hogar". Méx. (18 de enero).
 "Se ha hallado un poema inédito del gran poeta alemán Enrique Heine". "La Libertad". Méx. (25 de enero).
 "Poesías". "La Libertad". Méx. (28 de enero).
 "Canción". Trad. p. *E. Florentino Sáenz*. "El Monitor Republicano". Méx. (25 de marzo).
 "La viuda de Heine" (Anón.). "La Libertad". Méx. (19 de abril).
Eduardo Gómez Baquero: "Bosquejo crítico". "La Libertad". Méx. (26 de junio).
 "Cuando en tus ojos me miro". "Diario del Hogar". Méx. (18 de agosto).
 "Memorias de Heine" (París). "La Libertad". Méx. (15 de noviembre).
 "Poesía de Heine. Declaración". (Anón.). "Diario del Hogar". Méx. (14 de diciembre).

- "Cuánto me has hecho sufrir". Trad. p. *José J. Herrero*. "La Epoca Ilustrada". Méx., p. 98.
- "Intermedio". *Ibidem*, pp. 187, 194, 210, 234, 263, 282 (¿Trad., p. *Manuel M. Fernández y González?*).
- "Regreso". *Ibidem*, pp. 299, 315, 333, 347, 367, 379, 399, 414.
- "Nocturnos". "Seductoras". "Sueño fatal". *Ibidem*, p. 555.
- "Prosa". *Ibidem*, p. 567.
- "Hojas caídas". "Godofredo Rudel y Melisenda de Tripoli". "Carlos I". "Vitzliputzli". "Preludio". "El libro de Lázaro". *Ibidem*.
- "Le Decadent". Revista de los simbolistas, esp. de *Verlaine*, aparece en París.
- 1884 — Seis poemas del "Intermezzo". Trad. p. *José Mendiguren*. Lima. "El Progreso", N.os 8 y 15.
- G. F. Robinet*: Augusto Ferrán. "La Epoca" (25 de septiembre). Santiago (en parte copiado en el libro de *J. Zamudio*, pp. 24 ss.).
- "Ich grolle nicht". "Die Linde blühte, die nachtigal (sic) sang". "El Diario del Hogar" (24 y 25 de enero).
- "Ensueño". "La Familia". Méx. (19 de abril).
- Ant. Ros de Olano*: "Recordando a Enrique Heine" (Traducciones). "El Monitor Republicano" (20 de abril). Méx.
- "Los últimos días de Enrique Heine". "Diario del Hogar". Méx. (24 de abril).
- "Cuando brotaron las rosas". *Ibid.* (19 de mayo).
- "Memorias de Enrique Heine". "El Monitor Republicano". Méx.
- "Nocturno". "La Libertad". Méx. (6 de julio).
- "Las Ondinas". *Ibid.* (19 de agosto).
- "Besos y juramentos" (O schwöre nicht und küsse nur)". Trad. p. *José Vicente Martínez*. "Diario del Hogar". Méx.
- "Lieder: Ven pescadora, acerca tu barquillo". "Diario del Hogar". Méx. (14 de septiembre).
- "Album de pensamientos". "Diario del Hogar". Méx. (28 de septiembre).
- "La romera de Kevlaar". "Nocturno". "El Correo de las Señoras". Méx. (5 de octubre).
- "La evocación". "La Libertad". Méx. (19 de octubre).
- "Los tres amores". Trad. p. *J. A. Pérez Bonalde*. "La Familia". Méx. (8 de diciembre).
- "Damasco y Córdoba". *Ibid.*, T. II.
- "El libro de Lázaro. VII-XXIII". "La Epoca ilustrada". Méx., T. II.
- 1885 — "Leyendas Nocturnos, Hojas caídas, Romancero. El libro de Lázaro". Trad. anónima en prosa. B. Biblioteca de Ambos Mundos. Reedición: 1906.
- "Poesía de Heine. Libro de los Cantares". Trad. en verso p. *Teodoro Llorente*. B. Reedición: 1908.
- "El Cancionero". Trad. en verso p. *J. A. Pérez Bonalde*. New York. Prólogo de *Juan Fastenrath* y precedida por una carta de *M. Menéndez Pelayo* y un prólogo del traductor con notas biográficas sobre Heine por el traductor. Reediciones: 1912 (París), 1917 (Md.).
- "Heimkehr". "El Regreso al Hogar". Trad. p. *Franc. Sellén*. "La Familia". Méx. (8 de enero).
- "Una canción de Heine". Trad. p. *E. Florentino Sáenz*. "El Monitor Republicano". Méx. (22 de marzo).
- 1885 — "Rimas". "El Monitor Republicano". Méx. (22 de noviembre).
- "El Cancionero de Heine". Versión directa del alemán p. *J. A. Pérez Bonalde*.
- "Revista de México", p. 155.

- "Regreso". Trad. de *Manuel M. Fernández y González*. "La Familia". Méx., t. II.
- "Lazos de amor". "Realidad o fantasía". "Los tres sueños". "La Patria Ilustrada". Méx., pp. 124/5, 189.
- 1885/6 — "Regreso XIV". "La Familia". Méx., t. III.
- "Poema". Trad. de *J. A. Pérez Bonalde*. "La Familia". Méx., t. III.
- 1886 — *Diego Vicente Tejera*: "Prosa literaria". La Habana. Contiene: "Heine en castellano". Reseña del "Cancionero", de *J. A. Pérez Bonalde*. Reedición: 1936.
- Manuel González Prada*: Conferencia en el Ateneo de Lima. Publicada en "Páginas Libres". Lima, 1946.
- Rafael Merchán*: "Estudios críticos". Bogotá. Contiene: "Bécquer y Heine".
- "Traducciones de Enrique Heine". Por *Ricardo Palma*. En verso. Lima, Imp. del Teatro.
- Emilia Pardo Bazán*: "Fortuna española de Heine". "Revista de España". Tomo CX.
- Ant. Ros de Olano*: "Poesías". Prólogo p. *Pedro A. de Alarcón*. Md.
- "Rimas". "El Monitor Republicano". Méx. (7 de febrero).
- "Heine en España". Con trad. de *Teodoro Llorente*. Ibidem (28 de marzo).
- "De Heine". Traducción directa del alemán (Anón.). "El Monitor Republicano". Méx. (25 de abril).
- "Idilio". Trad. p. *J. A. Pérez Bonalde*. "Diario del Hogar". Méx. (13 de mayo).
- "Del cancionero de Heine". "El Monitor Republicano". Méx. (23 de mayo).
- "La pena". Versión directa del alemán. . . , por *Emilia Pardo Bazán*. Ibid. (27 de junio).
- "Los trovadores". "Diario del Hogar". Méx. (4 de julio).
- "Invierno y verano". Ibidem (7 de julio).
- "Del Cancionero de Heine. Canción del arrepentimiento" Ibid. (30 de octubre).
- 1886/7 — "Insomnio". Trad. . . , p. *J. A. Pérez Bonalde*. "El Correo de las Señoras". Méx.
- 1886/7 — "Traducciones". "La República Literaria". Guadalajara. T. II (septiembre, 1886-febrero, 1887).
- 1887 — *Ricardo Palma*: "Poesías". Lima. Imp. de Torres Aguirre. Contiene muchas traducciones de poesías de Heine de los años 1860-1885.
- T. Llorente*: "Heine". "La Familia". Méx. (24 de julio).
- "El regreso". Trad. p. *T. Llorente*. "Diario del Hogar" (11 de septiembre). Méx.
- "Un pino se alza en la cumbre". Ibid. (2 de octubre).
- "Los granaderos". Ibid. (23 de noviembre).
- "La Condesa Palatina". Trad. p. *Alberto Ituarte*. "La Patria Ilustrada". Méx., p. 260.
- Guillermo Matta*: "Nuevas Poesías". Leipzig. Ed. Brockhaus. Contiene de Heine:
- "Triste estoy; no consigo" = "Ich weiss nicht, was soll es bedeuten".
- "Mi alma se parece al mar" = "Du schönes Fischermädchen".
- "A una flor amo, cuyo nombre ignoro" = "Ich lieb eine Blume, doch weiss ich nicht welche".
- "Inventor del reloj, sin duda, ha sido" = "Sag mir wer einst die Uhren erfand".
- "La evocación" = "Die Beschwörung". Trad. p. *Luis Rojas Sotomayor*. "La Epoca". Santiago (5. v).
- "El Regreso" = "Die Heimkehr". Trad. p. *Luis Rojas Sotomayor*. Ibid. (24 VIII).
- 1888 — "Traducciones de Heine", de *Franc. Sellén*. "Diario del Hogar". Méx. (5 de enero).
- Rubén Darío*: "Azul".

- R. D. Pérés: "Cantos Modernos". B.
 "Sobre ignorados caminos". "Diario del Hogar". Méx. (8 de enero).
 "Poesías de Heine". I-VI. Trad. p. Franc. Sellén. *Ibid.* (19 de enero).
 "Lore-lei". Trad. p. Franc. Sellén. "La Familia". Méx. (16 de febrero).
 "El viaje". Trad. p. Franc. Sellén. *Ibid.* (24 de febrero).
 "Y las flores". Trad. p. Franc. Sellén. *Ibid.* (19 de marzo).
 "Ecos del Cancionero". "El Monitor Republicano". Méx. (4 de marzo).
 "Auf Flügeln des Gesanges". En alas de mi cantar. Trad. p. Javier Osorno. "La Juventud Literaria". Méx. (20 de mayo).
 "Rima". "Diario del Hogar". Méx. (29 de julio).
 "Cuestiones". *Ibid.* (2 de septiembre).
 "Las memorias de Heine". *Ibid.* (9 de septiembre).
- 1888/9 — "Traducciones". "La República Literaria". Guadalajara. T. IV. Méx.
 Juan Fastenrath: "Enrique Heine". *Ibid.*, IV, p. 318.
- 1889 — "Cuadros de Viaje". Trad. p. Lorenzo González Aguejas. Md. Tomo I y II,
 1889. Tomo III, 1906. Con una introducción sobre H. H.
 "Ecos de Cancionero". "Diario del Hogar". Méx. (26 de mayo).
 "Lenguaje del amor". Trad. p. J. A. Pérez Bonalde. "La Familia". Méx. (19 de diciembre, t. VII).
 "Balada Alemana" (La noche se extendió sobre mis ojos). Trad. p. Manuel R. Valdivia. Arequipa, Perú. En "Lira Arequipeña". (Antología).
 "Las Ondinas" (Besan las ondas la desierta playa). Trad. p. Diego Mesías y Calle. *Ibid.*
- 1890 — "Lenguaje del amor". "Diario del Hogar". Méx. (23. XI).
 Luis Rojas Sotomayor: "Nueva Primavera" = "Neuer Frühling". "La República", Santiago, N.os 34-41.
 Empieza el Modernismo en la literatura hispánica.
- 1891 — "El Rey y la Prusia". "Doña Clara". "Diario del Hogar". Méx. (22. III).
 "Las tres doncellas". "El Siglo XIX". Méx. (3. X).
 "Las tres doncellas". "El Imparcial". Méx., Guadalajara (11. X).
 Théophile Gautier: "Enrique Heine". "El Siglo XIX" (14. XI).
- 1891/2 — "La pescadora". Trad. p. Balbino Dávalos. "El Correo de las Señoras". Méx., p. 822.
- 1892 — "En el Hartz". Trad. p. J. L. Estebich. Palma de Mallorca.
 "Cantares". "El Imparcial". Guadalajara (10. IV).
 "Olaf". Trad. p. Franc. A. de Icaza. *Ibid.* (mayo).
 "Sobre mi pecho". "Cuando en la tumba yazgas". Trad. p. T. Llorente. El Siglo XIX. Méx. (17. IX).
 "Balada". "Rosas y violetas". "El Correo de las Señoras". Méx., pp. 702 y 411.
- 1893 — R. D. Pérés: "Norte y Sur". Poema cíclico. B.
 "Rima". "Diario del Hogar" (9. II).
 "Der um sein Düsseldorf'er Denkmal beraubte Heine". "Germania". Méx. (3. III).
- 1893/4 — "Los genios". Imitación de Heine. "El Correo de las Señoras". Méx., p. 121.
- 1894 — Manuel González Prada: Páginas libres. Paris. Ed. Dupont.
 Efraín Vásquez Guarda: Heineanas. Poesías de Enrique Heine traducidas en verso castellano. Santiago.
 Luis Barros Méndez: "Expansiones". Santiago. Contiene varias poesías de H. H. traducidas en verso.
 "Memorias". Trad. anónima. "La España Moderna". Md.

- "El crepúsculo". "Diario del Hogar". Méx. (19. viii).
- "El regreso". Ibid. (26. viii).
- 1895 — "Intermezzo". Versión catalana, p. *Apeles Mestres*. B.
- Enrique Varona*: "La Estatua de Heine". Recogido en "Violetas y Ortigas". Md. 1907.
- "Idilio". Trad. p. *J. A. Pérez Bonalde*. "El Mundo". Méx. (3. ii).
- "Lágrimas". Ibid. (15. xii).
- "Páginas olvidadas: Don Quijote". "Revista Azul". Méx. T. v, p. 72.
- 1896 — *Jaime Martí-Miquel*: "Flores de Luz". Poesías de autores extranjeros puestas en rima castellana. Valencia. Pascual Aguilar (Edición popular con unas poesías de H. H.).
- "Lieders" (sic). El Mundo. Méx. (31. v).
- 1897 — "Qué tienes, encanto mío = "Fürchte Nichts, geliebte Seele". Trad. p. *Abelardo Varela* en "La Revista Cómica", Santiago, N^o 71.
- "Tiene el cielo sus estrellas" = "Das Meer hat seine Perlen". Trad. p. *Abelardo Varela*. Ibid., N^o 75.
- 1898 — Guerra entre España y EE. UU.
- Empieza en España el movimiento del 98.
- Diego Dublé Urrutia*: Veinte años. Santiago (Reminiscencias de Heine).
- 1899 — "A la luz de tus ojos" = "Wenn ich in deine Augen seh". Trad. p. *Benjamin Gaete*. "La Revista de Chile" (15. xii).
- "Apoya tu mejilla en mi mejilla" = "Lehn deine Wang an meine Wang". Ibid.
- "En animada charla el té tomaban" = "Sie sassen und tranken am Tetisch". Ibid.
- "Una vez más a visitarme vino" = "Mir träumte wieder der alte Traum". Ibid.
- 1900 — *Melchor de Palau*: "Cantares populares y literarios". B. Ed. Montaner y Simón.
- 1901 — *Juan Maragall*: "Poesías de Noviembre = "Der bleiche herbstliche Halbmond...". Reimpreso en "Artículos". T. III. Ed. G. Gili. B.
- 1902 — *J. R. Jiménez*: "Rimas de sombra".
- Ricardo Palma*: El Pensamiento de Heine. "América Literaria, N^o 47.
- 1903 — *J. R. Jiménez*: "Arias tristes".
- "¿Por qué la rosa se ve marchita?" = "Warum sind denn die Rosen so blass?" Trad. p. *Ambrosio Montt y Montt*, en "Destellos". París, p. 92.
- 1904 — "De la Alemania". Trad. p. *Luis de Terán*. Md. La España Moderna.
- 1905 — "Salomón", de H. H. Trad. p. *Samuel Velarde*. "Prisma", N^o 15. Arequipa, Perú.
- "Las zapatillas rojas". "Revista Moderna". Méx., p. 26.
- "Childe-Harold. Pensamiento de Heine". Trad. p. *Manuel Reina*. "Arte y Letras". Méx., julio.
- "Cinco leyendas de Heine". Versiones libres. Anón. "Modernismo", N^o 5, Lima.
- 1906 — "De la Alemania". Trad. p. *Pedro González Blanco*. 2 t., Valencia.
- "Los dioses en el destierro" (= Die Götter im Exil). Trad. p. *Pedro González Blanco*. Valencia.
- "Tragedia". "El Eco de México". Febrero.
- "Tragedias". "Las Ondinas". "Arte y Letras". Méx. (diciembre).
- 1907/8 — "¿Por qué?" El Album de las Damas. Méx.
- 1908 — "Poesías" (de Heine). Trad. en verso p. *Teodoro Llorente*. Veá 1885. Corregida y aumentada. B. Ed. Granada y Cía.
- Heine*: "El libro de los cantares". Trad. libre en verso p. *Emilio Gante*. B.
- Heine*: Memorias. Trad. Anón. Col. de libros escogidos. Md.

- Teodoro Llorente*: "Leyendas de Oro. Segunda serie". Valencia. Contiene 6 poemas de H. H.
- 1910? — "Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas". T. 1.
Heine (31 poesías). Md., Ed. Cervantes. B.
- 1911 — *Heine*: Confesiones y memorias. Trad. p. *Pedro González Blanco*. Valencia.
Dr. Valromey: "El caballero Olaf. Leyenda de Heinrich Heine". Dramatizada en un acto y dos cuadros. Méx.
Vicente Huidobro: "Ecos del Alma". Contiene una versión de "Junge Leiden": "Pon en mi pecho, niña, pon tu mano" = "Lieb Liebchen, legs Händchen aufs Herze mein".
- 1912 — *Heine*: Obras escogidas. Trad. en verso p. *José Pablo Rivas*. Paris-Chartres. Ed. Garnier.
 "El Cancionero". Trad. directa del alemán p. *J. A. Pérez Bonalde*. Precedido de un estudio sobre H. H. y de notas acerca del traductor p. *Andrejulio Aibar*. París. Ed. Ollendorf.
 "Poesías de Enrique Heine". Ed. Maucci. B. Trad. anón.
- 1913 — "Italia". Trad. p. *Pedro González Blanco*. Valencia (Cuadros de viaje. Parte IV).
 "Alemania". Trad. p. *Luis de Teván*. Md. Bibl. de Jurisprudencia, Filosofía e Historia. Vea 1904.
Azorin: "Heine y Cervantes", en "Los valores literarios". Md.
José Pablo Rivas: Enrique Heine. Su vida y sus obras. Md. Ed. Sáenz de Jubera Hnos.
- 1914 — *Heine*: "Obras poéticas". Trad. en verso p. *José Pablo Rivas*. B. Bibliog. Montaner y Simón, vea 1912.
 Fernando Maristany. "Poesías excelsas de los grandes poetas, trad. directamente en verso de sus idiomas respectivos". B. Contiene varias poesías de H. H. Primera Guerra Mundial.
- 1916 — *Heine*: Hojas poéticas. Trad. p. *Carlos del Corral*. B. Garro Hnos.
- 1918 — *Heine*: "Páginas escogidas". Versión de *E. Díez Canedo*. Md. Ed. Calleja (reproduce la selección del "Mercure de France").
 "Noches florentinas". Fragmento de Cuadros de viaje. Trad. p. *Julio Torri*. Méx., Ed. Cultura.
- 1919 — "Uber den Adel". "Neu-Deutschland". Méx. (5. VII).
 "Fragmente aus den Schriften Heinrich Heines" - "Neu-Deutschland". Méx. (12. VII).
 "Pensamiento de Heine". Trad. y recogido p. *Alfonso Hernández Catá*. Atenea, Buenos Aires.
José M. Salaverría: "La intimidad literaria". Md., Calleja. Contiene: "Como leemos a los poetas. Enrique Heine".
- 1920 — *José P. Rivas*: Antología de poetas extranjeros. Md. Contiene poesías de Heine.
 "Literatura Alemana" (Ensayos de Heine). Trad. p. *Mauricio Becarisse*. Obra inédita en castellano. Md., Ed. América.
Heine: "Memorias". Trad. de *Manuel Pedroso*. Madrid.
E. Heine: "Las mejores poesías líricas". Ed. Cervantes, Md.
E. Heine: "Cuadros de viaje". Trad. p. *Manuel Pedroso*, Madrid.
 Florigelio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas... y alemanas. Trad. directamente, en verso, por *Fernando Meristany*. Barcelona, Ed. Cervantes. Contiene ocho poesías de Heine.

- 1921 — *E. Heine*: "Norderney". Ideas o el libro Legrand. Trad. p. *Manuel Pedroso*. Md. (Tomo II de los "Reisebilder").
- E. Heine*: Cartas de Berlín. Sobre Polonia. Trad. p. *Manuel G. Morente*. Md. (Tomo III de los "Reisebilder").
- E. Heine*: "Italia". Trad. p. *Manuel G. Morente*. Md. (Tomo IV de los "Reisebilder").
- 1923 — Poesía de Heine: "Maria Antoinette". Trad. p. *Guillermo Valencia* en el "Gil Blas" (29. 1), Bogotá. Reimpreso en Obras Poéticas. Aguilar, Md., 1948, p. 493.
- Flores de poesía alemana, seleccionadas y traducidas p. *Alberto Hass* y *Federico More*. Bs. As., Ed. International. Contiene 29 poesías de Heine.
- Heine*: Las Noches florentinas. Ed. Babel.
- J. L. Borges*: "El Fervor de Bs. As." Bs. As.
- 1927 — *Alberto Gerschunoff*: "Enrique Heine". Ed. Babel, Bs. As.
- "Cuadernos Literarios de Oriente y Occidente", Nº 2 (dedicado al centenario del "Buch der Lieder"). Ed. Instituto de la Universidad de Jerusalem. Bs. As. Contiene:
- Jorge Brandes*: El libro de los Cantares.
- Ezequiel Martínez Estrada*: Humoresca Heineana.
- Ernest Elster*: Introducción al Cancionero.
- Fernández Moreno*: Romance a Heine.
- Alfred Kerr*: Heine el Judío.
- Carlos Grünberg*: Canto de Heine a *Jehuda ben Halevy* (Trad.).
- Israel Zangwill*: La tumba de Lana.
- BABEL. Revista de Bibliografía. Nr. dedicado a Enrique Heine. Contiene:
- La ciudad del Poeta. *Alejandro Gerschunoff*.
- "Canción de los Tejedores a Enrique Heine". *Héctor Pedro Blomberg*.
- "Enrique Heine". *Jorge Brandes*.
- "Heine en español". *Enrique Díez Canedo*.
- Doce poesías de Enrique Heine, según las versiones de *J. A. Pérez Bonalde*.
- "El Rabino de Bacharach". *R. Casinos Assens*.
- "Una conversación con Heine". *Ludwig Kalisch*.
- En el centenario del "Libro de los Cantares".
- 1928 — "Poesías de Heine". Trad. p. *Augusto Aguilar y Tejera*. Ed. Ibero-Africano-Americana. B.
- 1929 — *Luis Guarner*: "Enrique Heine, sus mejores versos". Prólogo de *Edmundo González Blanco*. Md., Ed. Valverde.
- José Eguren*: Poesías. Lima.
- 1931/39 — República Española.
- 1932 — *Enrique Heine*: Noches florentinas. Trad. anónima. Rev. de Occidente.
- Diego V. Tejera*: Poesías. Con prólogo de *José A. Cortina* (vea 1879). La Habana.
- 1934 — *Henri Heine*: "Libro de Canciones". Trad. p. *Luis Guarner*. Aguilar.
- 1935 — *Heine*: Lo que pasa en Francia. Trad. p. *Fernandó Vela*. Revista de Occidente. Madrid.
- Luis Cernuda*: Bécquer y el romanticismo español. Cruz y Raya, Nº 26. Md.
- 1936 — *J. C. Zenea*: "Poesías". La Habana. (Contiene: "De H. Heine").
- "Reisebilder". Trad. p. *Hernando Gómez*. Ed. R. D. P.
- 1936/39 — Guerra Civil en España.
- 1939 — *Manuel González Prada*: Baladas. París. L. Bellenaud (vea 1879).
- 1939/45 — Segunda Guerra Mundial.

- 1940 — *Heine*: El Rabino de Bacharach. Ed. Mirasol. México. Trad. de *Angela Selke* y *A. Sánchez B.*
- 1941 — "Aus Vitzliputzli" (Poema sobre México). "Freies Deutschland", Nº 2. Méx (diciembre).
- 1943 — *Enrique Heine*: "Cuadros de viaje". Selección de *Ramón Gómez de la Serna*. Emecé, Bs. As.
Heine: Qué es Alemania. Trad. anónima. Ed. Americalee, Bs. As.
Heine: Los Dioses en el Destierro. Trad. p. *J. Pérez-Maurás*. La Plata. Ed. Calomino.
- 1944 — *José Martí*: Estados Unidos. Edit. Americalee. (Contiene: La guerra social en Chicago). Bs. As.
Heine: Confesiones y Memorias. Versión castellana y versificada de *Eloy Lorenzo Reborá*. Ed. Ayacucho, Bs. As.
- 1946 — *Carlos Silva Cruz*: "Luz de Intimidación". Santiago. (Contiene once poesías de Heine).
Manuel González Prada: Páginas libres. Lima. (Contiene la conferencia de 1886).
Dámaso Alonso: La originalidad de Bécquer. En "Ensayos sobre poesía española. Rev. de Occidente, Argentina, Bs. As.
Hermann Cohen: "Enrique Heine y el Judaísmo". Bs. As. Soc. Hebráica Argentina.
- 1947 — *J. A. Pérez Bonalde*: "Poesías y Traducciones". Caracas.
Jaime Bofill y Ferro: La Poesía Alemana de los Primitivos al Romanticismo. B. Ed. José Janés.
Heinrich Heine: Selección de su obra lírica y versión directa del alemán, p. *José Fuentes Ruiz*, con un ensayo crítico de *Cristóbal de Castro*. Gráficas Reunidas. B.
G. A. Bécquer: Las Rimas y otras Páginas. Prólogo y notas de *José M. Monner Sans*. Bs. As., Ed. Estrada y Cia.
- 1949 — *Daniel Arango*: Antología de la nueva Poesía Colombiana. Ed. Espiral, Colombia. Contiene: "Canto a Heine".
- 1950 — *Antonina Valentín*: "Heinrich Heine". Bs. As. (Trad. de la obra, editada en 1948, en alemán, por Zsolnay, Wien).
- 1951 — *E. Heine*: "Sus mejores obras". Prólogo de *Théophile Gautier*. Ed. El Ateneo, Buenos Aires. (Contiene: Buch der Lieder, Intermezzo, Heimkehr, Harzreise, Götter im Exil, Le Grand, Über Deutschland, etc.).
Henri Heine: "Libro de Canciones". (Trad. p. *Luis Guarner*), seguido de "Noches Florentinas" y "Espíritus Elementales". (Trad. p. *Juan Medem Sanjuán*). Prólogo de Guarner. Aguilar, Md.
- 1953 — *Estuardo Núñez*: Autores Germánicos en el Perú. Lima. Contiene: Enrique Heine en el Perú.
Manfred Schönfeld: "Sobre la Imitación de la poesía heineana en España: G. A. Bécquer y sus epigonos". En "Estudios Germánicos". Boletín Nº x. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, p. 144 y ss.
- 1954 — *Enrique Espinoza*: "El Ángel y el León". Santiago de Chile.
Donald Fogelquist: "José A. Silva y Heinrich Heine".
- 1956 — *Roberto Magaña Esquivel*: "Heine y la Revolución Francesa".
León Krajsmalnik: "Heine y su Judaísmo". Boletín de Bene Berith. Méx. (marzo, p. 5).
Enrique Labrador Ruiz: "Heine". Atenea, Nº 371, Santiago.
- 1957 — *Estuardo Núñez*: "Nuevos Estudios Germanos". Lima. Publicaciones del Instituto de Literatura, Facultad de Letras, Universidad Nacional de San Marcos.
- 1957 — *Max Aub*: "Heine". Impreso en México a expensas del autor.

- 1958 — *José Zamudio*: "Heinrich Heine en la literatura chilena, influencias y traducciones". Santiago, Ed. Andrés Bello.
- 1959 — *John Englekirk*: "Heine and Spanish-American modernism". Comparative Literature, Proceedings of the ICLA Congress in Chapel Hill-University of California of Carolina Press.
- 1960 — *Porfirio Martínez Peñaloza*: "Sobre la cultura germánica en el Duque Job", "Sembradores de Amistad". Monterrey, Méx. (febrero).
Max Aub: "Alemania". Prólogo. UNAM. Méx. (Col. Nuestros Clásicos).
Rosario Castellanos: "La Alemania de Heine". Novedades, Méx. (11. VII).
- 1961 — *Marianne O. de Bopp*: "Heinrich Heine: Bibliografía en México". Anuario de Letras. Año 1, Méx., pp. 181 y ss.

Publicaciones sin fecha:

Juan Valera: El Dios Apolo = "Der Apollgott".

Juan Valera: "Firdusi". Obras compl. Madrid. Ed. Aguilar, pp. 14, 21, 1425.

"Noches florentinas". Espasa Calpe. Méx. (Col. Austral, Bs. As.).

"Cuadros de Viaje". *Ibid.*

Hugo K. Sievers: Los Ramos del Domingo en Conchalí. *Apuntes Costumbristas*

En una casa de soleado patio, con profusión de macetas, flores y enredaderas, se ha instalado apaciblemente el grupo familiar bajo el frondoso parrón. Reunidos allí los familiares, allegados y domésticas, se entregan, diligentes, a la tarea de confeccionar complicados ramos para los fieles. Es sábado y víspera de Domingo de Ramos, el último de la Cuaresma que da principio a Semana Santa.

Nos encontramos en la populosa y extensa comuna de Conchalí, que se extiende al noroeste de Santiago, enmarcada por el cordón de cerros que, formando un arco, la encierra hacia oriente y norte, favoreciéndola de este modo con un clima agradable. Es comuna con quintas, chácaras, viñedos seleccionados y ganaderías, por donde el gran Santiago incursiona con nuevas construcciones, firmes o livianas, dándose expansión suburbana sobre las feraces tierras de labrantío.

La anciana abuela, las hijas y hasta las nietas ya crecidas, trabajan afanosamente las ramas de olivo y las hojas de palmeras, luciendo acuciosa maestría. En estas labores manuales domésticas hay rígida observancia de una antigua tradición que se va perdiendo. En efecto, ahora es frecuente que en las iglesias parroquiales, se amontonen ramas de olivo de todo tamaño sobre una mesa colocada próxima al altar. La bendición de los ramos se hace en misa temprana. Dispónese la mesa después en lugar accesible, a fin de que los feligreses que concurren a los oficios siguientes, se lleven un manojó cogido al azar.

La anciana octogenaria, depositaria de remotas costumbres, imparte instrucciones y, ella misma, con dedos sarmentosos pero de rara agilidad, da forma a las hojas de palma y sus lacinias, como en tiempos ya idos que parecen haberse arrinconado bajo el alero de la casaquinta. . .

La gente bizoña y menos experta selecciona las ramitas de olivo más adecuadas, escogiéndolas según su tamaño para formar ramos. Manos más experimentadas se dedican a cortar y dilacerar, según modelo, las grandes hojas de palma y, con habilidad, ocúpense de trenzar prolijamente las lacinias. No es, ni más ni menos, sino una industria organizada, en la que hay mucho de solaz y de fervoroso amor por el ¡Hosanna! del día que viene, con la triunfal entrada de Cristo-Rey.

De cada hoja de palma va surgiendo el entretejido de sus lacinias, unas enteras y otras rajadas a lo largo en tirillas muy angostas. Disponiendo seis de éstas, a cada lado del vástago central, se las entrelaza para dar forma a dos esterillas yuxtapuestas; cada una de unos treinta centímetros de largo y de seis en lo ancho. Las lacinias siguientes, en número de tres por lado, son rajadas, cada una, en cuatro tirillas, para formar seis trenzas abiertas, con delicados pliegues siempre iguales, que terminan en apretado moño; desde éste se proyectan las finas terminales a modo de greñas separadas, las que se curvan mediante un maderito cilíndrico, tal cual se hace con las delicadas amarras de los regalos navideños. Estos trenzados no tienen más de 4 a 5 centímetros cada uno. A continuación se disponen dos nuevas esteras



Foto 1.



Foto 2.



Foto 3.

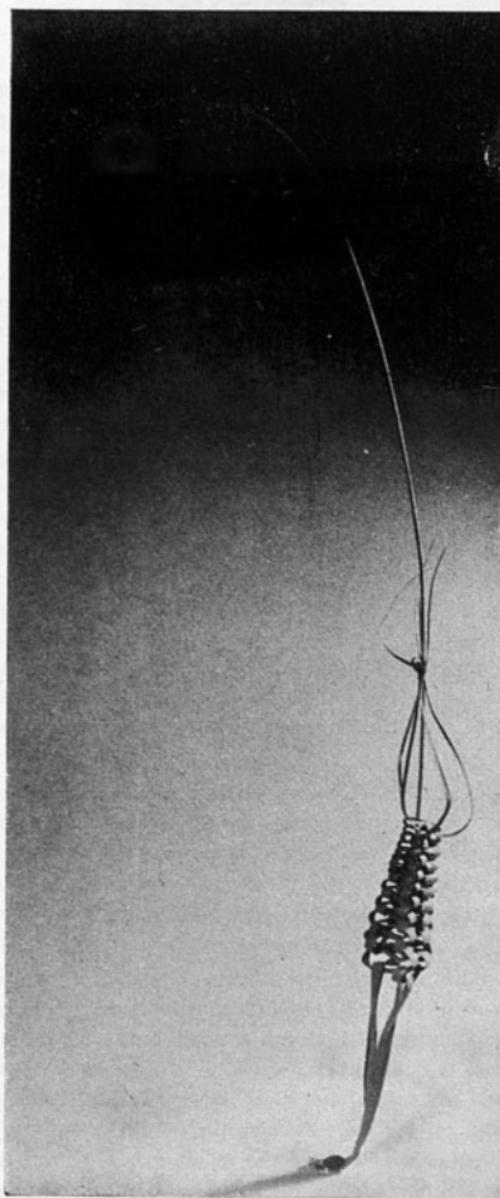


Foto 4.

a cada lado del tallo, para dejar una docena de lacinias en su posición natural y sólo dos de éstas se curvan y sendos extremos son insertados en las dos esteras superiores. El conjunto mide 70 centímetros de largo por 28 ó 30 de ancho y constituye el espaldar del ramo en formación (Foto Nº 1).

Sobre el espaldar, así obtenido, se adosa con ligaduras vegetales, el ramojo de olivo (Foto Nº 2), dando el conjunto que puede apreciarse en la fotografía Nº 3.

Finalmente, como adorno y toque maestro, se trenzan fibras dilaceradas de lacinias, en artísticos ensortijados (Foto Nº 4), constituyendo agregados superpuestos.

Al atardecer de ese día, o de madrugada al siguiente, llegan los interesados en adquirir los ramos, para que sean bendecidos en misa del domingo. Así, en muchos hogares, se les conserva cuidadosamente durante todo el año, como ofrenda, al pie de Cristo Crucificado.

Ernesto Galliano: Festival Claude Debussy en la Biblioteca Nacional

ATENTA a su propósito de dar a la música un lugar de primera importancia dentro de sus actividades de extensión cultural, la Biblioteca Nacional organizó y realizó en la segunda quincena del mes de agosto y los primeros días de septiembre de este año, un *Festival Claude Debussy* destinado a conmemorar el primer centenario del nacimiento de este gran músico francés, iniciador de la música moderna y una de las grandes figuras de la música universal.

Consistió el Festival en seis conciertos en que se ejecutó música de Debussy, dos conferencias en que se analizó su música y su significado dentro de la historia de la música y una exposición iconográfica y bibliográfica que mostró, a través de más de cien fotografías aspectos de la vida y de la representación de obras de este genial compositor y una cincuentena de libros fundamentales que se han escrito sobre él, entre los cuales se destacó el número especial de la *Revue Musicale* dedicado a Debussy poco después de su muerte, que es muy escaso de encontrar. Tuvo esta exposición como nota de especial atracción la exhibición de cuatro cartas originales de Debussy, escritas a su amigo Pierre Louys, proporcionadas gentilmente por su dueño el profesor Jorge Urrutia Blondel, y de la carta en que Debussy expresó elogiosos conceptos al músico chileno Humberto Allende por su concierto para cello y orquesta, prestada por la familia de este compositor.

Se inició el Festival el 22 de agosto, día del centenario, con un acto en el cual Ernesto Galliano explicó el sentido del Festival y el por qué la Biblioteca Nacional lo realizaba, habló el Agregado Cultural de la Embajada de Francia, M. Jean Dedieu, y el profesor Vicente Salas Viú dio una conferencia sobre el tema *Glaude Debussy, hoy y en su tiempo*.

Luego, en los días siguientes, se realizaron los conciertos en que fue ejecutada la mayor parte de la obra de piano y de canto y piano de Debussy, uno fue dedicado a su música de cámara, y la conferencia del profesor Domingo Santa Cruz que versó sobre *El lenguaje musical de Claude Debussy*.

Para estos conciertos se contó con la brillante actuación de los pianistas Alfonso Montecino, Edith Fischer, Elvira Savi, Flora Guerra, Frida Conn y Roberto Bravo; de los cantantes, alumnos de la profesora Lila Cerda, Margarita Valdés, Teresa Reynoso, Rosario Cristi, Lucía Gana, Fernando Lara y Manuel Cuadros; del violínista Francisco Quezada, del cellista Roberto González y del Cuarteto Santiago.

Finalizó el Festival el día 4 de septiembre con el concierto de música de cámara, y hasta ese día estuvo abierta la exposición, inaugurada el 22 de agosto.

Ha sido opinión general considerar el Festival conmemorativo organizado por la Biblioteca Nacional como un gran acontecimiento y lo más importante realizado en Chile en homenaje al centenario del nacimiento de Claude Debussy.

Alfredo Lefebvre: Guía de las Noches de Lope

Homenaje al cuarto centenario del nacimiento de Lope de Vega.

I

AL INICIARSE la acción de *El castigo sin venganza*, los personajes en escena, con ánimo de jerga y broma, van hablando de la noche. El duque de Ferrara, a esas altas horas, espera no ser reconocido con el traje que le oculta. Rutilio le dice:

*Debajo de ese disfraz
hay licencia para todo;
que aun el cielo de algún modo
es de disfraces capaz.
¿Qué piensas tú que es velo
con que la noche le tapa?
Una guarnecida capa
con que se disfraza el cielo.
Y para dar luz alguna,
las estrellas que dilata
son pasamanos de plata,
y una encomienda la luna¹.*

El duque desaprueba el lenguaje de su acompañante y lo considera un desatino, del mismo modo como hace años atrás opinaba mucha gente sobre la poesía de Federico García Lorca, desconcertada por sus riquezas de imágenes y figuras. No en vano comparamos: el diálogo que sigue en la comedia precisamente es una crítica a la poesía de esos días, cuando Lope escribía *El castigo sin venganza*; es fácil imaginar en la mente del autor un dardo antigongorino. Pero volvamos a Rutilio y a nuestra comparación; las “estrellas que dilata — son pasamanos de plata — y una encomienda la luna”, resuenan en el sistema metafórico de Federico García Lorca.

La intención de aquellos versos está muy lejos de ser concebida como directa poesía sobre la noche; lo sucedido en esos versos es lo siguiente: Rutilio ha comparado cortesantemente al duque con el cielo. Ambos se encubren: el cielo con la capa nocturna y el de Ferrara con la suya, a fin de que haya “licencia para todo”. Pero como nunca va a dejar Lope una puerta de escape tan completa a la malicia y a las posibilidades de romper el orden moral de la sociedad de su tiempo, en este juego de escenas a oscuras, en pos de damas de poco rigor, por las orillas de la poesía dejará un resquicio de claridades: “y para dar luz alguna”... vienen las señales celestes, las cuales quisiéramos leer según el significado de elevación de las potencias del alma ante la vista del esplendor celeste; si de este modo fuese, la metáfora que escandaliza

¹Acad. xv, pp. 237a, 237b.

al duque tendría un subido alcance: decir que las estrellas "son pasamanos de plata" evoca una escala al cielo, con relucientes barandales, "y una encomienda la luna", parecería un mensaje de los cielos que cantan gloria divina. Esto lo podemos encontrar en las noches de Fray Luis de León. A cada poeta su noche. Si consideramos bien el caso citado, veremos una coherencia poética muy precisa de todas las figuras que la componen:

Se comparó el velo negro que va cubriendo el cielo al inclinarse el día con una capa; ésta se encuentra guarnecida, es decir, adornada. Así se disfraza el cielo como el duque. Pues bien, las estrellas y la luna son los adornos de esa capa del cosmos. Léase: Pasamano: "la guarnición del vestido por echarse en el borde". Encomienda: "cruz que llevan los caballeros de las órdenes militares en la capa o vestido"².

Fuera de la intención explicada, siempre nos queda una imagen de la noche, la de su esplendor natural, a través de esos versos, sin implicaciones de la situación dramática del personaje, como sucede en la mayoría de los casos; así en estas redondillas del segundo acto de *La noche de San Juan*:

*¡Ay, noche, que siempre en ti
libra amor sus esperanzas,
corre, que si no le alcanzas
no queda remedio en mí!*³

Porque como dice cierto peregrino en *El niño diablo*:

*Que para cierta aventura
de quien soy celoso amante,
de las sombras de la noche
mis esperanzas se valen*⁴.

Acerquémonos a personajes "más responsables"; otro duque sale a rondar de noche, Alejandro, con sus amigos, en *La quinta de Florencia*, en pos de otros afanes:

*Como de día no puedo
velar por mi autoridad,
o porque a la gravedad
de mis cosas tengo miedo,

de noche, con mejor modo,
veo cosas que ha de ver
un príncipe que ha de ser
un Argos, que vele en todo*⁵.

El rey don Pedro, el Cruel, va a salir acompañado de un amigo, por Sevilla, en *La carbonera*, con especiales deseos:

*Don Juan, esta noche quiero
ver a Laura disfrazado;

la noche es acomodada
a toda invención de amor*⁶.

²Covarrubias.

³N. Acad. VIII, p. 145b.

⁴N. Acad. VIII, p. 67b.

⁵Acad. XV, p. 361a.

⁶Acad. IX, p. 541b.

El mismo personaje, en *El infanzón de Illescas*, pregunta:

¿Qué noche hace?

Don Juan

*De tu gusto,
porque, oscura y tenebrosa,
a horror está provocando.*

Rey

Estas son mis noches propias.

Don Juan

¿Piensas rondar?

Rey

*De los reyes
son aforismos las rondas.
La noche, lo que hay, me dice,
en el pueblo; que en sus sombras
y en su silencio y espanto
no se acreditan lisonjas⁷.*

Encontraremos la síntesis de todos estos pensamientos, cuando el hijo de don Juan II de Portugal le dice a su acompañante, en *El príncipe perfecto*:

*La noche de varios modos
ayuda a la libertad.*

*Es como universidad
que da liciones a todos.*

Y en otras horas avanzadas, padeciendo apariciones de difuntos y persecuciones femeninas, el padre exclamó:

Todo esta noche es visiones⁸.

II

Adolfo van Dam, en su edición de *El castigo sin venganza*⁹, señala tónica de Lope esas escenas iniciales de comedias (y también de alguna otra jornada), con personajes noctámbulos. "Lope gustaba de estos príncipes rondadores durante todo el largo período de su producción dramática". Al fin es un buen procedimiento, sirve

⁷Acad. ix, p. 507.

⁸Acad. x, pp. 502a y 479a.

⁹El castigo sin venganza, Groninga. P. Noordhoff, 1928, p. 113.

muchas veces de preludio para ajustar la oreja y la atención del público, con un asunto ajeno, antes de comenzar la exposición del caso; podría anotarse como un procedimiento más de la técnica teatral del Fénix, si no fuera que esos diálogos esconden un secreto, por el hecho de repetirse, con variantes sobre el motivo: nos asoman las actitudes inmanentes del poeta ante los poderes de la noche; revelan que Lope —y cualquier legítimo poeta— también se bañó en “las fuentes más profundas de la poesía infusa, anterior y necesaria a todo poema”¹⁰. En la reiteración del motivo barruntamos una palpitación de destino lírico; sucede que antes de van Dam, pero vista en otra función literaria, José Montesinos había reparado en dicha abundancia.

En 1925, entre las notas que puso a *El marqués de las Navas*, encontramos ésta: “De los momentos líricos de que es tan pródiga nuestra comedia, uno de los que con más frecuencia se presentan en las de Lope es éste: el personaje que aguarda, invoca o apostrofa a la noche. Y como ‘el soneto está bien en los que aguardan’, esas invocaciones y apóstrofes son sonetos en su mayoría”¹¹. Luego nos ilustra con más de una docena de referencias, hasta de una novela, de esas que le propuso escribir Marta de Nevares, *La prudente venganza*. Aquí, en un paréntesis más bien innecesario, fruto del afán de lucir erudición, se increpa a la noche; pero no se trata de un caso más, en la serie de muestras: por su índole tiene la utilidad de mostrarnos una tradición del tema, la cual sigue Lope: —“¡Oh noche, qué de desdichas, tienes a tu cuenta! No en valde te llamó Estacio ‘acomodada a engaños’, Séneca, ‘horrenda’, y los poetas, ‘hija de la tierra y de las Parcas’, que es lo mismo que de la muerte, pues ellas matan y la tierra consume lo que entierra”.

No nos detendremos en este orden de investigación; no nos preocupa recoger los antecedentes literarios y las fuentes de las noches de Lope, porque miramos con un ojo desmesurado este fenómeno, y vemos algo más ascencial que el pasado grecolatino del tema; aquellas búsquedas nos mostrarían las variaciones. Aunque el Fénix cultive un legado literario, interesa mucho contemplar las actitudes inmanentes del poeta, frente a una de las palabras más originarias de la poesía. Daniel Rops ha escrito: “El amor y la noche son las dos primeras y casi únicas palabras-claves... Tomadas ambas en la plenitud de su significación, abarcan todo el campo de la poesía”¹². Más que otra, la noche es como el agua: toma la forma que se le da, puede ser madre o hija, valdrá como argos o como ceguera, luz de la esencia o sombra de toda diferenciación. Más allá empezarán los mitos y las simbologías, y si pasamos a las refracciones románticas, toda una entraña metafísica alumbrará esa palabra, con todas las honduras y el ansia de infinitud.

En el amplio diorama hispánico, nos basta con ir contemplando a Lope, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz, para juntar todas las tinieblas y todas las estrellas de la noche. Ya iremos palpando algunas señales del Fénix, tan estruendosamente distintas a los nocturnos trascendentes del gran desterrado del cielo, el poeta de la *Noche Serena*, por la cual asciende hasta el Amor sagrado, y no hablar ya del santo, en cuya poesía la noche viene a ser todo lo que no es Dios, y también, en la dichosa ventura de esta poesía, todo lo que es Dios.

Lope, el inflamable, sea que evoque y describa, sea que apostrofe, con todas las iras morales, nos dejará a la vista una noche, dentro de los límites que ella misma engendra, sin traspasarla como los otros españoles, pero preñada de su acento y con todo el semblante de una antropoesfera. No es universo para visiones celestes o para sím-

¹⁰Daniel-Rops: *Pasan los ángeles (Où passent des anges)*, Barcelona, 1961, p. 178.

¹¹TAE, VI, p. 203.

¹²Daniel-Rops: *Op. Cit.*, p. 178.

bolos de la mística más genuina. Es en Lope una casa del hombre, iluminada por sus sentidos. Y si revisamos ahora —aunque sea velozmente— los versos acumulados de escenas de comedias, en los diálogos de rondadores noctámbulos, cogemos la imagen y el sentimiento de la noche como antropoesfera. Tomemos los que anotamos como síntesis de varios tratamientos: *Toda esta noche es visiones*; aunque nos haga presentir las caras de Jano y las de los ángeles de Ezequiel, es la *imaginación* del hombre la que habita en la noche, a través de las posibilidades expresivas de ese verso. Y la reflexión, *la noche de varios modos — ayuda a la libertad*, junta en las tinieblas todas las fuerzas de la voluntad. Sólo nos falta la *inteligencia* para tener las potencias fundamentales de la naturaleza humana, representadas en la palabra nocturnal del Fénix: *Es como universidad — que da liciones a todos*. He aquí tres dimensiones del alma, sus tres poderes creadores, catalizados por la noche, dispuestos si no a todas las transformaciones, a una intensidad mayor que la diurna, durante la cual los sentidos le absorben y suministran más vida terrestre.

III

Miremos el cielo estrellado de los sonetos de Lope:

*La noche viene descogiendo el velo
bordado de las luces de Diana;
vense la bella Copa y Ariana
con la corona de que ilustra el cielo.*

*Vense la hermosa Andrómaca y el vuelo
del alado Pegaso y la inhumana
espada de Orión, y con su hermana
Hélice clara, tan notoria al sueño*¹³.

En estos cuartetos la poesía está en movimiento; en el siguiente caso la vista aparece estática, lo animado acá es el temple con que se cuentan las estrellas:

*Echado en este suelo, ¡oh, luces bellas,
cuya piedad en mi remedio invoco,
con los suspiros de mi alma os toco,
que os igualan también en ser estrellas!*

*¡Oh, Bocina famosa, lumbre entre ellas,
y tú, Lucero, que no amaste poco,
si estrella eres de Venus, yo soy loco,
que a media noche cuento las estrellas!*

*¡Oh, Carro celebrado! ¡Oh, lumbres puras!
¡Oh, Norte hermoso, que en el alta corte
del cielo estuvo, donde estáis seguras!*¹⁴

No nos detendremos a establecer el mapa celeste con las constelaciones que encontramos en uno y otro poema, tan distintos en las distribuciones celestes; una es

¹³Nº cvi de C. C. 68.

¹⁴N. Acad. v, p. 446b.

movediza, los resplandores mostrados exclamativamente lucen con cierta ternura de amable astronomía; en esa vista domina la espléndida claridad de Diana, la luna, puesta en primer plano de visión poética. La otra repartición, si inmóvil, va centrada por un titular más intenso y palpable, el de las estrellas del alma, que llegan a tocar las celestes, personificadas con ese contacto cósmico de centella a centella.

En ambos casos sentimos la armonía de la noche que se nos entra por los ojos, y cuando quisiéramos alzar un vuelo con el alma excitada por los poderes de la noche, el resto de los sonetos nos envolverá con su aliento sensitivo, amplificado cósmicamente por dicha antropoesfera. Cuando contemplábamos la bella Copa y la hermosa Andrómeda, seguíamos por las otras constelaciones, y parecíamos verlas todas, el galán de la comedia nos dice:

*Sólo faltan aquí mis luces bellas
que si salieran, no se viera alguna
de cuantas hace el resplandor de Apolo.*

*Salid que a vuestra luz, mis dos estrellas,
esconderase la envidiosa luna
y gozaré mi bien secreto y solo.*

El viejo símil "tus ojos son dos estrellas" es aquí el motivo erótico del soneto; para exaltar los dones de la amada, se usa la hiperbólica comparación "tus ojos son más luminosos que las estrellas", y por cierto el tópico de "la amada aparece y detiene o trastorna el mundo". Al ámbito nocturno le faltaba algo para ser pleno, y bien vemos qué sol, qué estrella, qué amada dejaba de iluminar, según los manierismos señalados, los cuales permiten mostrarla en contraposiciones de luz-sombra, para perfeccionar la noche. De este modo trata Lope la expansión erótica de muchos personajes "que aguardan"; desde luego así en el caso pendiente, el de las árticas constelaciones:

*De mi estrella, la luz al sol importe;
ante su claridad serán oscuras,
la Bocina, el Lucero, el Carro, el Norte.*

No nos detengamos en el conocido procedimiento del verso final, porque nada agrega aquí; veamos alguna muestra más, entre los numerosos apasionamientos lopescos, distendidos en la noche, "cuando el amor se enciende más"¹⁵:

*Aunque celos te den sus resplandores,
deja, luna, salir mi luz querida;
que bien sabe de amor quien tuvo amores.*

*La noche se verá del sol vestida,
tendrá la sombra luz, perlas las flores.
mi pena gloria, y mi esperanza vida¹⁶.*

¹⁵Fray Luis de León: Obras completas castellanas, B.A.C., p. 107.

¹⁶N. Acad. XII, p. 612b.

Si según el terceto tendremos sol en la noche, como se acostumbra, ante la aparición de la amada; en el ejemplo siguiente, viene el reverso: hay tanta obscuridad por ausencia de la mujer-sol:

*Noche, la más oscura que se ha visto,
mucho os debe el temor que el alma siente;
más, ¿qué milagro, si mi sol ausente
se traspuso del polo de Calixto?*¹⁷

Entre verdades y retóricas, el alma española se impone siempre. En otro soneto vamos a ver una puesta en la realidad erótica del amor. A medida que avancen los versos se impondrán dos cosas: la conciencia de la individuación, ésa que la noche indiferencia (todos los gatos son pardos...), y junto con esa necesidad tan honda, y en estrecha relación con ella: la primacía de la vista, en orden a los afanes del eros. Nótese que la pieza usa con extrema naturalidad de significado, el tópico, en el segundo cuarteto; precisamente allí se asoman los dos puntos señalados; rematan en el final, de total afirmación. No pueden dejar de asociarse estas urgencias humanas, con la condición de un país que nunca deja de ser tierra iluminada.

*¡Oh, noche, que por sendas mal formadas
huyendo vienes del ligero día,
que desde el indio por incierta vía
te sigue las espaldas enlutadas!*

*Esconde tus estrellas argentadas
para que llegue a ver la prenda mía,
que de mi atrevimiento desconfía
las luces de sus ojos adoradas.*

*Hoy con tu negra máscara pretende
la hermosura encubrir, por quien suspira
el alma que en su puro rayo enciende.*

*Mas tiene amor mi dicha por mentira;
que no basta que goce lo que entiende,
pues no goza del bien quien no le mira*¹⁸.

IV

Un tono ético, de insistente moral, afina el otro sector de composiciones nocturnales; son las de dominante apóstrofe, tradición de antigua prosapia lírica, como vimos en los casos latinos que el mismo Lope citaba. Este modo conviene bien a la idiosincrasia española —de los días del Fénix tanto como de hoy—, siempre impulsada a dictar precisiones morales, experta en este arte, en todo lo que —recta o morbosamente— tiende a poner a la vista más meridiana la distinción entre el bien y el mal, hasta los extremos provincianos de hacer distingos de mal en accidentes costumbristas, y de bien, en formalidades de exterioridad social. En todo

¹⁷Acad. vi, p. 465a.

¹⁸N. Acad. xiii, p. 191a.

caso, el gesto escandalizado por el mal es uno de los vicios hispánicos, de solo aparente incomprensión humana; a esta índole expresiva pertenecen los apóstrofes lopescos a la noche, como éste:

*Oscura noche, capa de traidores,
máscara de la luz del claro día,
centro de la cruel melancolía,
tercera de secretos y de amores,*

*aumento de las quejas y dolores,
cueva de pensamientos, donde cria
la enamorada o triste fantasía
del parto de su pena los errores*¹⁹.

En esta zona nos vamos apartando de las armonías de la noche; nada trasciende, ni tampoco nada se expande del alma a través de los sentidos, en esas altas horas de todas las posibilidades, con la mayor riqueza para la imaginación, para el atreverse de la voluntad, para el conocer más íntimo y luminoso. No. El dicerio sólo ve la sombra enemiga. Ni siquiera provoca la obscuridad el silencio indecible del misterio; mucho menos la ilusión de reposo, con toda su evasión de las diarias pesadumbres. Estos aspectos nocherniegos apenas aparecen en uno que otro apóstrofe de los aguardantes. Sin embargo, sucederá la magia de contradicciones que engendran las ausencias del sol. Con furor de conjuro, con gesto de falsa moral, el impropio en *La noche toledana* se deberá a fin de "que me dejes gozar lo que procuro"²⁰. Y por fin, lejos de tópicos y de éticas, Lope juntará todas sus potencias en un soneto, que si es de corte apostrofístico, sólo afirma la noche como su antropoesfera, en la más viviente relación, para que veamos un ensanchamiento de la conciencia, y el cumplimiento poético de aquellas palabras de Paul Valéry que leo en Daniel Rops: "Tú sabes muy bien que los poderes del alma proceden inexplicablemente de la noche"²¹.

El soneto figura en *Rimas humanas*. Podría pertenecer a una comedia. Es tan evidente que ha nacido de la poesía de Lope como que expresa su connaturalidad más absoluta con la noche, que al fin es ese conocimiento inmanente, primigenio y más hondo que toda experiencia:

*Noche, fabricadora de embelecros,
loca, imaginativa, quimerista,
que muestras al que en ti su bien conquista
los montes llanos y los mares secos;*

*habitadora de cerebros huecos,
mecánica, filósofa, alquimista,
encubridora vil, lince sin vista,
espantadiza de tus mismos ecos:*

¹⁹Acad. iv, p. 199b.

²⁰N. Acad. xiii, p. 125b.

²¹Daniel-Rops: Op. Cit., p. 183.

*la sombra, el miedo, el mal se te atribuya,
solicita, poeta, enferma, fría,
manos del bravo y pies del fugitivo.*

*Que vele o duerma, media vida es tuya:
si velo, te lo pago con el día,
y si duermo no siento lo que vivo²².*

¿Es que no se escucha en el silencio de esta gran noche de Lope, el sacudimiento de las cadenas que lo atan a su condición humana?

Fernando Uriarte: Temas y problemas de dos novelistas: Hesse y Pérez de Ayala

EN LOS ÚLTIMOS años hemos visto desaparecer novelistas, pensadores y poetas que configuraron radicalmente el destino intelectual y sentimental de tres generaciones de lectores. Este tipo de influencia, tan apremiante y comprometedora, se da sólo cuando el binomio escritor-lector se ha constituido en comunidad de vivencia desde una misma situación concreta. El concepto de generación histórica, auxiliar imprescindible en la investigación del fenómeno humano, supone, entre otros hechos, la posesión de ciertos modos espirituales de ver, sentir y pensar, que resultan exclusivos, aunque no sin leves variantes entre dos promociones contiguas de quince años cada una.

Estos modos o caracteres peculiares de la vida son alumbrados en la ruta por el gran escritor, cuando bucea en sus propios problemas y se topa con lo nuevo originándose. La nueva combinación de ingredientes coagula en modelo generacional; es la respuesta a las exigencias del nivel histórico, y pertenece por igual al creador que lo expresa literariamente, como al lector que complica el modelo con las sinuosidades de su acontecer personal.

Desaparecen *nuestros* escritores decisivos, y con ellos ciertas vigencias. El hecho no tiene remedio ni puede justificar patéticas lamentaciones; es más adecuada la templanza melancólica. Ha cambiado ya, muy sensiblemente, el tono, el nivel y la hora. El nuevo lector podrá todavía admirarse y gozar con aquellas invenciones, pero, sin duda, algo fallará como en nosotros, que no pudimos sentirnos personajes de Balzac, Zola o Dickens. El bisoño aficionado de veinticinco años padecerá igual insuficiencia ante Baroja, Mann, Hesse, Martin Du Gard, Joyce o Pérez de Ayala.

Se trata, pues, de separar y subrayar en literaturas de alto rango lo autobiográfico, oculto motor de la ficción, que quedará como el dato real y objetivamente válido, que permite acceder a la vida secreta de tres generaciones.

Dos de estos grandes maestros fallecieron hace pocos días, en la misma quincena: Hermann Hesse y Ramón Pérez de Ayala. Intentaremos, dentro de nuestras posibilidades, la conexión entre sus respectivos valores y contextos, de remoto parentesco a primera vista, pero coincidentes en la concepción y el tratamiento de viejos temas humanos, renovados por una singular combinación de ingredientes circunstanciales.

Señaló *Azorín* la ventaja de leer sin propósito de crítica, como la manera más eficaz de apropiarnos de la sustancia de una obra. Distinguía el maestro español la reticencia vigilante, propia del crítico, de la actitud que enfrenta la obra desconocida de un modo abierto "sin miedo a que esto que nos gusta no guste a los críticos"¹.

El consejo es certero y nos aclara lo que indeliberadamente hicimos al leer las

¹*Lope en Silueta*. Losada. Págs. 11 y 12.

grandes novelas europeas, el método que nos aproximó a las enormes personas de sus autores.

La entrega abierta a ese orden especial que, como correlato de lo real, toda novela intenta, exige, en efecto, del lector carencia de supuestos, cierto adanismo consciente compensado por una entusiasta expectativa. Este no sospechar lo que nos van a dar, nos capacita y sensibiliza para percibir el nuevo jugo, y otorga permanencia y frescura a nuestras primeras intuiciones. Comprobamos, además, que lo ganado en aquel choque primero con una cadencia literaria desconocida, apenas si aumenta en las lecturas posteriores. La originalidad esencial de lo humano lograda por el autor, se percibe de súbito; el oído literario que retuvo aquella cadencia desconocida e imprevista, queda capacitado para distinguirla cada vez que se presenta.

Al finalizar la tercera década de nuestro siglo, un novelista como Hermann Hesse nos era desconocido en lo fundamental, si descontamos el vago prestigio que emanaba de los comentarios dispersos en algunas revistas. Corrían los años del primer encuentro con una generación de escritores que iniciaba la conquista intelectual de Hispanoamérica.

La pequeña novela *Demian* circuló brevemente entonces, fue leída por pocos; empero su corto desarrollo, de denso contenido programático, dejó abierta la máxima expectativa. El librito contenía la problemática generacional en apretado esquema, y sobre todo un modo tan curioso y sorpresivo de tratamiento, que aseguró al autor un apartado exclusivo en nuestro medio.

Los temas específicos de una generación pueden ser abordados épica o líricamente; la novela *Demian* es señera entre las que integran el grupo autobiográfico de Hermann Hesse, correlato de temas y problemas de su vida personal. De la lectura, quedó en nosotros el recuerdo de una cierta fragancia espiritual que reapareció posteriormente, sin perder intensidad, cada vez que una nueva invención del escritor alemán vino a nuestras manos.

En un buen orden lógico, el problema precede al tema. Si un tema novelesco se repite, con explicables variantes circunstanciales, en un cierto número de escritores importantes dentro del área de una generación —el campo histórico inteligible de una novela, en términos toynbeeanos—, quiere decir que se trata de un tema representativo generacional, en cuyo trasfondo debe hallarse un hervor de problemas que agitan la raíz vital de la época.

Los problemas y su correlato, o sea, los temas en que aquéllos se resuelven de una cierta manera, se nos evidencian a poco que entremos en los libros de Hesse, Pérez de Ayala, Martin Du Gard o Joyce. Si observamos las fechas de nacimiento, tenemos que Hesse nace en 1877, Pérez de Ayala en 1881, Joyce en 1882 y Martin Du Gard en 1881. Se trata, pues, de una generación espiritual europea que intentará la expresión de un *presente* europeo, es decir, una temática vital del continente como tal, que se canaliza a través de las particularidades nacionales y que, reunidas, constituyen, la sinfonía de pulsaciones coherentes de una cultura orgánicamente estructurada.

Si no fuera posible establecer una conexión entre Hermann Hesse y Ramón Pérez de Ayala, por remota y tenue que resultase —sin miedo al contraste entre los decadentes vapores germánicos del primero y el sulfúrico realismo del segundo—, querría decir que Europa consistiría en un temporal de pueblos sin vertebración cultural, lo que, desde luego, es insostenible.

En consecuencia, habrá de buscarse la tenue ligazón que, a lo mejor, resulta suficientemente robusta.

Sinclair es un atormentado escolar a quien *Demian*, escolar algo mayor, de rara

fuerza y experiencia, dirige y protege suavemente, a veces sólo con el poder de su mirada que emana una "extraña eternidad zoológica", una "incalculable antigüedad". *Sinclair* es una trasposición del pequeño Hesse. El niño descubre su problema y lo trascibe en frases que preludian todo un proceso de escritor.

"Lo que *Demian* había dicho sobre Dios y el diablo, sobre el mundo oficialmente divino y el mundo demoníaco, encubierto y silenciado, era exactamente mi propio pensamiento, mi propio mito, mi concepción de *los dos mundos*: el luminoso y el oscuro. El descubrimiento de que mi problema era un problema de todos los hombres, un problema de toda vida y de todo pensamiento, se cernió de pronto sobre mí como una sombra divina, y me sentí penetrado de temeroso respeto al advertir cuán profundamente participaban mi propia vida y mi pensamiento personal en la corriente eterna de las grandes ideas. Este descubrimiento afortunado y satisfactorio en cuanto confirmaba mis concepciones, no fue, sin embargo, alegre. Era duro y sabía áspero, pues traía consigo un principio de responsabilidad, un definitivo adiós a la infancia y un anuncio de soledad y aislamiento. Revelando por primera vez en la vida mi profundo secreto, expuse a mi camarada *mi concepción de los dos mundos*"².

Demian, el amigo poderoso y sabio, añade:

"Únicamente aquellas ideas que vivimos tienen un valor. Has sabido que tu *mundo permitido* era tan sólo la mitad del mundo, y has intentado escamotear la otra mitad, como los religiosos y los profesores. ¡No lo conseguirás nunca! Nadie lo consigue una vez que ha comenzado a pensar"³.

Lo permitido, mitad luminosa del mundo; lo prohibido, la mitad oscura que debe conquistarse en soledad, aventura personal en que cuaja la peculiaridad de una vida por una vez y nunca más de aquella manera.

El problema así planteado, entre las fermentaciones de una infancia herida, desprenderá toda su savia, hasta configurarse como epítome trascendental en las producciones mayores: *Narciso y Goldmundo* y *El Juego de Abalorios*. Naturalmente, el problema es antiquísimo, pero la generación de Hesse lo levantó al primer plano expresando, históricamente, las angustias de la vida personal en una etapa de la vida europea.

"Un definitivo adiós a la infancia", escribe Hesse, que coincide con el descubrimiento y aceptación de un segundo mundo, con todas sus implicaciones. Se trata de una radical desviación que enturbia la transparencia del anhelado vivir rectilíneo, su severa tranquilidad: tentativa de crear nuevos valores, de ceñirse a nuevas normas, de provocar la apertura a la vida individual irreversible, que suele granar en el aislamiento ensimismado.

Hesse nos ha dado, en una sola página clave, la intuición esencial del programa de su vida. En la infancia herida empieza el juego de los *dos mundos* que se rechazan. En esa atmósfera confusa, cuaja su vocación de integrador solitario de las dos dimensiones de la existencia: lo establecido y consagrado, de un lado, el juego turbulento del destino histórico, de otro; vaivén permanente entre la ascética atmósfera espiritual y el escozor candente que produce la vida al levantarse incesantemente, con su secuela de amores, odios y dolores. Desde su hogar en Baviera, hasta su retiro monacal de Montagnola, la vida de Hesse fue una lucha secreta. Nada sabemos de su resultado; los libros del novelista sólo aluden a la marcha evolutiva de sus problemas duales, dolorosamente analizados. Tal vez no haya habido balance positivo, porque las vidas decisivas sirven maravillosamente para reflejar las angustias radicales del sujeto, con prescindencia de sus victorias inestables.

²*Demian*: Argonauta. Buenos Aires, 1946. Pág. 62.

³*Ibid.*, pág. 63.

La obra de Ramón Pérez de Ayala —su vida—, alienta desde otra *paideia*. La sustancia de su obra vino hermetizada por las galas cautivadoras de un estilo literario exuberante y atildado, pleno de viejas perfecciones, vicioso de términos buscados en la entraña menos frecuentada del idioma. Esta prosa madura, casi podrida de esencias, compensa el afectado caramelo casticista con una insuperable precisión expresiva. A todo esto se añade una grave dificultad, que puede desorientar un primer intento de interpretación: la complejidad de su pensamiento.

Esta cualidad informa enfáticamente sus novelas, que siéndolo plenamente, son algo más, porque su médula dramática está entramada con la reflexión permanente, que adoba de cierta trascendencia extranovelística cada personaje y cada tema.

En 1907, bajo el seudónimo de *Plotino Cuevas*, publicó su novela *Tinieblas en las Cumbres*, primera del grupo autobiográfico que completan luego, pero no terminan, *La Pata de la Raposa*, *A.M.D.G.* y *Troteras y Danzaderas*.

En un prólogo tardío, antepuesto a la edición argentina de esta última novela, explica el autor que: "en mi intención original, debían formar parte (las cuatro novelas), de un conjunto más amplio; algo así como lo que después de la Primera Guerra Mundial llevaron a cabo algunos escritores en Francia, y que un crítico francés denominó 'la novela río'".

Agrega pocas líneas después: "estas novelas río son las más conocidas en la Argentina, cuya intelectualidad padece a veces cierto estrabismo convergente hacia Francia, como si se esforzase en ver en la literatura francesa su propia nariz, órgano del olfato". El párrafo responde a "esa nativa malignidad" que le atribuye Ortega y Gasset⁴.

Alberto Díaz de Guzmán, personaje central en dos de estas obras, y figura secundaria aunque de relativa importancia en las otras dos, es una trasposición que el escritor asturiano hace de sí mismo; el depositario, primero, de sus problemas, movido en encarnación novelesca de rango principal, y el observador, relegado a segundo plano, como testigo del vasto contorno nacional, cuando el novelista deja la confesión lírica por el registro de la épica.

Un grupo variado de señoritos ociosos que viven en un pueblo de Asturias, provincia natal de Pérez de Ayala, decide presenciar un eclipse desde cierta montaña cercana, haciendo buena la ocasión para concurrir a ese lugar en compañía de algunas prostitutas de la localidad.

Pérez de Ayala definió el carácter externo de su creación como novela lupanaria. Del ameno grupo concupiscente forma parte el joven Alberto Díaz de Guzmán, quien, como el escolar Sinclair de *Demian*, se debate entre dos mundos antagónicos. Al finalizar *Tinieblas en las Cumbres*, ocurre algo curioso y habitual en las novelas de Pérez de Ayala. El registro de *presentes* vitales cede el paso bruscamente a la digresión trascendental. Todo lo acumulado en el trascurso de acción y diálogo, a través del vivir cotidiano, se descarga de una vez soltando una andanada de tesis. Lo que devenía novela lisa y llana, que consideraba la vida como método de conocimiento, se torna mensaje razonado, concepto nítido, idea.

Estas desviaciones, que el género novela padece en nuestro tiempo, fueron consideradas en cierta ocasión por Thomas Mann con la soltura de un genio del oficio.

En *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949), vertido al castellano por *Sur* (1961) el novelista alemán relata sus impresiones sobre *Le rouge et le Noir*, "una novela que produce la impresión de que antes no hubiera existido ninguna novela", y se pregunta "si en el campo de la novela hoy vale tan sólo lo que ya no es novela". Digamos de paso, que las valiosas confesiones contenidas en este librito del autor de

⁴Obras Completas. Tomo I, pág. 167.

La Montaña Mágica, contienen las más sustanciales indicaciones sobre su método creador, sus *doopings* intelectuales, sus jugarretas privadas y sus peculiares martingalas, en suma. Deja, además, muy erosionadas las tentativas de interpretación de su obra al estilo de la que con gran aparato bibliográfico ha iniciado recientemente en nuestro medio Roque Esteban Scarpa. Esta *Novela de una Novela* —título elegido por el traductor—, deja poco que comer a la crítica interpretativa posterior a su publicación. La personalidad que Thomas Mann nos ofrece como supremo conocedor de sí mismo, concebida en un autoexamen profundo, placentero e irónico, relega a la categoría de caricatura la que va descubriendo, con fatigosa penuria, el recuento documental de Roque Esteban Scarpa bajo el título de *Una Personalidad en una Obra*. Como aproximaciones, más o menos felices, quedarán aquellas que se lograron en los comentarios sobre Thomas Mann, previos a la publicación de tan inesperado libro.

Hemos visto ya, que Pérez de Ayala y Hermann Hesse hacen de la novela un híbrido de novela y ensayo. El relato, en *Tinieblas en las Cumbres*, detiene su marcha acumulativa de *presentes* vitales y se convierte en diálogo platónico sobre los problemas que oscuramente han conducido la acción. ¿Qué hay detrás de la amarga juerga del protagonista Alberto Díaz de Guzmán? ¿Por qué emerge de ella con aire triste y gesto insatisfecho?

Alguien le dice que una vez abandonó su pueblo, la costumbre y el orden que en él imperaban mansamente, y se echó a recorrer muchos lugares, sin parar, tratando de “construir un sistema cosmológico, ético y religioso muy semejante al budismo”. Díaz de Guzmán colige que su misantropía arranca de la diaria contemplación de los demás “como resumidos y representados en uno mismo”. La idea de morirse le corroe, le empuja al arte.

“Esto de pasar por la vida como vellón de humo y no dejar rastro en pos, me producía terrible preocupación y una tristeza prematura, impropia de mi edad. ¿Cómo acrecentar, intensificar y dilatar este precioso don, mezquino en las proporciones que se nos otorga? No había otro camino que la gloria... la inmortalidad. Pero, sobre todo, la inmortalidad como fama póstuma es la medida de lo que uno ha vivido en profundidad... Yo estudié en un colegio de jesuitas. En llegando el tercer año, que es cuando se estudia retórica, se me despertó gran afición por las bellas letras... resolví hacerme artista y hombre célebre en la literatura. Lo primero que consideré era que mi celebridad sería limitada, porque gran parte de la humanidad no entiende el castellano, y las traducciones, por lo que decía el profesor, son siempre infieles e imperfectas. Por el contrario, la pintura es un arte que lo mismo puede apreciar y sentir un patagón que un aragonés, con tal de que no sean ciegos. El lenguaje humano es aún imperfecto, o más bien rudimentario y bárbaro... Yo puedo copiar un árbol tal cual él es, si mi habilidad llega a tanto... Pero, ¿podré, por ventura, trasladar el susurro del bosque con el gorjeo de los pájaros y los mil ruidos que lo componen, *sin hacer una referencia intelectual?*... La belleza ejerce sobre mí imperio absoluto. Pero ya le he dicho: lo que me ha encaminado al arte y me lo ha hecho abrazar con ahinco es la consideración de la brevedad de la vida... Si se descuentan los años de mi infancia y de mi adolescencia, transcurridos estos últimos en el recinto de una mansión religiosa, el resto de mi vida intelectual está enturbiada por grandes humaredas”.

El autor-personaje consigna esta motivación esencial en su diálogo, mientras en los matorrales cercanos de la alta cumbre la pandilla de juerguistas retoza: “¡Tócame el alma! ¡Dame tu muslo! ¡Cochón! ¡Cochón! ¡Cochón!”

Habíamos precisado en *Demian* el problema de los *dos mundos*, los mismos dos mundos que chocan en la persona de Alberto Díaz de Guzmán, en pleno eclipse

planetario y anímico. "Yo tenía en el alma —dice— cumbres cristalinas y puras; la oscuridad ha penetrado dentro de mí".

El choque de los dos mundos lleva el caos a la conciencia del protagonista de la novela de Pérez de Ayala. La confusión le arranca honda y tierna lamentación, al doblar el último recodo de su salida en pos de un nuevo mundo personal. Súplica patética, añoranza de lo irrecuperable:

"¡Oh, Dios! ¡Dios mío! Dios de mi infancia, Dios de mis éxtasis en el oratorio blanco que olía a rosas... ¡Dame la túnica de pureza de mis años ingenuos y la corona de candor de mi frente descuidada! ¡Dame la luz, devuélveme mi fragancia infantil!"

En *Tinieblas en las Cumbres* registró Pérez de Ayala la conmovedora desorientación de un joven de la época. El protagonista Alberto Díaz de Guzmán es la respuesta al reto problemático, en el momento de máxima ebullición. El novelista español botaba allí su primera piel y contraía un compromiso doloroso consigo mismo. En el acontecer de las otras tres novelas, Alberto es ya un personaje cotidiano en lucha amortiguada con aquella tiniebla de arranque juvenil.

"Alberto, era un mozo a quien el azacaneo de la vida había despojado, prematuramente, una por una, de todas las mentiras vitales, de todas las ilusiones normativas, y para quien habían perdido el carácter de fuerza motriz todas esas palabras que se acostumbra a escribir con mayúscula: religión, moral, ciencia, justicia, sabiduría, riqueza, etc. Lo mismo que en la eternidad del firmamento van apagándose las estrellas, dentro de su alma habían ido muriendo todos los grandes luminares de la infancia"⁵.

Alcanza la superación por vía reflexiva. A Hermann Hesse le ocurre progresivamente lo mismo, en los sucesivos doblajes de su creación literaria, en cuya meta —*El Juego de Abalorios*— aparece Josef Knecht, engendro fantasmal, de compleja factura, que es el que más se acerca a una solución, con sedimentos residuales todavía, de aquella pugna inaugural de los dos mundos. En *La Pata de la Raposa*, el escritor español consigna una superación del problema. El laborioso proceso sentimental se detiene; el colapso, tornasolado por un amargo escepticismo, se describe objetivamente: egoísmo sin tasa, desasimiento de las pasiones, mutilación de todo deseo desordenado, equilibrio frío, autodominio, unidad.

"Y en suma, así como su existencia era una llama entre dos sombras, su sistema lindaba de una parte con la escéptica oquedad inicial de donde había surgido, y de la otra, con una oquedad en donde su voz precedera advertía lejanos ecos místicos. Diferenciando los dos linajes de conocimiento, del sentir y del pensar, y equiparando el placer de vivir a la certidumbre de conocer, había llegado a proyectar una simpatía universal sobre todo lo creado, a amar a todo por igual..."⁶.

Estos fueron los problemas de las novelas europeas de un cierto momento generacional. La temática común a Pérez de Ayala y Hesse que hemos anotado, no implica, necesariamente, identidad formal ni dinamismo coincidente. Cada uno debió hacer frente a un contorno nacional distinto, del que sus respectivas obras son, en último término, reveladoras emanaciones. Este tipo de coincidencias, paralelismos y comunidades temáticas se puede determinar, también, en *Los Thibaud*, la extensa novela de Roger Martin Du Gard, especialmente en los dos primeros tomos de la admirable serie: *El Cuaderno Gris* y *El Correccional*, documentos reveladores del clima de una infancia herida, indecisa entre dos mundos, menesterosa de tierra firme y de normas adecuadas. Aunque la carga ideológica es evidente en el gran

⁵*La Pata de la Raposa*. Austral, Argentina. Pág. 14.

⁶*Ibid.*, pág. 222.

escritor francés, su caso es el de un novelista puro, captador de sustancias vitales, desentendido de mensajes trascendentes y cristalizaciones ejemplares, ajeno por completo al hábito reflexivo que descompone e interrumpe la trama novelesca en Pérez de Ayala y Hesse y da a sus libros ese tono híbrido, genéricamente impuro, que estamos precisando.

De la misma generación es James Joyce. Su novela *El Artista Adolescente*, es un magnífico acierto literario cuyo parentesco con *A.M.D.G.* —formal y temático— no es discutible. Aparte de esto, encontramos otra curiosa semejanza entre el autor de *Ulyses*, el novelista español y el alemán. En efecto, los tres emplean como personajes figuras y contrafiguras de seres reales. Joyce los extrae de la vida de Dublín; Pérez de Ayala, de Madrid; Hesse, de su país en general.

Circunscribiéndonos a Pérez de Ayala y Hesse, tenemos que sus novelas de clave —*Troteras y Danzaderas* y *El Juego de Abalorios*, respectivamente— se corresponden hasta en el tipo de personas de la realidad histórica, elegidas para participar en la trama. La primera lectura de la gran novela española nos planteó algunos enigmas y complejidades que excitaban nuestra curiosidad de un modo especial.

La realidad de algunos sujetos incluidos en la acción resultaba fácilmente identificable, sin engaño posible, a pesar de las naturales deformaciones en que debe incurrir una novela, que pretende reflejar críticamente la vida intelectual española a la altura del primer decenio de este siglo, atiborrada de contrafiguras y personajes alusivos.

Había más. Estos intelectuales españoles, convertidos en personajes de novela, se presentaban mundos y lirondos, con su pensamiento, el color de sus ojos, su porte, su oficio, y hasta ciertos datos de su vida privada.

Por *Troteras y Danzaderas* circula un profesor de filosofía, Antón Tejero de nombre, que Pérez de Ayala describe con cierta minucia en los siguientes términos:

"Antón Tejero era un joven profesor de filosofía, con ciertas irradiaciones de carácter político, y había arrastrado a la zaga de su persona y doctrina incipiente, mesnada de ardorosos secuaces. Aunque sus obras completas filosóficas no pasaban todavía de un breve zurrón de simientes de ideas, habíale bastado tan flojo bagaje para granjearse la admiración de muchos, la envidia de no pocos y el respeto de todos... Filósofo, al fin, en ocasiones, era demasíadamente inclinado a las frases genéricas y deliciosamente vanas... De talentos literarios nada comunes, propendía a formular sus pensamientos en términos donosos, paradójicos y epigramáticos... había anticipado el remedio de los males que acosaban a España, con estas palabras: 'España se salvará, alzándose a la dignidad de nación civilizada, el día que haya nueve españoles capaces de leer el *Simposio* o banquete platónico en su original griego...' La admirable pureza intelectual de Tejero trasparecía en sus ojos, de asombrosa doncellez y pureza... Contrastaba con la doncellez de los ojos una calvicie prematura. La forma y tamaño del cráneo, entre teutónico y socrático; la armazón del cuerpo, chata y ancha; los pies sin ser grandes, producían una ilusión de aplomo mecánico, de tal suerte que la figura parecía descansar sobre recia peana. Trataba a todo el mundo con magistral benevolencia, y la risa con que a menudo irrígaba sus frases era cordial y traslúcida"⁷.

El lector discretamente enterado, tenía que percatarse de que esos atributos y esa figura intelectual y física correspondían exactamente a los de José Ortega y Gasset. Y cuando nos dice que "*Bobadilla*, el autor dramático, hombre mínimo de estatura y eminente de agudeza e ingenio, pulquérrimo en el vestir, y cuyo cráneo (al menos por fuera) era un trasunto, acaso afectado, del de Mefistófeles, injerto en el de

⁷*Troteras y Danzaderas*. Austral. Págs. 137-138.

Shakespeare, se atusaba los alongados bigotes" y que tenía "unas manos pequeñuelas, cautas, meticulosas, elegantes, activas y, en cierto modo tristes, desde las cuales se dijera que colgaban, por medio de sutilísimos e invisibles hilos, gentiles marionetas, como si los dedos conocieran los incógnitos movimientos de una convencional tragicomedia humana" tenemos a Jacinto Benavente en expresión novelesca. *Monte-Valdés*, es Valle-Inclán.

Con buena lupa y dedicación, podría confeccionarse el censo completo, con nombres y apellidos, de los intelectuales españoles dramatizados en esta novela-ensayo.

La perspectiva intelectualista que vamos precisando en la obra de Pérez de Ayala, adquiere, en las novelas de Hesse, altura filosófica. Algunas de sus proposiciones superan, en claridad y plenitud, a las que la filosofía contemporánea profesional pergeña fatigosamente en los claroscuros no superados de la ontología.

La obra capital del novelista alemán, *El Juego de Abalorios*, combina invención y realidad en irónica mixtura, jugando partidas difíciles con criaturas que son espectrales abstracciones, conceptos.

El contexto tempo-espacial en que se originó la sorprendente novela de Hesse y el material humano básico que en el libro se deforma y estiliza, fue objeto de un sagaz estudio que Ernst Robert Curtius incluye en sus *Ensayos Críticos Acerca de la Literatura Europea*. El polígrafo alemán se refiere al desesperado amanecer de Alemania en 1918:

"El derrumbamiento del régimen dejó en libertad todas las fuerzas espirituales progresivas. En las universidades alemanas actuaban profesores eminentes, en el apogeo de su vigor: Ernst Troeltsch, en Berlín; Max Weber, en Munich; Max Scheler, en Colonia; Wilhelm Worringer, en Bonn; Alfred Weber y Gundolf, en Heidelberg"⁸. La atmósfera depresiva que sigue a las grandes derrotas no impedía que los estudiantes se agolparan en las aulas vestidos de uniforme. Se leía a Platón, Hölderlin, Nietzsche, George. Despertaba un nuevo día lleno de promesas. Para estos jóvenes empezó a escribir Hermann Hesse sus "ectoplasmas autobiográficos", mientras se producía en todo el continente un entrecruzamiento de las grandes figuras de la generación.

"¡Cuántos caminos y encuentros no había entonces en Europa, desembarazado el espíritu de todas sus trabas! Rilke traducía poemas de Valéry, que éste me enseñó en sus manuscritos. En casa de Scheler vi los primeros números de la *Revista de Occidente*. Valéry Labaud introducía Joyce en Francia. La librería *Shakespeare and Company* de Sylvia Beach en la *rue de l'Odeón* era un punto de cita internacional, lo mismo que la de su amiga Adrienne Monnier, al otro lado de la calle... Fundóse el *Pen-Club*. Existía una Europa del espíritu, intensamente viva, por encima y en contra de toda política... En Roma se iba a visitar al venerable Ivanov, en una misma semana podía verse en Heidelberg a Thomas Mann y André Gide. Se celebraban 'conversaciones europeas'..."

Es el mundo del gran juego espiritual, poblado de intinerantes mandarines que Hesse, con fineza y clarividencia dramatizó en *El Juego de Abalorios*, flotando en el aire enrarecido de la inteligencia. Un simposio continental, rigurosamente paralelo al que Pérez de Ayala concibió en *Troteras y Danzaderas* dentro de los límites de la realidad española.

En la novela de Hesse nos vamos topando con un *Pater Jakobus* y un *Magister Tomás de Trave*, cuya identidad pertenece a la realidad intelectual de la época y que Curtius se entretuvo en revelar.

"En *Glasperlenspiel*, figura un magistrado llamado *Dubois*, como la abuela de

⁸*Ensayos Críticos*. Seix Barral. Barcelona, 1959. Pág. 251.

Hesse. El primer esposo de ésta, *Isenberg*, ha sugerido el nombre del amigo de *Knecht, Ferromonte*. Thomas Mann también aparece encarnando al maestro *Tomás Della Trave*; Jacobo Burkhardt como *Pater Jakobus*⁹.

¿Qué impresión causaría a Thomas Mann, maestro y experto de la literatura irónica, una novela como *El Juego de Abalorios*? Hasta esta caprichosa curiosidad de lector, queda servida en el moroso salivar de intimididades que este gran jugador de la vida espiritual quiso registrar en el comentario sabroso que dedicó al método de novelar su *Doktor Faustus*. Confiesa el escritor de Lübeck que le ocurrió una memorable aventura, que le mantuvo ocupado durante varios días, cuando desde Suiza le enviaron los dos volúmenes de *El Juego de Abalorios*.

"Más de una vez había dicho yo que aquella prosa me era tan afín como si fuera mía. Al conocer ahora la totalidad de la obra me quedé casi espantado, cuando advertí la afinidad con lo que me absorbía en aquel momento". Más aún, lo dejó "bastante aterrado". Luego anota en su Diario, con melancolía: "Siempre es desagradable que le recuerden a uno que no es único en el mundo".

El viejo maestro, estupefacto, se recoge como una ostra, para reaccionar al instante con ancha nobleza, mostrando de paso profunda penetración crítica, conocimiento de sí mismo y comprensión de su lejano colega. Estima, sin que su apreciación peque de exagerada, su obra más precisa, aguda y ardorosa, más "metida en el tiempo", más directa. Luego de fijar con segura tranquilidad estas nada desdeñables superioridades de su obra, concede gustoso parejo valor a la amplitud del horizonte espiritual, al saber cultural, a la fineza del estilo humorístico de ese compañero, que logró espantarlo con una flor intelectual que podría haber nacido en su propio huerto. Thomas Mann no podía sentirse defraudado de su encarnación novelesca en el Magister Tomás Della Trave: Hesse decía de él que había viajado mucho, subrayaba su cortesía y severidad simultáneas para con el interlocutor ocasional, su condición de gran trabajador que, sin embargo, "se daba tiempo para aparecer ante el público en las fiestas suntuosas del juego". Por si fuera poco, este *Magister Ludi* era "el campeón de la forma clásica y de la ironía, el maestro y caballero perfecto".

Esta retrospección en las novelas de Pérez de Ayala y Hesse nos muestra su condición analógica. Cada cual por su lado, intentó conjugar ideal y realidad. La comparación de textos evidencia los particulares matices de la angustia integradora.

"Ideal y realidad —escribe Hesse—, qué poco saben y quieren saber uno de otro. Si yo tenía en mi existencia un cometido y un ideal, eran el de hacer de mi persona una síntesis de ambos principios, el de llegar a ser entre ambos un mediador, un intérprete, un conciliador".

En los años de estudiante de Josef Knecht, el doble de Hesse, nacieron estos versos que reflejan su angustia metafísica:

*"Nos es negado ser. Mera corriente somos
que fluye obedeciendo en todas las figuras:
por el día, la noche, el infierno y la cumbre
vamos pasando en pos de nuestra sed de ser".*

Y como reacción, el anhelo metafísico:

¡Endurecerse en piedra un día! ¡Durar!

⁹*Ibid.*, pág. 262.

“Esto de pasar por la vida como vellón de humo y no dejar rastro en pos me producía terrible preocupación”, escribía Pérez de Ayala en sus años mozos.

El concepto de *generación*, entrevisto por Dilthey y concretado como categoría fundamental de la investigación histórica por Ortega y Gasset, franquea el acceso al análisis sistemático de cualquiera manifestación cultural. En cada ocasión que lo empleemos prueba su eficacia instrumental, revela el orden oculto que impera en el trasfondo de la realidad humana, sus niveles y diversidades, y el confuso fluir de sus expresiones decisivas.

Buceando al azar en los escritos de Ramón Pérez de Ayala y Hermann Hesse, con la sola sospecha de que la fecha de nacimiento de ambos los comprometía a hacerse la vida en el mismo ámbito histórico sostenido por idénticos principios y vigencias, hemos constatado analogías y coincidencias vertebrales.

El otro lado de la ecuación está compuesta por los lectores, destinatarios exclusivos de una generación de novelistas. Ellos van *salvando*, en confrontación individual, las realidades originales que, de alguna manera, encarnan en el suceder histórico: son los testigos comprometidos. Toda generación de lectores, tiene sus escritores decisivos. El creador trabaja siempre para la mente y el corazón de sus contemporáneos, en una ruta cuyo radio temporal sobrepasa difícilmente los cincuenta años, exceptuando, desde luego, los pocos genios desmesurados que reciben de la humanidad un pago mitológico por sus ficciones. A cuatro generaciones de distancia, sesenta años según la teoría, ha cambiado toda la vida tan noblemente anticipada y registrada en el enredo novelesco, fiel a su doble tarea de fijar el contenido de la existencia e inmovilizarlo a la vez, como en involuntario enterramiento. El porvenir indefinido en la atención de las generaciones es ilusorio, cuando se ha cortado la relación radical con el mundo dado en la vivencia histórica. La realidad salvada en la novela, es observada como tópico por una cuarta generación, interesada en conocer lo que no puede vivir. El trato con los escritores más antiguos, por muy vivaz y detenido que sea, lleva una carga fundamental de curiosidad o supone una tentativa de placer intelectual; casi nunca se alcanza la exacta correspondencia anímica. La experiencia de lector, más o menos larga e intensa, nos deja el convencimiento de que las lecturas que nos parecieron necesarias e insustituibles, están gravadas de larvado narcisismo, ese deseo vagamente consciente de vernos proyectados en historias verosímiles, que de una u otra manera podríamos haber protagonizado.

“Todo gran poeta nos plagia”, se ha escrito. Podemos añadir que todo *presente* nos plagia; la gama completa: poetas, filósofos, aventureros, gozadores, delincuentes, viciosos, novelistas, religiosos. Nuestro mundo y nuestro tiempo es el resultado de nuestros haceres y frustraciones. Nos corresponde el escritor que nos descubre y dice quienes somos en el rincón del vivir cotidiano. La novela es el correlato de la vida real o posible; como tal se nivela sobradamente con las formas de conocimiento objetivamente válido, al estilo de la que pretendía Husserl para la filosofía.

Hermann Hesse y Ramón Pérez de Ayala alcanzaron este tipo de conocimiento, dóciles al reto de su tiempo, atendiendo a la inmediatez de la vida, a sus temas y problemas. Salvaron en sus libros lo esencial de la vida pasajera e irreversible, “una fase en el curso de la sombra a la luz”. La tarea del nuevo lector, y del próximo, fue señalada por el novelista español: “Una novela, en su valoración literaria, es lo que las sucesivas generaciones de lectores van haciendo de ella”.

Armando Uribe Arce: La dura espina de Saba

LA OBRA POÉTICA de Saba se caracteriza por una extrema diversidad y una peculiar monotonía, términos que ofrecen la clave de numerosas debilidades y no pocas riquezas de su poesía, simple y difícil a la vez.

Umberto Saba nació en la ciudad adriática de Trieste, cuando su bandera pertenecía al Imperio Austro-Húngaro y su fuente de entradas y vida era el puerto y los muelles y el comercio abundante de sus productos. Único puerto mayor de los imperios centrales, Trieste mantuvo hasta entrado el siglo veinte su espíritu o materia mercantil, su seriedad y serenidad burguesas —recubriendo la violencia de un tráfico continuo de bienes ultramarinos y operaciones de bolsa (de las cuales el complejísimo novelista Italo Svevo nos da una visión notable).

Esta ciudad gravita sobre toda la obra de Saba, que es poeta de una sola ciudad, de un solo paisaje, aunque el horizonte se mire desde ángulos diversos y a distintas horas del día. Tal como en la obra de Svevo, la ciudad en esta poesía se da como una *obligación* y como una repugnancia; contraste moral que si bien no tan acentuado en Saba, justifica ciertas 'declinaciones' temáticas de muchas composiciones y alguna ambición de huida que se viste de melancolía inexplicable. Mas su rechazo a lo convencional no deriva sino en mayor respeto a la convención: un cumplimiento de las reglas que es un desafío por su celo, y signo de frustración interior y admitida. Saba, dispuesto a entregarse a las letras en esta ciudad que no las sufría sino en forma crediticia, o no las conocía ("una ciudad de tráfico y no vieja cultura... donde nadie me hablaba de autores buenos o malos", dice en *Storia e Cronistoria del Canzoniere*¹), termina en "Director y Gerente" de la Librería Antica e Moderna que llevó su nombre. Admite esta condición sin comentarios explícitos aunque con una nostalgia de 'otra cosa, otros seres' que no dejará nunca de adelgazar los bordes de su poesía, quitándole —felizmente a menudo— un espesor didáctico o moralizante, o satisfecho de sí mismo y el mundo, que afecta a gran parte de sus poemas. Así, contiguo a poemas tan hermosos y retenidos como *Antica Brama*, aparece una *Primavera d'Antiquario*, en que habla de "la mia operosa vita" con prosaísmo incómodo².

Diversidad y monotonía. La misma abundancia de esta obra es el origen de ambas virtudes, de ambos vicios. Quisiera entrar sin exceso en el *Canzoniere*, y no lo logra sino en sucesivas ediciones, y todavía desborda en cuadernillos que su autor excusa diciéndolos casi póstumos —o al menos parte de alguna obra póstuma— y que moteja de 'sus últimos versos' sólo para agregar otros —también últimos—, hasta verse obli-

¹Arnoldo Mondadori Editore. Milano, 1948.

²Ambas en *Cuor Morituro*, sección de *Figure e Canti (1921-1925)*. Fratelli Treves, Editori. Milano, 1926.

gado por último a dar cuenta de sus intenciones y de este 'caérsele de las manos otra obrilla', al estilo del clásico español³.

¿Por qué la abundancia en época que la huye?, ¿en época que elige el grito o la adivinanza cargados de emoción, mas elude o rechaza el poema didáctico, o sólo asimila el poema extenso si es 'épico' —nombre que otorga a un híbrido de ficción y rima o, menos aún, ritmo?

Pues porque para Saba estos nudos —gordianos para la lírica del siglo— son la cuerda misma con que amarra sus poemas; porque Saba gusta del verso que enseña, que impone un modelo moral, que eleva a paradigma —y muchas veces con exactitud y honradez— una conducta privada: la del poeta. Porque Saba es un poeta —en lo psicológico— del siglo XIX, de una ciudad que perteneció al siglo XIX en su apogeo.

La poesía en el siglo XIX tuvo una voz en sordina y una voz pública; hoy día amamos casi exclusivamente la primera. Los herederos de la voz pública —y los hay, quienes escribirían odas a la vacuna— son aceptados cuando se adecúan a ese gusto medio y fugaz que permite encontrar en la poesía una especie de halagüeño espejo de superficie de la vida presente. Los otros, los dolorosos tributarios de la voz menor, los que hacen razón de lo que fue grito o lamento en Baudelaire y Rimbaud, Leopardi y Bécquer, o Keats, no gozan de igual privilegio: se los ve siempre 'dated' —con palabra inglesa intraducible—, su fecha es otra que la real, su tiempo es otro. Estos poetas, cuando lo son de verdad, ganan su causa después de muertos: sólo desaparecidos recupera su obra un lugar en la historia apropiado; así la de Saba, como la de Antonio Machado en España.

Si bien rebeldes contra una sociedad y una forma de vida estrecha o hipócrita, los poetas más sólidos del siglo XIX conservaron —incluso en el hallazgo de una forma parcial novedosa— los esquemas estróficos y métricos del neoclasicismo. La negación del orden social y cultural, si había de ser eficaz y absoluta, debía apoderarse de los instrumentos o armas de aquella sociedad, volviéndolos ahora contra sus miembros vitales. A su vez, la quiebra de los moldes expresivos en nuestro siglo implica en gran medida una desesperación, una renuncia a la acción, que hacen del poema pura cosa de palabras, susceptible de corromperse a sí misma.

De tal manera, los poetas que se alimentaron del siglo XIX, Saba como Machado, cumplen su labor creadora en el respeto (un poco supersticioso sin duda) por ciertas formas que les parecen *más eficaces*, a las cuales confían su caudal de emociones, de protestas, de aceptación y crítica.

El tradicionalismo en la técnica del verso armoniza con otra condición de esta poesía. Al contrario de los autores que ansían recoger no el ejemplo y lección literarios de Rimbaud o William Blake, sino el modelo de una actitud social y psicológica (que a veces genera obras que en nada vienen de tales autores, y son contradictorias a aquéllas), Umberto Saba quiere utilizar el instante y el ímpetu líricos sólo como elemento de su poesía, y jamás —ni siquiera en los poemas más veloces y breves— como única base o criterio de existencia. Así, busca nutrir su obra de *argumentos* y en torno a cuatro o cinco fundamentales edifica un vasto y sólido conjunto de moradas de poesía: Trieste, la nodriza o la madre, Lina (su mujer, y su hija), los jóvenes huidizos⁴. Los pájaros, tal vez no menos.

A este capítulo aéreo de los pájaros de Saba conviene dedicar alguna atención. Aves y animales han sido para el poeta, desde su juventud, espejo y dechados de

³Ver los dos Prefacios a *Uccelli - Quasi un racconto*, obras que fueron publicadas en el mismo librito. Arnoldo Mondadori Editore. Milano, 1951.

⁴Cfr. Luciano Anceschi: *Introduzione*, xxvii a *Lirica del Novecento*. Vallecchi Editore. Firenze, 1953.

humanidad, reproche a los hombres y distracción del mundo. Humanizados en su poesía aparecen, ya no objetos de metáfora (que sería reducirlos a función) más héroes —domésticos, tranquilos— de fábulas y cuasi-alegorías, de descripciones ejemplares. Pollos, corderos, perras, conejas, golondrinas, hormiga (porque también el insecto es observado con amor), son títulos con que elogia a su mujer en un poema de sencillez habilidosa: "A mia moglie"⁵. Y eleva el elogio a religión cuando pronuncia:

*"i sereni animali
che avvicinano a Dio".
(los animales serenos
que aproximan a Dios).*

Respeto semejante, y respetuoso humorismo, concurre así en "La capra", en que la inocente rima reiterativa, sea conconante o asonante, simula el balido:

*"Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, balava".⁶*

Así a los pájaros: devoción y una brizna de desconfianza; dedicación entera. El libro *Uccelli - Quasi un racconto* (1951) está entregado todo a esa relación curiosa con los pájaros, al celo y a los celos de una comunidad amorosa. Es *Casi un relato* de puros pájaros: "canarini", "pettirosso", "passeri", "merlo", muchas especies, las cercanas al hombre, las que requieren protección y que, tal vez, protegen al hombre. No en vano el título primitivo de esas historias fue "Amicizia", por más que el prefacio suponga que provenía "del sentimiento de distensión que afloraba en el rostro de las personas a quienes leyerá, poco a poco, los poemas."⁷

En la narración se entreteje la autobiografía. Junto a cada pájaro, la figura y las figuras del anciano Saba, sus figuras previsibles: en la "Libreria Antiquaria" "Morti chiedono a un morto libri morti" (muertos piden a un muerto libros muertos); retorna la silueta del niño que fue y no deja de ser: "Y de sentirme inerme y excluido, lloro como llorabas cuando eras niño aún y entre la gente perdías a tu madre en el mercado."⁸ El Saba del amor y del remordimiento; el de una sensualidad acerba y dolorosa. El de Lina. . . El de las fábulas, el de los apólogos.

"Morte di un pettirosso"⁹ es de estos últimos, de moraleja equívoca. Podría, por ejemplo, ser transcripción de aquellas lapidarias narraciones mínimas de Svevo¹⁰, tan poco conocidas y sin embargo tan valiosas como las del propio Kafka (también "periférico" —como dice Saba de sí¹¹—, respecto al Imperio Austro-Húngaro, confinado en Praga como éstos en Trieste). Su verso final, muy del gusto del argentino

⁵En *Poesie dell'adolescenza, 1900-1910*. Arnoldo Mondadori Editore. Milano, 1949.

⁶Este poema, que pertenece a la obra referida en la nota anterior, figura en versión castellana entre los que acompañan al presente artículo.

⁷Prefazione a *Quasi un racconto*, obra citada.

⁸"E di sentirmi inerme / escluso piango come tu piangevi / quando eri ancora un bambino e perdevi / tra la folla la madre tua al mercato". En *Libreria Antiquaria*, de *Quasi un racconto*, obra citada.

⁹En *Quasi un racconto*, obra citada.

¹⁰*Pagine Sparse*, ensayos y apólogos. Arnoldo Mondadori Editore. Milano, 1952.

¹¹En *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, obra citada.

Jorge Luis Borges, heredero de Kafka, podría decirse "vertiginoso": "El pleito, en algún sitio, continúa."¹²

La sensualidad o sexualidad de Saba encarna en estas fabulillas incipientes, y sólo un receloso pudor, que es malicia, disimula su almendra. ¿No ocurre así en la "Favoletta"?

*"Con larghi giri alla campagna piomba
re dell'azzurro spazio;
e di gemente misera colomba
quale —oh mio Dio!— fa strazio.*

*Certa notte mi parve esser falchetto,
e colomba eri tu.*

*Alte strida... ma poi chi più diletto
n'avesse io non so più."¹³*

Muchas veces esta sensualidad se derrama en los recuerdos de niñez frequentísimos: adopta un narcisismo que, por impúdico, suele irritar (como en "Sopra un ritratto di me bambino"¹⁴).

Volvamos, empero, al tradicionalismo espiritual de Saba, más auténtico quizá que sus escarceos mitológicos. Nativo de un ambiente cuya aridez desdeñosa de lo literario sólo era compensada por una riqueza moral que se traducían en las costumbres, y sobre todo en las costumbres "de negocios" —reglas vitales para una ciudad que mantiene un comercio marítimo—, Italia y lo italiano aparecía al poeta como un paraíso presentido que no se puede habitar sino en imagen: y la imagen del poeta es la palabra, la lengua. Así, se hace necesario —porque es lo único posible— vivirlo en la lengua literaria, en la tradición poética de esa lengua.

De ahí también la tendencia de Saba, en principio contradictorio a lo anterior, a realizar una obra completa, cerrada, con sus correspondencias de temas, metros y recursos retóricos; pues pretendía, sin admitirlo, cumplir una obra que fuese una tradición por sí misma, que pudiera sustituirse a esa tradición ajena y cercana, querida e inasible. Por ello, y no exclusivamente como eco de los hábitos del 800, creaba 'ciclos' o sucesiones de poemas, entre los cuales muchos nos parecen ahora alicaídos, débiles¹⁵.

Búsqueda de una forma completa, de un género. La misma ambición lo inclina más tarde a considerar sus *Scorciatoie e Raccontini*, "el libro mejor y más nuevo escrito en italiano desde hace algunos siglos hasta ahora"; pese a la modestia discursiva de estas "abreviaciones en prosa"¹⁶, como también las llama¹⁷, que sólo son felices en cuanto crónica, y a veces. Su otro libro en prosa, también marginal, acredita ya en el nombre este mismo carácter: *Storia e Cronistoria del Canzoniere*.

¹²Traducimos con licencia, para dar el pleno sentido de su texto original: "...la causa / in qualche luogo si discute ancora".

¹³También traducido a continuación de este artículo. Nos hemos permitido corregir la lección del primer verso de la segunda estrofa, que en la edición a nuestra vista —*Cose leggere e vaganti*, 1920 (Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1952)— deforma el endecasílabo al admitir "essere".

¹⁴En *Cose leggere e vaganti*, obra citada.

¹⁵Verbi gratia, las secciones *I Prigioni* y *Fanciulli*, de *Figure e Canti*, obra citada.

¹⁶*Lettera all'Editore*, fechada en mayo de 1946, en *Mediterranee*. Arnoldo Mondadori Editore Milano, 1946.

¹⁷En *Prime Scorciatoie I. Scorciatoie e Raccontini* fue publicada en 1946 por Arnoldo Mondadori, Milano.

Pero Saba no encontró jamás a satisfacción esa forma completa. La tragedia verídica de su creación estriba en no encontrarla nunca y en su intento reiterado, obsesivo, en la búsqueda. El estado de la poesía y de la lengua común en su tiempo, la revolución de las dicciones literarias, la disgregación de las hablas populares, la permeabilidad de las lenguas europeas, el fin de los dialectos vigorosos en Italia, dificultaron en su tiempo el afán, y lo tornaron frustración. La época que se pinta en *The Waste Land* de Eliot, en *Los Cantos* de Pound, en la épica sedicente y discontinua crónica de *Perse* o en la historiada reconstitución del *Canto General* de Neruda, no consiente el idilio de Arcadia de una forma que se satisfaga, suficiente en sus recursos y capaz de contener (o reemplazar) al mundo de una realidad demasiado compleja y mutable.

Procuró, sin embargo, y es motivo de encomio, una pulcritud de presentación que beneficia grandemente los poemas logrados, los fragmentos valiosos, las partes que realza el separarlas de su ciclo o colección. Rara cualidad en un tiempo que improvisa, que prefiere —no sin angustia— la reproducción inmediata de un estado de ánimo o reflexión abstracta, cuando se estima secundaria la labor que exige relectura, la obra de los escritores que ganan su causa en apelación —como dice Gide¹⁸. Y no nos referimos, por cierto, a esos grandes poetas que nombramos en contraste a Saba; cuya labor, más complicada y cuidadosa, supone relecturas y apelativos, pero de otras especies.

Hay una forma, clásica en las literaturas romances, la más difundida en las lenguas europeas, que ya de por sí es una forma cerrada: el soneto. Saba lo cultiva con perfección, mas no le basta la unidad total del esquema de catorce versos; necesita un conjunto de sonetos con temas y giros concurrentes para entregar su intención o su experiencia: así en los quince sonetos de *I Prigioni*, cada uno de los cuales luce el nombre de un vicio o un valor o una virtud o defecto humanos, "El Lujurioso", "El Héroe", "El Amigo"...

¿Es satisfactorio el soneto de Saba, o esconde asimismo una renuncia, un fracaso, una frustración ideal? No nos atrevemos a penetrar en este arduo laberinto, que es de por sí una ciudad, una ciudad fuerte, inexpugnable a la crítica ligera: el mundo del soneto es un mundo aparte, y su inventario merece otros registros. Señalemos, sí, la filiación que se atribuye a ese reino: "del mal del petrarquismo, yo —nacido en los extremos confines de la patria— jamás he sufrido, o sólo en mi juventud y no en profundidad"; "los italianos¹⁹ ... no soportan la vida, en poesía, sin haberla asesinado preventivamente y momificado". Y compara el petrarquismo, así descrito, a Dante²⁰.

¿Qué sentido tiene la poesía de Saba en el total de la italiana moderna? ¿Señala alguna posibilidad, o las coarta? Es temprano para decirlo, y no somos los llamados; aunque creemos ver en las obras más recientes la repetición de ciertas constantes de Saba, extrañas a Ungaretti, Montale o Quasimodo, en autores jóvenes muy diversos:

¹⁸*Feuillets* entre las páginas del *Journal* de 1921 y 1922. Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Paris, 1955. Ver también el *Préface* a la *Anthologie de la Poésie Française*. Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Paris, 1953.

¹⁹Nótese que al hablar de "los italianos" los considera Saba ajenos a él mismo, casi extraños. Cfr. *Il Ciabattino*, en *La Serena Disperazione, 1913-1915* (Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1953): Sapessi almeno scriver dei bei versi, / un po' troppo sonori, anche un po' vani, / nulla più che una musica all'orecchio, / come piacciono i versi agl'italiani". Poesía detestable e injusta, pero reveladora de la psicología del escritor y de su concepto, a esa fecha, sobre el mundo cultural italiano.

²⁰Todas estas opiniones las incluye Saba en su *Lettera all'Editore*, en *Mediterranee*, obra citada.

el gusto del relato, del "ensayo en verso" incluso²¹, la ambición de un ciclo coherente de poemas, la "fuerza" a que se somete el puro elemento lírico, son cualidades y defectos que tuvieron representación egregia en Saba y cuya reaparición no puede desvincularse de su obra.

Pero no está ahí, a nuestro juicio, el valor y la felicidad máxima de nuestro poeta. Está en los momentos líricos, repentinos y fugaces, vestidos de una melancolía laboriosa que se olvida de sus fines y mira el paisaje, o lo construye en un interior o desde un interior (intimista se le ha llamado con oportunidad²², en miraje y espejismo, en la penumbra de una descripción como la de *Città Vecchia*²³ que se rasga en seguida en reflexiones; o en los versos realmente comprometidos de *La Brama*²⁴, en que la insistencia toma figura de obsesión; o en los dos versos de son anónimo, finísimo:

*"La dura spina che m'inflisse amore
la porto ovunque."*²⁵

Entre versos cualesquiera, malhumorados: "Sanguina il mio cuore come un cuore qualunque" (Sangra mi corazón como un corazón cualquiera).

Saba resulta ser, después de toda su obra con pretensión unitaria y razonable (si no racional), un poeta de fragmentos, un poeta romántico al estilo de los primeros ingleses; menos la malicia heroica de algunos, más flojo y acomodaticio que otros. "Malgré lui", a su despecho, o a nuestro beneficio.

Del Cancionero de Saba

La poesía de Saba esquivo al traductor: aparentemente simple, "qualunque" como él dice de sí en algún poema, es intocable en su estructura métrica, tan respetuosa de la tradición que exige un dominio absoluto de las formas más hábiles de aquella para entender sus sutilezas menos inesperadas.

Por eso eludimos los poemas de *Parole*, por ejemplo, y buscamos las sinuosas descripciones, los apólogos de sabor infantil; o bien el canto breve y sentencioso, sin laúd, con ironía.

Saba mismo acaso agradeciera este cuidado.

La cabra

*Hablé con una cabra.
Sola estaba en el prado, amarrada.
Harta de hierba, bañada
por la lluvia, balaba.*

*Ese balido igual era fraterno
a mi dolor. Y respondí, primero*

*por burlarme y después porque el dolor
es eterno y no cambia y tiene voz.*

*Esa voz la sentía
gemir en una cabra solitaria.*

*En una cabra de rostro semita
sentía querellarse todo mal,
toda vida.*

²¹Véase la antología *I Nivissimi*, con muestras de seis poetas jóvenes de tendencias experimentales (Rusconi e Paolazzi Editori, Milano, 1960); y *Poesia italiana del dopoguerra*, antología más amplia prologada por Salvatore Quasimodo (Schwarz Editore, Milano, 1958).

²²Entre otros, por Enrico Falqui, en *Novecento Letterario*, serie quinta, artículo *Sapegno e la critica marxistica*. Vallecchi Editore. Firenze, 1957.

²³En *Trieste e una donna, 1910-1912*. Arnoldo Mondadori Editore. Milano, 1950.

²⁴En *Figure e Canti*, obra citada.

²⁵En *L'Amorosa Spina, 1920*. Arnoldo Mondadori Editore. Milano, 1952.

Mujer

Quando eras
jovencilla, picabas
como mora de zarza. Aún el pie
te era un arma, oh salvaje.

Eras difícil de tomar.

Aún

joven, aún
eres bella. Las señas
de los años, aquéllas del dolor
alían nuestras almas, hacen una.

Y tras los obscurísimos cabellos
que a los dedos enlazo, ya no temo
la pequeña y aguda y blanca oreja
[demoníaca.

El vidrio roto

Se mueve todo contra ti. El mal tiempo,
las luces que se extinguen, y la vieja
casa sujeta a ráfagas, que amaste
por el mal padecido, y esperanzas
perdidas, y algún bien gozado en ella.
Sobrevivir lo crees un rechazo
de obediencia a las cosas.

Y al quebrarse
del vidrio en la ventana, la condena.

Narciso junto a la fuente

Quando llegó Narciso a su destino
—desierto de pastores y de greyes,
fuente azul a la sombra de un bosque—
se inclinó de inmediato hacia el reflejo.

¡Oh, bello rostro adorable!

Las frondas
separó, fastidiosas, y buscó
la boca que buscaba en el anhelo
la suya. Recibió un beso de hielo.

Asombróse. Volvió a su ciego error.

Amado de los dioses, en su tumba
hízose blanca flor.

Variaciones sobre la rosa

Por ti llora un infante en un jardín
o acaso en una fábula. Penaste
al dedo inhábil, rosa. Así tú vives
un día más, sobre tu cepa verde.

Otro enjuga sus lágrimas y pierde
en breve la memoria y el hallazgo.
¡Oh enemigo por siempre de tu gloria
no lo encuentre el error de una mañana!

Ciudad Vieja

Para volver a mi casa, a menudo
tomo una calle oscura de la vieja
ciudad. En una charca se refleja
amarillo un fanal, la calle bulle.

Entre la gente que va y viene aquí
de hostería a la casa o al lupanar
donde cosas y hombres son residuos
de un gran puerto de mar,
encuentro lo infinito, caminando,
en la humildad.

Aquí ramera y marinero, el viejo
blasfemando, mujeres en disputa,
el soldado en la tienda en que se frie,
la tumultuosa niña enloquecida
de amor,
son criaturas todas de la vida
y del dolor;
se agita en ellas, como en mí, el Señor.

En compañía aquí de los humildes
siento mi pensamiento
más puro donde más turbia la vía.

Fabulilla

Planeando en la campiña cala el rey
de la atmósfera azul;
y en la gimiente misera paloma
cómo —¡Dios mío!— en añase.

Cierta noche creí ser un halcón
y paloma eras tú.

Altos gritos... Mas quien tuviera más
deleite, no lo sé.

Héctor E. Herrera Cajas: El presente, tiempo de la acción

LAS PRETENSIONES que me mueven a esta meditación son, en primer lugar, reflexionar sobre el presente y sus características y, en segundo lugar, analizar la actitud histórica, que constituye la acción en el presente. Y, todavía como introducción, quiero detenerme un momento en el título mismo de esta meditación "Presente, Tiempo de la Acción". Pareciera que con este título, estoy propiciando el cumplimiento de algo que se oye muy a menudo y que se podría sintetizar en lo siguiente: "Basta de palabras"; "Ya está bueno de hablar, ahora hay que actuar"; "Está bueno que de una vez por todas nos demos cuenta que corresponde actuar. Este es el momento de la acción". Pues bien, a lo que quiero llegar a lo largo de esta meditación es a descubrir la falacia inmensa que, a veces, se esconde detrás de este "basta de palabras; hay que actuar".

Comenzaré, pues, estudiando algunas características del presente; y me remito para esto a la experiencia que todos tenemos, es decir, a pensar cómo sentimos el presente. Tal vez una de las dimensiones con que se nos presenta el presente es esta sensación de impacto tremendo, a veces con aspecto catastrófico, de un tiempo que se nos viene encima. Es corriente también que oigamos decir que la Historia nos toma la delantera; que quedamos casi aplastados por el curso impetuoso que tiene el presente en nuestro tiempo. Acostumbro usar una imagen para describir esta impresión impetuosa del presente: Se trata de *la rompiente histórica*; nosotros estamos justamente en la rompiente de la historia. Formamos parte de esta gran ola que se viene y se nos viene encima y que está permanentemente rompiendo. Si pensamos en la situación del bañista que se encuentra ante la rompiente, vemos que hay tres actitudes posibles, que, por cierto, encuentran su correspondencia en la actitud histórica. Una es hacerle el quite, actitud que corresponde a aquella persona que intenta marginarse del curso de la historia, que quiere dejar que los acontecimientos sigan su curso y él ser su espectador, o bien, negarse ante ellos para y por no querer verlos; hacerle el quite a la historia y sus problemas es una actitud por demás engañosa porque no podemos marginarnos de la historia sin claudicar de nuestra condición de personas.

Otra posibilidad es caer arrastrado por la historia, como la persona que no sabe enfrentarse con la ola, y, recibiendo ~~un~~ gran impacto, ser arrastrado hasta quedar exánime en la playa, o bien, ser devorado por la misma ola y desaparecer para siempre en las profundidades inconmensurables del mar de la historia. A este hombre, la historia lo ha arrastrado; de ningún modo, podríamos decir que es consciente de este acontecimiento que es ser llevado por la ola; no, más bien el golpe lo ha hecho perder su conciencia; está inconsciente e inconsciente es arrastrado por la ola para acá y para allá.

Queda todavía una tercera posibilidad y es la de la persona que sabe enfrentarse diestramente con la ola; que no le hace el quite, que acepta el reto y el riesgo que

ello implica; que tampoco es arrastrado ni sumergido por ella, sino que enfrentándola la supera y, al superarla, sale arriba; está en la rompiente, pero ha salido arriba; este *salir arriba*, cuando estamos en el tiempo, significa precisamente enseñorearse en el tiempo, es decir, poner su perspectiva sobre el curso de los acontecimientos, tal como lo hace la persona que, después de la zambullida, ha sido capaz de sacar la cabeza a la superficie y dominar el embate de la ola.

Pero a esta primera imagen del presente como rompiente histórica, también se puede añadir otra que es la magnitud de *complejo inexplicable*, de embrollo con que se nos presente el presente. ¿Quién podría en este momento, con diafanidad, hacer un análisis certero de todas las implicaciones que tiene cualquier acontecimiento del presente? Son tantas las fuerzas históricas que aquí ahora están comprometidas; son tantos los antecedentes que sería necesario encontrar para conseguir la ansiada explicación; el área del pasado que está comprometida con cada presente es tan inmensa que uno queda perplejo ante esta situación no sólo de complejidad, sino más aún —yo diría— de confusión con que se presenta el presente. ¿Quién puede dar un diagnóstico certero de cualquier hecho histórico presente o pasado? Hay que hacerse también parte de esta dimensión del presente: de su confusión, su complejidad, su embrollo; de las múltiples líneas de fuerza histórica que, habiendo construido este presente, le dan este rasgo tan peculiar.

Pero, así como frente a la ola había actitudes posibles, también frente a esta dimensión del presente se pueden proponer otras. El curso de la historia, este proceso que va definiendo los acontecimientos, llega a un momento en que —se dice habitualmente— tiene un natural o imprevisto desenlace. Ahora bien, el *desenlace* de una situación histórica significa que lo que antes estaba enlazado, es decir complicado, confuso, ha resultado en una mayor claridad; se ha hecho patente una situación que, con respecto a la anterior situación confusa, significa haber puesto algo de luz. Pues bien, nosotros estamos permanentemente en esta actitud de poner desenlaces a la historia, de aclarar la historia; no otra cosa queremos decir cuando expresamos que una brillante inteligencia ilumina, *alumbr*a la historia.

Una manera aún más precisa para referirse a esta misma situación, la podemos obtener cuando pensamos que el pasado tiene las características de una gran madeja, de una madeja de la cual necesitamos sacar una hebra, con la cual —también muchas veces se dice— bordamos la trama de nuestra propia historia. Este *bordar la trama de nuestra propia historia* es disponer de una hebra que uno ha sacado del pasado y que es la que nos da la posibilidad de participar en la historia; pero para sacar esta hebra del pasado, para desenvolver la madeja, es necesario *resolver el problema*; es por eso que, así como frente a la rompiente ponía como actitud positiva la superación de esa impresión caótica que proviene del presente cuando se avalancha sobre uno, así, frente a esta segunda dimensión de la complejidad del presente, propongo como actitud positiva *el resolver*. Siempre está uno resolviendo situaciones, es decir, tratando de aclarar las situaciones confusas que presente el presente en toda su complejidad. Y esto es válido para cualquier momento histórico; habrá momentos en que la complejidad o la magnitud de la rompiente sea mayor o menor, pero nunca nos encontraremos con un presente que no participe de estas características, y es por eso que consecuentemente la actitud de superación o la actitud de resolución es siempre no solamente válida sino también necesaria para enfrentar al presente.

Hasta este momento, las características enunciadas del presente y las actitudes correspondientes significan más bien una relación de pasado-presente. Pero cualquiera se da cuenta que el presente y lo que en él acontece no es solamente algo

que esté relacionado con el pasado; el futuro también cuenta, y muchísimo, en un análisis del presente.

Quiero poner algunos ejemplos en esta presentación teórica que nos sirvan para subrayar las características ya señaladas o el tipo de relación que se establece entre el presente y el futuro junto con la correspondiente actitud que cabe cuando se pondera al presente también en esta perspectiva.

Uno de los más convincentes para ver lo que significa la actitud histórica frente a un presente captado en sus verdaderas proporciones, lo podemos constatar en el proceso seguido por el movimiento monástico en la Europa a partir del siglo V. La decadencia del Mundo Antiguo y las invasiones de los bárbaros dan a la historia de ese momento las características propias de un presente enfrentado a una inmensa rompiente; de estas características, la historiografía romántica —pienso en Herder— ha hecho caudal al referirse a “el alud bárbaro; los diques que se rompieron; la marejada bárbara que inundó Europa”. Obsérvese la terminología usada para describir las características de aquel presente, cuya complejidad, por otra parte, no era menos evidente, pues eran tantas las fuerzas que estaban allí comprometidas; fuerzas aparentemente vigorosas, pero ya trizadas eternamente; fuerzas aparentemente débiles, pero llamadas a un gran porvenir. Pues bien, en esta situación, frente a tamaña complejidad, hay algunas personas que son capaces de ver el problema en su verdadera dimensión y, al mismo tiempo, son capaces de encontrar una solución; adoptan entonces una postura ante el presente que, para sus contemporáneos, resulta incomprensible y es éste un rasgo que vale la pena tomar en cuenta, ya que muchas veces la verdadera, la auténtica actitud histórica, juzgada por los contemporáneos, aparece como incomprensible porque no es para todos posible comprender las verdaderas dimensiones del presente.

El presente muchas veces pesa y se impone con dimensiones falsas, engañosas, y llega a seducirlo con sus apariencias y por eso, podemos decir que, para algunos, el presente es un *tiempo de apariencias*. Muchas veces la acción queda enredada en las apariencias del presente y de allí que no se realice propiamente una acción histórica porque no se alcanza a ver cuáles son las verdaderas dimensiones de tal presente.

Otro ejemplo que nos permitirá adelantar en esta reflexión acerca del presente, lo he escogido del campo de la leyenda y del mundo del símbolo, porque tanto una como otro proporcionan una dimensión universal del hombre y su problemática y, por consiguiente, de su actitud, que tanto nos interesa para calibrar su acción en su más justa y acertada perspectiva.

Se cuenta de Alejandro Magno que, cuando inició la conquista del Asia, llegó a la ciudad de Gordión, donde había un nudo inextricable y acerca del cual corría la leyenda que el que fuera capaz de desatarlo sería el señor de Asia; muchos —se decía— habían intentado hacerlo y ninguno, hasta ese momento, había podido. Alejandro también quiso probar, más bien diríamos probarse él mismo frente a este nudo y comenzó a tratar de desatarlo, resolverlo, y no pudo; podía haber renunciado a lo que significaba desatar el nudo, pero siguió adelante y, como sabemos, lo cortó; pues bien este *cortar el nudo* significó hacerlo señor del Asia, dueño del mundo, es decir de algo que se iba a cumplir en un tiempo posterior; era el anuncio de lo que iba a venir, pero un anuncio buscado, querido, logrado por él mismo; esto es lo que en la actitud de presente se expresa por la *decisión*. Justamente la raíz de decisión está en cortar; hay momentos en la historia en que no se puede resolver; diríamos que el tiempo no da tiempo para preocuparse de buscar tranquilamente la hebra y pacientemente hacer todo aquel trabajo de desembrollar el

embrollo. En tales casos, se dice a veces, "hay que cortar por lo sano"; pues bien, este "cortar por lo sano" significa tomar una decisión.

Cuando uno toma una decisión está dando un corte importante, muchas veces doloroso, de aquí la tensión y dimensión trágica y el contenido profundo que se encierra en la vida hecha de *momentos cruciales*, lo que no es algo extraordinario sino el modo ordinario de la existencia histórica en su más auténtica realidad cotidiana.

Pero tomar una decisión significa también conquistar, de algún modo, el futuro, porque al tomarla en este momento, ahora, uno está anticipando el tiempo y, de esta manera, conquistando un tiempo por venir; está haciendo del futuro *su porvenir*; ya no es más el futuro la tierra de nadie, un campo desierto, la nada; el futuro, con la decisión, pasa a ser un campo conquistado, un campo en el cual uno pone, gracias fundamentalmente al proyecto una dimensión personal, y así como Alejandro se apoderó de Asia antes de conquistarla, de tal manera que la conquista aparece entonces sólo como la materialización posterior de algo que ya había sido logrado en el presente, igualmente acontece cuando uno toma una decisión: *hace del tiempo algo propio*.

¡Qué diferente es, pues, la decisión a otras maneras de enfrentarse con el futuro! A otras maneras de establecer esta relación de presente-futuro, como cuando se habla de una acción precipitada; hay gente que actúa precipitadamente, es decir, que por delante, en su futuro sólo ve un precipicio y este precipicio es la nada; es la gente cuya dimensión de futuro culmina o se proyecta en la nada, y es por eso que su acción, su historia, es una historia hecha "a tontas y a locas", es decir, precipitadamente.

En este momento, podríamos preguntarnos: ¿Quiere decir esto que la actitud histórica, dado que la actitud histórica es esta presencia que corresponde al momento presente, es un *ser* entre un pasado y un futuro, un pasado que puedo cotizar como recuerdo y un futuro que puedo valorizar como esperanza?; ¿Quiere decir que nosotros somos entre el recuerdo y la esperanza?; ¿Es ese nuestro contenido histórico: *ser entre el recuerdo y la esperanza*? Pero ¿y dónde queda la acción? Es por eso que, estas relaciones temporales, debemos encontrar algunas características propias también de la acción histórica que no sean tan inefables como esta relación recuerdo y esperanza.

Veo la historia como un proceso que da testimonio de resoluciones y decisiones, de tal manera que, donde encontremos constancia de resoluciones o decisiones, allí podemos asegurar que está la historia. Pero es evidente que detrás de unas y otras está el hombre, un hombre capaz de tomar resoluciones y de actuar de acuerdo con sus decisiones; un hombre bien personalizado, sujeto de la historia, y es por eso que quiero considerar ahora la acción histórica en esta relación directa con el hombre, como sujeto de la historia, y ver otros tipos de acciones que se dan y que se suponen acciones históricas, pero que si las analizamos nos daremos cuenta que, en ellas, no podemos encontrar este mecanismo de las resoluciones y las decisiones y que, por lo tanto, de ellas no podemos predicar una actitud histórica propiamente tal.

Pensemos, por ejemplo, en acciones que corresponden al campo de la historia, pero que pueden ser mecánicamente explicadas; cuya explicación podemos encontrarla en el campo de la biología, de la sociología, de la economía; etc.; estas acciones, a veces, cobran gran importancia dentro del curso de la historia, pero tendríamos que preguntarnos ¿son ellas fundamentalmente historia? En cuanto se remiten a otra explicación que no sea la de las resoluciones o decisiones, afirmo categóricamente que no constituyen la historia.

Tomemos el caso de la bola de nieve; la bola de nieve parte, va creciendo, llega

un momento en que si le tomamos una instantánea, evidentemente tiene ciertas características que la asemejan al presente: es una gran rompiente, una avalancha que se viene encima; dentro de ella, hay una gran complejidad, desde la complejidad molecular hasta todo lo que trae comprometido en su curso vertiginoso. Podríamos pensar que, a veces, la historia se presenta también así, como una bola de nieve, sujeta a una legalidad física inapelable y que, por lo tanto, podemos explicar, recurriendo a esa misma legalidad, cómo aconteció que esta bola de nieve comenzó a rodar y fue tomando la magnitud con que ahora la encontramos. Y, en cuanto le conviene ese tipo de explicación, no hay allí historia; su curso era inevitable y sin ninguna novedad, fuera de las que podían también haber sido previstas. Pero una auténtica, originaria, espontánea, personal novedad, que sea producto de decisiones repentinas, que a veces hay que tomar, o de resoluciones tranquilas y meditadas que a veces se pueden tomar, nada de eso se podrá encontrar en estos acontecimientos mal llamados históricos, que pueden irse explicando recurriendo a una legalidad ajena al campo de la historia.

Este ejemplo, trasladado al campo de la historia, permite preguntar: ¿Toda acción o el acumular acción a la acción es de suyo histórica?; ¿podríamos encontrar sentido a la acción que sólo se acumula a la acción? Evidentemente que no reside allí el sentido de la historia, aun cuando esta acción adquiera aparentemente un volumen descomunal, como el que tiene la bola de nieve un momento antes de detenerse y deshacerse.

En cambio, muchas veces, nos damos cuenta que la acción histórica puede ser un mero *actuar por presencia*, es decir, una acción donde no hay acción, donde hay sólo presencia, o bien una acción que puede ser aún la negación de la acción y esa *no-acción* tiene más importancia en la historia que una engañosa acción de gran volumen que puede ser pura apariencia, ya que —como hemos dicho— nos movemos en un mundo lleno de apariencias, de acciones que no están enraizadas en la historia, que no tienen ningún compromiso con el pasado ni con el futuro, que se agotan en su puro presente, de acciones que no tienen sentido dentro de la historia, por carecer de toda dimensión, y por lo tanto, contenido histórico. Por el contrario, a veces la *no-acción*, pero una *no-acción* resuelta y tomada como decisión que comprometa totalmente a la persona, tiene mucho más sentido histórico. El ejemplo lo tenemos en la actitud de no violencia del Mahatma Gandhi; la no violencia es una *no-acción* frente a la acción; frente a la acción, aparentemente llamada a vencer, del poderío inglés en la India, se decide no actuar y la *no-acción* gana la historia frente a una acción que pierde a su historia.

Es por eso que, se ha dicho con razón, todo movimiento histórico es antes que nada un movimiento del alma y se podría concluir que, ya en el plano de las realizaciones históricas, toda victoria o toda derrota antes se ha ganado o se ha perdido en el campo de la propia interioridad, en nuestra propia alma; antes de dar la batalla somos ya vencedores o perdedores.

El resorte fundamental de la historia está, pues, en las resoluciones y en las decisiones que tomemos y estas decisiones pueden ser de tan largo alcance y expresarse en acciones aparentemente desprovistas de toda efectividad y brillo y revestidas, en cambio de benedictina humildad y de franciscana pequeñez, que, como anotaba, los contemporáneos no alcancen a percibir la realidad que hay en ellas, como en el caso del monje, cuya decisión va a alcanzar el nivel de realidad histórica plena sólo siglos después, pero ellos ya habían conquistado la historia, habían hecho de Europa lo que iba a ser en el momento en que tomaron su decisión, en el momento en que calibraron lo que era su presencia en el mundo; es decir, con su actitud de

presente, siglos antes, en el siglo V y VI, estaban haciendo la Europa de los siglos XI y XII.

Se ha dicho que esta manera de entender la acción se remite exclusivamente al hombre entendido como sujeto de la historia y en cuya alma, en cuya interioridad se está resolviendo el curso de la historia. Todos, en cuanto somos conscientes de nuestra dignidad, decidimos la historia; nos corresponde a cada uno una *personal responsabilidad*; y sabemos que responsabilidad significa dar respuesta; tenemos que dar permanentemente respuesta, es esta nuestra actitud histórica, es esto lo que no exige nuestro presente; en esto reside nuestra acción, en dar respuesta. Responsabilidad nos indica también cómo tiene que ser esta respuesta; tiene que ser una *respuesta comprometida*; el sentido de respuestas está a su vez ligado estrechamente con el sentido de compromiso; no puede ser una respuesta de cualquier manera sino una respuesta en la cual nos jugamos íntegramente; sólo cuando seamos capaces de dar este tipo de respuesta, actuamos históricamente.

Responsabilidad personal, esto es actitud histórica, he aquí el factor fundamental y principalísimo de la verdadera acción; de otro modo, estaremos frente a una mera acción por inercia, por tendencia o por reacción, pero no ante una acción histórica. En consecuencia, la acción que requiere este presente ha de ser una dimensión tal, que sea capaz de acoger el pasado en la complejidad con que informa y conforma al presente, para sacar de ambos nuestra resolución o tomar nuestra decisión, conquistando el futuro, haciendo de él nuestro porvenir, al dar una respuesta creadora, que sea expresión de un compromiso total de nuestra persona frente al reto de la historia.

NOTA. No he querido poner notas a este trabajo porque, como lo indico al comenzar, se trata fundamentalmente de una meditación, pero, sin duda, que muchas, por no decir todas, de las ideas aquí perfiladas las he recibido de múltiples autores que me han ayudado, cual más cual menos, a pensar sobre estos temas. Con todo, creo un deber hacer especial mención a Zubiri, Millán Puelles, Dardel y Marrou, y señalar la reciente publicación —que acabo de recibir— de "Tribuna de la Revista de Occidente" *¿Dónde estamos Hoy?* (Madrid, 1962), donde pueden leerse los trabajos de Pieper, Heimpel, Thiess y Heer, que presentan, en nivel magistral, algunos de los puntos que aquí toco.

Notas Bibliográficas

BERNARDO MÁRQUEZ B.

Panorama General de Historia de la Ciencia. Aldo Mieli (vols. I - V). Luego, Desiderio Papp y José Babini. 12 vols. Espasa-Calpe Argentina, S. A. (Colección Historia y Filosofía de la Ciencia). Impreso en Argentina, del 22-I-1945 al 15-VII-1961.

Las letras castellanas, que desde comienzos del siglo se renuevan con empuje, hónranse ya con la publicación completa del estudio del epígrafe sobre una rama de la disciplina histórica cuya privanza en nuestros días huelga destacar, máxime si se extiende al desarrollo de la técnica. Tres sabios no pertenecientes a nuestra habla han alzado esta vez un monumento literario. Si quien no lo conozca piensa que se trata de hipóboles, le advertiremos que él se ha constituido en la publicación más extensa atingente a la historia completa de la ciencia, en cualquier idioma. Respecto a la calidad intrínseca: exactitud de la información, justeza de apreciaciones u otros valores, hojeo al azar los variados volúmenes: descubrirá que merece comentarios más afinados que el nuestro, concretado a insinuar un *panorama* de aquel otro tan señero.

Aldo Mieli, alma del grupo, editó en París (1935) una *Histoire des Sciences. Antiquité*, en colaboración con Pierre Brunet, basada en otra suya anterior, aparecida en Italia, su patria. Es igualmente autor de *La Science Arabe* (Leiden, 1939). Su deceso truncó su labor en el *Panorama General* al llegar al volumen V, teniendo como continuadores a los profesores Desiderio Papp y José Babini. El último, ingeniero italiano nacionalizado argentino, reputado historiador de la matemática, abordó los aspectos de esta ciencia, así como los de la técnica, a partir del volumen VI, mientras que el

Dr. Desiderio Papp, de origen húngaro, que encabeza las fichas de autor, abarcó las disciplinas físico-químicas y biológicas: ello no implica, sin embargo, discernir geométricamente en la colaboración, menos aún señalar escisiones en el conjunto. Ambos son miembros, además, de la Academia Internacional de Historia de la Ciencia. Del Dr. Papp circulan, hace años, una *Historia de la Física* (apareció en 2ª edición mejorada —Espasa Calpe, Madrid— aún no habida por estos confines), otra de los *Principios Fundamentales de la Química* (con Carlos Prélat, 1ª edic., 1950, de la misma Colección de Hist. y Fil. de la Ciencia), una excelente Filosofía de las Leyes Naturales (ibid., 1945) y otras publicaciones. En septiembre reciente, el profesor Papp participó en calidad de relator en el Congreso de Historia de la Ciencia, celebrado en Estados Unidos. Nos podemos felicitar de su avcindamiento en Chile, contratado por la Universidad de Concepción, así como de que la Casa de Bello le haya abierto sus puertas como conferenciante y director de seminarios de su especialidad, en las Facultades de Ingeniería y de Medicina.

Los doce volúmenes del comentado *Panorama General de Historia de la Ciencia* reseñan el desarrollo de ésta en el mundo de Occidente, en un desfile tan prieto de contenido que resultaría inabordable a una lectura fugaz, aun con el criterio de primer acercamiento. Muy pocas veces, en tratados científicos o filosóficos, se apreciará tal economía de los elementos descriptivos necesarios y suficientes para la comprensión de un proceso de la vastedad del expuesto, unida a método tan perfecto en la dialéctica total del discurso. El conjunto no se resiente de parva visión generalizadora (inclusive, los grandes períodos históricos son precedidos de magníficas síntesis), o de inhábil sutura de las partes:

el vaivén del devenir, con sus secuencias de plenitud o dilución creadoras, de hallazgos, pérdidas y reencuentros, asoma en el *Panorama* con el hábito de vida que da razón de ser a la disciplina histórica (no en vano, aunque ataña a la ciencia, esta obra es hija de la historia). Hay más: la incidencia en los temas capitales, no siempre los más aparentes de la tradición, se adelanta en primer plano, revelando los verdaderos hallazgos, así como sus pródomos latentes entre los predecesores, algunos de los cuales hollaron, a veces, las lindes de los grandes descubrimientos. Otras, se han sepultado los senderos de la mente inquisidora, aflorando sólo siglos (milenios. .?) después. Es caso clave el de la cultura grecorromana, que al despuntar mil años más tarde en el espíritu renacentista, vuelve a tomar inconscientemente los problemas en el punto que los había dejado. —Incitante en tal sentido, perdónese la digresión, el prieto librito del profesor Jasinowsky, editado hace poco por la Universidad de Chile: *Saber y Dialéctica* (refiérese a la verdadera, al movimiento creador de la mente. En el *Panorama*, pues, aparece visible el lazo sutil que unifica, a través de las generaciones, el trabajo incansable del espíritu, arrastrándolo a espléndidas aventuras. Pese a lo dicho, la obra soslaya el que pudo trocarse en escollo máximo: la personalidad de los sabios no se traga los tomos, como los demiurgos de las mitologías el mundo. Cómodo resultaría derivar la historia de la ciencia a la de los genios del pensamiento o a la de los descubrimientos sobresalientes: sin embargo, tal ocupación desaparece inmersa en el piélago de la marcha de la ciencia. Excepción única la constituye Leonardo Da Vinci, a cuya labor científica se asigna un breve, enjundioso volumen iv, agotado con frecuencia. Ubicados en sus campos de trabajo, los mayores sabios figuran con el espacio indispensable para exhibir su labor más trascendente en el cúmulo de los conocimientos.

No abundaremos, en esta comunicación noticiosa, en lata demostración de los valores de la obra, ni señalaremos aquellas ideas que parecen originales o mejor elaboradas por los autores. Digamos, sí, que la composición externa muestra fiel adecuación al propósito perseguido, el que podríamos inducir de la nota bibliográfica del capítulo I del primer volumen, donde afirma A. Mieli: “No disponemos hasta ahora de una obra

extensa satisfactoria que se refiera a todo el conjunto de la historia de la ciencia”. En efecto, el desarrollo del texto, en el que costaría señalar frases ambiguas o proposiciones superfluas, introduce de inmediato las referencias necesarias, junto a la exposición de fondo, salvo el caso de los complementos eruditos, que corren en frecuentes notas al pie de página. Curioso resulta el sistema, que defiende A. Mieli *encarnizadamente*, de la transcripción literal de los nombres propios (autores, obras, toponimia), con la adopción de un patrón internacionalmente aceptado para el caso de los alfabetos no latinos. Pronto se habitúa uno, con todo, a nombrar a los excelsos *Arjímédes, Eukléides*. . ., como sus coetáneos los llamaron, dentro de la correspondiente grafía. Las bibliografías especiales van al fin de los respectivos capítulos, con criterio de parquedad —en el que se señalan las versiones castellanas—, que evita la angustia de la montaña de materiales de ciertas publicaciones. Algo análogo sucede con las citas introducidas en el contexto. Los grabados que acompañan cada volumen vuélvense intrigantes, como que suele tratarse de la reproducción de auténticos documentos.

La topografía de la colección, por fin, tras dos volúmenes consagrados al *Mundo Antiguo* (griegos y romanos) y al *Medioevo* (con el acento en el *Mundo Islámico*), destaca el período renacentista, ampliamente concebido, con dos volúmenes sobre su inicio (la *Eclósión* y *Leonardo Da Vinci*) y tres sobre la *Ciencia del Renacimiento* (*Matemáticas y Ciencias Naturales - Astronomía, Física y Biología - Ciencias Exactas en el siglo xvii*). Como nexo de transición, se introduce un volumen sobre el *Siglo del Iluminismo* y otro sobre *Biología y Medicina en los siglos xvii y xviii*. La ciencia moderna cierra la colección con tres volúmenes relativos al siglo xix (*Ciencias Exactas - Biología y Medicina* —y un último sobre *Ciencia de la Tierra y Técnica*, que incluye, además, utilísimos Índices: *Bibliografía General*, 20 págs. *Tabla Cronológica* de acontecimientos científicos, 30 págs. *Índice Alfabético General* de los 12 vols., 88 págs. *Índice General* de la colección). ¿Sería audacia expresar que la monumental obra *llora* (a nuestro típico decir, que equivale a que *nosotros lloramos*) por que los sabios autores concedan futuras ampliaciones a estos doce libros, otorgando representación al otro *panorama*, cuya dificultad de reseña aún

somera es harto intuible (se repite hoy que nuestras décadas valen por las viejas centurias) de la ciencia en el siglo xx, que va corriendo a su término...? Pero, aún tenemos que reconocer algo más: la sólida cuantía con que se exhiben los sabios, técnicos, hombres de empresas científicas (a menudo desde el gobierno) del rico mundo hispanoportugués de los siglos medievales y modernos, así como algunos hispanoamericanos de los recientes, personajes muchas veces ignorados entre nosotros. Nueva razón de grato compromiso ante obra de tanta envergadura y, por ende, ante sus autores, estén aún en vida o pertenezcan definitivamente, ellos también, a la historia de la ciencia de Occidente.

JUAN URIBE ECHEVARRÍA

Repertorio del Teatro Chileno, por Julio Durán Cerda. Bibliografía, obras inéditas y estrenadas. Santiago de Chile, Instituto de Literatura Chilena, 1962, 247 págs. (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación. Publicaciones del Instituto de Literatura Chilena. Serie C.: Bibliografías y Registros, Nº 1).

El Instituto de Literatura Chilena de la Universidad de Chile, de reciente origen, ha logrado ya la realización de un trabajo de alta categoría bibliográfica: el *Repertorio del Teatro Chileno*, del que es autor el investigador de la entidad universitaria Julio Durán Cerda.

Este excelente registro técnico incluye en más de 1.700 fichas, no sólo las obras de nuestro teatro que llegaron a los moldes de la imprenta, sino también aquellas que únicamente alcanzaron a ser puestas en escena o conocidas por el público a través de lecturas dramatizadas o en copias a mimeógrafo.

El autor anima y enriquece considerablemente la simple mención bibliográfica con breves y ágiles notas, en las que señala los nombres de las compañías escénicas que tuvieron a su cargo los estrenos, al mismo tiempo que las fechas de éstos, con lo cual, en cierta medida, bosqueja el desarrollo histórico del teatro chileno.

Capítulo de especial interés es el que el investigador dedica al análisis razonado de los estudios fundamentales que se han escrito sobre nuestra literatura dramática (págs. 169-182).

El *Repertorio del Teatro Chileno* se completa con ordenados índices de autores y de obras que facilitan su consulta.

Con este libro, Julio Durán Cerda no sólo hace cabal el notable aporte crítico y antológico de su *Panorama del Teatro Chileno* (1842-1959), sino que nos proporciona el basamento bibliográfico de toda investigación futura sobre la materia.

El espléndido desarrollo de nuestro teatro contemporáneo, impulsado por los dos conjuntos universitarios y por grupos afines, y las obras de una pléyade de jóvenes autores de categoría, entre los que podemos citar a Sergio Vodanovic, Luis A. Heiremans, Egon Woff, Isidora Aguirre, Alejandro Sieveking, Marcos Portnoy, Jaime Silva, Juan Guzmán Amésica y Raúl Ruiz, cuenta hoy, en la persona de Julio Durán Cerda, con el historiador y bibliógrafo que se merece.

HERNÁN LAVÍN CERDA

El Nuevo Cuento Realista Chileno, de Yerko Moretíć y Carlos Orellana. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, S. A., 1959, 271 pgs.

Un ensayo escrito en Pekín por el profesor y crítico literario Yerko Moretíć precede a los cuentos de los 22 autores aquí antologados. En las ochenta primeras páginas se analiza brevemente el problema teórico de la incursión del realismo en la literatura y, a través de este prisma realista, se va estableciendo la historia del relato chileno del actual siglo, con un mayor detenimiento en la producción de las dos últimas décadas.

Y mientras desde Pekín Yerko Moretíć define, habla de escuelas y tendencias, establece causas, ve la importancia de tal movimiento o la vacuidad de tal grupo, y llega incluso a enunciar los motivos nacionales e internacionales por los cuales una época ha sido más fructífera que otra, su compañero Carlos Orellana (comentarista literario bajo el seudónimo de Alfonso Riera) se preocupó, aquí en Santiago, de estudiar y ver quiénes podían ser incluidos dentro del marco de la narrativa realista y estuvo, semana a semana, en una labor anónima que duró más de un año, seleccionando autores y solicitando material inédito para incorporarlo a la antología de *El Nuevo Cuento Realista Chileno*, publicada por la Editorial Universitaria.

El volumen, sin perseguir abiertamente la polémica, se ve fuerte y para muchos hasta despiadado. Pero sucede siempre que un verdadero ensayo-antología, destinado a reivindicar de algún modo la

corriente del realismo literario, mirada en menos por alguna crítica de superficie, tiene por necesidad que causar la molestia de muchos ojos. Muchos dirán que hay aquí impugnaciones injustificadas o conceptos en estado bruto. Carlos Orellana dice que a los antologadores les interesa salir al paso a la ofensiva anti-realista que, "en la literatura chilena como en las de otras partes, ha ido asumiendo más y más el carácter de una embestida franca y frontal. De una u otra manera... la controversia se sitúa entre los partidarios del realismo y sus antagonistas, entre los que propugnan una literatura de raíces nacionales, expresiva de nuestros verdaderos problemas, y los que, desde los más variados ángulos, propugnan su desnacionalización, su desvitalización".

En su página 15, el ensayo de Yerko Moretici tiene el real punto de partida. Luego de afirmar que es muy difícil mantener un combate franco contra el realismo, el crítico escribe: "Se recurre entonces a procedimientos laterales. Se cogen algunos aspectos secundarios del realismo decimonónico, precisamente los no realistas, y se los convierte en esencia del realismo: exceso de detalles superfluos, objetivismo absoluto, empleo de palabras "vulgares", incursiones en las escabrosidades de la vida sexual. También algunos identifican realismo con el naturalismo de Emilio Zola y sus seguidores. Por último, hay quienes, con un malabarismo conceptual penosísimo, procuran desvirtuar el carácter realista de las grandes obras, achacándoles misteriosos rasgos "metafísicos".

Moretici penetra desde aquí en el estudio global de su anterior enunciado y llega, después de pasar por el naturalismo y el formalismo y el criollismo, al desenvolvimiento del llamado realismo crítico y al actual realismo que sintetiza y proyecta, dinámicamente, un estado de transición.

El *naturalismo*, para el ensayista, origina una subjetiva deformación de la realidad, hipertrofia los elementos y destruye las contradicciones de los individuos, y desconoce por último lo esencial para pasar a preocuparse de lo aparente y parcial.

El *formalismo* pretende a veces eludir aquel contenido de esencia de la realidad, para detenerse en la mera contemplación superficial de la forma, de un modo individual, de élite, y superintelectual.

El *criollismo* revela lo pintoresco del paisaje, pero trabajadores y patrones carecen de toda movilidad, de todo sentido real. De todas maneras, el criollismo es, junto al costumbrismo, "un paso adelante...".

Se ha efectuado así la incorporación del campesino y del hombre medio a nuestra literatura. Pero ha venido luego la autollamada "generación del 50" que con algunos de sus más connotados representantes se ha propuesto derrumbar moralmente a ese hombre medio. Pronto la generación ha abdicado de toda responsabilidad y ha buscado en el extranjero y, más aún, en el "extranjerismo literario", la solución evasivista de sus acongojantes y melancólicos problemas.

No obstante es este hombre medio, junto a los demás estratos presentes de nuestra comunidad, quien empieza a tomar una nueva y auténtica dimensión en los relatos de un buen número de jóvenes escritores que ya figuran con uno o dos libros en nuestra literatura de hoy. Escritores que vuelven sus ojos al pasado, retoman la tradición y le dan un nuevo vuelo; entonces reaparece una misma corriente, subjetiva y objetiva, más vitalizada, comprensiva, didáctica a veces y, a través de la dedicación, hacia el progreso.

A lo largo de un año, como ya hemos dicho, Carlos Orellana fue preparando el material editado e inédito de los escritores. Trató que el promedio de edad de los antologados fuera de 25 años, y por último, presentó a la editorial los 22 relatos que, junto al ensayo enviado por Yerko Moretici, elevaron el número de páginas del volumen a 331. De los seleccionados, unidos todos por una raíz común de orientación realista, surge una resultante literaria compuesta por un fondo recio, poderoso en su esencia vital, acompañado de puntos líricos, y una expresión en algunos casos seca, en otros visual y suelta, pero ambas frecuentemente ágiles. Hay, sí, un empleo hacia un relato de monólogo casi general a todos los cuentos publicados. La posible movilidad de la acción o de los personajes está dada por el desplazamiento mental, pero no corpóreo de los protagonistas y, rara vez, de los personajes más laterales.

Esta inclinación es advertida fácilmente —mediante caracteres y lenguajes diversos— en Margarita Aguirre con su relato "Un día como hoy", en "El sueño" de Félix Alarcón, en Juan Lenin

Araya con "Un gran señor", cuento mantenido en intensidad e interés hasta el fin; redondo, acucioso, con escasas impurezas de forma que en todo caso no pueden hacer olvidar aquella visión del señor, esos pantalones y ese alto sombrero, todo en un ambiente de blanco y negro: camisa blanca, pantalón negro, espuma blanca de afeitar, corbata de lazo negra. Ritmo. En unos trozos de "Mi abuela y yo", más que un buen relato de Fernando Castro —quien logra hacer de la abuela, paso a paso, un verídico personaje, por medio del contacto de la anciana con su nieto, mientras existe una incertidumbre social como fondo que finalmente ocupa lugar alto y precipita el desenlace—, y en "Huacho y Pochocha", un cuento donde el poeta de "Nada se escurre", Enrique Lihn, muestra su poder de fina observación y lo embellece con imágenes poéticas precisas y plásticas, y una reciedumbre descriptiva que lo destaca.

Es esta misma fuerza subjetiva, interior siempre, la que vemos también en Manuel Miranda Sallorenzo y su "Hambre de infancia", en "Las manos de Clemente Güemes" de Carlos Ossa —cuento que creemos se malogró por un fin que ocupa el lugar de algo que falta y que se perdió en el relato precipitado de manera brusca e incompleta en sus últimas líneas—, en "El vendedor de abril" de Franklin Quevedo —con la secuencia de una embriaguez de dos amigos, muy bien dada a través de la sostenida frase, repetida, o variada, pero con un mismo vocablo (la palabra "calvo") que dice sin cansancio uno de ellos—, y en "La pascua de Pedro" de Eduardo Saavedra.

Luego Jorge Teillier, con un personaje de cara al invierno y a sí mismo, en una espera inútil pues al día siguiente abandonará la aldea. Un relato con una evidente reminiscencia poética. Ese es el estado ambiental de "En invierno se habla en voz baja", cuento poema junto a los "zumbidos de las alas de las moscas".

También Luis Vulliamy en una línea de similar relato poético con su "Jose-luén" extraído de una leyenda indígena.

Edesio Alvarado con "La mala ventura de Nanito Velázquez", incrustado en una superstición, en un decir popular con olor marino, hace la necesaria antesala de preparación hacia los tres mejores, más curiosos y más recios relatos realistas del volumen.

Ellos son Jorge Soza Egaña en "Una

Ventana al mar", cuento que pudo alcanzar una mayor altura si el autor no hubiese hecho desaparecer de improviso al personaje joven en medio de la pampa. Viejo y joven se internan por la pampa y, de pronto, debe llegar la despedida entre ambos; sin embargo ni siquiera hay un adiós mudo entre ellos. El viejo sigue, avanza, solo, y es como si el muchacho se hubiera desintegrado o lo hubiera tragado la tierra.

Los otros dos cuentos de alta calidad son "La denuncia" de José Miguel Varas —realce de técnica, realismo enriquecido, observaciones pintorescas como efectivas o veraces sobre lo que acostumbran llevar encima de la cabeza los carpinteros, albañiles, pintores, enferradores, estucadores—, y "Un asunto de honor" de Sergio Villegas: pintura curiosa, llena de infancia, con mucho de polichinela, con un ambiente extrañísimo, unas persecuciones que producen risa y miedo, literariamente perfectas, y un fin que hace levantar las manos en señal de agrado, complacencia y destreza.

Cuando se llega al término de la antología la impresión que surge es vigorosa. Yerko Moretíć y Carlos Orellana logran reunir en este primer trabajo en conjunto, que ha publicado la Editorial Universitaria, a un grupo de escritores jóvenes que poco a poco ha ido convergiendo, en estilo y técnica, hacia el relato realista.

El trabajo de los antologadores es alto, y la impresión final meritoria. Una labor recia que pudo, eso sí, ser más completa si por lo que se estipula en el ensayo de Moretíć, se hubiera incluido algún cuento de José Donoso, escritor en la puerta del realismo, de categoría psicológica y fuerte observación. Su novela "Coronación" es un aporte importante y no convencional al realismo literario. Que la mujer que hace el aseo o la cocinera aparezcan dominadas por la anciana dueña de la gran casa (o adaptadas a ella), es algo mucho más probable en el medio descrito por Donoso, que una sublevación "a mano armada". A veces el espíritu de clase no llega a todas partes. Por eso había que mirar el tratamiento que Donoso le da a su novela desde el punto de vista —que no es otra cosa que el ambiente social— del escritor.

También debieron acompañar a José Donoso, algunos relatos de Leonardo Espinoza ("Puerto Engaño") y Marta Jara, cuyo libro "Surazo", ha sido el más elogiado de los volúmenes editados este año

en la Colección Alerce que mantiene, con la cooperación de la Universidad de Chile, la Sociedad de Escritores.

THOMAS P. MAC HALE

La amortajada y La última niebla, de María Luisa Bombal. Editorial Nascimento, 1962.

¿Cómo es posible que a María Luisa Bombal no se le haya concedido todavía el Premio Nacional de Literatura?

Actitud inconcebible, puesto que su obra, si bien reducida, pero de la más alta calidad literaria que pueda exigirse, vale mucho más que la de algunos premiados, que cuentan con docenas de títulos en sus bibliografías, condenados, sin embargo, a rápido olvido. En cambio *La Amortajada y La última niebla* de María Luisa Bombal permanecen intactas con el paso de los años y, más aún, van ganando tal consistencia, como es difícil hallar en nuestras letras.

Porque digamos las cosas claramente: en la prosa femenina chilena sólo pesan pocos nombres: Marta Brunet, Marcela Paz, María Flora Yáñez y Magdalena Petit, aunque en los últimos años se han incorporado algunos más. Pero es claro que ninguno de ellos se ha impuesto de una manera tan categórica como María Luisa Bombal, que desde su aparición en el medio literario, sin ascender peldaño a peldaño llegó a la cima. Son las prerrogativas del talento.

Largos años estuvieron agotadas estas dos bellas novelas de María Luisa Bombal y sólo ahora se les ha reimpresso, por lo cual es oportuno decir algunas palabras sobre el particular. Antes que nada, manifestar un hondo sentido de admiración por su obra, donde la finura y la delicadeza presiden el banquete. Tan singulares características, sin precedentes en la literatura nacional, constituyen el cimiento de obras de arte perdurables, que carecen de elementos fútiles y pasajeros.

Hay un acongojado y severo patetismo en *La Amortajada y La última niebla*, un dolor melancólico y velado en medio de un ambiente pletórico de sugerencias, mágico en su ensoñación, donde la sobriedad se impone, los impulsos se aquietan, la pasión se adormece.

En ese rumor casi oculto, secreto, radica el encanto de las novelas de María Luisa Bombal. Trama original y articulación inteligente comprenden el resto. Su habilidad para desenvolver las com-

plejas psicologías de sus personajes es notoria y digna del mayor encomio. El desenlace de ambas creaciones a nadie sorprende, empero, pues los elementos de juicio que proporciona al lector son de por sí suficientes para llegar a las conclusiones anheladas. El mérito está en su desarrollo: ¡Cuánto cuesta mantener la atención pareja o creciente del lector, sin que éste se vea en la obligación de juzgar innecesaria la lectura de un pasaje, de uno o varios capítulos o en términos absolutos de la obra misma! A su intensísimo contenido emocional une María Luisa Bombal una destreza lingüística evidente, que hace ver con meridiana claridad la seguridad de su pluma al evitar escollos de cualquier tonelaje. El severo y exhaustivo prólogo de Amado Alonso adelanta ya algunas consideraciones en tal sentido.

Podría agregarse, además, que un velo poético de inusitadas proyecciones cubre *La Amortajada y La última niebla*, la primera de ellas profunda introspección en una existencia atormentada por el desencanto y las vicisitudes, la otra, con visibles matices y alusiones oníricos que han producido interrogaciones obsesiones; ambas, en fin, intensas y apasionadas disquisiciones sobre la vida y la muerte.

"El sueño es una hipótesis —escribe Paul Valéry— ya que no le conocemos jamás sino que por medio del recuerdo, recuerdo necesariamente fabricado".

En *La última niebla* es un sueño que jamás existió el determinante de toda una cadena de reacciones humanas personalísimas. Aferrarse a lo inexistente, implica una aproximación a la fantasía y más aún, insistir que el sueño efectivamente sucedió —porque habría traído consigo la felicidad— puede derivar en locura.

Pero haciendo abstracción de estas consideraciones lógicas, hay que atenerse al texto novelístico de esta historia de amor, pero cuyos componentes giraban cada cual en ámbitos diversos. Amor y dolor, desdicha y felicidad, realismo e imaginación, se conjugan en forma armónica bajo una contextura de relieves sencillamente conmovedores, donde ansias y sentimientos no cuajaron como se esperaba, donde idealismos fueron cruelmente tronchados por el dictamen inflexible del destino, donde pensamientos expresivos no hallaron un crisol que los modelara: todo un contrapunto intencionado y dramático entre lo que fue y lo que debió ser...

La relectura de estas dos novelas de María Luisa Bombal producen un prolongado regocijo estético, tanto por su belleza formal, como por las sensaciones y estados anímicos que generan. Sus obras, ya clásicas en la literatura chilena, anunciaron una presencia seráfica en sus falanges. Ahora bien, cabe preguntarse si su obra siguiente —la novela *El Canciller*— que ya viene en camino, será superior a éstas o se situará bajo la línea de alcurnia indudable marcada por *La Amortajada* y *La última niebla*.

Por mi parte no dudo que María Luisa Bombal saldrá airoso de esta prueba que se avecina, porque ha demostrado condiciones superiores, madurez acabada y múltiples posibilidades para que se le aborde, si llega el caso. O sea, el edén abierto, los laureles de la gloria, que ya han ungido consagradoramente las sienes de María Luisa Bombal, autora de sobrias, vigorosas y magníficas novelas que prestigian y honran a nuestras letras, las que acusan un impacto sugestivo y alado, que mueve a profundas meditaciones.

THOMAS P. MAC HALE

La educación económica y el liceo. La Reforma Agraria. El momento sociológico mundial y los destinos de los pueblos hispanoamericanos, de Francisco A. Encina. Editorial Nascimento, 1962.

En este volumen aparecen los ensayos citados en el epígrafe; el primero de ellos se publicó por vez primera en 1912; el segundo corresponde a observaciones del autor sobre el problema agrario, que goza de plena vigencia en estos días, y el último es el texto de una conferencia dictada en la Universidad Católica de Valparaíso, en 1957. Esta edición cuenta con un excelente prólogo de Fernando Durán, en el cual analiza con su brillo característico las líneas generales de la obra, a la vez que formula interesantes alcances a los problemas que trata y a las ideas del señor Encina.

Anota Fernando Durán que en la vasta personalidad de don Francisco A. Encina reside una dualidad singular: por una parte el historiador que reconstruye el pasado y por otra el visionario de los problemas sociológicos, que andando el tiempo ha visto confirmada no escasa parte de las predicciones que formuló a comienzos de siglo, revolucionando los conceptos económicos y pedagógicos por entonces en boga.

En 1912 el señor Encina criticó duramente los métodos y programas de ambas disciplinas, a la vez que propuso soluciones que si bien fueron desestimadas, luego se ha vuelto a ellas como a tabla de salvación. Luchó, por ejemplo, contra la vaguedad irritante de los conocimientos impartidos en el liceo y su excesiva teorización. Reclamó, del mismo modo, contra los planes de estudio que no despertaban vocación alguna en el alumno mientras cursaba humanidades, que una vez terminadas le ofrecía ante sus ojos un vasto panorama profesional, conocido sólo por vagas referencias. Tampoco desapercibió el hecho que el alumno egresaba del establecimiento educacional secundario con sanas inquietudes e ideas, pero que al poco se le encontraba maleado por causas desfavorables por entero. El señor Encina, en fin, diagnosticó certeramente la situación docente de la época y aún a medio siglo de distancia los conceptos que aquélla le merecieron gozan, en su mayor parte, de plena vigencia y actualidad.

El autor centra la parte medular de su tesis en el hecho que por lo menos el 80% de los educandos de liceos y colegios se encauza en definitiva hacia diversos aspectos del trabajo industrial. Parecería lógico, teniendo en vista un porcentaje tan elevado, que durante dicha etapa se hiciera especial hincapié en la educación económica, que ayudaría con cierta eficacia al alumno en sus futuras actividades. Pero desgraciadamente no es así y esa carencia determina, como es natural, una serie interminable de graves deficiencias, entre las cuales cabe mencionarse la lentitud deprimente de la expansión económica del país. El fino escalpelo del señor Encina analiza concienzudamente estos problemas y llega a la conclusión que la enseñanza científica, hasta hoy practicada, tiende a producir lesivas consecuencias para el desarrollo nacional, pues trata de pasar "del subdesarrollo al cultivo de las ciencias y las letras, suprimiendo la fase industrial". Si en el liceo al estudiante no se le brindan los medios para que pueda luego desempeñarse en los campos de la actividad industrial, o por lo menos en instrucción profesional complementaria, es lanzarlo al fracaso seguro. Sólo un grupo minoritario llega a la Universidad a cursar cualquiera carrera o goza de sus rentas. La gran mayoría queda, entonces, a merced de las circunstancias, poco felices en la mayoría de los casos.

Esto que resulta tan evidente no ha sido tomado en cuenta todavía y ahí radica en parte el alto índice de inadaptados que sale de los distintos establecimientos secundarios. Tampoco puede dejar de mencionarse el hecho que el alumno estudia (si es que lo hace conscientemente) nada más que para pasar de curso y no con el imperativo de aprender y perfeccionarse, perdiéndose así una finalidad específica de la docencia; por su parte el profesor medio no desempeña su misión en la forma más aconsejable, ignorando muchas cosas y conociendo el resto someramente, cuando no ostenta defectos más graves todavía.

El señor Encina examina todos estos problemas a la luz de la observación y las experiencias, tanto personales como ajenas, y si bien sus conclusiones son desoladoras no puede ignorarse el hecho que aun planteando las cosas en su real dimensión se ha logrado producir la reacción necesaria para abrir nuevos rumbos a la educación nacional y en ella concederle preeminencia fundamental a la económica, ya que el progreso de las sociedades contemporáneas está estrechamente vinculado al desarrollo industrial. Descuidando éste, al no capacitar como es debido a quienes tendrán más tarde responsabilidades que cumplir en ese terreno, es hipotecar el futuro de la nación.

No menos sensatas son las observaciones del señor Encina sobre los problemas agrarios que aquejan al país. Llega a conclusiones profundamente verídicas como que "la simple división de la propiedad disminuye la producción en vez de aumentarla", al entregársele a individuos

sin versación agrícola tierras para que las cultiven. Cuando manifiesta que el campesino se torna indolente cuando no está dirigido por el patrón y se independiza, no hace otra cosa que señalar con encomiástica precisión una faceta de la cuestión agraria en nuestro país. Pierden su laboriosidad, continúan sin tener iniciativas y previsiones, en una palabra demuestran la ineptitud más abismante y compleja. Para hacer efectivos los principales alcances de la modificación de las estructuras agrarias, tiene que enseñársele gradual y paulatinamente, porque de otra manera se produciría una hecatombe de proporciones alarmantes, desde el momento que "un país que no se alimenta a sí mismo ni tiene colonias que lo alimenten, está condenado a vivir de la buena voluntad de soberanías extranjeras". Y en muchas oportunidades los excedentes agrícolas extranjeros inundan los mercados y producen la quiebra en los precios de los productos nacionales. . .

Muchos son los aspectos que son dignos de señalarse y que aparecen en este libro de don Francisco A. Encina, quien demuestra una lúcida preocupación por los arduos problemas nacionales, criticando implacablemente todas sus imperfecciones y a la vez dando las bases de planes que remediarian situaciones que urge subsanar con tranquilidad, eficacia y por la vía pacífica, contando con el concurso y la ayuda de todos para labrar la grandeza de la patria y el bienestar de sus habitantes.

El señor Encina ha dado la clave para ello.

Bibliografía chilena

Selección de los libros y folletos ingresados a la Biblioteca Nacional (Sección Chilena) por concepto de la ley de depósito legal. Enero-junio inclusive de 1962.

FILOSOFÍA Y RELIGIÓN:

Arellano Galdames, Jaime. Apuntes de introducción a la Filosofía. (Filosofía fundamental para educadores y estudiantes de Pedagogía). Padre Las Casas, Imp. San Francisco, 1961. 46 p.

Ciudad, Mario. Historia espiritual de Occidente. Stgo., Imp. Cultura, 1961. 32 p.

Contardo Egaña, Sergio. Elementos de Filosofía. 5º año de humanidades. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 255 p.

Du Buit, F. J. Los libros de la Biblia. Sus fuentes y su aparición. 1ª y 2ª parte. Stgo., Talls. de la Soc. de San Pablo, 1961. 2 v.

Episcopado de Chile. La Iglesia y el problema del campesinado chileno. Pastoral colectiva del Episcopado de Chile. Stgo., Ed. Universidad Católica, 1962. 39 p.

Facultad de Teología. Teología, 1962. La Iglesia y sus sacramentos en: la historia, el Derecho Canónico, la Teología... Stgo., Ed. Universidad Católica, 1962. 2 p.

Hurtado Cruchaga, Alberto. El adolescente, un desconocido. Stgo., Talls. de la Soc. de San Pablo, 1962. 64 p.

Juan XXIII, Papa. Exhortación de S. S. Juan XXIII a los sacerdotes pidiendo por el Concilio (Sacrae Laudis). Stgo., Ed. Universidad Católica, 1962, 31 p.

Larson, Oscar. Curso de Filosofía. Psicología y Lógica. 5º año de humanidades. 9ª ed. corregida. Stgo., Ed. Universidad Católica, 1962. 251 p.

Montini, Juan Bautista. La familia. Stgo., Talls. de la Sociedad de San Pablo, 1962. 64 p.

Moore, Robert Cecil. Los evangélicos en marcha... en América Latina. Stgo., Imp. Wilson, 1962. pp. 174-176.

Sundari. La espiritualidad viva. Stgo., Imp. Wilson, 1962. 96 p.

Tapia Cabezas, Julio. Teocracia católica. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. v. 3.

Vicariato Apostólico de la Araucanía. Estado del Vicariato Apostólico de la Araucanía, Chile, en mayo de 1961. Padre Las Casas, Imp. San Francisco, 1961. 32 p.

EDUCACIÓN:

Bennett, G. K.; Seashore, H. G. y Westman, A. G. Test de razonamiento mecánico. Forma A. Adaptado por Abelardo Iturriaga J. y Margarita González. Concepción. Esc. Tip. Salesiana, 1962. 20 p.

Charó, René y Reboullet, André. Je découvre La France. Manuel de langue, littérature et civilisation destiné à la 6ème. année des humanités des Lycées & Colleges Chiliens... Stgo., Ed. Universitaria, 1962. v. 3.

Escuela de Agronomía. Plan de estudios y reglamentos. Stgo., Imp. Wilson, 1962. 19 p.

Facultad de Filosofía y Educación. Bachillerato en Humanidades. Reglamentos y temarios. (Aprobado en Sesión del Consejo Universitario de 31 de agosto de 1960). Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 23 p.

- Fehr, Howard F.* Reforma de la enseñanza de las matemáticas en los liceos (secondary schools) de Estados Unidos, por el prof. Howard F. Fehr. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 7 p.
- Fernández-Ballas, Walter.* Posición del espíritu al través de 48 años de vida universitaria. Algunas anotaciones sobre enseñanza, recuerdos y comentarios, expresados sin pretensión alguna. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 90 p.
- Ferrer Pérez, Vicente.* Salud y educación física. Técnicas deportivas. 29 año de humanidades. Stgo., Talls. Gráfs. de Enc. Hispano-Suiza Ltda., 1962. 72 p.
- Fulbright Commision for Educational Interchange between Chile and The United States of America.* Information for America Fulbright grantees coming to Chile. Stgo., 1962. 31 p.
- García Hoz, Victor.* Evaluación del trabajo escolar y promoción de los alumnos. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 50 p.
- Gómez Millas, Juan.* Discurso pronunciado por el Rector de la Universidad de Chile, Sr. Juan Gómez Millas, y el Presidente de la Federación de Estudiantes (FECH), Sr. Humberto Viveros, en el Acto Inaugural del Año Académico, efectuado en el Teatro Astor, de Santiago, el día 7 de abril... Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 28 p.
- Gómez Catalán, Luis.* Didáctica general. Apuntes de clases. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 245 p.
- González Alzérreca, José.* Misión de los Centros de Padres y Apoderados. Algunas ideas sobre su organización y funcionamiento. Stgo., Talls. Gráfs. de Enc. Hispano-Suiza, 1962. 31 p.
- Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.* Labor cumplida en 1960 por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 72 p.
- Joel, Nahum.* ¿Qué saben de física nuestros alumnos de liceo? Estudio basado en las respuestas dadas por los candidatos a bachiller en los exámenes de física del bachillerato, por el prof. Nahum Joel. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 16 p.
- Kandel, Isaac León.* Hacia una profesión docente. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 42 p.
- Kibedi, Jorge.* Instrucción básica de los obreros. Una experiencia reciente en la ENDESA. Stgo., Ed. Prensa Latino-Americana, 1962. 10 p.
- León, César A. de y Martínez Bonati, Félix.* Sobre la función social de la Universidad. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 32 p.
- Margaño Mena, Luis.* Educación musical. Plan común. 1.er año de humanidades. 1ª ed. Stgo., Talls. Gráfs. de Enc. Hispano-Suiza, 1962. 85 p.
- Marshall, Mary.* Teaching how to speak in the liceo. 3.er año de humanidades. Stgo., Ed. del Pacifico, 1962. 344 p.
- Montes, Hugo.* Literatura Española. (Epoca Moderna). 3ª ed. Stgo., Ed. del Pacifico, 1962.
- Moraga Gutiérrez, Heradio.* La enseñanza del dibujo en nuestras escuelas y liceos. 6ª ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 106 p.
- Muñoz de la Fuente, René.* Filosofía. 69 año de humanidades. Stgo., Ed. del Pacifico, 1962. 253 p.
- Plaut, Julio.* La prueba de idiomas en el bachillerato. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 7 p.
- Plaut, Julio.* La prueba de idiomas en el bachillerato. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 103-108 p.
- Salas S., Irma y Saavedra E., Enrique.* La educación en una comuna de Santiago. Comuna de San Miguel. 2ª parte. Organización y Extensión del sistema escolar. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 181 p.
- Simón S., Carlos T.* Sobre la educación y sus problemas. Stgo., Talls. de Arancibia Hnos., 1962. 63 p.
- Subercaseaux, Benjamín.* Antropología y Universidad. Lección de clausura del Curso de Psicolo-Antropología, dictado en la Escuela de Medicina de la Universidad de Concepción, durante el año universitario de 1961. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 27-41 p.

- Unión de Federaciones Universitarias de Chile (UFUCH)*. Antecedentes del 49 Congreso Latinoamericano de Estudiantes. Unidad. 49 Clae Congreso Latinoamericano de Estudiantes. Outubro Natal - Brasil. Stgo., Ed. Universidad Católica, 1962. 111 p.
- Universidad Católica de Valparaíso*. Re-seña histórica. 1928-1961. Valparaíso, Imp. Victoria, 1962. 32 p.
- Universidad de Chile*. Química. Ed. preliminar. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 2 v.
- Universidad de Chile*. Química. Guía para el profesor y el estudiante. Ed. preliminar. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 161 p.
- Universidad Técnica Federico Santa María*. Clausura año universitario 1961 y 309 aniversario de su fundación. 17 de diciembre de 1961. Viña del Mar, Imp. Sánchez, 1961. 20 p.
- Waisberg, Myriam*. La clase de Arquitectura y la Sección de Bellas Artes. En torno al centenario de la creación de la Sección de Bellas Artes de la Universidad de Chile. 1858-1958. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 32 p.
- CIENCIAS PURAS Y APLICADAS:
- Aritzta A., Anibal*. Nutrición, alimentación y trastornos nutritivos del lactante. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 211 p.
- Bienswanger, Ludwig*. Psiquiatría existencial. Introducción, traducción y recopilación de textos de Brenio Onetto Bächler. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 220 p.
- Bunster, Eduardo*. Ginecología. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 2 v.
- Cansado Maceda, Enrique*. Sobre la inversión de matrices de Leontief. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 69 p.
- Compañía de Acero del Pacífico, S. A., CAP*. Manual de Instrucción para grue-ros y estrobadores de grúas-puente. Concepción, Esc. Tip. Salesiana, 1961. 31 p.
- Congreso Chileno de Obstetricia y Ginecología*. 99. Santiago y Viña del Mar, 1961. 99 Congreso Chileno de Obstetricia y Ginecología. Publicado bajo la dirección del Dr. Marcial García-Huidobro L. Stgo., Imp. Mueller, 1961. v. I.
- Congreso SLAOT, Sociedad Latino-Americana de Ortopedia y Traumatología*. 49. Santiago-Valparaíso, 1959. 49 Congreso SLAOT. 29 de noviembre al 5 de diciembre de 1959. Relatos, symposia. . . Stgo., Imp. Arancibia Hnos., 1959. 436 p.
- Convención Nacional de Médicos Veterinarios*. 49. Stgo., 1961. 49 Convención Nacional de Médicos Veterinarios. Celebrada en Santiago entre el 24 y el 27 de agosto de 1961. Stgo., Talls. Gráfs. La Nación, 1961. 260 p.
- Corporación Chilena de la Madera*. Manual del aserrador. El banco aserrador de sierra circular. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 27 p.
- Escuela de Aviación Capitán Avalos*. Alas, 1961. Stgo., Imp. Inst. Geogr. Militar, 1961. 62 p.
- Escuela de Ingeniería*. Estereometría. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 36 p.
- Estévez Jaraquemada, Alfredo*. Patología Médica. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 265 p.
- Gálvez Naranjo, Joaquín*. Los relaves de Chuquicamata. Mi respuesta a Anaconda Company. Stgo., Ed. Pla, 1962. 72 p.
- Gazmuri Ojeda, Renato*. Metabolismo hidrosalino. Stgo., Ed. Andrés Bello, 1962. 233 p.
- Glavic Richardson, Natalio*. Los alimentos y el problema de la alimentación. Stgo., Imp. "Cardaix", 1962. 50 p.
- IANSA, Industria Azucarera Nacional, S. A.* El cultivo de la remolacha. Stgo., Ed. Lord Cochrane, 1962. 2 p.
- Johannes, Müller y Cia. Ltda.* Folleto explicativo para la aplicación del Proceso CO₂ en la fundición. Stgo., Imp. Mueller, 1962. 10 p.
- Katz, Hans R.* Algunas notas acerca de la intrusión granítica en la cordillera del Paine, provincia de Magallanes. (Su edad y relación tectónica). Reeditado por Relaciones Públicas de ENAP. Stgo., Talls. Gráfs. Periodística Chile Ltda., 1962. 18 p.

- Labbe Vidal, Victor.* Frente al Conflicto Mundial N° 3. Stgo., Ed. del Pacifico, 1962. 120 p.
- Latorre Allende, Ernesto.* El silabario de la contabilidad por partida doble. 3ª ed., Stgo., Ed. Zig-Zag, 1961. 70 p.
- Maldonado V., Roberto.* Programación lineal. Método Simplex. Stgo., 1962. 44 p.
- Montaldo, Alvaro.* Horticultura avanzada. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 229 p.
- Moya Cerón, Emelino.* Redacción comercial. 11ª ed., Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 270 p.
- Muzzioli A., Leopoldo.* Consideraciones sobre las unidades de medidas mecánicas. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 52 p.
- Oyarzún Day, Florencio.* Estudios de caminos. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 125 p.
- Oyarzún Peña, Fernando.* La neurosis en el estudiante. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 128 p.
- Pérez d'Angelo, Ernesto y Levi de Valenzuela, Beatriz.* Relación estratigráfica entre la formación Moctezuma y el granito subyacente Calama, provincia de Antofagasta. Stgo., Talls. Gráfs. Periodística Chile Ltda., 1961. 39-50 p.
- Ruiz F., Carlos.* Exploración por métodos geofísicos aéreos y terrestres de las anomalías ubicadas en la región de Cerro Chañar - Boquerón, con una discusión sobre la génesis de los yacimientos de hierro de Atacama. Trabajo presentado a la 15ª Convención. Stgo., Talls. Gráfs. Periodística Chile Ltda., 1962. 23-30 p.
- San Miguel, Julio.* Avicultura. Stgo., Editorial Universitaria, 1962. 328 p.
- Sociedad Chilena de Proctología.* Resumen de las Primeras Jornadas Chilenas de Proctología. Celebradas en Santiago y Viña del Mar, del 11 al 14 de septiembre de 1959. Publicado bajo la dirección del Dr. Miguel González Fernández. Stgo., Talls. de Arancibia Hnos., 1961. 32 p.
- Sociedad Chilena de Proctología.* 2ª Jornadas Chilenas de Proctología. Celebradas en Santiago, 13-16 de septiembre de 1961. Relatos oficiales. Correlatos. Stgo., Talls. de Arancibia Hnos., 1961. 160 p.
- Toelg Opitz, Rodolfo.* Plenitud de bienestar y salud verdadera. Normas para la vida diaria. Padre Las Casas, Imp. y Ed. "San Francisco", 1961. 77 p.
- Villavicencio R., Juan.* Parodontia. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 239 p.
- Vivanco Mora, Humberto.* Biología educacional. 3ª ed. revisada y puesta al día. Stgo., Ed. Nascimento, 1961. 430 p.
- ECONOMÍA, DERECHO, SOCIOLOGÍA:
- Aguirre Robles, Antonio.* Estudio de la jurisprudencia del Código de Minería de los años 1951-57. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 131 p.
- Alessandri Rodriguez, Arturo.* Curso de Derecho Civil. Basado en las explicaciones de los profesores de la Universidad de Chile Arturo Alessandri Rodríguez y Manuel Somarriva Undurraga. Redactado y puesto al día por Antonio Vodanovic H. 3ª ed., Stgo., Ed. Nascimento, 1962, t. 1.
- Allendes de la Cuadra, Enrique.* La peligrosidad criminal. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 98 p.
- Alvarez, Alejandro.* El nuevo Derecho Internacional en sus relaciones con la vida actual de los pueblos. Proemio de Darío Benavente G. Versión castellana de Rolando Peña López. Stgo., Ed. Jurídica de Chile, 1962. 444 p.
- Alvarez Cruz, Raúl.* Teoría integral de la apariencia. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 106 p.
- Alvarez Madrid, José.* Las cargas pecuniaras y las costas en el sistema procesal civil chileno. Stgo., Ed. Jurídica de Chile, 1961. 205 p.
- Amunátegui Stewart, Felipe.* Maliciosamente y "a sabiendas" en el Código Penal Chileno. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 99 p.

- Andrade Geywitz, Carlos.* Notas para un Curso de Derecho Constitucional. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, v. 2.
- Anexo del personal, Ley de Presupuesto de la Administración Pública para el año 1962.* Stgo., Talls. Gráfs. "La Nación", 1962, 179 p.
- Anexo de las subvenciones consultadas en la Ley de Presupuestos del Ministerio de Hacienda en el ítem 08/01/27.6 para el año 1962.* Stgo., Talls. Gráfs. "La Nación", 1962, 71 p.
- Ansaldi Domínguez, Carmen.* Estudio crítico de la jurisprudencia del Art. 1861 del Código Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 98 p.
- Aranda Coddou, Patricio.* La citación de evicción. Estudio de Derecho Procesal Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 60 p.
- Araneda D., Hugo.* Finanzas Públicas. Nociones fundamentales. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 123 p.
- Arredondo Letelier, Juan.* Estudio crítico de la jurisprudencia del Código de Procedimiento Civil, Artículos 680 al 692. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 61 p.
- Arregui Landaberea, María Luisa.* Las principales doctrinas contemporáneas del Derecho Internacional Privado. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 137 p.
- Asociación Latinoamericana de Libre Comercio.* El Informativo para la zona Latino Americana de Libre Comercio. Listas nacionales definitivas de: Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguay... Stgo., Imp. Cámara de Comercio, 1962, 251 p.
- Baeza Donoso, Eduardo.* Titulación y concordancia del Código Civil. Libro IV, Título xxxvi a final... Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 81 p.
- Barría Quintana, Lourдина.* Francisco de Vitoria y los orígenes del Derecho Internacional. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961, 93 p.
- Bascuñán Valdés, Antonio.* El delito de abusos deshonestos. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 84 p.
- Benavente, Darío.* Derecho Procesal. Reglas comunes a todo procedimiento. Apuntes redactados por Rubén Celis Rodríguez. Revisados y corregidos por Alfonso Daudet Visado. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 138 p.
- Benquis Camhi, Heriberto y José.* Problemas sucesorios de Derecho Internacional Privado en la legislación chilena. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 227 p.
- Bock Medina, René.* La conciliación en los conflictos colectivos del trabajo. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 119 p.
- Bonnefoy Bachalet, Claudio.* El acto de reconocimiento internacional (con relación a la práctica angloamericana). Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962.
- Braden Copper Company.* El Teniente Mine. Rancagua-Chile. An outline of the birth, development and organization of the different camps of the Braden Copper Company and of its operating system... Stgo., Imp. Mueller, 1962, 16 p.
- Bühler Lorca, Gustavo.* El factor demográfico en el desarrollo económico. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 93 p.
- Bursztyn Dobry, Rosa.* Estudio comparativo de las legislaciones de seguridad social de Chile y Perú. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 114 p.
- Burr P., Carlos.* Las cooperativas: Una economía para la libertad. Stgo., Ed. del Pacífico, 1961, 269 p.
- Bustos Ramírez, Juan.* Concurso ideal de delitos. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962, 115 p.
- Cabezón Barrenengoa, Pedro.* Estudio crítico de la jurisprudencia recaída en los Arts. 1458 y 1459 del Código Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961, 133 p.
- Caja Autónoma de Amortización de la Deuda Pública.* Servicio de la Deuda Externa correspondiente a 1947, 1958, 1961, realizado de acuerdo con lo dispuesto en la Ley Nº 8.962, de 20 de julio de 1962. Stgo., Talls. Gráfs. Periodística de Chile, 1962, 3 v.

- Caja Nacional de Empleados Públicos y Periodistas.* Los beneficios que la Caja Nacional de Empleados Públicos y Periodistas ofrece obligatoriamente a sus imponentes afectos al régimen que informa su Sección Empleados Públicos, de acuerdo con las leyes vigentes. Stgo., Imp. Vera y Gianini, 1962. 18 p.
- Cámara de Comercio de Santiago.* Nomenclatura Arancelaria de Bruselas. Santiago, marzo de 1962. Stgo., Impr. por la Cámara de Comercio de Santiago, 1962. 166 p.
- Cárcamo Pérez, Pedro y Ramírez Valde-negro, Enardo.* Procedimientos del Código Tributario para el uso: de los contribuyentes, de los profesionales, y adaptado a la enseñanza comercial. Stgo., Prensa Latinoamericana, 1962. 143 p.
- Castro, Josué de.* Geografía del hambre. Traducción de Inés Carrasco. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 240 p.
- Cereceda Quezada, Domingo.* Los imperativos geopolíticos de Chile en relación con su desarrollo económico. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 124 p.
- Colegio de Abogados.* Ley Orgánica. Mandamientos del abogado. Código de Ética Profesional. Arancel de Honorarios del Consejo General. Stgo., Imp. "El Imparcial", 1962. 95 p.
- Colegio de Contadores.* Consejo General. Contiene: Texto legal del Arancel del Contador. Tabla de Honorarios mínimos y máximos. . . Stgo., Ed. Pla, 1962, 34 p.
- Coloma Vera, Rolando.* Las Sociedades Contractuales Mineras. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 75 p.
- Collantes Espinoza, Floru.* Los colegios profesionales. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 90 p.
- Compañía de Acero del Pacífico.* Desarrollo y expansión de Huachipato. Stgo., Imp. y Lit. "Stanley", 1962. 24 p.
- Congreso de la Federación Industrial Mi-nera.* 79. Lota, 1961. 79 Congreso de la Federación Industrial Nacional Mine-
ra. 12-15 octubre 1961. Lota-Chile. Re-soluciones. Stgo., Imp. Horizonte, 1962. 47 p.
- Contrevas Quina, Carlos.* El agente de Seguros en el Contrato de Seguros. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 76 p.
- Corporación de Fomento de la Produc-ción, CORFO.* Programa nacional de desarrollo económico. 1961-1970. Stgo., Tall. Gráfs. "La Nación", 1962. 191 p.
- Corporación de Ventas de Salitre y Yodo de Chile.* 1960-1961. Memoria y balan-ce por el año terminado el 30 de junio de 1961 que serán sometidos a la 28ª Junta General Ordinaria de Miembros de la Corporación, que tendrá lugar. . . el miércoles 6 de diciembre de 1961. . . Stgo., Imp. y Lit. Universo, 1962. 8 p.
- Correa Reyes, Sergio.* Acción del Estado en la agricultura nacional hasta el año 1959. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 152 p.
- Cuellar Peralta, María.* De las construc-ciones y su legislación. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 64 p.
- Cury Urzúa, Enrique.* El delito continua-do. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Uni-versitaria, 1962. 119 p.
- Chile. Constitución.* Constitución Política de la República de Chile. Conforme a la Edición Oficial. Stgo., Ed. Nasci-mento, 1962. 47 p.
- Davis Chernomordic, Margarita.* Acciones y accionistas. (Breve estudio de legis-lación comparada). Memoria de prue-ba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961.
- Devechos y responsabilidades sindicales.* Santiago, Chile, diciembre de 1961. Stgo., Ed. del Pacífico, 1961. 31 p.
- Dirección de Estadística y Censos.* Co-mercio Exterior. Año 1960. Stgo., Tall. Gráfs. "La Nación", 1962. 280 p.
- Dirección de Estadística y Censos.* Finan-zas, Bancos y Cajas Sociales. Año 1957. Stgo., Imp. y Lit. Universo, 1961. 98 p.
- Doménico Rodríguez, Raúl di.* La gestión monárquica en Chile. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 49 p.

- Dreckmann Lafon, Kurt.* El Banco Interamericano. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 79 p.
- Durán Bächler, Samuel.* Estudio de los títulos ejecutivos contemplados en el Artículo 434 N° 49 del Código de Procedimiento Civil. Memoria de prueba. Concepción, Esc. Tipográfica Salesiana, 1962. 143 p.
- Dussaubat Villanueva, Hernán.* El contrato de adaptación. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 62 p.
- Espinoza Castillo, Sergio Roberto y Villarreal Contreras, Eduardo.* La Letra de Cambio en el Derecho Internacional Privado. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 183 p.
- Espinoza Sáez, Jorge.* La extinción de la obligación tributaria (ante la doctrina y en el Derecho Tributario chileno). Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 93 p.
- Eva Araya, Emilio.* Consagraciones constitucionales realizadoras de una democracia integral. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 92 p.
- Eyzaguirre, Jaime.* Historia del Derecho. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 297 p.
- Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO.* Informes sobre el Proyecto de Creación de las Escuelas Latinoamericanas de Economía y Administración Pública. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 203 p.
- Fariás Rojo, René.* El enjuiciamiento penal en los enajenados mentales. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 96 p.
- Fuente Leclerc, Luis Roberto de la.* Forma de los actos en el Derecho Internacional Privado. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 98 p.
- Fuentes Paredes, Samuel.* Notas para una concepción materialista del Derecho. (Memoria premiada por la Universidad de Concepción con el premio "Julio Parada Benavente", correspondiente al año 1959). Memoria de prueba. Concepción, Esc. Tipogr. Salesiana, 1962. 310 p.
- Gaete Darbó, Adolfo.* La función estadística del Registro Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 192 p.
- Gálvez, Joaquín.* Para la historia de la ley del nuevo trato al cobre. Stgo., Ed. Pla, 1962. 12 p.
- Garrido Paulet, Rolando.* Reforma económica y jurídica para el desarrollo de la producción forestal. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 179 p.
- Gligo Viel, Agata.* La Tasa de Gamboa. Stgo., Ed. Universidad Católica, 1962. 238 p.
- Gómez Angulo, José Luis.* Estudio crítico de la jurisprudencia de la ley sobre el efecto retroactivo de las leyes. Artículo 18 al 26. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 164 p.
- González Catalán, María Angélica.* La empresa fiscal como persona jurídica de Derecho Público. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962.
- González Díaz, Guillermo.* Código Civil anotado, concordado, comparado y comentado. (Título preliminar). Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 90 p.
- González Pacheco, Carlos A.* Las subastas públicas en la legislación chilena. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 54 p.
- González Román, Luis.* La Inspección Sanitaria. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 75 p.
- Gorigoytia Gacitúa, Oscar.* Alcance, justificación y efectos de la venta de cosa ajena. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 80 p.
- Grassau S., Erika.* Elementos de estadística. 2ª ed., Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 151 p.
- Guzmán Ossa, Mario.* Estudio político-económico de la provincia de Magallanes. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 161 p.

- Hencke Lobato, Ivonne y López García, Antonia.* Los bienes en el Derecho Internacional Privado. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 124 p.
- Henriquez Severin, Hortensia.* Régimen jurídico del tránsito público en Chile. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 165 p.
- Hidalgo Díaz, Enrique.* El domicilio en el Derecho Internacional Privado. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 108 p.
- Hitchman, J. W.* La situación del cobre chileno. 1961-1962. Stgo., Imp. Mueller, 1962. 11 p.
- Holzappel Gross, Nelio.* Nuevo trato a la gran minería del cobre. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 213 p.
- Illanes Narea, Luis.* Modificaciones introducidas a la Ley sobre Impuesto a la Renta por la Ley Nº 13.305, de 6 de abril de 1959. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 150 p.
- Imas Urrea, Mario Enrique.* Legislación vigente sobre habitación económica en Chile. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 122 p.
- Infante Philippi, Juan E.* Empresas del Estado. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 123 p.
- Instituto de Economía.* Ocupación y desocupación. Gran Santiago. Concepción. Provincia de O'Higgins. Diciembre de 1961. Stgo., 1962. 41 p.
- Instituto de Ingenieros de Minas.* Cuestionario sobre la gran minería del cobre. Stgo., Talls. Gráfs. Periodística Chile, 1962. 11 p.
- Instituto de Organización y Administración (INSORA). Depto. de Investigaciones.* El financiamiento de la industria en Chile. Encuesta a los ejecutivos. Stgo., Imp. Planet, 1962. 113 p.
- Iturra Araneda, Eduardo.* El caso fortuito o fuerza mayor en la legislación civil. Memoria de prueba. Concepción, Esc. Tipogr. Salesiana, 1961. 70 p.
- Jacob Yanine, Mario.* La libertad condicional. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 116 p.
- Jiménez Larrain, Fernando.* Comentarios de Jurisprudencia: Los interdictos posesorios. Memoria de prueba. Concepción, Esc. Tipogr. Salesiana, 1962. 96 p.
- Kaempffer, Villagrán, Guillermo.* Así sucedió. 1850-1925. Sangrientos episodios de lucha obrera en Chile. Stgo., Talls. de Arancibia Hnos., 1962. 271 p.
- King Caldichoury, Eduardo.* El derecho de llaves. Memoria de prueba. Concepción, Imp. de la Univ. de Concepción, 1961. 79 p.
- Klimpel Alvarado, Felicitas.* La mujer chilena (el aporte femenino al progreso de Chile). 1910-1960. Stgo., Ed. Andrés Bello, 1962. 304 p.
- Labarca Goddard, Margarita.* Estudio comparativo de las legislaciones de seguridad social de Chile y Bolivia. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 147 p.
- Labarca Goddard, Miguel.* Estudio comparativo de las legislaciones de seguridad social de Francia y Chile. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 144 p.
- Lagos Escobar, Ricardo.* La concentración del poder económico. Su teoría. Realidad chilena. 4ª ed., Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 189 p.
- Landeta Verdi, Pedro.* El arbitraje comercial. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 126 p.
- Larvain Orrego, Pablo.* La emisión de acciones liberadas por las sociedades anónimas: su importancia económica. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 69 p.
- Lehmann Dahlberg, Hedwig.* La impugnación del proceso fraudulento. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 121 p.
- Léniz Prieto, José.* El verdadero capital. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 84 p.
- Lillo Quezada, Elena.* Estudio crítico de la jurisprudencia en relación con el artículo 1449 del Código Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 89 p.
- Lizama Martínez, Sergio.* El parentesco en el Derecho Civil chileno. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 67 p.

- Lolas Nazrala, Marta.* Imputabilidad y culpabilidad en el caso de Juana Catrilaf. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 91 p.
- Martínez Tasso, Angela.* Los actos jurídicos de fijación o declaración de certeza. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 67 p.
- Martini M., Hugo.* Estudio jurídico práctico del auxilio de cesantía. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 94 p.
- Massone Capurro, Pablo.* Estudio de la Constitución Política italiana. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 152 p.
- Medina Sudy, Lilian.* De las medidas prejudiciales propiamente tales. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 111 p.
- Mella Aravena, Carlos.* La Superintendencia de Educación Pública. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 191 p.
- Méndez Wannhoff, Gloria.* El Consejo de Estado de Francia. Su aporte al Derecho Administrativo. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 84 p.
- Mestelán Griño, René.* Elementos de Derecho Comercial terrestre y quiebras. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 272 p.
- Meza Kogan, Ofelia.* Las litis expensas. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 94 p.
- Ministerio de Obras Públicas.* Memoria 1959-1960. Stgo., Imp. y Lit. Stanley, 1961. 52 p.
- Miranda Yañez, Graciela.* La colocación obrera y el contrato de enganche. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 92 p.
- Montero Hechennleitner, Carlos.* Estudio crítico de la jurisprudencia recaída en los artículos 758 a 763 del Código de Procedimiento Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 99 p.
- Moore Merino, Daniel.* Derecho Económico. Stgo., Ed. Jurídica de Chile, 1962. 149 p.
- Mujica Núñez, Alfredo Gastón.* Punibilidad y excusas absolutorias. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 78 p.
- Olave Lavín, Germán.* Titulación y concordancia del Código Civil. Libro 49 de las obligaciones en general y de los contratos. . . Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 86 p.
- Opazo Brull, Ernesto.* La Comisión Antimonopolios y estudio del Título v de la Ley N° 13.305. Stgo., Ed. Jurídica de Chile, 1962. 133 p.
- Orellana Campos, Carlos.* Aspectos del pensamiento jurídico penal de Dostoiowski. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 104 p.
- Osorio Buitano, María.* Las fuentes de derecho objetivo en Roma. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 142 p.
- Osses Quiroz, Mario.* Fundamentos de Derecho Comercial. (Actos de Comercio). Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 108 p.
- Oyarzún Aguila, José Lindor.* Efectos internacionales del matrimonio sobre los bienes de los cónyuges casados con convención. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 88 p.
- Palacios Lira, Sergio.* Los sistemas de control de la constitucionalidad de las leyes. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 140 p.
- Parga Gazitúa, José.* La confusión. Doctrina, legislación, jurisprudencia. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 72 p.
- Parra Ramos, Iván.* Estudio crítico de la jurisprudencia de los artículos 309 a 313 del Código de Procedimiento Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 146 p.
- Pérez de Arce Lavenas, Camilo.* El arbitraje de los conflictos colectivos del trabajo. Régimen chileno. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 114 p.
- Perna Vergara, Luciano.* Concepto y contenido del Derecho Político y Constitucional, de la Ciencia Política, de la

- Teoría del Estado y de la Sociología. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 74 p.
- El planeamiento de una reunión sindical.* Stgo., Chile, diciembre de 1961. Stgo., Ed. del Pacífico, 1961. 40 p.
- Plath, Oreste.* (seud). Folklore chileno. Stgo., Imp. de la Central de Talls. del S. N. de S., 1962. 379 p.
- Poblete M., Roberto.* Impuestos vigentes en 1962. Texto completo de la Ley de la Renta. Tablas de cálculo... Stgo., Ed. Prensa Latinoamericana, 1962. 144 p.
- Poblete Troncoso, Moisés.* La Reforma Agraria en América Latina. Sus bases técnicas. Su justificación... Stgo., Ed. Andrés Bello, 1961. 226 p.
- Poggi Rodríguez, Gioconda.* Régimen de importación en Chile y su aplicación en la práctica. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 142 p.
- Porzio, Hurguette.* El capital humano en la industria del cobre y particularmente en Chuquicamata. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 93 p.
- Prado Martí, Hernán.* Algunos aspectos del instrumento público notarial, en doctrina y derecho comparado. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 155 p.
- Preparación para la negociación colectiva. Noviembre de 1960. Stgo., Ed. del Pacífico, 1961. 40 p.
- Prieto, Carlos.* La industria siderúrgica en América Latina. Stgo., Imp. Mueller, 1962. 16 p.
- Prieto, María Elena.* La sucesión y el hijo simplemente ilegítimo. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 49 p.
- Prieto Sánchez, Patricio.* Crítica a la jurisprudencia de los artículos 565 a 576 del Código de Procedimiento Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 97 p.
- Ramírez Rojas, Juan.* La extradición en Chile. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 232 p.
- Recopilación de Leyes por orden numérico... Desde la Ley Nº 12.816, de 4 de enero de 1958, a la Nº 13.285, de 3 de enero de 1959...* Stgo., Talls. Gráfs. "La Nación", 1959. v. 46.
- Recopilación de Leyes por orden numérico... Desde la Ley Nº 13.939, de 18 de marzo de 1960, a la Nº 14.691, de 28 de noviembre de 1961...* Stgo., Talls. Gráfs. "La Nación", 1961. t. 49.
- Recopilación de los Decretos con Fuerza de Ley dictados en virtud de la Ley Nº 13.305, de 6 de abril de 1959...* Stgo., Talls. Gráfs. "La Nación", 1960. t. 48.
- Richards Abarca, Anita.* La mala fe en el Código Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961, 116 p.
- Riethmuller Vaccaro, Julio H.* El proceso de Nuremberg desde el punto de vista jurídico. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 109 p.
- Rivera Sanhueza, Rafael.* Estudio crítico de la jurisprudencia del Código de Procedimiento Civil. Artículos 290 (280) a 302 (292). Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 78 p.
- Rodríguez Grez, Pablo.* Estudio crítico de la porción conyugal y de los bienes reservados de la mujer casada en la legislación chilena. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Jurídica de Chile, 1961. 167 p.
- Rojas Meneses, Lionel.* Las inversiones de previsión social y el Decreto con Fuerza de Ley Nº 200. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 123 p.
- Romo Pizarro, Osvaldo Enrique.* Estudio médico legal de las lesiones producidas por agentes mecánicos. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 162 p.
- Rubio Ruiz de Gamboa, Carlos y Villalobos Rodríguez, Reinaldo.* Las Conferencias Internacionales del Trabajo y su influencia en el Derecho Positivo chileno. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 124 p.
- Sánchez Orellana, Hugo.* Repercusiones económicas del problema de la erosión. Coordinación y directivas gubernamentales. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 133 p.

- Sánchez Rivas, Gonzalo.* Crítica a la Jurisprudencia de los Arts. 549 a 564, inclusive, del Código de Procedimiento Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 136 p.
- Sarce Cabezas, Raúl.* Improcedencia de la reconvencción en los juicios del trabajo. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 87 p.
- Silva Clares, Clemente.* El acrecimiento en el Derecho Civil chileno. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 71 p.
- Smith Hesse, Arturo Addison.* Las actuaciones judiciales practicadas por medio de receptor (Análisis crítico de los preceptos legales pertinentes). Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 136 p.
- Sociedad de Fomento Fabril.* Memoria 1961. Stgo., Imp. "El Imparcial", 1962. 70 p.
- Soto González, Laura.* Dominio Marítimo del Estado. Memoria de prueba, Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 67 p.
- Tabacman Fridman, José.* Las rentas en el Derecho Civil chileno. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 66 p.
- Tragen, Irving G.* La Ley Taft-Hartley y las negociaciones colectivas. usom. Chile. Communications Media Division. Santiago, Chile, agosto de 1960. Stgo., Ed. del Pacífico, 1961. 77 p.
- Universidad de Chile.* Presupuesto único de entradas y gastos corrientes y de capital. 1962. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 329 p.
- Valdés Sotomayor, Gabriel.* De las demasías en nuestro derecho y legislación comparada. Memoria de prueba Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 67 p.
- Valdivieso Valdivieso, Vicente Armando.* El delito de deserción. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 99 p.
- Valenzuela Lira, Lizzie.* El Servicio Nacional de Salud. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 136 p.
- Valenzuela Rodríguez, Diego A.* Estatuto jurídico de la nave mercante. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 128 p.
- Vera Valenzuela, Mario.* La política económica del cobre en Chile. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 231 p.
- Vicencio Frías, José.* Estudio de la jurisprudencia recaída en los artículos 1546 a 1549 del Código Civil. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962.
- Vicuña Lagarrigue, Aurora E.* Breve estudio comparativo de las legislaciones del Trabajo de Chile y Haití. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 74 p.
- Vilches Jiménez, Juan.* Sociedades mineras; su historia; origen legislativo. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 105 p.
- Villalón Hormazábal, Carlos.* La disolución en las sociedades de personas. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 111 p.
- Walker Errázuriz, Francisco.* Introducción al estudio del Derecho del Trabajo. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 91 p.
- Worm Drago, Andrés.* Caja de Previsión de Empleados Particulares. Jurisprudencia, junio de 1955 a junio de 1958. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962.
- Wurgaft Barr, José.* La Comunidad Británica de Naciones. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 81 p.
- Yaber Arriagada, Yamil.* Modificación y revocación del Decreto Supremo. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 76 p.
- Zamorano Hernández, Manuel.* Hacia el conocimiento del crimen. Stgo., Imp. Cultura, 1961. 39 p.
- Zañartu Bezanilla, Gustavo.* Estudio crítico de la jurisprudencia del Código de Procedimiento Civil. Artículos 303 a 308. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962.
- Zúñiga Espinosa, Anibal.* De las sociedades anónimas ante la jurisprudencia administrativa. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962.

- Zúñiga Opazo, Alfonso. La Inspección del Trabajo ante las Conferencias Internacionales del Trabajo. Memoria de prueba. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 74 p.
- LITERATURA Y BELLAS ARTES:
- Alegria, Giro. Los perros hambrientos. 6ª ed. Premio Latinoamericano de Novela. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 182 p.
- Alone (seud.). Historia personal de la literatura chilena. (Desde don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda) 2ª ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 669 p.
- Alonso, Pedro. Páginas del lago. Padre Las Casas, Imp. "San Francisco", 1961. 121 p.
- Alvarez Cortés, Angel. Marcha del hambre de Corral Quemado. (Poema). Stgo., Imp. Horizonte, 1962. 4 p.
- Anuario de Montaña. Stgo., Imp. Arancibia Hnos., 1961. 192 p.
- Avilés C., Gilberto. Por el sendero... Stgo., Imp. de la Escuela Especial de Desarrollo, 1962. 44 p.
- Baeza G., Mario. Cantares de Chile. 4ª ed. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 272 p.
- Barquero, Efraim. Mi regreso. Stgo., Imp. Alfa, 1961. 91 p.
- Belmar, Daniel. Descenso. Concepción, Imp. Universidad de Concepción, 1962. 21 p.
- Brunet, Marta. Antología de cuentos. Selección, prólogo, notas y bibliografía de Nicomenes Guzmán. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 239 p.
- Brunet, Marta. María Nadie. 3ª ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 159 p.
- Burrel, David De Forrest. La dádiva de la primera Pascua. Un cuento de Belén. (2ª ed. chilena). Stgo., Imp. Siglo xx, 1962.
- Cáceres, Gustavo Adolfo. La luz crece con el alba. Padre Las Casas, Imp. "San Francisco", 1961. 31 p.
- Campaña, Antonio. Arder. Stgo., Talls. de Arancibia Hnos., 1961. 107 p.
- Campeonato Mundial de Fútbol. Copa Jules Rimet 1962 en Chile. Comisión de Prensa y Comunicaciones. Inscripciones definitivas de prensa. Stgo., Ed. Universidad Católica, 1962. 2 p.
- Carrizo, Alberto. Talleres de sal. Poemas. Stgo., Talls. de Arancibia Hnos., 1962. 69 p.
- El Cid Campeador. Poema de Mío Cid. Reproducción autorizada del texto establecido por don Ramón Menéndez Pidal. Prosificación castellana moderna, nuevo prólogo, notas, apéndices... 3ª ed. corregida y aumentada. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 404 p.
- Doddis Miranda, Antonio. comp. Canción de Rolando. Versión en castellano y estudios. Selección del Sr. Antonio Doddis M... y del Prof. Germán Sepúlveda D. Edición para los estudiantes de Literatura Española. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 416 p.
- Doddis Miranda, Antonio. com. Cervantes y el Quijote. Estudios. Selección del Sr. Antonio Doddis M... y del Prof. Aux. Sr. Germán Sepúlveda D. Edición para los estudiantes de Literatura Española. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 2 v.
- Doddis Miranda, Antonio. comp. Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Estudios. Selección del Sr. Antonio Doddis M... y del Prof. Aux. Sr. Germán Sepúlveda D. Edición para los estudiantes de Literatura Española. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. v. 2.
- Doyle, Sir Arthur Conan. Aventuras de Sherlock Holmes. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 205 p.
- Duérmete, Niño Jesús. Villancico de Poimaire, extractado del Libro Cantares de Pascua. Stgo., Ed. del Pacífico, 1961. 1 p. pl.
- Durand, Luis. La noche en el camino. 3ª ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 305 p.
- Ercilla y Zúñiga, Alonso de. La Araucana. (Selección). Introducción y notas de Juan Loveluck. 2ª ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 216 p.
- Federación de Béisbol de Chile. Béisbol. Reglas oficiales de juego. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 84 p.

- García Barria, Narciso.* Relevo. Novela. Stgo., Empr. Ed. Austral Ltda., 1961. 194 p.
- García-Díaz, Eugenio.* El corazón y su recuerdo. Poemas. Stgo., Imp. "El Imparcial", 1961. 51 p.
- Gautier Greve, Ximena.* Dagaug. (Exaltación de una adolescente). Stgo., Imp. de la Central de Talls. del S.N.S., 1961. 103 p.
- Geel, María Carolina* (seud.). Huida. Stgo., Ed. Nascimento, 1961. 218 p.
- Gide, André.* La symphonie pastorale. Adaptation et notes de C. Casals M. Lecture personnelle (5^a, 6^a année d'humanité). Stgo., Talls. Gráfs. de Enc. Hispano-Suiza Ltda., 1962. 80 p.
- González, Renato.* Historia de los campeonatos mundiales de fútbol. Stgo., Ed. Lord Cochrane, 1962. 112 p.
- González-Urizar, Fernando.* Las nubes y los años. Stgo., Ed. Nascimento, 1961. 79 p.
- Greene, Joseph Ingham.* La Estrella olvidada. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 163 p.
- Haydn, Franz Joseph.* La creación ("Die Schoepfung"). Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 12 p.
- Hoy, Billie Avis.* Cara cortada y La bruja. Traducido por Ruth Moore de Moreno. Traducido al castellano del original en inglés Scarface and the witch. Stgo., Imp. Wilson, 1962. 70 p.
- Instituto de Investigaciones Musicales.* Antología del folklore musical chileno. 2^o Fascículo. Santiago, diciembre de 1961. Stgo., Imp. "El Imparcial", 1961. 32 p.
- Katcha, Vahé.* La cena de las fieras y El octavo día del Señor. Traducción de Lina Larraín del Campo. Stgo., Ed. Lord Cochrane, 1961. 207 p.
- Latham, Ricardo A.* Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo. 2^a ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 450 p.
- Latorre, Mariano.* Chile, país de rincones. 3^a ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 223 p.
- Lavín Cerda, Hernán.* La altura desprendida. Stgo., Ed. "Alfa", 1962. 84 p.
- López Puelma, Lucía.* Algunos curiosos cuentos. Stgo., Imp. y Litog. Stanley, 1962. 46 p.
- Llorens S., Pedro.* La bestia doliente. Stgo., Talls. Gráfs. de Enc. Hispano-Suiza, 1961. 30 p.
- Mesa Seco, Manuel Francisco.* Carro de fuego. Poema y coro fantástico en 21 cantos. Coro I: Invocación. Coro II: Transfiguración. Linares, Imp. Fénix, 1961. 69 p.
- Molledo, Ennio.* Nunca. Poemas. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 42 p.
- Morgado, Benjamín.* Poetas de mi tiempo. Stgo., Talls. Gráfs. Periodística Chile Ltda., 1961. 216 p.
- Navasal, José M.* comp. Grandes cuentos de horror. (Antología). Selección y prólogo de José M. Navasal. 3^a ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 201 p.
- Orrego Luco, Luis.* Casa grande. 2^a ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1961. 363 p.
- Pen Club de Chile. Asociación Internacional de Escritores.* Poesía. Ensayo. Narración. Stgo., Ed. del Pacífico, 1961. 311 p.
- Petit, Magdalena.* Los Pincheira. 3^a ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 206 p.
- Rojas, Fernando de.* La Celestina. Adaptación escénica y versión moderna de José Ricardo Morales. 2^a ed. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 79 p.
- Rosenrauch, Erich.* Noches sin gloria. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 248 p.
- Rossel, Milton.* Reencuentro con Marta Brunet. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 3-15 p.
- Salcedo Urquieta, Ruperto.* Una visita a los mercados. Poemas. Stgo., Tipo. Bello, 1961. 103 p.
- Sánchez, Luis Alberto.* Breve tratado de literatura general y notas sobre la literatura nueva. (15^a ed. revisada) con una introducción sobre la enseñanza de la literatura y nuevos capítulos sobre el futurismo, el surrealismo... Stgo., Ed. Ercilla, 1962. 240 p.

- Santana, Francisco.* Bosquejo Literario de 1961. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 174-208 p.
- Santelices, Lucía.* Canción pagana. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 52 p.
- Scarpa, Roque Esteban.* El dramatismo en la poesía de Federico García Lorca. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 109 p.
- Silva, Jimena.* Tierra herida. Poemas. Stgo., Tipo Bello, 1961. 93 p.
- Stelingis, Paulius.* La idea de libertad en la obra dramática de Schiller. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 185 p.
- Subercaseaux, Benjamin.* Tierra de Océano. La epopeya marítima de un pueblo terrestre. 4ª ed. (Definitiva). Stgo., Ed. Ercilla, 1961. 402 p.
- Uriarte, Fernando.* Novelas de la Guerra Española. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 74-94 p.
- Uribe, María de la Luz.* La comedia del arte. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 141 p.
- Uribe Arce, Armando.* Opera Omnia de Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 62-75 p.
- Uribe Echevarría, Juan.* Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 173 p.
- Urra G., Luis Fernando.* Sexteto. Stgo., Talls. de Arancibia Hnos., 1962. 75 p.
- Urrutia, Práxedes.* España, amor y llanto. Stgo., Imp. Talls. de Arancibia Hnos., 1961. 56 p.
- Vaisse, Emilio.* Estudios críticos de literatura chilena. Homenaje de la Biblioteca Nacional al autor en el Centenario de su nacimiento. (1861-1961). Stgo., Ed. Nascimento, 1961. 519 p.
- Valdivieso, Mercedes.* La brecha. Prólogo de Fernando Alegría. 2ª ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1961. 142 p.
- Valtin, Jan Aseud.* El castillo sobre la arena. 3ª ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 454 p.
- Vélez, Jorge.* El viajero innumerable. Poema en XVIII cantos. Stgo., Imp. Alfa, 1962. 69 p.
- Verdugo Cavada, Ignacio.* Alma de Chile. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 163 p.
- Walsen, Ricardo.* Desde un montón de salitre. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 132 p.
- West, Morris.* Hijos del sol. 4ª ed. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 196 p.
- Yankas, Lautaro.* Rotos. Cuentos. Premio Latinoamericano de Literatura. Stgo., Ed. Lord Cochrane, 1961. 176 p.
- Zambelli, Hugo.* Temporal. Stgo., Talls. de Arancibia Hnos., 1962. 63 p.
- Zambelli, Hugo.* Vida, tan prodigiosa. Madrid, Artes Gráficas Arges, 1961. 31 p.

HISTORIA. GEOGRAFÍA. POLÍTICA:

Archivo Nacional. Archivo de don Bernardo O'Higgins. Stgo., Imp. Inst. Geográfico Militar, 1961. v. 23.

Astudillo, Oscar. Fortalecer la organización, la unidad, los métodos y la combatividad del movimiento sindical en la lucha por nuevas conquistas económicas y sociales... Stgo., Imp. Horizonte, 1962. 32 p.

Baudin, Louis. El Imperio socialista de los Incas. (L'Empire socialiste des Inkas). 5ª ed. corregida y aumentada. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 439 p.

Castro, Fidel. Segunda declaración de La Habana. Leída por el Primer Ministro Fidel Castro, el 4 de febrero de 1962... Stgo., Imp. Horizonte, 1962. 24 p.

Concha Acuña, Alfonso. Estampas de Cañete. Stgo., Imp. Linares, 1961. 184 p.

Contreras Asenjo, Julio. 22 de mayo. La gran tragedia del Sur. Padre Las Casas, Imp. "San Francisco", 1961. 107 p.

Correa Prieto, Luis. El Presidente Ibáñez. La política y los políticos. Apuntes para la Historia. Stgo., Ed. Orbe, 1962. 283 p.

- Encina, Francisco A.* Independencia de Nueva Granada y Venezuela. 1ª y 2ª parte. Stgo., Ed. Nascimento, 1961-62. 2 v.
- Espinosa Moraga, Oscar.* El aislamiento de Chile. Stgo., Ed. Nascimento, 1961. 175 p.
- Fuñzalida Correa, Osvaldo.* Un linaje chileno de cuatro siglos. (Fuñzalida). Stgo., Imp. de Carabineros, 1962. 150 p.
- Instituto de Geografía de la Universidad de Chile.* Informaciones geográficas. Organó oficial del Instituto de Geografía de la Universidad de Chile. Stgo., Ed. Universitaria, 1961. 154 p.
- Lensky, Sergio.* Yo estuve allí... Stgo., Imp. Arancibia Hnos., 1962. 148 p.
- Lucioli, Mario.* El Conde de Cavour y la Unidad Italiana. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 40-61 p.
- Mandelbaum, Bernard.* Misión en Israel. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 248 p.
- Mendoza, Samuel.* Actividades del comunismo en Chile en 1961. Stgo., Imp. San Jorge, 1961. 23 p.
- Millar, Walterio.* Historia de Chile ilustrada. Texto auxiliar para las escuelas primarias y preparatorias de los liceos. 12ª ed. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 328 p.
- Ojeda, Lautaro.* Go home, Charles Goodwin. Stgo., Imp. Horizonte, 1962. 4 p.
- Oviedo Cavada, Carlos.* La Misión Irrarázaval en Roma. 1847-1850. Estudio histórico-canónico de las relaciones de Iglesia y Estado en Chile. Stgo., Ed. Universidad Católica, 1962. 453 p.
- Ossandón Guzmán, Carlos.* comp. Guía de Santiago. Cosas de interés artístico, histórico o pintoresco que pueden verse en lugares públicos o de fácil acceso. Selección y apreciaciones de Carlos Ossandón Guzmán. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 175 p.
- Partido Comunista de Chile.* Carta del Partido Comunista al Partido Socialista. Por la Comisión Política del Partido Comunista de Chile, Luis Corvalán Lepe, Stgo., Imp. Horizonte, 1962. 16 p.
- Partido Comunista de Chile.* Hacia la conquista de un gobierno popular. Informe del Comité Central al 12º Congreso del Partido Comunista de Chile sobre la labor realizada desde el 11º Congreso, las nuevas tareas... rendido por el Secretario General del Partido, camarada Luis Corvalán... Stgo., Imp. Horizonte, 1962. 54 p.
- Partido Comunista de Chile.* Hacia un amplio y combativo 12º Congreso del Partido Comunista. 13 al 18 de marzo de 1962. Convocatoria, reglamento, modificaciones a los estatutos y al programa. Stgo., Imp. Horizonte, 1961. 61 p.
- Partido Comunista de Chile.* ¿Qué es el P. C.? (Partido Comunista de Chile). Nociones elementales. Stgo., Imp. Horizonte, 1962. 64 p.
- Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS).* Programa de la construcción del comunismo. Programa del Partido Comunista de la Unión Soviética aprobado en el 22º Congreso del PCUS. Stgo., Imp. Horizonte, 1962. 96 p.
- Partido Demócrata Cristiano.* El a-b-c de la democracia cristiana. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 34 p.
- Peñaflor.* Chile. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 2 p.
- Poblete de Espinosa, Olga.* comp. Documentos para el estudio de la Historia Universal. Selección dirigida por Olga Poblete de Espinosa. Stgo., Ed. Universitaria, 1962. 123 p.
- Ríos Valdivia, Alejandro y Villar L., René.* Atlas Universal. Ed. escolar. Con 40 láminas en colores. Mapas históricos y de geografía física y política... 6ª ed. con nuevos mapas de Chile. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 44 p.
- Rojas Molina, Armando.* Semblanza del Abate Molina. Iquique, Imp. El Porvenir, 1962. 10 p.
- San Martín, Hernán.* Viajes. A través del arte universal. Concepción, Imp. Universidad de Concepción, 1962. 383 p.
- Scheyven, Raimond.* De Punta del Este a La Habana. América Latina y el mundo. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 224 p.

Subercaseaux, Benjamin. Chile, o una loca geografía. 12ª ed. Stgo., Ed. Er-cilla, 1961. 325 p.

Subercaseaux, Pedro. Memorias. Stgo., Ed. del Pacífico, 1962. 272 p.

Torres Valenzuela, Belarmino. Quilpué, tierra del sol. Libro histórico, turístico y biográfico, compuesto por Belarmino Torres Vergara... Stgo., Imp. "El Im-parcial", 1962. 107 p.

Trotsky, León. Los crímenes de Stalin. 2ª ed., con un prólogo de Jaime Castillo V. Stgo., Ed. Zig-Zag, 1962. 255 p.

Universidad de Concepción. Luis de Gón-gora. 1561-1961. Stgo., Ed. Universita-ria, 1961. 2 p.

Valdés Morandé, Salvador. La familia Riesco. A la ilustre memoria de mi bisabuelo, don Juan Miguel Riesco Droguett... Stgo., Imp. de Carabine-ros, 1962. 47 p.

INDICE

	Págs.
ELENA MARTÍNEZ CHACÓN: Una Comedia "Chilena" de Lope de Vega	5
MARIO CIUDAD: La "Repetición Creadora" en Pascal	34
JORGE DÍAZ G.: El velero en la botella	53
CARLOS KELLER: América en la Historia Universal	85
ENRICO CASTELLI: Existencialismo Teológico	97
ENRIQUE LIHN: Raquel	121
GIOVANNI SINICROPI: El Arte Nuevo y la técnica dramática de Lope de Vega . . .	125
RAIMUNDO CHAIGNEAU: La rebelión de las manos	140
FERNANDO LAMBERG: Vida y obra de Pablo de Rokha	145
VICENTE SALAS VIÚ: La formación musical de Debussy	186
ARMANDO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: La Extensión Cultural de la Biblioteca Nacional . .	194
UDO RUKSER: Heine en el Mundo Hispánico	202
HUGO K. SIEVERS: Los Ramos del Domingo en Conchalí. (Apuntes Costumbristas) . .	250
ERNESTO GALLIANO: Festival Claude Debussy en la Biblioteca Nacional	252
ALFREDO LEFEBVRE: Guía de las Noches de Lope	253
FERNANDO URIARTE: Temas y problemas de dos novelistas: Hesse y Pérez de Ayala .	262
ARMANDO URIBE ARCE: La dura espina de Saba	272
HÉCTOR E. HERRERA CAJAS: El presente, tiempo de la acción	279
NOTAS BIBLIOGRÁFICAS	285
Bibliografía chilena	293

Obras del Servicio de Canje Internacional de la Biblioteca Nacional

(Creado por Decreto del 12 de mayo de 1871)

LISTA Nº 1, 1963

Autor	Título	Ejem- plares
Abascal B., Manuel	<i>Pepe Vila. La Zarzuela Chica en Chile.</i> 1955	5
Alessandri P., Arturo	<i>La Reconstrucción de un Pueblo.</i> 1938	77
Alessandri, Arturo	<i>El General Don Manuel Bulnes.</i> 1937	10
Alvarez	<i>Aritmética Elemental.</i> 1911-12	100
Allende, H.	<i>Conferencias sobre Música.</i> 1918	5
Banco Central de Chile	<i>Boletín Mensual.</i> Números 400 al 412- 1961-62	100
Barquero, Efraín	<i>La Piedra del Pueblo.</i> 1954	8
Barrios, Eduardo	<i>Teatro Escogido.</i> 1947	4
Barros Arana, Diego	<i>Obras Completas.</i> (Una Colec. 1908 a 1914)	12
Barceló	<i>Compendio de la Hist. Antigua de los Pueblos Orientales.</i> 1903	17
Biblioteca Nacional	<i>Ensayo de una Bibliografía de la Historia de Francia.</i> s/f.	83
Biblioteca Nacional	<i>Boletín de la Biblioteca Nacional. Años: 1906, 1908 a 1913; 1929, 31, 32 a 38 y 1947 .</i>	
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de la Prensa Chilena.</i> 1877-85	335
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de la Prensa Chilena.</i> 1915	20
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de la Prensa Chilena.</i> 1916	287
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de la Prensa Chilena.</i> 1952	689
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de la Prensa Chilena.</i> 1953	694
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de la Prensa Chilena.</i> 1954	676
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de la Prensa Chilena.</i> 1955	679
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de la Prensa Chilena.</i> 1956	686
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de la Prensa Chilena.</i> 1957	689
Biblioteca Nacional	<i>Anuario de Publ. Periódicas.</i> 1958	694
Biblioteca Nacional	<i>Bibliografía Musical.</i> 2ª parte. 1886-96	28
Biblioteca Nacional	<i>Catálogo de Autores Griegos y Latinos.</i> 1898	149
Biblioteca Nacional	<i>Catálogo del Archivo de la Real Audiencia de Santiago.</i> Tomo II. 1903	257
Biblioteca Nacional	<i>Catálogo de la Real Audiencia.</i> Tomo III. 1911	222
Biblioteca Nacional	<i>Catálogo de la Real Audiencia.</i> (Rústica). Tomo III. 1911	202
Biblioteca Nacional	<i>Catálogo de los Manuscritos Relativos a los Antiguos Jesuitas de Chile.</i> 1891	189
Biblioteca Nacional	<i>Catálogo de la Sec. Americana.</i> América en General. 1902	39
Bibl. Escrit. de Chile	<i>Produc. Intelectual de Chile.</i> Tomo I. 1908	20
Bibl. Escrit. de Chile	<i>Oradores Sagrados Chilenos.</i> Tomo X. 1913	6
Bibl. Escrit. de Chile	<i>Art. Escogidos de Blanco Cuartín.</i> Tomo XI, 1913	5
Bibl. Escrit. de Chile	<i>Antología de Poetas Chilenos del siglo XX. Tomo XVI.</i> 1940	40
Bibl. Escrit. de Chile	<i>Poemas y Poesías de José A. Soffia.</i> Tomo XVII. 1950	109

Autor	Título	Ejemplares
Bibl. Escrit. de Chile	<i>Eduardo de la Barra. Páginas escogidas. Tomo XVIII. 1952</i>	110
Bibl. Escrit. de Chile	<i>Poemas y Poesías de José A. Soffia. Tomo xvii. 1950</i>	93
Brüggen, Juan	<i>Geología y Morf. de la Puna de Atacama. 1947</i>	5
Col. Antig. Periód. Ch.	<i>¡Viva el Rey! Gazeta del Gob. de Chile, Tomo I. 1952</i>	10
Col. Antig. Periód. Ch.	<i>¡Viva el Rey! Gazeta del Gob. de Chile. Tomo II. 1954</i>	10
Col. Antig. Periód. Ch.	<i>¡Viva la Patria! Gazeta del Supremo Gobierno de Chile. 1817; 1951</i>	12
Col. Antig. Periód. Ch.	<i>Gazeta de Santiago de Chile. Números 1-37. 1952</i>	11
Col. Antig. Periód. Ch.	<i>Gazeta Ministerial de Chile. Números 38-72. 1818; 1952</i>	9
Col. Antig. Periód. Ch.	<i>Gazeta Ministerial de Chile. Números 73-100. 1819; 1954</i>	9
Col. Antig. Periód. Ch.	<i>El Argos de Chile. 1818; 1955</i>	9
	<i>Estatuto de la Academia Chilena de la Lengua, Correspondiente de la Española. 1916</i>	28
Colec. de Historiadores	Tomos sueltos	130
Colec. de Historiadores	<i>Historia Nacional. Tomo 45</i>	8
Colec. de Historiadores	<i>Historia Nacional. Tomo 50</i>	6
Colec. de Historiadores	<i>Colec. de Hist. y Doc. Relat. a la Independencia de Chile. Tomo xxxi. 1943</i>	37
Colec. de Historiadores	<i>Colec. de Hist. y Doc. Relat. a la Independencia de Chile. Tomo xxxii. 1946</i>	91
Colec. de Historiadores	<i>Colec. Hist. de la Indep. de Chile. Tomos I al 34</i>	34
Colec. de Historiadores	<i>Colec. de Hist. y Doc. Relat. a la Independencia de Chile. Tomo xxxiii. 1948</i>	65
Colec. de Historiadores	<i>Colec. de Hist. y Doc. Relat. a la Independencia de Chile. Tomo xxxiv. 1949</i>	113
Colec. de Historiadores	<i>Colec. de Hist. y Doc. Relat. a la Independencia de Chile. Tomo xxxv. 1950</i>	192
Colec. de Historiadores	<i>Colec. de Hist. y Doc. Relat. a la Independencia de Chile. Tomo xxxvi. 1953</i>	92
Colec. de Historiadores	<i>Colec. de Hist. y Doc. Relat. a la Independencia de Chile. Tomo xxxvii. 1954</i>	116
Colec. de Historiadores	<i>Colec. de Hist. y Doc. Relat. a la Independencia de Chile. Tomo xxxviii. 1955</i>	238
Colec. Antig. Per. Ch.	<i>El Argos, El Duende... etc., 1818; 1955</i>	44
Colec. Antig. Per. Ch.	<i>Cartas Pehuenches. El Telégrafo. 1819-20; 1958</i>	42
Colec. Antig. Per. Ch.	<i>Gazeta Ministerial de Chile. (Números 73-100). 1819; 1954</i>	46
Colec. Antig. Per. Ch.	<i>Gazeta Ministerial de Chile. 1818; 1952</i>	47
Colec. Antig. Per. Ch.	<i>Gazeta Ministerial de Chile. (Números 1-55). 1819-20. Tomo II. 1958</i>	48
Colec. Antig. Per. Ch.	<i>Gazeta de Santiago de Chile. 1817; 1952</i>	47
Colec. Antig. Per. Ch.	<i>¡Viva la Patria! Gazeta del Supremo Gobierno de Chile. 1817; 1951</i>	35
Colec. Antig. Per. Ch.	<i>¡Viva el Rey! Gazeta del Gobierno de Chile. 1813-1817; 1952</i>	41
Colec. Antig. Per. Ch.	<i>¡Viva el Rey! Gazeta del Gobierno de Chile. 1813-1817. Tomo II. 1954</i>	41
Condal, Lucía	<i>Presencia del Otoño. 1946</i>	6
Coolidge	<i>Tacna y Arica. 1925</i>	50
Congreso Nacional	<i>Manual del Senado. Stgo. Chile. 1923</i>	19
Darío, Rubén	<i>Obras Escogidas. Publ. en Chile. 1939</i>	19

Autor	Título	Ejem- plares
De Ver, Raúl	<i>Caldamar</i> . 1950	7
	Diario Oficial año 1944	1
	Diario Oficial año 1945	4
	Diario Oficial año 1946	4
	Diario Oficial año 1947	4
	Diario Oficial año 1948	4
	Diario Oficial año 1949	4
	Diario Oficial año 1950	2
	Diario Oficial año 1951	4
	Diario Oficial año 1952	3
	Diario Oficial año 1953	4
	Diario Oficial año 1954	4
	Diario Oficial año 1955	4
	Diario Oficial año 1956	4
	Diario Oficial año 1957	4
	Diario Oficial año 1958	4
	Diario Oficial año 1959	4
	Diario Oficial año 1960	4
	Diario Oficial año 1961	4
Díaz Garcés, J.	<i>Páginas de Angel Pino</i> . 1927	8
Díaz Meza, A.	<i>En Plena Colonia</i> . Tomo III. 1930	18
Díaz Meza, A.	<i>Leyendas y Episodios Chilenos</i> . 1929	8
Díaz Meza, A.	<i>Crónicas de la Conquista</i> . Tomo II. 1929	7
Díaz Meza, Aurelio	<i>Leyendas y Episodios Chilenos. En Plena Colonia</i> . Tomo II. 1929	45
Díaz Meza, Aurelio	<i>Leyendas y Episodios Chilenos. Crónica de la Conquista</i> . Tomo II. 1929	37
Díaz Meza, Aurelio	<i>Leyendas y Episodios Chilenos. En plena Colonia</i> . Tomo III. 1930	35
Direc. de Bibliotecas	<i>Anuario de Publ. Periódicas Chilenas</i> . 1959	350
Direc. de Bibliotecas	<i>Anuario de Publ. Periódicas Chilenas</i> . 1960	360
	<i>Guía del Archivo de Escribanos</i> . 1ª entrega 1914	112
	<i>Guía del Archivo de Escribanos</i> . 2ª entrega 1927	15
	<i>Guía del Archivo de Escribanos</i> . 3ª entrega 1930	22
	<i>Catálogo de la Sección Americana</i> . 1902	20
Direc. Gral. de Carab.	<i>Boletín Oficial</i> . Números 1778 al 1835	100
Direc. Gral. Imp. Int.	<i>Boletín</i> . Números 89 al 104. 1961-62	100
Direc. Gral. Imp. Int.	<i>Índice Alfabético Nº 7</i> . Año 1960	100
Dir. Gral. Inf. y Cul.	<i>Constitución Política de la Rep. de Chile. Reforma Const. de 1943</i> . 1944	8
Donoso, Ricardo	<i>La Sátira Política en Chile</i> . 1950	16
Donoso, Ricardo	<i>Desarrollo Político y Social de Chile</i> . 1942	13
Drago, Gonzalo	<i>El Purgatorio</i> . 1951	17
Durand, Georgina	<i>Mis Entrevistas</i> . 1945	12
Egaña, Juan	<i>Tractatus</i> . 1827	62
	<i>Sesiones de los Cuerpos Legislativos</i> . 1889-1907	48
	<i>Sesiones Extr. Cámara de Senadores</i> . 1888-1919	14
	<i>Sesiones Ord. Cámara de Senadores</i> . 1888-1919	17
Egaña, Juan	<i>Escritos inéditos y Dispersos</i> . 1949	31
Egaña, Juan	<i>Escritos Inéditos y Dispersos</i> . 1949	105
Elgueta, Herminia	<i>Supl. a la Bibliografía de D. R. Laval</i> . 1930	77
Espejo, Juan Luis	<i>La Provincia de Cuyo en el Reino de Chile</i> . Tomo I y II (38 tomos de c u.). 1954	76
Feliú Cruz, Guillermo	<i>Andrés Bello</i> . 1951	13

Autor	Título	Ejem- plares
Feliú Cruz, Guillermo	<i>Escritos y Doc. del Ministro de O'Higgins, Dr. José A. Rodríguez Aldea. 1953. Tomo XXXVI-II</i>	47
Feliú Cruz, Guillermo	<i>Escritos y Doc. del Ministro de O'Higgins, Dr. José A. Rodríguez Aldea. Tomo XXXVII-III. 1954</i>	100
Feliú Cruz, Guillermo	<i>Expediente Relativo al Desgraciado suceso de las Armas Reales en Maipo. 1942</i>	4
Feliú Cruz, Guillermo	<i>Historiografía Colonial de Chile. Tomo I. 1957</i>	104
Fogh, Anamaría	<i>29 hombres en la vida de una mujer. 1957</i>	13
Fuentealba, Leonardo	<i>José T. Medina en el Centenario de su Nacimiento. 1953</i>	5
Garay, Félix	<i>Una Vida para que vivió David Mendel. 1949</i>	7
García, Ramón V.	<i>Tratado de la Verdadera Religión. 1948</i>	15
Garfias, Domingo A.	<i>El Proceso Plebiscitario de Tacna y Arica. 1926</i>	9
Grassel, Armin	<i>Manual del Bibliotecario. Tomo II. 1914</i>	8
Gallardo, Eudomilia	<i>La Canción de la Campana. 1925</i>	8
Góngora, Luis de	<i>Poesía Escogida. 1939</i>	6
	<i>Souvenir of the Visit Colonel Mr. Theodore Roosevelt. 1914</i>	5
González, A. C.	<i>El Cautiverio Feliz. 1948</i>	8
González B., Jorge	<i>Del Venero Nativo. 1940</i>	6
Gómez T., Eliana	<i>Contrib. al Estudio de D. S. Cabezas. 1950</i>	19
Greve, Ernesto	<i>El Conquistador Fco. de Aguirre. 1953</i>	76
Guzmán, Nicomedes	<i>La Carne Iluminada. 1945</i>	7
Guzmán P., Jorge	<i>Cumbres Oceánicas. 1951</i>	14
Hanke, Lewis	<i>Bartolomé de Las Casas. 1954</i>	77
Hernández, Horacio	<i>El Periodismo. 1949</i>	11
Iris	<i>Fue el Enviado. No lo olvidemos. 1951</i>	17
Jaramillo, Hernán	<i>La Buenamoza y el Toro. 1951</i>	41
Huneus, Jorge	<i>Producción Intelectual de Chile. 1910</i>	13
Lafourcade, E.	<i>El Libro de Karen. 1950</i>	21
Lafourcade, Enrique	<i>Asedio. 1956</i>	17
Lagarrigue, Luis	<i>Positivismo y Comunismo. 1925</i>	12
Lagarrigue, Luis	<i>Question Sociale. 1920</i>	56
Lagarrigue, Luis	<i>San Pablo, Según sus Epístolas. 1949</i>	14
Lagarrigue, Luis	<i>Sociocracia. s/f.</i>	14
Lagarrigue, Luis	<i>Capitalismo y Comunismo. 1925</i>	7
Lagarrigue, Luis	<i>Disciplina Intelectual. 1925</i>	7
Lagarrigue, Luis	<i>Incorporación del Proletariado a la Sociedad Moderna. 1920</i>	9
Larraín D., Eduardo	<i>Dictámenes de don Valentín Letelier. 1924</i>	654
Larraín, E.	<i>Dictámenes de D. Valentín Letelier. 1924</i>	19
Laso Jarpa, Hugo	<i>Fiebre Lenta. 1950</i>	5
Lazo B., Olegario	<i>Hombres y Caballos. 1951</i>	20
Laval, Ramón	<i>Memoria Presentada. 1921</i>	18
Leyton, Vidal	<i>Araucanía. Rostro de una Raza Altiva. 1945</i>	45
Lindo, Hugo	<i>Movimiento Unionista Centroamericano. 1958</i>	50
Lillo, Ginés de	<i>Mensura General de Tierras. Tomos I y II. 1941</i>	6
Lillo, Samuel A.	<i>Espejo del Pasado. 1947</i>	6
Lillo, Samuel	<i>Primaveras de Antaño. 1951</i>	45
Medina, J. Toribio	<i>Colección de Doc. Inéditos. Tomo III. 1959.</i>	100
Medina, J. Toribio	<i>Historia de la Imprenta en América. 1958</i>	102
Medina, J. Toribio	<i>Cartas de Pedro de Valdivia. 1953</i>	76
Silva L., Luis	<i>El Conquistador Fco. de Aguirre. 1953</i>	74
Medina, J. Toribio	<i>Ensayo Bibliográfico sobre Hernán Cortés. 1952.</i>	73
Medina, J. Toribio	<i>Discurso sobre la Importancia, Forma y Disposiciones de la Recop. de Leyes. 1956</i>	101

Autor	Título	Ejem- plares
Medina, J. Toribio	<i>Historia de la Inquisición en Chile.</i> 1952	73
Medina, J. Toribio	<i>Colec. de Doc. Inéditos.</i> Tomos I y II (80 ejemplares de c[u.]). 1956	160
Medina, J. Toribio	<i>Los Aborígenes de Chile.</i> 1954	73
Medina, J. Toribio	<i>Cosas de la Colonia.</i> 1952	70
Medina, J. Toribio	<i>Hist. de la Inquisición en Lima.</i> 1956	78
Medina, J. Toribio	<i>Estudios Cervantinos.</i> 1958	101
Medina, José Toribio	<i>Cartografía Hisp. Colonial de Chile.</i> 1924	5
Medina, José Toribio	<i>Catálogo Breve de la Biblioteca Americana. Índice General.</i> Tomo preliminar. 1930	9
Medina, José Toribio	<i>Catálogo Breve de la Biblioteca Americana. Manuscritos.</i> Tomo iv. 1951	11
Medina, José Toribio	<i>Catálogo Breve de la Bibl. Americana. Libros Impresos.</i> Tomo I. Supl. I. 1953	28
Medina, José Toribio	<i>Catálogo Breve de la Bibl. Americana. Libros Impresos.</i> Tomo II. Supl. II. 1954	48
Medina, José Toribio	<i>Diccionario Biográfico Colonial.</i> 1879	5
Melfi, Domingo	<i>Tiempos de Tormenta.</i> 1945	13
Merino Reyes	<i>Muro de Cal.</i> 1946	6
Mendoza, Humberto	<i>Socialismo, camino de la Libertad.</i> 1945	15
Méndez C., Armando	<i>Juan Firula.</i> 1948	8
Méndez C., Armando	<i>El Mundo Herido.</i> 1951	5
Minist. de Marina	<i>Memoria del Minist. de Marina.</i> 1829-31	38
Minist. del Interior	<i>Constitución Política Rep. de Chile.</i> 1925	500
Minist. del Interior	<i>Proyecto de Reforma de la Constitución Política de la República de Chile.</i> 1925	98
Ministerio del Interior	<i>Actas Oficiales de la Nueva Constitución de la República de Chile.</i> 1925	285
Ministerio del Interior	<i>Orden Público.</i> (Disposiciones Legales y Reglamentarias sobre la Materia). 1943	437
Min. de Relac. Exter.	<i>Anexos del Contra Alegato de la Rep. de Chile.</i> (Tacna y Arica). 1924	21
Min. de Relac. Exter.	<i>El Alegato de la Rep. de Chile presentado al Sr. Presidente de EE. UU.</i> (Tacna y Arica). 1924	32
Montt, Luis	<i>Bibliografía Chilena.</i> 1904	42
Mundy, Evangeline	<i>Joaquín Díaz Garcés.</i> 1944	18
	<i>Himno Patrio de la Rep. de Chile.</i> 1910	37
Museo Nac. Hist. Nat.	<i>Noticiero Mensual.</i> Números 54 al 70	50
Nabuco, Joaquín	<i>Balmaceda.</i> 1914	214
Ortiz Muñoz, P.	<i>Nociones de Derecho Penal</i> (2 tomos I y 3 tomos II). 1933-37	5
Orrego V., Eugenio	<i>Vicuña Mackenna. Vida y Trabajos.</i> 1951	5
Orrego V., E.	<i>Ensayos.</i> 1947	10
Oviedo, Benjamín	<i>Las Logias de San Juan.</i> 1930	44
Oviedo, Benjamín	<i>Ritos Masónicos.</i> 1930	42
Oviedo, Benjamín	<i>Fundamentos Masónicos.</i> 1930	8
Oviedo, Benjamín	<i>La Masonería en Chile.</i> 1929	12
Oyarzún, Mila	<i>Estancias de Soledad.</i> 1946	7
Palma Riesco, A.	<i>Índice de los discursos de la R.A.E.</i> 1920	36
Palma Z., Luis	<i>O'Higgins, Ciudadano de América.</i> 1956	9
Pérez de Arce, C.	<i>Este Poderoso Reloj.</i> 1954	6
Petit, Magdalena	<i>Biografía de Gabriela Mistral.</i> 1946	5
Pinilla, Norberto	<i>La Controversia Filológica de 1842.</i> 1945	14
Pinilla, Norberto	<i>Biografía de Gabriela Mistral.</i> 1946	17
Pino Saavedra	<i>Antología de Poetas Chilenos.</i> 1940	5
Pinto, Aníbal	<i>Finanzas Públ., Mitos y Realidades.</i> 1951	8

Autor	Título	Ejemplares
Pissis, A.	<i>Atlas de la República de Chile.</i> 1875 . . .	39
	<i>Primer Congreso de Ferrocarriles.</i> 1921 . . .	10
	<i>Album del Plano de Santiago. Guía Geográfica.</i> s/f.	8
Plath, Oreste	<i>Baraja de Chile.</i> 1946	8
Prats de S., T.	<i>Educación Doméstica de las Jóvenes.</i> 1909 . . .	11
Presidencia de la Rep.	<i>Mensajes Presidenciales. Años: 1922, 23, 28, 29, 30, 31, 34, 35 a 39; y 41 a 50</i>	60
René-Moreno, G.	<i>Segundo Supl. de la Bibl. Boliviana.</i> 1908 . . .	18
Reyes, Salvador	<i>Amistad Francesa.</i> 1954	10
Riquelme, Daniel	<i>Cuentos de la Guerra y Otras Páginas.</i> 1941 . . .	93
Riquelme, Daniel	<i>Bajo la Tienda.</i> 1952	5
Risopatrón	<i>Diccionario Geográfico de Chile.</i> 1924	199
Rojas, Manuel	<i>Hijo de Ladrón.</i> 1951	6
Sabella, Andrés	<i>Sobre la Biblia un pan duro.</i> 1946	5
Sarah, Roberto	<i>Mi Querido Infierno.</i> 1951	16
Sánchez A., V.	<i>Angol, la Ciudad de los Confines.</i> 1953	8
Seguel, Gerardo	<i>Continuación del Horizonte.</i> 1944	9
Silva C., Lautaro	<i>Río Loco.</i> 1949	5
Silva Castro, Raúl	<i>Bibliografía de don Juan Egaña. 1768-1836. 1949</i>	246
Silva C., Raúl	<i>Bibliografía de D. Juan Egaña.</i> 1949	35
Silva C., Raúl	<i>Alberto Blest Gana.</i> 1941	41
Silva Cruz, C.	<i>Balmaceda.</i> 1925	9
Silva Cruz, C.	<i>Luz de Intimidación.</i> 1946	13
Silva de la F., A.	<i>Cuestiones Constitucionales.</i> 1953	30
Silva Vildósola, C.	<i>Discurso de la Acad. Ch. de la Lengua.</i> 1935 . . .	49
Sófocles	<i>Antígona.</i> 1951	72
Solar, Correa	<i>Técnica Literaria.</i> 1946	7
Solar, Correa	<i>Semblanzas Lit. de la Colonia.</i> 1945	5
Solari, Armando	<i>Cantata a la Muerte de M. Hernández.</i> 1950 . . .	7
Soto Cárdenas, A.	<i>Guerra del Pacífico.</i> 1950	6
Superint. Aduanas	<i>Boletín Oficial. Números 786 adelante</i>	100
Thein, Gladys	<i>Poesía.</i> 1950	6
Thein, Gladys	<i>Poemas.</i> 1945	13
Thein, Gladys	<i>La mitad de la vida.</i> 1949	21
Valle, Juvencio	<i>El Hijo del Guardabosque.</i> 1951	17
Varas C., J. M.	<i>Cuentos Militares.</i> 1948	6
Vicuña Mackenna, B.	<i>El Almirante M. Blanco Encalada.</i> 1927 . . .	26
Vives E., Fco.	<i>Introducción al Existencialismo.</i> 1948	5

Santiago, enero de 1963.