

## Críticas y Reseñas Bibliográficas

### 1

RAÚL SILVA CASTRO

#### *Henríquez Ureña y La Versificación Irregular*

Al evocar ahora, a la distancia de diez años de su muerte, la imagen literaria de Pedro Henríquez Ureña (1), me parece útil interrogarse sobre cuál es la vertiente que más habitualmente considera el curioso de hoy en la obra de nuestro viejo amigo, arrebatado tan temprano a nuestro afecto. Podría entenderse que en *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, libro de la madurez, como publicado después de sus días (1949), queda la imagen cabal del crítico literario, que abarca sólo grandes síntesis y considera las nacionalidades de los autores como accidentes más o menos eventuales de que bien pudiera prescindirse para el estudio de su vida y de su labor. Podría entenderse, asimismo, que el crítico daba en hora temprana la medida de su talento en aquellos ensayos dedicados a D'Annunzio como poeta, a Gabriel y Galán y a José Enrique Rodó, que han quedado ya un tanto olvidados en una producción comenzada en plena juventud. Pero al lado de estos ensayos, y de otros que fuera prolijo citar, hay la producción erudita, en la cual Henríquez Ureña mostró fuerzas propias al afrontar estudios poco usuales.

La extrema prolijidad que se observa en las *Tablas cronológicas de la Literatura Española* (1920) ha venido sirviendo a los estudiantes de español, sobre todo a los dispersos en los Estados Unidos, país en el cual aquellas *Tablas* fueron dadas a luz. Una monografía sobre la cultura y las letras coloniales en Santo Domingo (Buenos Aires, 1936) dábase como nueva y más completa forma de estudio anterior que corresponde por su fecha al período en que Henríquez Ureña iniciaba su jornada de preparación en España, que tan fecunda iría a ser desde el punto de vista metodológico en todo lo que le faltaba andar por las letras. Al mismo período pertenecen las *Observaciones sobre el es-*

*pañol en América*, publicadas en 1921 por la *Revista de Filología Española*. La métrica de los poetas mexicanos en la época de la independencia y *El endecasílabo castellano* fueron pasos iniciales para el gran estudio sobre *La versificación irregular en la poesía castellana*, que singularizaría al escritor dominicano como uno de los más competentes investigadores de problemas métricos. Desde entonces mostró Henríquez Ureña la imagen dual a que nos estábamos refiriendo. En sus obras de ensayista y de crítico podía verse el pulso firme del erudito, que se entera muy bien de las cosas antes de afirmarlas. No es aventurado suponer que lo adquirió en el examen prolijo y minucioso que hubo de hacer, como adscrito al Centro de Estudios Históricos, de antiguos monumentos de la poesía española, para descubrir en ellos los vestigios de lo que llamó versificación irregular y que es, si se nos permite el fácil disentiimiento, una expresión algo equívoca.

No hay irregularidad en la versificación cuando el poeta mezcla, en líneas sucesivas, metros diferentes, si guiado por buen oído sabe evitar las disonancias y las faltas de armonía. Dicho de otro modo: los versos de diferentes medidas combinan en ciertas y determinadas ocasiones, y cuando combinan bien no podría legítimamente hablarse de versificación irregular, como quiso Henríquez Ureña por lo menos en la parte final de su estudio (2). La irregularidad encuéntrase de preferencia en los orígenes de la poesía, cuando el juglar o trovador, inseguro acerca de lo que pretende, mezcla versos inarmónicos, cuya combinación es ingrata al oído o cuando, en un solo verso, no mide las sílabas y pierde la noción del acento o de los acentos necesarios. Y de este modo, entonces, la irregularidad viene a ser un fenómeno de infancia, una especie

(2) Tratando de los "versos de dos o más medidas", Eduardo de la Barra los llamó *bimétricos* en sus *Elementos de Métrica Castellana*, Santiago, 1887, págs. 83-6; y en otra parte, opuso los "versos heterométricos" a los "homométricos", con expresiones que no hay necesidad de explicar (*Nuevos estudios sobre Versificación Castellana*, Santiago, 1892, pág. 335).

(1) Fallecido en Buenos Aires, mayo de 1946.

de enfermedad propia del crecimiento. Debería encontrarse, sistemáticamente por decirlo así, en toda literatura joven, antes de que los metros se afinen y se diferencien, y debería dejar de hallarse, progresivamente, a medida que el gusto impone los versos bien medidos sobre los que carecen de ritmo eficaz.

Estas leyes de la versificación, que son en cierto sentido obvias, fueron percibidas por Henríquez Ureña, y no podía ser de otra manera, ya que él mismo necesitaba contar con el instrumento de un oído afinado para escoger como tema la métrica. Pero así y todo, mantuvo el título de su libro, que es el primer escollo en el cual tropezamos al intentar estas páginas de valoración tardía. También mantuvo la mención amétrica, que no nos parece nada feliz, al tratar de los primeros vestigios de la poesía que tenía ante sus ojos.

“El verso de la epopeya nacional —escribió en *La versificación irregular*— parece haber sido amétrico desde su origen. En su forma más antigua fluctúa entre once y dieciocho sílabas (el documento más arcaico va más lejos aún: entre diez y veinte sílabas” (págs. 10-11).

El caudal del Romancero a que se refieren estas palabras de Henríquez Ureña permite concluir, con el resultado más depurado que se obtuvo andando el tiempo, cuál es la verdadera raíz del fenómeno y cuál, en consecuencia, la nomenclatura que correspondería aplicarle. Con el tiempo, aquellos versos demasiado extensos y acaso deformes se dividieron en versos de ocho sílabas regularmente asonantados, los cuales corresponden (dicho sea de paso) tan cabalmente a la elocución normal de la prosa castellana, que en largas tiradas suele ocurrir que se lean o reciten sin que note el oyente el artificio de las rimas. El Romancero comenzó escribiéndose en la forma desigual que anota nuestro crítico, desde el punto de vista del metro interno de cada línea, pero terminó empleando sólo el verso asonante de ocho sílabas, que es el mismo que sigue empleando hasta hoy, como muestra de que los poetas del presente, desde luego los más incultos, aceptan el resultado final y no vuelven al tanteo de los orígenes, que sonaría ya tal vez como desapacible. Y tomando las cosas en su conjunto viene a ser, pues, un tanto forzado que se hable de verso amétrico, expresión en la cual nos parece asomar una paradoja algo violenta. Ningún verso es amétrico, porque entonces deja de ser verso y se queda como prosa; y el del Romancero, en concreto, no es amétrico en el período primitivo de que trata Henríquez Ureña en el fragmento que hemos citado. De él, en suma, podría decirse que es “anterior a la métrica lograda”, nombre que confesamos inferior en su eficacia al del “verso amé-

trico”, tan breve y sustancioso, pero que designa la cosa y no la oculta.

Henríquez Ureña descubre, muy plausiblemente, la lucha o tensión que se ha de producir durante varios siglos en la expresión poética española, entre lo que llama las formas amétricas y las formas propiamente métricas, que son las únicas a las cuales se va a sujetar, andando los siglos, el poeta culto y, a su influjo, también el de menor cultura. Y sintetiza aquella lucha cuando dice:

“En aquellos siglos la tradición amétrica persistía luchando con la tendencia isosilábica, procedente de la poesía culta, y acabó por ser vencida” (pág. 24).

Debe notarse que en ese período de conflicto nace también la rima, que en el caso concreto de la poesía española reviste dos formas que no es necesario explicar y que basta evocar con sus nombres usuales: rima consonante y rima asonante. Los largos versos de la epopeya nacional a que aludía el tratadista en aquellas palabras antes citadas, generalmente aparecían rimados en una misma forma al término de cada línea. Cuando, con más feliz aceptación de las leyes de la elocución y de la armonía auditiva, el poeta convino en separarlos en dos más breves (octosílabos por lo común), quedó sin rima alguna el término del primer hemistiquio y la rima se conservó sólo para el segundo hemistiquio, que había pasado a ser, como se comprenderá, el verso par del grupo de dos en que se había convertido el primitivo verso largo. El hallazgo de la rima asonante, que caracteriza el caudal de los romances nuevos, alcanza, pues, una explicación histórica que no cabe ya repetir, porque ha sido expuesta en multitud de tratados que hacen plena autoridad en la materia. Para el caso nos interesa sí dejar establecido que no se habrían logrado estos frutos si en el período de formación de la métrica de que aparece tratando nuestro erudito, hubiera existido efectivamente lo que él llama verso amétrico. Se nos ocurre que de haber existido alguna vez en las formas primitivas de la poesía castellana la entidad a la que aplica él este nombre, el resultado habría sido el verso libre, y libre no sólo de rima sino también de ritmo interno, y que ese verso libre, en fin, para continuar la hipótesis, habría sido amétrico en sí, aun cuando las estrofas o combinaciones más extensas en que aparecieran unidos dos o más de tales versos, hubieran tal vez manifestado armonía musical en conjunto, ya que ésta, dicho sea de paso, puede lograrse sin necesidad de ritmo interno. El verso libre existe en la poesía castellana moderna, pero no se le cree fruto de la evolución propia de la métrica castellana sino producto de importación.

Y puesto que hemos evocado algunas nociones musicales en esta digresión, séanos lícito recoger una aseveración del erudito dominicano que cae dentro de lo que llevamos dicho. Con relación a la acogida que logró la versificación que él apellida irregular en la comedia española tradicional de los siglos de oro, escribe:

“Se adaptaba a maravilla esa versificación a los episodios de canto y danza que formaron parte principal del espectáculo cuyo núcleo era la comedia, y cuyos incidentes y accesorios, a veces excesivos en número, requerían a menudo el empleo de la música” (pág. 244).

Debe notarse que en el aprovechamiento que alcanza dentro de la comedia la versificación que el autor llama irregular, se da el caso de coexistir ésta con la versificación que a contrario sensu podríamos llamar regular. Dicho de otra manera: los personajes de la comedia dialogan en versos regulares (generalmente el verso de romance octosílabo, que es el más parecido a la prosa), pero los fragmentos intercalados de canto y de danza suelen emplear versos de diversas medidas combinados conforme la pericia individual aconsejaba a cada autor (Lope, Calderón y otros). En este último caso, se confiaba en que el canto armonizaría los momentos difíciles, prolongando las notas para calzar dentro de cierto número de compases, artificio que no cabe en la recitación o declamación, en que cada sílaba se pronuncia en el tiempo justo que le corresponde. Podría inclusive decirse que el empleo de una partitura musical cualquiera venía a ser el punto de apoyo que requería el poeta para que los versos de medida diferente entregados al canto, satisficieran la necesidad íntima de armonía que sin duda se satisface, dentro de la comedia, sin artificio alguno, con la medida rigurosa del verso estrictamente sometido a ritmo interno. De este modo, para repetir la nomenclatura que hemos visto emplear a Henríquez Ureña, podían coexistir la *tendencia isosilábica* y el *verso amétrico*.

En la época de que trata Henríquez Ureña en su estudio no se conocen tratados que aconsejen normas para practicar el arte del verso; vienen ellos más adelante, y señalan un período en que la formación de los metros podía darse ya por lograda. No se sabe, por lo tanto, qué pensaban aquellos trovadores y juglares de sus propias creaciones, ni menos cuál era el concepto en que las tenían los auditores de mayores estudios. Pero cuando comienzan a hacerse públicas las meditaciones que el erudito puede hacer sobre la creación espontánea de los poetas, y sobre todo cuando se pretende que ésta haya de sujetarse a pauta y norma cuya observación constante permita conseguir frutos de parecida elevación, entonces vemos que la necesi-

dad del ritmo interno para la armonía del verso en sí y de las agrupaciones de versos inmediatos, se hace en el acto presente, y pasa a ser mandamiento imperativo del tratadista. Nos dará la razón el delicioso fragmento de Juan Alfonso de Baena (1406-54) en el prólogo de su *Cancionero*, que el propio Henríquez Ureña separa y cita en su misma obra. He aquí aquella página insustituible:

“El arte de la poetría y gaya ciencia es una escritura y composición muy sutil y bien graciosa, y es dulce y muy agradable a todos los oponentes y respondientes de ella y componedores y oyentes: la cual ciencia y avisación y doctrina que de ella depende y es habida y recibida y alcanzada por gracia infusa del Señor Dios que la da y la envía, e influye en aquél o aquéllos que bien y sabia y sutil y derechamente la saben hacer y ordenar y componer y limar y escandir y medir por sus pies y pausas y por sus consonantes y sílabas y acentos, y por artes sutiles y de muy diversas y singulares nombranzas...”

Se dirá que entre los primitivos monumentos y la fecha del siglo XV en que Baena escribió aquellas palabras media todo el espacio de tiempo al cual aplicaba el crítico dominicano el esfuerzo de su investigación, y que la observación de Baena viene a ser muy tardía respecto de las creaciones espontáneas examinadas por el crítico. Sin duda es así, pero también debe aceptarse que si Baena escribía eso en los inicios del siglo XV, dándolo como logrado en todos sentidos, era porque estaba recogiendo una tradición que había venido formándose de mucho antes. Para Baena, en fin, rimar acordando las voces y lograr el ritmo mediante el uso de “sílabas y acentos”, no es ya una tentativa de pocos sino el bien mostrenco de cuantos habían conseguido domar las asperezas iniciales de la versificación.

Sea lo que fuere, *La versificación irregular* es un bello libro con el cual Pedro Henríquez Ureña dió la verdadera medida de sus aptitudes para la investigación histórica de las letras españolas. Puede elogiarse en la obra, además, la humildad. No podía esconderse a los ojos de tan sagaz crítico que la tarea que aceptó echar sobre sus hombros era oscura, pesada y expuesta a quedar incomprendida en el total de su obra. En Chile, por ejemplo, país de cuyas interioridades literarias nos es dado hablar con menos impericia, no existía ya quien mejor habría podido entender y admirar su esfuerzo, Eduardo de la Barra (1839-1900), que durante más de veinte años exploró la selva de la primitiva literatura española con fruto vario. Sin aceptar todas sus empresas y sin alegar nada en contra de quienes las han reducido ya a muy modestas proporciones, bien puede proclamarse que la

métrica de la lengua española recibió de él aportes de extraordinaria calidad por lo menos en el capítulo de la escansión, esto es del arte de medir o de escandir, conforme palabra que ya hemos visto emplear al benemérito Juan Alfonso de Baena. Los tratados de métrica que debemos a Eduardo de la Barra han de figurar, sin duda, en el recuento que algún día se haga de la ciencia del verso en toda la extensión del imperio de la lengua española.

Tampoco pudo hacerse cargo de sus estudios el Dr. Federico Hanssen (1857-1919), que había producido abundantes trabajos sobre los mismos campos de investigación en que se lanzó a espigar Henríquez Ureña. Ese filólogo y profesor de gramática española no era chileno, pero fué acogido en el país como Bello en años anteriores, para que sus lecciones sirvieran a la formación de la intelectualidad nacional, y se le dió amplia libertad no sólo para el desarrollo de su cátedra sino también para que prosiguiera la obra de erudición que tenía iniciada en la fecha en que fué contratado para servir en Chile, obra que seguramente sirvió de título para recomendarle ante las autoridades correspondientes. Hanssen estudió, entre otras singularidades de la lengua, la medida de los versos castellanos de la Edad Media, y en algunos de sus opúsculos tocó exactamente la misma cuerda que más adelante iba a pulsar sostenidamente el autor de *La versificación irregular*. Pero no se elevó a vistas generales sobre aquellos temas, ni siquiera sintetizó sus estudios, los cuales han quedado dispersos en los *Anales de la Universidad de Chile* y en folletos que son tiradas separadas de la misma publicación periódica, por ello mismo de la más insigne rareza. Títulos como *Miscelánea de versificación castellana*, 1897, *Sobre el hiato en la antigua versificación castellana*, 1898, y *Elementos de fonología castellana*, 1900, para citar sólo tres de una serie mucho más vasta, no podían quedar ignorados de quienes sometieran a examen la producción literaria de los orígenes del idioma, aún cuando ello fuese sólo en el interés de considerar ciertas formas iniciales o primitivas de la versificación, como es el caso de Henríquez Ureña en la obra de que estamos tratando. Hanssen trabajó intensamente en el país que le había elegido para el profesorado de su Instituto Pedagógico, sin echar mucho de menos el ambiente de la Alemania imperial que había dejado en 1889. Sólo muy de tarde en tarde lamentaba el hallarse lejos de los centros de estudio europeos, como en esta nota que leemos en un opúsculo de 1894: "Al publicar en este país un trabajo científico, sería prudente llamar cada vez la atención de los lectores hacia las dificultades con que tenemos que luchar aquí por la escasez de libros y por la larga distancia de los centros intelectuales de Europa. Aunque estas cir-

cunstancias sean menos sensibles en una materia como la gramática castellana, la cual encierra tantos terrenos vírgenes, sin embargo, me veo obligado a reclamar la indulgencia de la crítica" (*Sobre la formación del imperfecto de la segunda y tercera conjugación castellana en las poesías de Gonzalo de Berceo*, págs. 3-4, nota).

Y si Hanssen no tuvo ocasión de manifestar el aprecio que habría podido hacer del libro de Henríquez Ureña, publicado el mismo año de su fallecimiento, en cambio al crítico dominicano sí le fué permitido opinar sobre la empresa de exploración que Hanssen estaba acometiendo. En *La versificación irregular*, Henríquez Ureña no sólo le cita en varias partes sino que inclusive, en nota, reproduce los títulos de las monografías que le eran conocidas por su publicación en los *Anales de la Universidad de Chile*, y aun hace votos por su publicación ordenada y conjunta en un solo volumen que fuese más fácil de consultar que la edición dispersa en aquel boletín oficial y en tiradas separadas.

Quien estaba fresco para enhebrar el diálogo a la distancia con el querido compañero de letras admirado ya por los frutos que de él había conocido en libros y revistas, era el crítico literario Armando Donoso (1886-1946), a quien en aquellos años se abrían también, opulentas, las páginas de las publicaciones americanas para repetir su nombre. Pero a Donoso la índole de *La versificación irregular*, obra reveladora de tanto esfuerzo en torno a viejos monumentos de la lengua, le extrañó no poco. No era lo que esperaba del colega dominicano, y se avino a decirlo. El ensayo titulado *Henríquez Ureña y la erudición*, que leemos en *La otra América* (1925), pudo caer como lluvia de agua fría en los lomos del erudito que los había tenido curvados para proceder a su árido escrutinio. Donoso publicó aquella obra para señalar nombres de grandes autores americanos a los escritores europeos que habían negado a esta fracción del mundo la aptitud de pensar por su cuenta y de crear formas válidas y duraderas de arte. "Hay otra América, la que pudo conocer Baroja antes de lapidarla bajo su epíteto rotundo", comenzaba diciendo Donoso, con referencia al exabrupto del novelista español que había calificado a la América hispánica de continente simiesco, y para probar su oposición estudió en aquella obra, ya de madurez, a Arturo Cancela, a Gabriela Mistral, a Rafael Barrett, a Pedro Prado (bajo la advocación de *Karez I Roshan*), a Eduardo Barrios, a José Toribio Medina y a Tótila Albert, escultor chileno. Entre esos nombres mezclábase, en fin, el de nuestro estudioso dominicano.

Donoso leyó *La versificación irregular* atraído por el nombre de la obra y por la legítima aureola de

estudioso que ostentaba el autor; pero tal vez pensó encontrarse con una investigación más liviana, menos erudita, porque el hecho es que el intento le desplazó en lo grande y en lo pequeño, en lo que decía de positivo y en lo que dejaba de expresar. Una de las manifestaciones de este disentiimiento, que va más a lo general, dice así:

“Cuando Montesquieu se documentaba estudiando en los archivos las leyes de algunos pueblos medievales, para escribir uno de sus libros, llegó a compararse con un Saturno devorando piedras: de tal manera aquel trabajo de mañosa y prolija erudición le exigía un árido esfuerzo, en el cual la inteligencia casi no tenía intervención. Algo por el estilo debe sucederle a usted con la filología: repaso las notas prolijas de su libro, erizadas de nombres y títulos en todos los idiomas y de todas las épocas, y bendigo su voracidad saturniana; me explico su avidez de saber, su líbido sciendi; me espanto ante su curiosidad benedictina, pero me entristezco, porque no olvido las bellas páginas de sus *Horas de estudio*, y aquellas encendidas y francas palabras de su alocución al noble Barreda. ¡Usted me entiende!

“Concibo que apasione a un helado erudito el estudio de la importancia que tiene el acento latino en la lengua francesa; que se realicen búsquedas ímprobables para escribir tratados indigestos sobre el pentámetro yámbico alemán o sobre el endecasílabo dactílico; que se malogre una clara inteligencia, perdiéndose en prolijas investigaciones, mientras trata de probar la importancia del pronombre neutro de la tercera persona en francés o las variaciones del ritmo trocaico en la poesía latina; todo eso lo acepto, y hasta lo justifico; pero en ningún caso lo deseo para usted, a quien no le hace falta el apodo de sabio en tan inútiles investigaciones, reservadas para pupilas miopes y para lustrosas calvicies”.

Hay no pocas páginas en el ensayo de Donoso que son perdidas para su intento, porque entablan una especie de contrapunto entre el estudio y la vida, que no estaba en discusión en el caso presente ni podía elevarse a semejante plano. Los eruditos son seres vivos, y no cabe denostarles porque en la obra que allegan con su diligente laboriosidad no comparecen confesiones personales o destellos de ingenio, que bien pudieron reservar para otros ensayos, como era precisamente el caso de nuestro crítico dominicano. El mismo Donoso, sin ir más lejos, aunque no hubiera consumido las horas de su juventud en exploraciones tan fatigantes como la de Henríquez Ureña, estudió con prolijidad a poetas alemanes cuyos nombres apenas sonaban fuera de las fronteras del imperio, en *La sombra de Goethe*. Y en la página que sigue logra la agudeza haciendo juegos de ironía y de

sarcasmo, como prueba de que en él aquellos áridos estudios no habían secado del todo la chispa nativa de una naturaleza risueña.

“Meses, años ha consumido usted en pacientes búsquedas, a fin de estudiar y clasificar las manifestaciones de la versificación irregular en la poesía castellana. Y claro está, como suya, la obra ha resultado completa y casi monumental. ¡Cuánto ha logrado llegar a leer usted! Le son familiares los libros más áridos y las formas más remotas de la versificación castellana. Ha escrito un libro sabio, profundo, acaso definitivo. Por él le honrarán todas las academias y todas las inútiles doctas corporaciones. Las calvicias venerables se inclinarán ante usted; los diccionarios le franquearán su entrada a la inmortalidad; los lexicólogos le llamarán joven maestro; ceñirán su pecho con altas, raras insignias... mientras nosotros, sus amigos y sus admiradores de siempre, con cierta intuitiva melancolía, nos quedaremos aguardando el día en que usted regrese al generoso solar mexicano, a enhebrar el interrumpido coloquio, junto a sus amigos de antaño, que encarnan la juventud de siempre, esa juventud que usted exaltaba en el recuerdo de sus días alciónicos”.

Esto ocurría, como ya dijimos, en 1925. Ha corrido el tiempo, y hoy, difuntos ya Henríquez Ureña y Donoso, colegas y pares en el ejercicio de la crítica literaria, bien podemos enlazar sus nombres en la seguridad de que el cordial disentiimiento acerca de *La versificación irregular en la poesía castellana* no bastó para cortar la estimación recíproca y el respeto mutuo. Ha corrido el tiempo, y él nos ha permitido, en fin, asomarnos a la obra de Henríquez Ureña con respeto y emoción, para entenderla antes que para reprochar el ánimo de estudio que en ella aplicó el autor. Como síntesis de lo que le debemos y del aprecio en que tenemos su obra conjunta (erudición, crítica literaria, historia de la literatura, ensayo), cabe tal vez traer de nuevo las palabras que Amado Alonso, otro ilustre desaparecido de hace pocos años, pronunció, con voz turbada por las impresiones de la amistad tronchada y de la camaradería intelectual y familiar trunca a deshora, en el cementerio de Buenos Aires cuando se inhumaban los despojos mortales de Pedro Henríquez Ureña:

“Tres grandes humanistas ha producido la América española en lo que va de su historia: Andrés Bello, Rufino José Cuervo y Pedro Henríquez Ureña. Y los tres son pares entre los grandes de otras tierras. Cuervo, trabajador solitario, es el de mayor saber erudito. Bello, como lo pedían sus tiempos, se sumergió con total entrega en la formación de los nacientes pueblos americanos, y procuró inspirarles sus propios ideales de cultura: fué gran autoridad en el derecho, en la historia, en la len-

gua y en la literatura, y su vida fué un vivo magisterio de culta ciudadanía. Pedro Henríquez Ureña es quizá el más universal de los tres. Como Bello, ha tenido la vocación del magisterio, sino que los tiempos diferentes le hicieron tomar otros caminos y ponerse a la formación de los espíritus mejores. En Cuba, en México, en la Argentina, su influjo ha sido excepcional”.

## 2

VICENTE SALAS VIU

*Autorretrato de Chile*. Dirección, prólogo y notas de Nicomedes Guzmán. Editorial Zig-Zag. Santiago, 1957. 490 páginas.

Nicomedes Guzmán surgió a la vida literaria de Chile en 1939, cuando apenas era un muchacho, con un libro que hasta hoy sigue siendo el mejor de los suyos, *Los hombres oscuros*. Esta novela no sólo constituyó entonces la revelación de una inquietante personalidad literaria, sino de todo un aspecto que se agregaba a la literatura chilena, aunque el “conventillo”, sus gentes y su drama no fuese un tema inédito. Al contrario, había nutrido numerosas, y algunas excelentes, producciones novelísticas, como *La viuda del conventillo* de Alberto Romero, por citar una obra ejemplar dentro del género. Nicomedes Guzmán agregaba una nueva dimensión, desde dentro, al sombrío escenario. Y con esa visión, entrañada y entrañable (había mucho amor en el escritor joven por los hombres oscuros de su obra), un estilo, una manera de escribir de vigor inigualable.

Ha seguido la obra novelística de Nicomedes Guzmán sin desdecir cuanto de él se esperaba, aunque tal vez sin acrecentar sustancialmente su primer aporte. Este escritor figura hoy entre los que cuentan, o más cuentan, dentro de su generación. Afirmada su obra de creador literario en *La sangre y la esperanza* y *La luz viene del mar*, además de sus numerosas novelas breves y de sus cuentos, Nicomedes Guzmán ha emprendido, al margen de aquélla, varios trabajos de recopilación, comentario, antología en suma, de distintos aspectos de la literatura chilena. En 1941, publicó *Nuevos cuentistas chilenos*; en 1954, una antología de la producción de Baldomero Lillo; en 1957, la antología de Carlos Pezoa Véliz. Todas ellas cumplidas con buen espíritu y encomiable criterio. El *Autorretrato de Chile* editado recientemente por Zig-Zag, ha sido dirigido, prologado y comentado por Nicomedes Guzmán. En cierto modo, representa la culminación de sus anteriores trabajos como antologista. En cierto modo, porque este *Autorretrato* no es en realidad una antología.

¿Qué es, qué ha pretendido Nicomedes Guzmán con este nuevo libro? Mostrar a Chile pintado por sí mismo, hablando de sí a través de sus voces más

auténticas, las de quienes mejor lo conocen y lo representan con títulos más puros. De aquí que el nombre del libro, *Autorretrato de Chile*, sea de una absoluta justeza.

Para llevar a cabo este propósito se le ofrecían al impulsor de la obra dos caminos, uno fácil, o más fácil, y otro difícil. El fácil era recurrir a lo mucho y bueno que hay publicado sobre Chile entre los autores chilenos del pasado y del presente. No existe ni uno solo que no haya dedicado largas páginas a preguntarse qué es Chile, qué ha sido, qué debe ser; a ensalzar sus bellezas; a comentar los desaciertos o las glorias de su ser histórico, lo recóndito o lo evidente de su geografía, su peculiar imagen como pueblo o lo que tiene de común con los otros desprendidos de las antiguas Españas. El camino difícil era cumplir una tarea similar, pero no sobre los textos conocidos, consagrados, sino con materiales de primera mano, especialmente escritos ahora y para este libro. Fué esta segunda ruta la que prefirió Nicomedes Guzmán. Una vez más le ha acompañado la buena fortuna en su empresa. El y sus colaboradores merecen una felicitación calurosa.

Comenzó Nicomedes Guzmán por trazarse un plan del *Autorretrato de Chile* capítulo por capítulo, como se hace para un libro propio. Después, tenía que buscar el escritor más adecuado para cada parte, relacionar las diversas contribuciones, esforzarse para que el libro no fuera un mosaico de impresiones dispersas. El fin último perseguido, como suma de tantos afanes, según el propio Guzmán lo expresa, fué: “aglutinar lo que no se ha dado, específicamente, en ningún libro chileno. Esto es, toda una inquietud, una lucha, una dinámica estabilidad, un equilibrio de valores humanos y geográficos propios de una realidad que no es de las más asequibles, tal como el propósito de alcanzar más de algún rasgo epopéyico, que por esto será más real y original”. Unas líneas más allá, en el prólogo, que es marco para este *Autorretrato* antes que pórtico, concreta que se ha pretendido en él desplegar “un panorama integral de nuestra tierra y su vida, desde Tarapacá a la Antártida y desde los Andes al Pacífico”.

Sabemos ya la vasta perspectiva que la obra abarca. Con qué finura y amor en los detalles, se advierte con la sola enumeración de los temas desarrollados. Ellos consideran desde los de gran alcance (*Chile y la piedra, La muralla nevada, Razón y voz de los minerales. La selva y el hombre, Cielos de Chile*) hasta los de más íntima, recogida emoción (*Pajarería chilena, Recado sobre el copihue, Magia y hechizo de Angelmó, Elogio de la “china”*). Los *Mapas de Chile, El Norte Grande, La pampa en el recuerdo, Onomatopeya portuaria de Chile, Las ciudades que fueron, Reflejo de Ata-*



*cama, Aguafuertes del Norte Chico, Visión fugaz de Rapa-Nui, Epopeya del "roto", Valle del Aconcagua, Nuestro Santiago, La pesca, Las bebidas y comidas chilenas, La feria de Chillán, Los bailes de Chile*, son otros tantos entre los cincuenta temas contenidos en el *Autorretrato de Chile*, en los que se glosa, se describe o se canta, muchas veces y con encendido lirismo, la historia, la geografía, el paisaje humano, las costumbres, el folklore del país.

Los colaboradores del libro pueden clasificarse en dos grandes divisiones. La que reúne a los escritores de la generación madura, más altamente representativos de nuestras letras, y la de los jóvenes, primeros frutos de una inquietud literaria que se manifiesta pujante. Así, coexisten en estas páginas junto a Gabriela Mistral, Eduardo Barrios, Augusto d'Halmar, Ricardo Latcham, Pablo Neruda, Benjamín Subercaseaux, Manuel Rojas, Joaquín Edwards Bello, Marta Brunet, Ernesto Montenegro, Angel Cruchaga Santa María, Luis Durand, Mariano Latorre, Pablo de Rokha, Antonio Acevedo Hernández, Fernando Santiván, Samuel Lillo y otras muchas figuras tutelares de las letras chilenas, las de Luis González Zenteno, Andrés Sabella, Raúl Carmona, Luis Sánchez Latorre, Leoncio Guerrero, Reinaldo Lomboy, Luis Enrique Délano, Juvencio Valle, Mario Ferrero, Osvaldo Wegmann, Francisco Coloane y otros valores juveniles o ya destacados de entre ellos. Naturalmente, las páginas de Gabriela Mistral, Mariano Latorre, Augusto d'Halmar, Luis Durand y otros escritores fallecidos, figuran entre las muy pocas que no fueron expresamente escritas para esta obra, conforme al propósito fundamental de ella en cuyo comentario nos hemos extendido.

No puede dejarse de mencionar el esfuerzo editorial bien cumplido que representa *Autorretrato de Chile*. Las fotografías, proporcionadas por el Servicio de Fotocinematografía de la Universidad de Chile, tomadas por los señores Barrientos, Montandón, Ulloa, Robles y Urrutia, son bellísimas y se ofrecen en excepcional reproducción por la imprenta. La impresión y composición del libro es igualmente admirable. Su dirección gráfica estuvo a cargo de Mauricio Amster que vuelve a ofrecer un ejemplo más entre los muchos con que ha contribuido al perfeccionamiento de las ediciones chilenas.

### 3

CLAUDIO SOLAR

*Seis Retratos con líneas y con Palabras*, por Enrique Melcherts. Ediciones Temporal. Valparaíso, 1956.

El arte linda con la poesía en la imagen. Sin embargo, no hay identidad entre ellos. Poseen diversos métodos y estimativas. La pintura es volumen,

equilibrio, color. La poesía es palabra, composición y arquitectura de ella. Mas —aunque un cuadro no se recite, según opinión de Rubén Azócar— es posible acercar el arte pictórico a un público mediante la palabra. Esta, pala de maestría, se hunde en esencias y colores, e interpreta; o, descendiendo por la vertical de existencia del artista, ofrece nuevas sugerencias o revisiones sobre lo creado. De ahí la importancia de aquellos artistas menores que tienden un puente entre la expresión plástica y el lenguaje. El propósito de Enrique Melcherts está orientado en uno de estos aspectos: semibiográfico, hace alcances sobre las creaciones pictóricas, intenta un perfil humano "con líneas y con palabras". Tal es su obra *Seis Retratos* —Nicanor Plaza, Virginio Arias, A. Valenzuela Puelma, A. Valenzuela Llanos, Rebeca Matte, Arturo Gordon—. Los ensayos están dotados de agilidad periodística. Resta en ellos la fugacidad de la crónica. Fueron publicados con anterioridad —esporádicamente— en "El Mercurio" de Valparaíso.

Intrigas y calumnias impidieron la admisión de la tela "Interior de una sala del Louvre", cuyo autor era Alfredo Valenzuela Puelma. Este auténtico creador no se amilanó y, escribiéndole a un amigo, respondía: "Nosotros los artistas no alcanzamos la celebridad sino hasta que nos calumnian". Este gesto revela el perfil vigoroso del pintor. Los cinco restantes retratos podríamos caracterizarlos así: Nicanor Plaza, "el escultor idealista", conocido por su "Caupolicán" y "La quimera", aquella estatua desfalleciente y de secreto anhelo y de gran pureza de líneas. Plaza pidió ser enterrado en Florencia, lejos de la ingratitud de los chilenos. Virginio Arias, de frase cáustica y de ingenio, fué obrero en una fábrica de estatuas religiosas y luego el afortunado escultor de "Un Héroe del Pacífico" ("El Roto Chileno", con cuyo nombre se le conoce actualmente). Alfredo Valenzuela Palma, de "vida lamentable" —según el prólogo de Victoriano Lillo—, y que nosotros llamaremos "el pintor-músico", pues fué compositor de valsos y habaneras, a la vez que manejó el óleo en sus gamas rosadas, alcanzando plenitud de volumen; logró abstraerse en la contemplación del paisaje y arrancarle su atmósfera de colorido; reprodujo con prolijidad, le acogió el público parisiense y obtuvo la Cruz de la Legión de Honor.

Rebeca Matte es la torturada. La definiremos como "escultora de la pasión", concretando el vocablo no en el sentido estrictamente amoroso, sino en el de padecer y sentir con hondura. Le angustió, primero, su creación de belleza, su temperamento hipersensible; luego la pérdida de su talentosa hija —la poetisa Lily Matte— en plena adolescencia. Es autora de "El Eco", aquella muchacha en acti-

tud de auscultar lo indefinible y lejano junto a las resonancias de su anterior; "Horacio", vigorosa escultura que nos sorprende haciéndonos pensar en un hombre y no en una mujer, como su creador. Cierra el sexto medallón Arturo Gordon Rivas, "el criollista", conterráneo de Alejandro Galaz; ilustró los relatos de "Pacífico-Magazine"; esforzado y estudioso, encontró su definición en el color y ritmo de los elementos populares. Es el celebrado autor de "La Cueca". Cantoras con arpa y guitarra crean un ángulo y, en el centro, un roto chileno se inclina recio y galante en el paso de danza ante la china de sus sueños. Amaba el color, sobre todo, a la manera de Cézanne. Estuvo en España y a su regreso lo nuestro le pareció demasiado gris. No es extraño: Santiago tiene siempre esa sensación para el viajero. Y los cielos del sur son los de Hardy Wistuba o densos con un sentido de recién lavados, como en las acuarelas de Israel Roa.

De los artistas, tal vez los pintores son los más desconocidos por el público. Un cuadro no circula de mano en mano, como un libro, ni tiene la colaboración de las grabaciones para llegar a los hogares en una melodía. Las reproducciones de cuadros —aparte de costosas— no siempre son fieles, ni reproducen el verdadero carácter del pintor reflejado en su pincelada. Es un arte para minorías al que los murales le han abierto una nueva dimensión. Esta es la causa del desconocimiento de nuestra tradición y realidad plástica. Poco y, tal vez, nada sabemos de nuestros artistas. De ahí la necesidad de obras como la de Enrique Melcherts, clara, amena, interesante; humilde, porque divulga —sin pretensiones de lucimiento personal— la vida y obra de pintores y escultores; ordenada, al presentarnos tantos aspectos biográficos, como los comentarios sobre su obra y trascendencia. Las ilustraciones permiten, asimismo, una visión de lo reseñado en las palabras: una síntesis de casi un siglo de pintura chilena.

## 4

PEDRO LASTRA

*El Acoso*. Novela por Alejo Carpentier. Editorial Losada. Buenos Aires, 1956. 111 páginas.

Dentro del grupo de los actuales narradores cubanos, Alejo Carpentier destaca una fisonomía literaria en extremo novedosa.

Frente al realismo de Carlos Montenegro, a la tensión dramática y de sugerencia imaginativa de Lino Novás Calvo y a los alucinantes juegos de Virgilio Piñera, que es el más joven de todos, Carpentier acusa una preocupación temática variada,

pero que se orienta siempre hacia lo cubano o americano, a través de procedimientos técnicos que saltan del ámbito de lo regional y lo acercan a la gran línea de la literatura europea y estadounidense actual.

*El Acoso* es la última obra publicada por Carpentier, cuya bibliografía considera varios títulos entre novela, cuento, ensayo y poesía (1).

El clima de esta novela es psicológico, pero de un psicologismo trascendente que desentraña, con agudeza crítica, una realidad social estremecedora. Sin duda, debe situarse en la época de la dictadura de Gerardo Machado quien, al autoprorrogar su mandato en 1928, inició fuertes movimientos de represión y extremó la dureza que fué factor característico de todo su gobierno. De entonces data la formación de poderosos grupos opositores, muchos de ellos secretos, en los que intervinieron a menudo estudiantes e intelectuales (2).

La técnica del monólogo interior empleada aquí por Carpentier lo lleva a un proceso eliminatorio con respecto a la descripción externa de los personajes centrales: un taquillero de teatro, una mujer, Estrella, y el perseguido, o acosado, como se le llama. Nada se dice de sus figuras ni de sus ros-

(1) La bibliografía es la siguiente:

*Ecue-Yamba-O* (Novela). Editorial España. Madrid, 1953.

*Viaje a la Semilla* (Relato). Editado por Ucar García y Cía. La Habana, 1943.

*La Música en Cuba* (Ensayo). Colección *Tierra Firme*. Fondo de Cultura Económica. México, 1945.

*El Reino de este Mundo* (Novela). Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones S. A. (E. D. I. A. P. S. A.). México, 1949.

*Los Pasos Perdidos* (Novela). E. D. I. A. P. S. A. México, 1953.

*El Acoso* (Novela). Editorial Losada. S. A. Buenos Aires, 1956.

En la Antología titulada *Mapa de la Poesía Negra Americana*, publicada por Emilio Ballagas en la *Colección Mirto*, de la Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1946, aparecen dos poemas de A. Carpentier: *Liturgia*, tomado de la revista *Avance*, 1927, y *Canción*, de la *Revista de Oriente*, 1931 (envío desde París). Antecede a estos poemas una pequeña nota biográfica (págs. 140-144). Se omiten aquí las traducciones al inglés y al francés de las tres últimas novelas de Carpentier.

(2) Véase *Panorama de la Cultura Cubana*, de Félix Lizaso. Colección *Tierra Firme*, Fondo de Cultura Económica. México, 1949.

En el capítulo VI, *Panorama de la República*, II, habla de los actos iniciales de la intervención de la juventud en la vida pública, situándolos a mediados de 1923, es decir, al finalizar el gobierno del licenciado Alfredo Zayas (1920-1924), (págs. 126 y ss.).



tros. Están vistos y presentados desde adentro y es la intimidad, el descalabrado mundo de cada uno lo que cuenta.

El escenario circunstancial es una sala de conciertos de La Habana, donde se está ejecutando la "Sinfonía Heroica", de Beethoven.

El argumento de la obra presenta al acosado huyendo de sus propios compañeros, a quienes ha traicionado bajo la presión de siniestras torturas. Desde la sala de conciertos, constituida en refugio de una hora, y suscitado por el ambiente y personajes circundantes, empieza el largo monólogo que no es otra cosa que la revisión de la propia vida del personaje. Vida dramática, desorientada y sin fe, inmersa en una lucha revolucionaria que permite todos los excesos, las horas de angustia, de violencia, de muerte; la invención de procedimientos brutales para hacer más eficaces los golpes de rebeldía, situaciones éstas que recuerdan ciertos argumentos cinematográficos. Por último, la fuga, la desesperación, el terror.

Sobre todo, los signos fundamentales de esta novela son esos: desesperación y terror.

La habilidad de Carpentier como consumado novelista, que ya se advierte en *Los Pasos Perdidos*, se muestra aquí en otra dimensión: el desarrollo de planos paralelos donde intervienen los otros personajes, relacionados sólo por lo incidental del escenario: el taquillero, por ejemplo, y la común amiga Estrella, desorientados en otro grado y por otros motivos que, en todo caso, surgen del medio turbio que los rodea.

El monólogo, que es lo central y definitivo, traduce de una parte sensaciones de orden físico: hambre, náuseas, desequilibrios viscerales: "...aquietar el vientre —aquietar el vientre—, para detener ese correrse de las entrañas, ese quebrarse de los riñones, que me pasa el sudor al pecho; una hincada y otra; un embate y otro; apretarme sobre mí mismo, sobre los desprendimientos de dentro, sobre lo que me rebosa, bulle, me horada; contraerme sobre lo que taladra y quema, en esta inmovilidad a que estoy condenado, aquí..." (pág. 17). De otra parte, el monólogo expresa angustias de arrepentimiento y evasión: "...aunque haya tratado de encubrirlo, de callarlo, lo tengo presente, siempre presente; tras de meses de un olvido que no fué olvido —cuando volvía a encontrarme dentro de la tarde aquella, sacudía la cabeza con violencia, para barajar las imágenes..." (pág. 77).

La densidad dramática es ascendente. El monólogo está estructurado, en su mayor parte, con elementos retrospectivos que sacan al lector del momento actual y lo hacen vivir, en un ahora continuo, todos los acontecimientos que el personaje ya ha vivido.

Estos acontecimientos se dan de dos modos di-

versos, a través de dos realizaciones del monólogo: una narración en primera persona, que permite a Carpentier lograr impresiones que desconciertan por su dinamismo: "...respirar luego, pensándolo; apretar sobre el aire quedado; abrir a lo alto, apretar ahora; más lento: uno, dos, uno, dos, uno, dos..." Vuelve el martilleo; lato hacia los costados, hacia abajo, por todas las venas; golpeo lo que me sostiene..." (pág. 16). La segunda dirección del monólogo se da en tercera persona, lo que produce un efecto como de desdoblamiento del personaje que se revive, por así decirlo, desde afuera: "Habría que entregarse a la libertad —a la calle, a la multitud, a las miradas— que era como verse emplazado. Volvería al tormento de interrogar todos los rostros, al temor de comer dos platos seguidos en la misma mesa, a la intolerable obsesión de hallar frialdades de hospital en la blancura de toda sábana" (pág. 56).

Hay aquí un estilo vigoroso y brillante. Carpentier consigue efectos fuertes con su prosa sometida a rigor, a supresión de todo elemento no significativo y de mera ornamentación. Es decir, existe en él una clara conciencia del valor funcional del lenguaje en la obra literaria.

Estos personajes sin nombre, en particular el acosado, constituyen símbolos de toda una generación que se vió enfrentada a una lucha cruel contra la inseguridad, el terror y la desesperanza, en un medio hostil, carcomido en sus cimientos por toda clase de vicios y violencias.

De este modo, *El Acoso* viene a ser un mensaje crítico que muestra por dentro una hora dramática de Cuba, posible de trasladar a otros países donde parecida situación se ha producido más de una vez.

La permanencia de este mensaje es un valor que se suma a la definitiva calidad de la última novela de Alejo Carpentier.

## 5

MARIO RIVAS

*Historias del Cardenal* (Last Tales), por Isak Dinisen, traducción de José Donoso. Editorial del Nuevo Extremo. Santiago, 1958.

Isak Dinisen es el pseudónimo de la Baronesa Karen Blixen de Rungstedlund, escritora danesa cuyo éxito ha sido enorme tanto en Europa como en los Estados Unidos. Por primera vez uno de sus libros se edita en Chile.

Es, desde luego, un libro extraordinario por la agilidad de la prosa y la finura de la conceptualización. La autora lleva a sus lectores por el agradable camino de una historia interesante, para rematar en un final de alto dramatismo y de una terrible ironía. Casi podría decirse, un cruel sarcasmo.

Son cuatro cuentos. En apariencia no tienen nada que ver el uno con el otro. Pero sí tienen, en el fondo, varios puntos de contacto. Desde luego, la época es para todos más o menos la misma. Son cosas ocurridas a fines del último siglo. Tienen todos el mismo brillante estilo, la misma arquitectura formal y ese mismo conceptualismo, lleno de desencanto.

Uno se pregunta quiénes son estos seres. Ese Cardenal cínico y talentoso, esa confesada curiosa y atormentada, esa gigante sifilítica, la mujer que no había llorado jamás o la vieja cantante que ama a un niño, porque a través de él ha de resucitar su voz.

Cada uno individualmente es único. Todos tienen la misma manera de construir sus razonamientos. Ninguno resolverá su problema.

Queda flotando en el espíritu el encanto de cada relato. No se sabe qué actitud tomar. El desenlace no lo es nunca tal. Es simplemente una etapa en la vida de esos seres que no mueren. Han sufrido, han sido inteligentes y humanos. No terminan su vida, ni la construyen. Resuelven el asunto en una carcajada cruel, fría, intelectualizada. Es una manera fascinante. La autora nos los ha pintado tan claramente, que podemos nosotros buscarles seguramente un final, si no tan inteligente, por lo menos algo más piadoso.

No se crea por lo dicho que el libro es inconstrutivo. Es una receta para resolver el problema existencial. Es un modo de discurrir que no se aparta de Dios. Es una manera arrebatadora de vivir, de confesar que estamos "en un valle de lágrimas poblado de ángeles ciegos y doloridos".

En el prólogo los editores han escogido la frase que pinta mejor toda la obra:

"La literatura que exalta al individuo es un arte noble, un producto humano sincero, ambicioso y grande. Sin embargo, el arte divino está, no en los individuos, sino en el acontecer. En el principio fué el acontecer. Al fin de los tiempos podremos verlo y comprobarlo, y ese será el que llamamos el Día del Juicio".

Tenemos a cada rato un concepto afirmativo de esto mismo: "La tarea de crecer y de existir no siempre fué fácil para este niño, como no puede serlo para un niño que se encuentra colocado en la línea de fuego entre las fortalezas beligerantes del padre y de la madre".

Los hombres para los demás no son lo que son, sino lo que los otros quieren que sean: "Para su padre fué desde el comienzo un Príncipe de la Iglesia y la gloria de su nombre" ... "Para la madre el lindo niño —además de ser adorablemente sí mismo— era el profeta de la belleza y del deleite terrenos".

Así resulta que este hombre es "el arco del

señor en el juego y la lucha de este mundo".

Tiene este hombre que explicar su actitud y tranquilamente dice:

"Señora, le he estado narrando un cuento. Los hombres han contado cuentos desde que nació el lenguaje, y sin cuentos la raza humana hubiera perecido, como hubiera perecido sin agua".

Los últimos compases de este primer relato, son tan hermosos que no resistimos a copiarlos:

"Hubo un silencio prolongado.

La dama de negro permaneció inmóvil, sumergida en su meditación. Al final, casi sin darse cuenta que lo hacía, recogió la mantilla del sillón y envolvió en ella su pecho y sus hombros de la manera más elegante. Dió un paso hacia el hombre y se detuvo. El momento de la separación la había puesto pálida.

—Amigo mío —dijo ella—, querido maestro, consejero y consuelo mío. Ahora veo y comprendo que usted sirve, y que es un fiel e incorruptible servidor. Siento que el amo a que sirve es muy grande.

Cerró sus ojos y después de un momento los abrió de nuevo.

—Sin embargo —continuó—, antes de irme (pues quizás jamás volvamos a encontrarnos) le ruego que conteste una pregunta más que quiero hacerle. ¿Me concederá usted este último favor?

—Sí —repuso él.

—¿Está usted seguro —preguntó ella— que es a Dios a quien usted sirve?

El Cardenal levantó la vista, sostuvo la mirada de la dama y sonrió muy suavemente. Dijo:

—Ese, señora, es un riesgo que los artistas y los sacerdotes del mundo tenemos que correr".

Aquí termina.

Pero nosotros sabemos que la dama ha tenido que partir sola, a seguir viviendo su angustia, a gozar, llorar, sufrir, desgarrarse junto a sus fantasmas y los héroes de sus cuentos.

Mientras el Cardenal queda solo ante un Dios inmenso, sin más recurso que su ironía amarga y su muy suave sonrisa.

Hemos salido ilesos casi de este cuento quemante. Es tan sólo para enfrentarnos a otro, que, más descarnado aún, nos entregará más vivo a Dios.

El Padre Jacopo Parmesiano, hombre de milagros, se enfrenta a Lady Flora Gordon, la mujer gigante, millonaria y casta. El Dios del uno se llama exaltación; el de la otra, ha sido secado por el temor.

"Como si Lady Flora tuviera la intención de imponer su propia verdad y su propia valía en cualquiera circunstancia que fuera, caminaba extremadamente derecha, con la cabeza en alto".

Conocía de memoria *Los viajes de Gulliver* y de ello sacaba como lección:

"Se burla de la pasión inmortal del amor, con todos sus atributos, magnificando en una escala monstruosa a los amantes y a sus amadas, y todos los encantos del cuerpo humano que para otros son dignos de alabanza. Su aventurero Gulliver, escala los pechos de las amorosas damas de honor como un alpinista escala un monte albo de nieve. Con sus lánguidos suspiros tiembla como en un terremoto, y casi se ahoga en las perlas de sudor que la pasión de ciertos *rendez vous* le producen. Los delicados perfumes que rodean el cuerpo de una dama se transforman en exhalaciones que casi lo asfixian; no, no quiero detallar para mis galantes auditores las siniestras representaciones hechas por este poeta de aquello que otros han transformado en el tema de sus sonetos".

Aquí tenemos el secreto de la castidad de Lady Flora, la gigante, hija de una gigante y de un adorable Don Juan pequeño, delicado y cruel.

"Mire, Reverendo Padre, qué poco se necesita, qué pequeña es la transposición a las dimensiones necesarias para revelarnos la verdadera naturaleza del llamado noble y hermoso universo".

El Padre Jacopo, el hombre de Dios, con el milagro siempre ante los ardientes ojos, no podía sino llamar a sí toda su mansedumbre para contestar:

"—A no ser que, *signora*, estas mismas observaciones nos revelen con cuanta sutil precisión se halla ajustada y equilibrada la armonía de nuestro universo. A no ser que nos diga con qué reverencia debemos contemplar el orden del Creador, y así ni siquiera con la imaginación presumamos alterar o transponer ni un solo ápice de ella. Alargando o acortando una sola cuerda de un instrumento musical podemos deformar y aun aniquilar la música. Pero seguramente el hecho de poder hacerlo no justifica que acusemos al maestro que construyó el violín".

Era necesario para el Padre Jacopo salvar esta alma. Y, al mismo tiempo, era necesario para Lady Flora burlarse de su salvador, de aquel humilde que la miraba como si ella estuviera cubierta por una pesada coraza y que espía la falla.

"No, pensó el Padre Jacopo, es por los bajos y rudos caminos de la humanidad, es por las calles, senderos y caminos por donde transitan los pies de los seres humanos, que mi alta dama debe viajar hasta el cielo".

Esta alma ama perdidamente a la otra, su amor lo hace lírico y le habla de la fe como si fuera una rosa de Sharon que llevaría en sí la marca de fábrica de su creador. Y, luego, entona el *Cantar de los Cantares*, que es de Shkélomo: Grábame como un sello sobre tu corazón, como un sello sobre tu brazo, porque el amor es tan fuerte como la

muerte; los celos son tan crueles como la tumba. Muchas aguas no podrán agotar el amor, ni podrán ahogarlo las inundaciones: si un hombre da todo el sustento de su hogar por el amor (y por un segundo recordó la inmensa fortuna de Lady Flora) sería totalmente despreciado.

En otra ocasión le habló de nuevo sobre la idea de la fraternidad humana y dijo: "El tercer artículo de nuestro Credo habla de la Comunión de los Santos".

Ya tenemos aquí todos los elementos del drama.

Llegamos a ese desenlace-etapa, tan propio de nuestra escritora.

Lady Flora ha aparecido de nuevo en un sanatorio para sífilíticos. Todos usan el lenguaje más indirecto para referirse a sus enfermedades y se preguntan por sus eccemas, por sus urticarias, por sus alergias. Son todos bien educados y de sus labios está desterrada la palabra lacra. Mientras tanto, así y todo, Lady Flora ha perdido su cabellera roja y usa una peluca rubia. Es irreductiblemente casta aún cuando ha aprendido que en toda clase de cuerpos anidan almas infinitas y está reconciliada con Swift.

Le vamos a dejar la palabra:

"El día antes de abandonar Roma, muy avanzada la tarde, fuí a San Pedro. La iglesia estaba vacía y casi oscura. Ardían luces ante la estatua de San Pedro. Parecía inmensa en la penumbra. La observé durante largo rato porque era nuestro último encuentro. Cuando había estado parada allí algunos instantes, las velas parpadearon un poco; me pareció que el rostro del apóstol cambiaba, y que sus labios se movieran un poco, entreabriéndose. Un hombre joven, envuelto en una capa castaña, entró en la iglesia, pasó junto a mí y besó el pie de la estatua. Cuando pasó a mi lado sentí olor de transpiración y de establo, olor al pueblito. En realidad, le presté atención sólo después que pasó junto a mí, porque lo vi mantenerse quieto tanto rato con sus labios sobre el pie de San Pedro; por fin se fué. Era de estatura proporcionada, perfectamente gracioso en todos sus movimientos. Jamás vi su rostro. Yo no sé, Cardenal, qué fué lo que en ese momento me movió a seguir su ejemplo. Dí un paso adelante y, como él, besé el pie de San Pedro. Creí que el bronce estaría frío como el hielo, pero guardaba el calor un poco húmedo de la boca del muchacho y eso me sorprendió. Como él, mantuve mis labios allí largo rato.

Cuatro semanas más tarde, estando yo en Misso-longhi (donde murió Byron), junto al Golfo de Patras, descubrí una herida en mis labios. Mi doctor inglés, que me acompañaba, diagnosticó inmediatamente la enfermedad y me la nombró. Yo, que no era ignorante, conocía bien el nombre.

Ante el espejo, Vuestra Eminencia, permanecí

largo rato contemplándome la boca. Entonces pensé en el padre Jacopo. ¿A qué se parece esto? medité. ¿A una rosa? ¿O a un sello?"

Aquí termina. Se ha contagiado por la comunión de los Santos y, casta cual nunca, tiene una sífilis que le ha hecho perder su insolente cabello.

¿A dónde van?

El padre Jacopo ha seguido rectamente por los pedregosos y estrechos caminos del señor. Lady Flora, la gigante descreída, ha encontrado también una manera de burlar su angustia en una irónica y elegante resignación.

Nosotros somos tal vez más dignos de piedad que los héroes del cuento, porque nos hemos quedado sin ellos.

El tercer cuento está algo estropeado por ese afán tan femenino de describir ambientes aristocráticos y elegantes. Pero es la terrible historia de la mujer sin lágrimas.

Como ello sería un imposible, románticamente llora al final, todo su fracaso, fruto del demonio que es a la vez tanto la falta de amor, como la imposibilidad del odio. Y, al final va a llorar escondida sobre una vieja tumba de un valiente marino. Al terminar con el desahogo, se vuelve a leer el epitafio, pues en verdad este es el único hombre que la ha conocido.

Y llegamos al último

Es una cantante aún hermosa pero que ha perdido la voz y busca esconderse. Encuentra en un pueblecito un niño cuya voz será la suya y significará a la vez su resurrección. También será la grandeza del muchachito a quien se colma de amores y presentes. Casi de tributos.

Pero toda esta obra, emprendida con calor y fe, se ha de ver desvirtuada, vencida y rota por la ignorancia, los prejuicios y la estupidez.

Aquí tenemos la tragedia:

"Antes de levantarse, otra piedra silbó junto a su oído.

Esto la enfureció. No se había enfurecido durante los trece años vacíos de su fuga; ahora, en un segundo, sucedió el doble de ese tiempo. Lanzó su invectiva en el dialecto de su pueblo natal, deseando una batalla con tanta fuerza como una mujerzuela con un niño que ha usado maneras sucias de pelear.

—¡Estúpido! —exclamó—. Aldeano estúpido. ¡Así es que me lanzas piedras, ah! ¡Así es que piensas morderme también, no, cuando te pesque! ¡No sabes a quien les estás lanzando piedras! —prosiguió—. Miles de hombres, un Papa, un emperador, príncipes, gondoleros y mendigos acudirán aquí a vengarme si levanto la voz, estúpido.

De nuevo sacó aliento. Sí, soy una bruja —exclamó—. Una gran bruja, un vampiro con alas de murciélago. ¿Pero quién eres tú que no te atreves a bajar a jugar con una bruja? ¿De qué vale el alma de un cobarde? Tienes que estar siempre sentado sobre esa alma tuya como una señorita resguardando sus donceles, con todos sus amigos acartonados y bizcos sentados en torno tuyo, rezando para que seas resguardada! La única entre todos ellos que sabía lo que era el alma humana, se fué. Te digo que tu alma te está envenenando. ¡Es un diente malo! ¡sácatelo!

La diosa ha bajado a la plaza a defender sus derechos de mujer. La mujer apedreada ha luchado con furia por su salvación. Todo lo ha perdido y sólo le queda la oración.

Para terminar en una reflexión escalofriante:

"Tú también, Nicolo, pensó ella, me dijiste la verdad esa noche que hablamos. Uno puede tomarse con Dios muchas libertades que no puede tomarse con los hombres. Uno puede permitirse muchas cosas con El que no se puede permitir con los hombres. Y porque El es Dios, al hacerlo lo honramos".

Así estamos salvados. Podemos seguir habitando este mundo poblado de ángeles ciegos y atormentados.