



Roberto Prudencio

ENSAYOS LITERARIOS

1977

© Rolando Diez de Medina, 2005
La Paz – Bolivia

INDICE

La Fundación "Manuel Vicente Ballivián"
Una conciencia socrática en el Ande, por Fernando
Diez de Medina.

Advertencia.

LA OBRA POÉTICA DE MANUEL MARIA PINTO.
ISAAC TAMAYO Y SU OBRA.
LA POESÍA PACEÑA.
JOSÉ EDUARDO GUERRA.
EL MODERNISMO Y LA POESÍA DE RICARDO JAIMES FREYRE.
RENÉ MORENO, CRÍTICO, LITERARIO E HISTORIADOR.

LA PLENITUD HUMANA DE GOETHE, IDEAS PARA UNA
FILOSOFÍA DE LA VIDA.

La posición histórica.

El descubridor de la vida.

El hombre.

GOYA, SU PERSONALIDAD Y SU OBRA.

EL SOCIALISMO REVOLUCIONARIO EN LA OBRA DE
DOSTOIEWSKI.

Stavroguín o la pasión inútil.

Verjovenski o el satanismo político.

Kirílov o la salvación del hombre-Dios.

Stepan Verjovenski o la salvación por el amor.

BAUDELAIRE.

LA MISIÓN DEL ESCRITOR.

SOBRE LA ESENCIA DE LA POESÍA.

"LOS JUSTOS" DE ALBERT CAMUS Y LA INAUTENTICIDAD
DEL REVOLUCIONARISMO POLÍTICO.

Stepan Fedorov.

Dora Dulabov.

Yaney Kaliayev.

EDGAR ALLAN POE Y EL PRINCIPIO POÉTICO.
Fundamentos del método.
La filosofía de la composición.



Roberto Prudencio

FUNDACIÓN "MANUEL VICENTE BALLIVIÁN"

Mónica Ballivián de Gutiérrez, Presidenta
René Ballivián Calderón
Mariano Baptista Gumucio
Oscar Cerruto
Alberto Crespo R.
Guillermo Gutiérrez V. M.
Salvador Romero Píttari.

UNA CONCIENCIA SOCRÁTICA EN EL ANDE

Nunca se adjudicó con mayor justicia el Premio Nacional de Cultura. Roberto Prudencio, paceño eminente, gran boliviano, hombre público, filósofo y educador, escritor sin libros pero autor de ensayos y estudios magistrales es hoy la primera Pluma del país.

Hombre fuera de serie, no se parece a ninguno. Desde el fino tipo andaluz hasta el habla enérgica del kolla. Pensamiento y actitud sin dueño. Escritor, desdeña sus trabajos. Pensador, difunde lo clásico y lo nuevo. Filósofo se forma en los grandes maestros antiguos, más su verbo penetrante fustiga males contemporáneos. Político, termina en moralista. Ensayista y crítico es maestro en el análisis. Catedrático, extasía a sus alumnos por su saber y su fuerza de convicción. Padre de familia ejemplar, ciudadano sin tacha, se da lo mismo en la amistad que en la prédica civil: siempre honesto, vertical. Tiene la valentía del luchador solitario. Discípulo de Sócrates, en los años crepusculares se levanta como Thomas Mann: una conciencia insobornable en pos de la verdad, de la justicia, de la libertad.

Roberto Prudencio conserva el entusiasmo juvenil, el ardor explosivo del alma de convicciones firmes, el temperamento enérgico y despierto. Cuando habla quedamos como suspendidos de su palabra, porque cuanto expresa es acertado es revelador. El "profesor Prudencio" no es un simple título: es la consagración del hombre que dio su inteligencia y su saber a los demás. Es el profesor de sabiduría, en el sentido normativo platónico que pone la vida espiritual creadora por encima de todas las excelencias del vivir. Una conducta honesta, viril; el flujo de un pensar penetrante; la pasión de escribir y defender los propios ideales, ¿no son la brújula del humanista?

Este humanista boliviano, brillante expositor, crece en la polémica y en la discusión. Afirmativo como sus maestros —acaso Sócrates, Goethe, Nietzsche— no supo hacerse perdonar la vastedad de su saber ni el vuelo de su pensamiento. Avasalla. De aquí la leyenda de una supuesta excentricidad. No hay tal. Lo que ocurre es que en Prudencio la personalidad desbordante ofusca, desconcierta, cuando no ciega o despierta la envidia. Este varón siempre erguido} habituado a lanzar la verdad a la cara ajena, tuvo que pagar un precio por el delito de enseñar rectitud. Prototipo del rebelde —superior, alma sin amos ni consignas, yo lo compararía con Vives, con Erasmo} los grandes humanistas del Renacimiento si no lo encontrase más próximo a Jaspers y a Camus por su coraje para enfrentar las ideas en función de responsabilidad humana.

Cómo sintetizar en pocas páginas esta vida singular

En Bolivia el escritor es hombre múltiple: hace de todo. Brilla, deslumbra, litiga, se oscurece, vuelve a surgir con su verdad; pero también tiene que sufrir la mordedura de los mediocres y los resentidos. Prudencio no escapa a la regla: hizo de todo y lo hizo bien, con señorío, con estilo, en lección de ejemplaridad. Parlamentario, causó sensación con sus discursos. Diplomático, brilló en salones y asambleas. Ministro de Estado, organiza la Cartera de Cultura. Orador} interviene en el debate de los grandes problemas nacionales. Crítico, se mide Don filósofos, historiadores y ensayistas. Más estadista que político de maniobra, por su independencia de criterio fué aislado dentro de su propio partido, el MNR, cuyos ideales renovadores compartió, pero cuyos abusos y extravíos fue el primero en denunciar con valor inusitado que le costó una desgracia familiar irreparable, persecuciones y un exilio de diez años.

Soldado en la Guerra del Chaco, Roberto volvió lleno de ímpetus. Integró un grupo cívico de avanzada. Hizo política. Admiró a Busch, luego lo combatió. Diputado por La Paz, el ciudadano censor no impidió que se acrecentara la tarea del intelectual. Prudencio fue el primero en difundir, con maravilloso poder de síntesis, el pensamiento de Ortega y Gasset, de Keyserling, de Spengler, de Simmel, de Scheler, y de otros pensadores. De sus hermosos ensayos críticos recuerdo uno sobre los versos de Berta Quezada que le sirvieron de pretexto para una genial teoría de poesía metafísica.

En sus mocedades fue paladín del indianismo estético, exaltó los valores mestizos y vernáculos, se adentró en la Colonia, exploró la historia y la sociología en la República. En diarios, revistas, y en su revista "Kollasuyo" publicó numerosos trabajos filosóficos y literarios, perfectos de fondo y forma, que lo consagraron como guía espiritual y artista en la expresión.

Pero "Kollasuyo" merece mención especial. De las publicaciones de cultura, es la mejor que tenemos. ¿Quién no pasó por las páginas de "Kollasuyo"? Es un catálogo selecto de intelectualidad. En ellas y durante cuarenta años, Roberto Prudencio exhibió sus dotes de filósofo, de ensayista, de crítico de artes. Revalorizó el pasado, polemizó el presente, presentó valores jóvenes. Entre sus trabajos sobresalientes figuran sus agudos análisis sobre el sentido de La Colonia, la pintura hindo-hispana, el mestizaje como fuerza sociológica, la proyección irradiante del Kollasuyo, la irreligiosidad del pensamiento moderno, la estilística del Arzobispo Moxó, la génesis de las ideas políticas en Bolivia y muchos otros ensayos que la memoria no retuvo.

Este gran paceño fluye con admirable soltura por las dos venas del saber universal y de lo entrañablemente boliviano. Baste señalar que ganó la Medalla Goethe por la mejor interpretación de la obra del poeta escrita en Bolivia, y que es autor del estudio más original y rico de sugerencias sobre La Paz y el alma kolla.

¿Y qué decir de Prudencio conferencista? En este campo nadie lo aventaja. Sabe hablar, sabe exponer, sabe ganar al público porque maneja el idioma como un caballero de Castilla y atraviesa el discurso con el fuego de su alma apasionada. Muchas veces lo escuchamos disertar sobre poesía, sobre Baudelaire, sobre Kierkegaard, sobre nuestro problema marítimo, como lo admiramos en su famosa polémica sobre los valores con Guillermo Francovich.

Prudencio catedrático de filosofía y de historia del arte, gana la simpatía de sus alumnos y el respeto de sus colegas: con el profesor Prudencio no se puede jugar. Defiende la dignidad de la cátedra y el culto a la verdad. Tiene la conciencia y el estilo del auténtico maestro. Y cuando los azares del destino lo expulsan a playas extranjeras, ocupa sendas cátedras en las Universidades de Valparaíso y de Chile en las cuales impuso su jerarquía ética y su talento. Recordemos que los chilenos sólo a dos insignes escritores de Bolivia profesaron afecto, respeto y admiración: a Gabriel René Moreno y a Roberto Prudencio.

Otra vez le escuchamos decir cosas tan profundas, tan finas, tan sutiles originales sobre Edgar Poe que nos pasmaron su análisis crítico, su intuición psicológica del genial septentrional. ¿Y cuándo no asombra el escritor paceño si todo él es pura inteligencia, una mentalidad enérgica y finísima a la vez, que convierte en belleza y novedad todo lo que toca?

Yo lo escuché muchas veces en los Gabinetes del Presidente Barrientos Ortuño, exponer con Palabra elegante y persuasiva, graves problemas de Estado: era el estadista con perfecto dominio de las materias que trataba. Más tarde en la Universidad Mayor de San Andrés lo vi arrebatando el público en su estupenda conferencia sobre el retorno al Mar. Era el patriota zahorí. Es posible que ahora muchos disientan de su tesis, pero esa tarde, fueron tales la fuerza dialéctica de su exposición, la suprema precisión de sus argumentos, que todos salimos compartiendo su planteamiento: Arica para Bolivia.

Roberto Prudencio no es millonario ni hombre rico: vive de su trabajo y sobriamente. No es un caudillo político. No es un ejecutivo de empresa. No es un triunfador en las letras porque vivió despreocupado de la fama. No es Rector de la Universidad, Ministro de Estado, ni Asesor de Presidentes y Estadistas, títulos que le corresponden por derecho de conducta y de saber. Es algo más, algo que muy pocos alcanzaron: es la conciencia de la Patria. Por eso la Patria, al honrarlo en este día de reparación justiciera, se está enalteciendo a sí misma, porque el premio conferido a Roberto Prudencio es el reconocimiento nacional a la inteligencia y a la probidad.

Lo que falta por hacer —y ojalá recojan la iniciativa en este año privilegiado del Sesquicentenario, la Presidencia de la República, el Ministerio de Educación, la Universidad Mayor de San Andrés y la Alcaldía de La Paz— consiste en reunir, clasificar y editar los ensayos, conferencias y trabajos críticos de Prudencio. Darán varios volúmenes que enriquecerían considerablemente el acervo intelectual del país. Dos tareas urgentes, que claman por realización: publicar en 1975 las obras completas de Franz Tamayo y los ensayos de Roberto Prudencio. Esa será la mejor contribución del intelecto paceño y la grandeza espiritual de Bolivia.

El ser humano ¿no es inabarcable? La filosofía ¿no conduce por oscuros laberintos al escepticismo final? El conocimiento intelectual que desgarrar ¿no concluye en sus estadios superiores en apasionada tensión de soledad? Desencanto y melancolía esmaltan las búsquedas del pensador. Prudencio, de regreso en el aprendizaje de la vida, no ha perdido la fe en su patria ni en los hombres, por mucho que la locura contemporánea y el vértigo de los acontecimientos perturben sus meditaciones. En el dialogo amistoso, que es donde mejor brillan su talento inquiero y su aguzada sensibilidad, le hemos escuchado pasar con docilidad del teatro de Ionesco al

civilismo de Mendoza de la Tapia, del análisis profundo del universo dostoienskiano a las estructuras móviles que a su juicio deben fijar, algún día, la verdadera historia de Bolivia.

La sociedad —sostiene Jaspers— es la enemiga implacable de los grandes. Como el solitario de Sils-María, como el hombre de los "Scherzos", Roberto Prudencio fue muchas veces negado, escarnecido, injuriado. Conoció el agujón de envidiosos y perversos. Y algo peor: el vacío deliberado que suele formarse en torno a las inteligencias superiores. Este reconocimiento tardío que se le tributa, no compensa los largos años de soledad y de olvido que padeció. Celebremos que a pesar de las adversidades del destino, el hombre se haya sostenido tan digno, tan erguido como el escritor. Sus hijos se enorgullecen por el padre y su esposa Edda, gran dama, gran animadora, debe sentirse dichosa por ser su musa y compañera. .

Este magnífico escritor paceño, es para mí el valor más alto que dio la Generación del Chaco. Como hombre y como amigo todavía más alto. Por él tuve idea de lo que pudieron ser el verbo aristotélico exprimidor de síntesis sistemáticas; y la fantasía delirante de las rebeldías nietzscheanas y que soñaban ver detrás de las estrellas.

En nuestra era atómica, convulsionada y frenética; en la feria criolla, siempre tumultuosa, negadora de valores ¿qué cosa más noble que el espectáculo de una vida digna y de un pensar elevado? Socialmente accesible, espiritualmente solitario ¿no es la dicotomía del drama intelectual?

El Prudencio que conocimos en la juventud es ahora, en el tiempo que declina, el varón más sabio de mi generación. Y si se recogen y estampan sus escritos, merecerá el juicio que hace treinta años apliqué a Franz Tamayo: maestro de generaciones. Alma tierna, delicada, tuvo que revestirse con una coraza de fiereza porque sólo lidiando surge el boliviano. Frente al destino adverso se condujo con tal señorío y estoicismo que me atrevo a colocarlo en la huella de los filósofos griegos, sus maestros.

Queda por tocar un punto: el del escritor sin libros. En efecto, Roberto Prudencio no ha publicado ningún libro. Tampoco Sócrates dejó obras escritas y sin embargo su sombra cubre los pórticos donde transcurrió la filosofía de los helenos. Gran laurel el de los libros, no obstante mayor la majestad del pensamiento que vuela sin ataduras como el viento de las punas, despojado de testimonios tipográficos y vanidades de perduración. El pensador que generosamente exprime las teorías ajenas y con amplitud expone sus propias ideas creadoras, sin esperar recompensa, atendido más al espíritu que a la letra, ese es el verdadero maestro de almas. Aunque duela a muchos necios. Prudencio es el primer intelectual de este país.

Quienes conocen de lejos al hombre de letras y al hombre público, ignoran lo mejor de este varón superior: su intimidad espiritual. En una cena, en un encuentro, en un paseo dialogado es cuando el pensador y el soñador (porque también Prudencio lleva un soñador adentro) entregan lo mejor de sí. Se diría el Unamuno andino, ansioso de enseñar y divulgar lo suyo, de orientar a los demás, fluyendo espontáneamente el saber adquirido, acudiendo torrenciales las ideas. Estas son su virtud y su debilidad: sabe demasiado y su dialéctica expositiva es tan aguda, que si no deslumbra confunde a sus oyentes. Claro está que como acontecía al fustigador ibérico, mezquinos y malignos jamás le perdonaron la superioridad de su intelecto.

La música es un arte sublime que conmueve y asombra. Pero el arte de la palabra cosa mayor porque trasciende a la esencia del ser, comunica, provoca ideas contra ideas, alquilara el juicio, y al cabo confiere al hombre la suprema dignidad del pensamiento. Yo diré que quien no escuchó en intimidad a este mago de la palabra, a este profesor de persuasiones, a este artista del matiz y del color fonético, ignora lo que Roberto Prudencio, taumaturgo del lenguaje, puede lograr con la sola magia de la conversación. Infelizmente libro alguno podrá recoger esas improvisaciones verbales donde el filósofo se recata para dar paso al encantador de sueños.

Varón de una pieza, tallado en tajo fulminante como la roca andina, este insigne paceño no conoce la media tinta: es o no es. Se da o se niega. Amigo o enemigo, jamás contemporizador. Cultiva el valor civil que es más que el valor guerrero. Cuando muchos se sometían a la fuerza al abuso, él se irguió por la verdad y la justicia. Nunca mendigó favores ni abdicó de sus ideales. Luchador solitario afrontó valerosamente el veredicto de sus compatriotas y el odio de sus émulo. Estamos pues, aquí para rendir homenaje a un hombre en toda la extensión del vocablo. ¡Cuán pocas veces se dieron juntos hombre digno y escritor famoso! He aquí el ejemplo.

Hermano en el sentimiento desgarrador de la Patria y su destino, en la aventura abismática del intelecto, en las penurias y alegrías del servicio a Bolivia, Roberto Prudencia es para mí, como

debe serio para muchos, un patriota de verdad, un señor por su conducta, un humanista de inteligencia creadora como sólo se dan pocos en un siglo.

El don de transmitir saber, la apertura sagaz a los reinos del pensamiento, la capacidad de suscitar en los demás horizontes,, ideales, y sobre toda excelencia el influjo bienhechor de un alma incorruptible que enaltece la condición humana: éstas son las virtudes singulares del boliviano que ha merecido el Premio Nacional de Cultura.

FERNANDO DIEZ DE MEDINA

ADVERTENCIA

No estuvo entre los propósitos de Roberto Prudencio editar algún día de manera orgánica y unitaria los trabajos que fue publicando a lo largo de los años en periódicos y revistas, especialmente en "Kollasuyo", que él dirigió. Tampoco se preocupó de reunir sus originales o copias.

Cuando la Fundación "Manuel Vicente Ballivián" se propuso recopilar los trabajos de Roberto Prudencio, acudió a su viuda la señora Edda Lizón de Prudencio, quién llegó a congregiar una parte mayoritaria de recortes y copias que contenían la obra de su esposo. El índice de "Ensayos Literarios" señala la procedencia de éstos. Como no ha sido posible establecer todas las fechas de aparición, se ha optado por seguir un orden aproximadamente cronológico. Por ejemplo, tal vez no cabe dudar que La obra poética de Manuel María Pinto, tomado del N° de "Kollasuyo", marzo de 1939, fue escrito con mucha anterioridad a esa fecha. No sería el único caso. ¿Cuándo escribió Prudencio El socialismo revolucionario en la obra de Dostoievski? Frente a esas dificultades, la única clarificación válida de los Ensayos es dividirlos según los temas que tocan: bolivianos y extranjeros.

La Fundación "Manuel Vicente Ballivián" deja constancia de su agradecimiento al escritor Fernando Diez de Medina por haber autorizado la publicación del texto del discurso que pronunció sobre la personalidad de Prudencia en el acto de entrega del Premio Nacional de Cultura, en el mes de enero de 1975, y que sirve de introducción a este volumen. Mantuvieron los dos una entrañable amistad en el campo de la relación humana y de las letras. Que ahora aparezcan sus nombres otra vez juntos es una significativa circunstancia.

LA OBRA POÉTICA DE MANUEL MARIA PINTO

No son pocos los escritores bolivianos que han vivido casi toda su vida en el extranjero, laborando su obra literaria e histórica fuera de las fronteras de la patria. Y son precisamente los escritores que más se han preocupado en estudiar los problemas de Bolivia, y los que con más ahínco han dedicado su investigación a su sociología, a su política y a su historia. Los que viven en el país, por el contrario, buscan casi siempre sus temas en el proceso cultural europeo, agotando todo su interés en el estudio de la política y de la literatura del viejo Occidente. Y es que la patria sólo se viste de atractivo color cuando se la contempla en perspectiva. De ahí que aquellos escritores que voluntariamente se han exiliado del país sean tal vez los que han forjado la obra de pensamiento más provechosa para él.

Entre ellos, para no citar sino a los principales, se hallan: Juan Ramón Muñoz Cabrera, que vivió varios años en Montevideo y Buenos Aires y murió en el Perú, periodista apasionadamente fervoroso por las ideas democráticas, autor de "La guerra de los quince años en el Alto Perú" y de muchos otros opúsculos históricos; Santiago Vaca Guzmán, una de las mentalidades más altas que ha dado Bolivia, jurisconsulto, historiador y novelista, verdadero polígrafo, autor de más de treinta obras sobre diversos temas, quién como se sabe se radicó desde joven en Buenos Aires, donde murió; Gabriel René Moreno, el más grande historiador y bibliógrafo boliviano, que sin embargo murió casi ignorado por sus compatriotas y olvidado por los pocos que lo conocían, en la capital chilena y que sólo ahora, con ocasión del centenario de su nacimiento, ha sido releída su obra y altamente valorizada por las nuevas generaciones; Julio Lucas Jaimes, el potosino que ha escrito la mejor obra sobre Potosí y la que hasta ahora no ha sido superada, y Ricardo Jaimes Freyre, uno de los representantes más altos de la lírica boliviana y de los poetas más grandes de la América, los que vivieron y murieron en tierra argentina.

Entre los escritores bolivianos voluntariamente exiliados del país, y que aún vive en la ciudad de Buenos Aires, se encuentra don Manuel María Pinto, uno de los líderes del movimiento modernista que revolucionó la lírica castellana, y además el más sólido investigador de la historia de Bolivia después de René Moreno.

El doctor Manuel María Pinto hijo, nació en La Paz, en el año 1872. Se dedicó al estudio del derecho, pero desde muy joven sintióse apasionado por las letras, y en especial por la poesía. Ya en 1893 publicó un pequeño volumen de versos editado en La Paz en colaboración con Alberto Comejo y José Zarco, y en el que ya pueden notarse ciertos atisbos de la renovación lírica que iba a emprender después. Años más tarde y luego de recibirse de abogado se trasladó a la capital argentina a dirigir el bufete que su padre don Manuel María Pinto había instalado en aquella ciudad, y en la que, gracias a su inteligente y esforzada labor como jurisconsulto, ha conquistado una espectable situación.

Y es en esa gran urbe propicia a todas las transformaciones ideológicas y estéticas que el poeta Manuel María Pinto, conjuntamente con Rubén Darío, Lugones y Ricardo Jaimes Freyre, revoluciona la lírica castellana, creando nuevas formas de versificación, e introduciendo a nuestra poética los métodos prosódicos de conformación musicológica de la lira de Baudelaire, de Verlaine y de Mallarmé. Así se originó la escuela que se había de llamar el modernismo literario, que forjó una poética, si bien con contenidos de la lírica francesa y española, de un carácter mucho más profundamente americano de lo que se cree.

Aunque Rubén Darío fue el gran maestro de la logia modernista, Pinto fue uno de los más altamente iniciados, y de los más apasionados por el movimiento; y el que talvez en su obra poética extremó más la nota revolucionaria. A fin de concretar los módulos teóricos de esta escuela y de esparcir la concepción estética que aportaba esa generación, Pinto fundó en 1899 la revista "Resurgimiento", que tuvo una gran influencia en el campo intelectual de aquella época, y que aparte de su tendencia literaria sirvió también a su director para hacer conocer en el extranjero los problemas y los asuntos concernientes a su país. En ella se comenzó a publicar su libro "Bolivia y la triple política internacional", que es un estudio histórico-político de muy alta importancia.

Esta revista se constituyó en uno de los portaestandartes del modernismo literario, registró las composiciones más avanzadas de los poetas del grupo, y emprendió una prédica estética, renovando los cánones de la lira romántica y enfermiza, y preconizando en lugar de la sensibilidad artificiosa que dominó por más de medio siglo la poesía de América, un culto casi pagano por la forma, el sentido del matiz, la apreciación de las virtudes sonoras del vocablo, cualidades que si bien son ciertamente de un orden mucho más cerebral que los contenidos cordiales del verso romántico, son empero de un valor estético más alto.

La revolución modernista se caracteriza por dos aspectos claramente diferenciados: la reforma métrica que tendía a romper los clásicos moldes de la versificación castellana, introduciendo nuevos módulos de medida, y libertando hasta cierto punto la forma cerrada del verso, para darle mayor elasticidad y movimiento; y por otra parte la reforma prosódica, que fue en realidad la que caracterizó esencialmente dicha escuela, y que tendía a subrayar en la poesía el elemento musical o auditivo, por medio de combinaciones sonoras de vocablos, aconsonantando no únicamente las desinencias, como se hacía antes para producir la rima, sino casi todas las sílabas de un mismo verso entre sí, lo que conducía a una verdadera orquestación de las palabras.

Ahora bien, estas dos fases en las que se diversificó, por así decirlo, el movimiento modernista, no estuvieron nunca claramente diferenciadas en Rubén Darío, que más que un orientador, era simplemente un creador intuitivo. Y correspondió precisamente a dos poetas bolivianos la deslindación teórica y formativa de estos dos principios que concurren a la revolución de la lírica americana: Ricardo Jaimes Freyre y Manuel María Pinto. Jaimes Freyre fue el porta-estandarte del versolibrismo en América, y si bien él, tanto por su postulado teórico como por su maravillosa obra poética, labró una creación de un alto valor, no tuvo en realidad casi seguidores, ya que puede decirse que el modernismo se orientó hacia la faz exclusivamente musical.

Sin embargo cabría tal vez afirmar que el versolibrismo fue en cierta medida el precursor del ultraísmo actual puesto que fue él quien inició la guerra contra las estructuras cerradas del verso, preconizando una especie de prosa rítmica y musical. Más, si bien es verdad que la nueva poesía ha roto por completo la trabazón del verso, se ha orientado por muy diversos derroteros estéticos, huyendo de todo artificialismo sonoro y de toda combinación de palabras meramente auditiva, para hacer de la metáfora, o sea de un elemento puramente intelectual, la base de la poesía.

Don Manuel María Pinto, fue como queda dicho, el líder del musicalismo poético. En su obra realizó las más audaces combinaciones verbales, las más atrevidas asonancias, las más difíciles armonías prosódicas, las más arriesgadas concatenaciones de palabras de una extraña sonoridad, y que hacen de su poesía una verdadera sinfonía wagneriana de vocablos. Su obra más que la de un poeta es la de un artífice del verso. Sus poesías están construidas a golpes de cincel; son una verdadera filigrana de sonos silábicos, de un sentido profundamente musical. Quien quisiera analizar sus versos tendría que referirse antes que a las diferencias métricas, a las diferentes gamas tonales de su poesía.

Hay algunas que se podría decir compuestas al modo Darío: solemnes, conceptuosas, de carácter enfático. Entre éstas la más típica es el poema titulado "Los Humildes", y en mi concepto uno de los poemas de valor más alto que ha producido la lira americana. Se emparenta a veces con "El coloquio de los Centauros", de Rubén, pero principalmente con la "Prometheida" de Tamayo, a la que sin lugar a dudas ha servido de molde. Tamayo es el poeta que con mayor rigor ha seguido la senda trazada por Pinto, y es también el que ha llevado aún más lejos las audacias verbales produciendo las más extrañas ligazones de vocablos, de una tan rara sonoridad, que se puede decir ha creado la disonancia verbal, al estilo de la música de Debussy. Citar un fragmento del poema "Los Humildes" sería destruirlo, y no daría idea de la concepción robusta del poema, de un sentido hondamente filosófico y de una factura de tal vigor musical por la orquestación de las palabras, que únicamente Tamayo ha podido igualar.

Siguiendo esta adaptación de los **harmonaie** de la música griega a los versos de Pinto diríamos que también ha compuesto poesías acordadas en el modo Frigio: ligeras, aladas, cantarinas y de una modalidad muy rubendariana. Voy a citar solo tres cuartetos de un poema para que se pueda apreciar hasta qué punto ha llegado el poeta Pinto en la resolución de combinar sonoramente los vocablos:

*Los clavicordios dicen exordios
y las guitarras suspiran farras:
hacen de tiple los, monocordios
como cigarras bajo las parras.*

*Son pudorosas todas las rosas
causan delirios todos los lirios
y son las rosas más pudorosas
que con los lirios causan martirios*

*Tienen las rosas affileteros
y en las querellas todas las bellas
a sus galanes les dan aceros
para cambiarlo, en las querellas.*

En estos versos Pinto llega a un verdadero preciosismo. Es un jugueteo, no de metáforas, como la poesía actual, sino de sonos silábicos, que se entretajan y enlazan traviesamente; es toda una danza de vocablos alborozada y bullanguera. Y este florilegio auditivo es obtenido por la

aconsonantación de los principales acentos métricos, además de las desinencias, lo que produce un verdadero murmurio musical.

Tiene además unos sonetos que se diría compuestos a la manera del **harmoniae** Lidio, conceptuoso pero sin gravedad, a las veces irónico, refinado y siempre finamente incitativo. Quiero citar entre éstos dos medallones de los muchos que ha escrito Pinto, y en los que con agudo trazo se capta el perfil de artistas y escritores. Los poetas modernistas han sido siempre muy aficionados a pintar estos medallones, especie de miniaturas en verso, en los que se trata de aprehender la esencia del espíritu de los retratados, desde que Baudelaire en sus "Faros" creó el género. Tamayo en su libro "Scherzos" ha pintado en seguidillas esta clase de retratos: Los de Pinto, como dije ya, están escritos en sonetos, y algunos son magníficos:

SHAKESPEARE

*Es hueso humano el soberano plectro;
es fibra humana la tremante cuerda.
Al eco de su pífano, recuerda
de humana carne el humanal espectro.
Es hombre que domina con su cetro
la humana especie. Su ideal concuerda
con el del viejo lobo y aún cuando muerda
la podre vil del alma: siempre un tetro;
Vida carnal y vida de la idea,
misterios de la carne misteriosa,
esfingica visión de toda Rea.
y en boda cosa el alma de la cosa,
alma de Tethas y espíritu de Astrea
desde la blanca cuna hasta la fosa.*

BAUDELAIRE

*Aroma de flores del mal, y fragancias
de opulentas carnes, de opulentas pomas:
en cáliz de lirios sangre de palomas;
ansias virginales y priapescas ansias.
Alcobas radiantes de las elegancias
donde rojas roas esparcen aromas
de besos de sangre que dicen Sodomas..
de besos de sangre que pueblan la Francia.
Como alegre trío de abejas de oro
que labran panales que el Arte repuja
con el polvo de oro de áureo meteoro;
Así este Poeta.. virtuoso cartuja
del Arte, sus "Flores del Mal" como un coro
de crótalos ritma. (Le inspira una bruja).*

Pinto, como se ve, es un poeta de pensamiento en extremo sutil, de sensibilidad agudamente refinada. Está ya muy lejos de los poetas románticos que ingenuamente confesaban al mundo los desengaños de su vida, en lugares comunes enfáticamente declamados. Los modernistas no se confiesan, o por mejor decir, musicalizan su confesión, se expresan en términos tan finos, que sólo pueden ser comprendidos por minorías muy selectas. Pinto es tal vez, si se exceptúa a Tamayo, el de más difícil captación, muy alambicado, de formas retorcidas, de ideaciones de hondura tan sutil que se hacen casi inaprehensibles. En esto también sólo Tamayo ha podido superarlo. Pinto no es, pues, un poeta cordial, y en modo alguno espontáneo. Es por el contrario esmeradamente trabajado. Su obra es prolija, está hecha con la atención de un verdadero artífice. Es un poeta en extremo cerebral y de cerebración muy complicada.

Pinto es por lo demás un poeta muy cultivado, como en general lo han sido casi todos los modernistas: Rubén Daría, Lugones, Jaimes Freyre, Tamayo. Es una inteligencia enriquecida por el saber. Está profundamente empapado de las culturas clásicas y posee, como también Tamayo, el griego y el latín. En este último idioma ha escrito muchas poesías, a semejanza de Baudelaire que también gustaba inspirarse en la lengua del Lacio.

Los parnasianos y simbolistas franceses y los modernistas americanos, que han tomado sus módulos estéticos de aquéllos, han demostrado siempre un desdén infinito por la humana turbamulta, empeñándose en ser únicamente poetas de selección. Se esmeraban en ser complejos

y angulosos, difíciles, casi ininteligibles. De aquí que algunos, yendo más lejos aún, escribieran en las lenguas muertas, para ser comprendidos sólo de espíritus tan cultos y selectos como los suyos.

El poeta Pinto es de los que más han extremado este espíritu de selección, este aristocratismo estético, que lo hace casi impenetrable al común de las gentes. De ahí su ninguna popularidad. Pinto es talvez el menos conocido de los poetas modernistas. La misma crítica literaria no ha analizado todavía las complejas formas de su arte, que en mi sentir es de las más altamente valiosas. Su obra poética es de tan rico lirismo como la de Rubén, tan culterana como la de Jaimes Freyre, de tan rebuscado parnasianismo como la de Lugones, tan retorcida como la de Reissing y Tamayo. Y sin embargo es un poeta ignorado. Mientras Rubén Darío ha conquistado el centro de la fama, son rarísimos los que leen a Pinto.

Pinto puede decirse que es con respecto a Darío, lo que Vigny fue con respecto a Víctor Hugo. Este por su genio polifásico y avasallador, conquistó el fervor de las masas, llegando a la más cumplida y amplia popularidad. Vigny es el menos conocido de los poetas del ciclo romántico, y sin embargo Vigny es talvez entre todos ellos el de valor estético más alto, el de más fina sensibilidad, el de pensamiento más agudo. Por eso mientras Víctor Hugo es el poeta de la muchedumbre, Vigny es el poeta de las minorías selectas, de los pocos que sin vértigo pueden seguir la hondura de su espíritu. Rubén Darío es el Víctor Hugo americano: ha conquistado el rumor popular; ha llegado a la velada de beneficencia, a la tertulia cursi, a las audiciones de propaganda de específicos. Rubén Darío como Víctor Hugo "ha muerto en olor de multitud".

Manuel María Pinto en cambio no ha de ser nunca un poeta popular. Es demasiado artifice para ello; su obra es demasiado complicada, demasiado intelectualmente laborada; en extremo sutil. Sus combinaciones prosódicas, que habían de ser después exageradas por Tamayo son únicamente para oídos que saben de la refinada musicalidad de las palabras.

ISAAC TAMAYO Y SU OBRA

(Discurso leído en el Ateneo de
Bolivia en ocasión del centenario
de su nacimiento).

La época clásica de las letras bolivianas es sin duda la de esa generación de hombres cuya madurez intelectual comienza a producir después de la guerra del Pacífico, y que algún historiador nuestro ha llamado la "Generación del 80". Si por generación se entiende cierta unidad espiritual, cierta definida orientación en la cultura, y una como determinada finalidad en la producción, la generación del 80 no podría llamarse tal, ya que cada uno de los escritores tomó su rumbo aparte, se inspiró en sus propias fuentes y se entregó a su labor sin preocuparse de los demás y sin buscar su influjo o su cooperación. Así René Moreno, apartado en Santiago de Chile, se sumergió en sus papeles y en sus viejos folios, pasando la vida anotándolos, comentándolos y catalogándolos, como si el mundo todo se redujese a su biblioteca. Vivió fuera de Bolivia, aunque con los ojos puestos en Bolivia. Santiago Vaca Guzmán desterrado voluntario en la capital de la Argentina dedica su faena a componer novelas y a las veces también, como si sintiera las brisas heladas de las montañas de su tierra, comentarios históricos, políticos y económicos sobre la vida boliviana. Don Ricardo Terrazas allá en Lima hace vida de periodista y de escritor, mas no puede mantenerse a distancia de las inquietudes y de los problemas de sus compatriotas. Don Julio Lucas Jaimes primero en Tacna y luego en Buenos Aires, se entrega también a la faena periodística, pero tocado igualmente por la añoranza de su tierra, comienza a tejer sus bellas crónicas, que son como coloridos gobelinos de la vida potosina. Don Nataniel Aguirre sumergido en la placidez del valle cochabambino, se inspirará en su floresta para evocar la vida del pasado, la vida de heroicidad, de dolor y de amargura de su tierra, y con esos elementos forjará la más bella novela que se ha escrito en Bolivia. Así los hombres de esta generación parecen vivir cada uno para sí propio y ocuparse de las cosas de su tierra desde su exclusivo punto de visión.

Y sin embargo si los miramos a la distancia tienen todos algo que los une, algo que les da un carácter homogéneo y que los hace en verdad una Generación: y es el interés que cada uno, desde su sitio y desde su peculiar hacer, demuestran por su tierra; el afán de estudiarla, de

conocerla, de adentrarse en sus problemas. Desde el campo de la bibliografía, de la historia, de la novela, del ensayo, todos acuden a descubrir sus valores éticos y estéticos. Partiendo desde puntos de vista diferentes, convergen todos en el mismo objetivo, en el mismo problema, que es pinchar en la pulpa misma de la vida boliviana. Y esto es tanto más significativo, cuanto que las generaciones anteriores a la del 80; demostraron siempre un desdén manifiesto por las cosas de su tierra y una proclive seducción por todo lo francés. Los escritores se inspiraban en las letras francesas y las damas en las modas de París. La vida boliviana se afrancesaba y son aquellos hombres del 80 los primeros que comprenden todo lo ridículo y lo inauténtico de aquella actitud e invitan a volver los ojos a la tierra.

Don Isaac Tamayo fue una de las figuras más grandes y al mismo tiempo más típicas y características de la generación del 80. En nuestra historia ha de cobrar siempre un relieve singular por la extraña modalidad de su persona. Hombre solitario y arrogante, no disimulaba su desdén por la sociedad pacata y provinciana de su tiempo. Espíritu profundo y cultivado huía del convencionalismo y del lugar común, y se aislaba para mejor conocer y juzgar a los hombres. Fue el primero que comprendió el valor de lo autóctono y el primero que sospechó que en el indio estaba la realidad profunda de Bolivia. No tuvo reparo en decir, aunque sus palabras sonaron por entonces a blasfemias, que Bolivia era un país de indios y como a país de indios había que comprenderlo y encararlo.

Es verdad que en su juventud don Isaac Tamayo, como no podía ser menos, sintió la seducción de las letras y del arte francés. Comenzó a escribir entonces crónicas al gusto de la época, firmándolas con el seudónimo de Guilliat, y pergeñó una novela titulada: "Sarah Bloch, páginas de un libro de viajes", de la que sólo publicó fragmentos y la que posiblemente fue destruida después; ya que don Isaac Tamayo no tardó en darse cuenta que todo ese afrancesamiento del gusto, en las costumbre, y en las letras, era algo artificioso y falso y por lo tanto estúpido y ridículo. Comprendió que toda la vida boliviana de su época era inauténtica; que la frivolidad del arte, la insubstancialidad del pensamiento y la anarquía político-social, procedían de que el fundamento de ese mundo era falso y mendaz. Que el barniz europeo ocultaba lo auténticamente boliviano, la realidad misma de nuestro país, que yacía en lo profundo y sin cuya posesión jamás podríamos llegar a su verdad. Comprendió que lo auténtico de Bolivia no eran unos cuantos caballeretes que hablaban de París, vestían de frac y chistera y lucían por la Alameda el puño de oro de su bastón; que lo auténtico, lo verdaderamente auténtico de Bolivia era el indio y el cholo, la carne de nuestra nacionalidad, siempre vigorosamente creadora, aunque siempre desdeñada e incomprendida. Sostuvo que el indio no era un parásito, sino por el contrario una de las columnas de la economía boliviana: el que labora nuestros campos y el que perfora nuestras minas. Que el indio es la pulpa misma de nuestra vida y de nuestra historia, sin cuya realidad ambas carecerían por entero de sentido.

En posesión de esta verdad, don Isaac Tamayo tiende una mirada hacia el pasado de Bolivia y descubre en él muy nuevas perspectivas. Sospecha entonces la falsedad de que está compuesta la historia de nuestros historiadores. Una historia vista con ojos europeos y no con ojos bolivianos. Precisamente lo que nuestros historiadores ensalzan le parece inauténtico y aquello que condenan se presenta a su vista como lo genuinamente boliviano. Esos gobiernos de gente blanca, legalistas, pulquerrimos, esos gobiernos respetuosos de la letra muerta de la ley, escrupulosos y aprensivos, esos gobiernos en fin de don Adolfo Ballivián y de don Tomás Frías le parecen artificiosos dentro de la vida boliviana, y cree encontrar en cambio los valores profundos de nuestra auténtica realidad en hombres como Belzu, que encarnan la fe de la masa chola de nuestra tierra, en esos caudillos de colores fuertes como nuestra bandera y de sabor picante como nuestro ají y que son la carne misma de Bolivia.

Desgraciadamente don Isaac Tamayo, que demostraba tan honda y tan profunda comprensión de nuestra realidad y de nuestra historia, no quiso ser el historiador que pudo haber sido. Temió tal vez que la interpretación de esa realidad histórica, fuese demasiado extraña para el mentecato pensamiento de su época y chocase en forma muy violenta y cruel con el lugar común. O pensó quién sabe que la sociología y la historia eran flores demasiado costosas para un ambiente inmaduro como el de Bolivia, y que antes que en el arte y que en la ciencia había que detenerse en los problemas económicos, porque el pueblo dolorido y hambriento, no pedía pensamiento sino pan. Lo cierto es que don Isaac Tamayo rompió su pluma y se dedicó a estudios financieros. Fue banquero y ministro de hacienda de Arce. Y solamente en los últimos años de su

vida se sintió acuciado por el escritor que había en él. Renació el pensador, el historiador y el sociólogo, y enderezando nuevamente su pluma escribió uno de los libros más profundos, de análisis más exhaustivo y hondo que se haya hecho sobre la realidad boliviana: "Habla Melgarejo".

"Habla Melgarejo" no es propiamente una obra histórica, no es tampoco una obra de sociología, es simplemente una serie de reflexiones sobre la vida boliviana, sobre historia, política internacional, finanzas, derecho, pedagogía, etc. Impugnando la miopía de los historiadores que sólo ven el hecho escueto, Tamayo enseña el verdadero análisis histórico y la interpretación profunda de nuestra realidad. Se habla allí en forma despejada y sin prejuicios de hombres, de cosas y costumbres intocados en el pequeño mundo de su tiempo, y para el cual sonaron a blasfemias. El libro fue un latigazo en plena faz de la gazmoñería político-social. Hoy mismo ciertas opiniones parecerían paradójicas y algunas levantarían apasionadas controversias. Tan insólitas sonarían estas ideas al propio autor que tuvo que servirse de una ficción literaria para expresarlas. Una sesión de espiritismo en la que Melgarejo se presenta y atemoriza con su voz de ultratumba a los oyentes, entrando a debatir luego temas de trascendencia nacional. Es, pues, Melgarejo el que habla. Es el tirano del sexenio, que huyendo del averno se presenta, no ya siquiera a justificarse ante los hombres, sino a explicar fríamente los hechos y a enseñar, a enseñar las tremendas verdades de la historia.

Siempre me he preguntado por qué don Isaac Tamayo tomó a Melgarejo y no a una de las austeras figuras de nuestra historia, como motivo de su libro. No fue sin duda, lo que algunos pretenden, por el deliberado propósito de justificar a Melgarejo. Sospechamos que Tamayo no tenía ningún interés especial por defender al tirano. No tuvo responsabilidad alguna en su gobierno, ya que no pasó de ser en él sino un modesto covachuela de ministerio. Creemos, pues, que tuvo una razón más honda. Y es que sin duda alguna vio en Melgarejo un verdadero símbolo de la vida y de la historia boliviana. Creyó descubrir que Melgarejo, lejos de ser un monstruo era al contrario un ejemplar típico de ella. Melgarejo, en efecto, es el producto genuino de nuestro siglo XIX; de esa época de turbulencia, de lucha y asonada, donde el hombre insurgía en medio de una tempestad de sangre y de violencia y en la que la audacia y el arrojo constituían las máximas virtudes. Melgarejo es el cholo en su momento de máxima tensión. Es el prototipo del genioide boliviano. En él se hallan en síntesis todas las virtudes y todos los defectos de la raza. Melgarejo no tiene más escuela que el cuartel ni más ambiente que las revoluciones. En esa vida de revuelta, de sedición y de motín, comprende que no hay más finalidad que el éxito, y comprende también que el éxito es de los audaces. Encontrándose un día, joven aún, ante el enemigo en situación difícil y ante el dilema del ataque o la huida, se inclina por aquél y vence. Es preciso atacar y yo ataco, había dicho, y esta frase y el éxito de su aventura quedarán desde entonces indelebles en su recuerdo y en su vida. Y es así como hallándose otro día, años después, en una situación pareja, derrotado, casi en las manos del caudillo vencedor, y cuando se disponía a pegarse un tiro volverán esas palabras de su juventud, y en un gesto de audacia convertirá en triunfo la derrota, matará al vencedor y se hará el amo de la situación. Todo esto sería incomprensible en otro plano sociológico, sería absurdo en otra nación, pero en la nuestra y en el ambiente en que le cupo vivir es perfectamente natural y explicable, Melgarejo no es, pues, un monstruo ni un personaje exótico en nuestra historia, es por el contrario el producto natural de nuestra vida republicana. Sólo en ese caldo de revoluciones y asonadas podía germinar un personaje como Melgarejo. Si se lo mira abstrayéndolo del medio en que vivió, es incomprensible, pero si se lo contempla en el cuadro de nuestro turbulento y romántico pasado, Melgarejo cobra realidad y se presenta como un hombre de carne y hueso. Ese caudillo sería ciertamente inexplicable sin Bolivia y tal vez Bolivia también sería inexplicable sin él.

Sí, Melgarejo es la expresión acabada de nuestra vida turbulenta, ignorante y desorganizada, y es también la acabada expresión de nuestro pueblo. Es el cholo. El cholo boliviano y más aún el cholo cochabambino. Porque Cochabamba es lo típico de Bolivia, es lo más boliviano de Bolivia. Es el valle y es también la sierra, es el picante y es la chicha, es el ají y el maíz. Sólo en el valle cochabambino pudo haber nacido un Melgarejo. Hemos dicho ya que en él se sintetizaban las virtudes y los defectos de la raza. Era valiente y audaz hasta la temeridad y a veces irresoluto y apocado. Osado con los hombres y tímido con las mujeres. Violento y cruel y al mismo tiempo medroso y pusilánime. Era astuto y taimado y a veces cándido e ingenuo. Mezquino en sus venganzas, pero también capaz de la generosidad insospechada. Frío ante el dolor de un pueblo y proclive a conmovirse ante el llanto de un niño. Ambicioso y manirroto; temerario e iluso.

Duro para los subordinados y zalamero para los poderosos. Gustaba de la disciplina y la obediencia, pero no era siempre consecuente para sus amigos y sus jefes. Erótico amigo del placer. Reía a carcajadas estridentes, pero no podía ocultar un fondo de tristeza. Era procaz y a veces cínico, pero su gesto desfachatado y desenvuelto tenía algo de lírico y romántico. Era en fin un ignorante y un borracho, y sin embargo había en él algo de poeta y algo de soñador.

Tamayo conoció a Melgarejo siendo joven y cuando desempeñaba una función en el Ministerio de Hacienda. Al respecto quiero relatar una anécdota publicada por mí en la Revista "Kollasuyo" hace varios años. Probablemente de todo lo que se cuenta de Melgarejo esta anécdota sea una de las más veraces, porque nosotros la tomamos directamente de labios de uno de los hijos de don Isaac Tamayo. Ningún personaje de nuestra historia ha hecho verter sin duda tanta tinta como Melgarejo. Se ha tejido sobre él tal cúmulo de fábulas y leyendas, a cual más grotescas e irrisorias, que han falseado no sólo el carácter y la figura del famoso tirano, sino también la interpretación de nuestra historia. Precisamente en el libro de Tamayo, Melgarejo se queja de que lo pongan en ridículo en tantas historietas que circulan sobre él, y se lamenta que hasta don Tomás O'Connor d'Arlach, ese escritor tan respetable, hubiera acogido sin examen tantas falsedades que desdibujan su figura, en las varias obras en que ha tratado de pintarlo. Esperamos que la sombra del famoso tirano no se quejará de nosotros por la pintura que hemos hecho de él y por la anécdota que ahora relatamos:

Es sabido que Melgarejo tenía una extraña intuición para conocer a los hombres. Con aquella su mirada de punzón, que llegaba a perforar el alma, lograba medir de un solo trazo al personaje que se le presentaba. Así pudo rodearse en su gobierno de las mejores personalidades de su tiempo y formar un gabinete que es famoso en nuestra historia política. Cuéntase, pues, que Melgarejo distinguía de una manera especial al joven Tamayo, funcionario del ministerio de Hacienda, cuyo talento sin duda sabía apreciar, y prefería que fuese él quién le llevase el despacho ministerial para firmarlo.

Una tarde en que se hallaba revisando dicho despacho, Tamayo le hizo notar la conveniencia de que se dictase cierto decreto.

—Sí, dijo Melgarejo, y debemos redactarlo inmediatamente. Siéntese, añadió, voy a dictarle.

Melgarejo se paró de su asiento y comenzó a pasear, con unos pasos largos y majestuosos. Era imponente su figura; de talla casi gigantesca, sus ojillos penetrantes eran dos pigmentos de luz en el marco negro de, su barba, que le cubría el rostro y le llegaba al pecho.

—Considerando —comenzó el dictado, al que siguió una larga pausa.

—Ha puesto Ud. considerando?

—Sí, Excelencia.

Melgarejo continuó su paseo; se detenía por momentos y volvía a pasear, en la concentración de su mirada se veía el esfuerzo inusitado que quería impeler a su mente.

—Considerando —volvió a repetir, como para enderezar su pensamiento y poder concatenarlo. De pronto se paró ante la mesa en que Tamayo escribía, y como sorprendido y disgustado le dijo:

—Qué patas de mosca está Ud. trazando ahí sobre el papel? Tiene Ud. una letra imposible. Levántese —añadió con su tono imperioso, y tomando asiento en la mesa del joven secretario, se dispuso a hacer de pendolista; pues es fama que Melgarejo tenía una hermosa letra redonda.

Y luego de tomar la pluma, con su acento de acostumbrada, ordenó:

—Dícte.

Y así el joven Tamayo, todo medroso, dictó el decreto al célebre tirano, que silenciosamente trasladaba el dictado al papel con su hermosa letra redonda...

Uno de los valores más profundos del libro de don Isaac Tamayo, es, como decíamos, el de enseñar a hacer historia. La historia no es juzgamiento para él, no es ni puede ser el juicio que lance inaprensivamente un escritor sobre un hecho o un personaje del pasado. Historia es la explicación de ese hecho o de ese personaje, por el ambiente, la atmósfera y las causas que lo han producido. Hacer historia, es hacer la pintura de un mundo. Cosa que ningún historiador ha intentado. Nuestra historia no es sino el desfile de personajes solitarios, desnudos y que parecen nadar en el vacío. S diría un cuadro de marionetas, que danzan y gesticulan en el aire, dirigidos por los hilos invisibles del destino, y sólo allá como telón de fondo, el pueblo de Bolivia, extraño,

distante, sin conexión alguna con la naturaleza de esos caudillos. La historia de nuestros historiadores carece de atmósfera; sus figuras son como sombras chinescas, sin carne y sin alma. Son como puros espectros, o como homúnculos que salieron de la retorta de algún alquimista. Así desfilan Santa Cruz, Ballivián, Linares, Belzu, Melgarejo, como figuras exóticas y extrañas al medio boliviano y a nuestra vida nacional. Personajes de teatro o de novela que parecen creados por la imaginación febricitante de un poeta diabólico.

Tamayo se irrita de esa manera de historiar, y sostiene que si nosotros tratáramos de comprenderlos sin prejuicios y de estudiar la época y el mundo en que vivieron, esos espectros dejarían de ser tales y se convertirían en hombres, cobrarían la dimensión humana y adquirirían a nuestros ojos comprensión y sentido. Veríamos entonces que tales caudillos han nacido del pueblo mismo como su fiel expresión. Que tienen la misma sangre y la misma substancia; y que sus vicios y virtudes, sus grandezas y sus poquedades son las de Bolivia.

Otra cosa que enfada a don Isaac Tamayo es la pretensión de nuestros historiadores de querer juzgar. En los discursos de ocasión se habla en efecto, algunas veces, de el "juicio de la historia". Y ha habido escritores lo suficientemente ingenuos, que tomando en serio esta expresión, se han querido convertir en jueces del pasado. Ese anhelo de juzgar es el que ha producido toda la arcaica literatura histórica del pasado siglo, tan endeble y tan falsa. La historia no es juicio sino explicación. Hay que comprender el sentido profundo de los hechos y la razón básica que los ha producido. Eso es todo.

Querer juzgarlos es superficial. Porque en verdad en la naturaleza y en la vida nada es malo ni bueno, todo existe, es, porque obedece a razones necesarias. "Nada ha habido dañino ni superfluo sobre la tierra: —dice Tamayo— todo ha tenido su razón de ser, sus causales y sus motivos. La condición de las agrupaciones humanas, las diferentes formas de gobierno a que la humanidad ha sido obligada y sometida, han sido necesarias, en su tiempo; han sido salvadoras de la especie humana". De ahí que hoy tanto en la ciencia histórica, sociológica o artística, ya no se trate de juzgar, sino de interpretar y de comprender el sentido mismo de la existencia de los hechos. Hoy todo se explica, nada se condena. Por eso hasta las cárceles mismas se están convirtiendo en clínicas. En la sociedad actual el juez ha llegado a ser un personaje casi innecesario. Pero nada más innecesario y absurdo que el historiador de tipo juez. Y sin embargo hay en nuestro tiempo quién pretende serlo. Quien sin estudiar las causas profundas del devenir del pueblo boliviano se entretiene en tejer una larga historia. Gusta detenerse en el acontecimiento Y en el hombre, para luego, con gesto de rector en los premios de escuela, darles el veredicto de su juicio.

Es el historiador de toga y de birrete, que escuchando solemnemente las justificaciones de los hombres del pasado, lanza su fallo sin apelación. Este gesto no puede menos que producir hilaridad, pues la sola actitud de querer juzgar es ya ridícula. Porque, quién le da a un hombre la facultad de juzgar el complejo vital de todo un pueblo? Lo más que le está permitido es comprenderlo. Un hecho, un personaje, acontecimiento, no es en sí mismo lícito o ilícito, bueno o malo, es simplemente la expresión simbólica de la realidad cósmica. Una figura cualquiera de la historia, Melgarejo por ejemplo, es para nosotros un caso, un problema al que es necesario estudiar y comprender en su más íntima significación. Decir que es un monstruo o un caudillo bárbaro, es, simplemente, decir una vulgaridad. Ese es un juicio que está bien para palafreneros, diría Tamayo, pero no para intelectuales que pretenden describir la realidad de un pueblo. En lugar de emplear adjetivos, sería mejor estudiar desapasionadamente la fisonomía de esos personajes del pasado y el mundo en que vivieron, para poder interpretarlos. Las expresiones latigantes a nada conducen. "Parce laude, decía, Séneca, vitúpera parcius". Este proverbio podría servir de divisa a los historiadores. Y aún cabría superar el pensamiento del filósofo estoico, en su aplicación a la ciencia crítica e histórica, con este otro: "Nec laude, nec vitúpera, sed enoda". No alabes ni vituperes, sino comprende y explica. En verdad la ciencia histórica actual no es más que eso: comprensión y aclaración del sentido esencial de los hechos. Nada más, pero tampoco nada menos. Y quién no posea esta facultad de comprender la realidad, de intuir su íntimo sentido y de auscultar su más profunda significación, no podrá jamás hacer historia.

Fuera del problema histórico, uno de los problemas más hondamente tratados en el libro de don Isaac Tamayo, es como decíamos al iniciar estas notas, el problema del indio. La tesis desarrollada allí, era para su tiempo completamente extraña, y en cambio ahora es para nosotros una de las más firmes convicciones. Tamayo sostiene allí que la raza es la tierra, que el ambiente

telúrico es el que va modelando las características psico-somáticas del hombre. Así habla Tamayo, mucho antes que Uriel García, del indianismo del blanco, y afirma que todos en Bolivia somos indios. "El indio —dice—, sea que lo encontréis haraposo, descuidado e inculto, en los campos, o en las selvas; sea que lo encontréis en mangas de camisa, en los talleres de la ciudad, bajo el nombre de artesano; sea que lo admiréis en el bufete del abogado, en el escritorio del banquero, en el mostrador del comerciante, en los bancos del parlamento o en las oficinas de la alta administración, es el mismo indio que construyó Tihuanacu, el mismo que formó la más rica, la más noble, la más expresiva, la más portentosa de las lenguas, el AYMARA... —y continúa— sois un pueblo de indios, no lo neguéis ni os avergoncéis de ello; pero por esa misma razón, sois en toda Sudamérica, el único pueblo con carácter propio, genuinamente propio, sin que los hibridismos ni las bastarderías hubieran llegado a adulterar ese carácter, y ésto, desde luego, ya es un gran factor, un poderoso factor para la elaboración de un porvenir".

Estas palabras son como un evangelio para nosotros. De ellas puede arrancar el más fuerte y el más sólido nacionalismo. Es una invitación para volver los ojos a la tierra y a la raza, que es un producto de ella. Es una invitación para revalorar los valores autóctonos y construir sobre ellos una cultura propia.

Esta concepción ha inspirado otro magnífico libro: "La Creación de la Pedagogía Nacional" de don Franz Tamayo. Y no se diga que porque éste apareció cronológicamente antes, hubiera sido el inspirador de aquél. Isaac Tamayo publicó tardíamente sus ideas, pero éstas fueron el producto de una madurez intelectual elaborada en años. Es indudable que don Franz Tamayo no habría pensado tan prontamente así, de no ser la influencia de su padre. Llegado de Europa en plena juventud, su cultura era por entero occidental. Escribía en aquella época Odas a la manera de Hugo, y tragedias a la manera de los griegos. Y sólo don Isaac Tamayo pudo entonces orientar la mirada del joven pensador hacia la propia tierra y hacerle descubrir sus valores. El fue el verdadero inspirador de "La creación, de la Pedagogía Nacional", de ese gran libro, en el que se amplían y se ahondan los problemas contenidos ya en "Habla Melgarejo".

"Habla Melgarejo" es una fuente de sugerencias y de enseñanzas. Es un análisis medular de nuestra vida nacional. Diríase que es una radiografía de Bolivia, porque allí se muestra el esqueleto del país. Nadie que desee conocer la realidad boliviana con profundidad, puede ignorar este libro. Los problemas que plantea son todavía actuales y mucho aún no han sido resueltos. Es, pues, un libro moderno, sien do ya un libro clásico. "Habla Melgarejo" ha de quedar como una de las obras máximas de la literatura nacional, y don Isaac Tamayo como una de las figuras más grandes que ha dado Bolivia.

LA POESÍA PACEÑA

El don poético es siempre raro. Es como una gracia divina que no llega sino a los escogidos. Y es porque, como dice el Abate Bremond, el poeta es una especie de místico que tiene también el poder de evocar el misterio. La palabra "misterio" acude toda vez que tratamos de definir la verdadera poesía. Pero no quisiéramos darle al término ninguna resonancia metafísica. Ese halo misterioso que parece envolver los vocablos de un poema, tal vez no sea sino el brillo primigenio que una palabra gastada vuelve a adquirir gracias a la magia poética. En nuestros estudios sobre Poe decíamos ya que las palabras son como las monedas que, al pasar de mano en mano, pierden su brillo y su inscripción. Nuestro lenguaje corriente solo emplea términos gastados y de significación convencional, y es gracias únicamente al hechizo poético —y por eso la poesía es hechizo— que se revisten de su propio color, de su propia musicalidad y de su propia significación. Recobran diremos su brillo primigenio. De ahí que las palabras en un poema parecen siempre nuevas. Tienen la fuerza, el encanto y la sugestión que tendrían seguramente en la lengua de Adán. Por eso —lo dijimos ya— toda verdadera poesía es adánica. Es, pues, en el poder de dar matiz y musicalidad a un término; en dotar de un esencial sentido a un vocablo convencional, e insuflar a una palabra —a las veces corriente— de sugestión paradisiaca en lo que consiste el verdadero don poético.

No nos extrañemos, por lo tanto, que el don poético sea alcanzado raramente. Es algo así como una flor exótica. Aun en los pueblos más penetrados de cultura y de sentido artístico no se

encuentra con marcada frecuencia. Milagro es que lo hallemos aún entre nosotros. Y habría que añadir que ese divino don si no se ha prodigado en nuestro país, no se ha mostrado muy avaro.

En Bolivia, como en toda la América, el don poético no germina muy pronto. Casi toda la literatura de nuestro siglo XIX es huérfana de él. La versificación romántica, tal vez con raras excepciones, está vacía de verdadero contenido poético. La auténtica poesía no nace en América sino con la escuela llamada modernista. Y sin embargo el gusto por la poesía, o por lo menos por la versificación, parece ser nativo del suelo americano. No se sabe con certeza si los Incas componían poemas, pero se supone por lo general que sí, pues aunque el Ollantay es obra colonial, parece que es una restauración de un poema quechua.

En la colonia se versificó mucho, tanto en el Alto como en el Bajo Perú. Aunque nosotros no tenemos un poeta tan nativo y espontáneo como el Lunarejo, sabemos de los varios poemas de sentido histórico que se escribieron en Potosí y de los poemas de contenido religioso que se componían en Charcas. No ha llegado hasta nosotros noticia de ningún poema paceño de aquella época.

Más a partir de la República en La Paz, como también en Chuquisaca y Cochabamba, se multiplican los versificadores. Se adivina una inclinación natural por la poesía, un placer de rimar las propias emociones y sentimientos. Desde muy pronto se distingue el carácter subjetivo de las letras paceñas, del gusto bucólico y descriptivo de los poetas de Cochabamba o del arranque oratorio y a las veces epigramático y final I mente irónico de los vates de Charcas. Folletos, revistas, periódicos, contienen siempre largas tiradas de versos. En la "Lira Paceña", una antología publicada por Daniel Monje e 1875, duermen hoy centenares de rimas, al lado de sus auto res olvidados como Crispín Andrade y Portugal, Gerardo Alvarez, Augusto Archondo, Belisario Vidal, Fidel Salcedo, Natalia Palacios, Justiniano Carpio, Francisco Uría, Benigno Crespo, Mercedes Belzu de Dorado, Benjamín Lens; y otro sólo conocidos por su obra histórica o de pensamiento como José Rosendo Gutiérrez y Agustín Aspiazú.

Hay sin duda un nativo amor por la poesía, un arranque espontáneo, aunque por otra parte es también el gusto de la época, el espíritu romántico, que empuja a rimar las propias emociones y sentimientos. Del romanticismo no se ha heredado el gusto por la naturaleza, ni la añoranza histórica. Es un romanticismo confesional y en general llorón, aprendido en los poemas de Espronceda. No faltan naturalmente los versos al Illimani, pero lo que prima es el tema amoroso, la decepción o el encantamiento. Es un amor desleído, romántico y tierno. No aparece la nota sensual y voluptuosa, que se encuentran en los poetas del Oriente. El tema religioso es cultivado con frecuencia, desde los "Opúsculos Poético-latinos" de José Manuel Loza, escritos en latín, premiados por el Congreso y fustigados reciamente por René Moreno, hasta el celebrado poema de Manuel José Tovar, titulado "La Creación". No falta tampoco, como no podía ser menos para aquellas almas románticas, el motivo patriótico e histórico. Fuera de muchas poesías que celebran las gentes de la emancipación, tenemos el poema "de largo y fatigado aliento" al decir de Guerra, muy citado siempre pero nunca leído, la "Hispanoamérica Libertada" de Ricardo José Bustamante, y su comedia en verso: "Más pudo el suelo que la sangre"; así como el drama —en verso igualmente— de José Rosendo Gutiérrez, "Ambición y Amor", inspirado en la vida del emperador Iturbide. Una excepción curiosa que rompe el marco de estos frecuentados y manoseados temas, es "La Ley de Darwin" de Fidel Salcedo, escrito bajo la influencia del evolucionismo positivista, la novedad ideológica de fines de siglo. No se podría decir que este poema carece aun menos que los otros de la chispa poética, porque así el prosaismo está casi obligado por el tema, justificativo que no tienen los cantos de amor, y no podemos menos que reconocer que el poema no siempre se cae de las manos, y que hay en él algunos versos de cierta calidad:

*Hay una ley que quiere que la vida
Dependa por doquier del movimiento
Los astros de su eterna recorrida,
De su continuo oleaje el elemento,
La Planta de la brisa conmovida,
Los aires y la atmósfera del viento;*

*Del trabajo del hombre la existencia,
Del pensamiento su moral esencia.*

*Oh! NON PLUS ULTRA, religión y ciencia!
O misterio de Dios, vasto y profundo*

Tras de estas leyes no te mira el mundo

, Dichoso es el devoto; aun no ha perdido
La lumbre en su alma del candor creyente.

La vida, el goce, son solo del fuerte
No esperó el débil sino angustia o muerte

Desde hoy se dirá ya: Desventurados
Los mansos y los faltos de malicia;
No serán los que lloran consolados;
Y los que tienen hambre de justicia
No se hartarán, no obstante afanados
La siembren... que aun la tierra es impropicia;
Limpios de corazón, lugar previsto
No hay para vos aquí: seguid con Cristo.

La malicia y el humor, flores de Charcas, no se encuentran sino muy raramente en La Paz. Somos un pueblo triste y duro, hecho al sufrimiento, y que desconoce el encanto y la gracia de una sonrisa. Los poetas festivos como Luis Zalles, Claudio Pinilla o Moisés Ascarrunz, tienen algo de forzado; no fluye de ellos graciosa y espontáneamente el humor. Es ya la burla punzante a algún político de moda, o la nota erótica deshonesto. No se encuentra en ellos ni la socarronería española, ni el humor inglés, ni la fina ironía francesa. Es el simple gracejo, bastante ramplón y desprovisto de buen gusto. No es ni siquiera la malicia aguda al estilo charquino, que se complace en cortar reputaciones, ni el espíritu figón que conduce espontáneamente a la mofa.

Esta falta de verdadero humor no es pecado exclusivo nuestro; lo es, con raras excepciones, de la América toda. Ya muchos líricos, con ocasión de analizar la obra de don Eduardo Wilde, han hecho notar la ausencia de todo humor en los escritores latinoamericanos. La obra de éstos es siempre ridículamente grave y estirada, cuando no desfalleciente y quejumbrosa.

La poesía paceña, por lo menos de nuestro siglo XIX, en general de este último tipo: desfalleciente y quejumbro. Es proclive a la melancolía, que llega en algunos, como José Vicente Ochoa y en Félix Reyes Ortíz, al desconsuelo aun a la desesperación. Es igualmente conocido el poema del timo "Un grito de dolor".

Hay una mano que adversa
De mi suerte el carro guía:
Hay una estrella sombría
Que preside a mi existir.

Hay un genio del averno
Que mi corazón tortura;
Mar inmenso de amargura
Bebe mi pecho al latir.

Hay un aliento de muerte
Que me abrume, que me mata,
Raudo aguilón que arrebata
De mi existencia la flor.

Hay en el fondo de mi alma
Tanto pesar, Dios eterno,
Que no se si en el infierno
Pueda sufrirse mayor.

Horrible, horrible es mi suerte;
Mi situación maldecida;
Tedío me causa la vida
Y horror me causa la muerte.

No me comprendo a mí mismo,
Un caos sobre mi pesa,
Es mi espíritu una huesa,
Mi corazón un abismo.

*El dolor, el sufrimiento
Por despojos me han dejado
El corazón lacerado,
Sin vigor el pensamiento.*

*Terrible cosa es vivir,
Sufrimientos recordando,
Sufrimiento hoy probando,
Y esperando aun más sufrir.*

*Tristeza, amargura, llanto,
Miseria, "infamia, traición,
Vicios, embuste, ilusión...
Esta es la vida, Dios Santo?*

Hemos copiado estos versos por ser característicos de nuestra poesía romántica. Aunque no todos llegan a esa nota aguda de desesperación, son siempre lacrimosos y acongojados. Ahora bien, se ha preguntado si este dolor era sincero o fingido, porque lo cierto es que su emoción no se comunica a nosotros, y por el contrario su lectura nos causa hilaridad. ¿Es el sentimiento lo que falta en ellos, o es por el contrario una ausencia del arte? Los que creen que el sentimiento es esencial a la poesía, han pretendido que la aflicción romántica era simplemente una pose literaria, una moda, tomada de Zorrilla y Espronceda y de sus modelos ingleses y franceses: Lord Byron, Schelley, Lamartine y Hugo, y que en consecuencia la poesía romántica carece del verdadero don poético porque no es "sentida". Nosotros creemos precisamente lo contrario: lo único que hay en aquellos versos es sentimiento, y ausencia de valores estéticos por desconocimiento del arte. Ya dijimos en otra ocasión que sólo los malos poetas riman lo que sienten, y que la poesía confesional no puede salvarse sino gracias al genio, que por lo general traiciona siempre su propia confesión. Nuestros románticos trataban ingenuamente de expresar sus propias emociones. Nos cuentan, en sus cansadas rimas, su candoroso amor, sus celos, sus desengaños y amarguras, como lo contarían a un amigo en el lenguaje convencional de una conversación. Lo único que diferencia de ésta es la rima y el metro, pero la palabra no posee sugestión alguna, ningún color, ninguna forma nueva; es el término descolorido que empleamos a diario. No hay allí la magia de la poesía precisamente porque es la vulgar confesión de un alma; es lo que se ha sentido y se ha vivido, y la vida es siempre antipoética. Todo sentimiento y aun todo pensamiento es ajeno al arte. "La poesía no se hace con ideas, sino con palabras" decía Paul Valéry, como la música se hace con sonidos y la pintura con colores, añadiríamos nosotros. Y así como es mala toda pintura de género que sólo atiende al tema y no a la composición, no es verdadera poesía la que desconoce el puro valor de la palabra.

La poesía es un arte y un arte difícil; sólo conociendo sus secretos se puede labrar un poema que produzca en el lector eso que Poe llamaba un "efecto" y que nosotros llamaremos una emoción. Pero es condición del arte que para emocionar, el artista no se emocione. Un poeta ha de ser un artífice del verbo; debe labrar su poema escogitando los términos, acordando los ritmos, armonizando el color y la musicalidad de los vocablos. Para un poeta el vocablo es como una piedra preciosa, a la que se ha de tomar con pinzas para engastarla en un joyel. Y sólo así, limpiamente engastada, la palabra recobra ese poder de sugestión, de hechizo, de brillo primigenio decíamos, que constituye su valor poético. Quién no posea el mágico don de hechizar a un vocablo, nunca será poeta.

Los románticos no pasaron de ser buenos rimadores, y aún los dos más importantes de entre ellos, don Ricardo José Bustamante y don Manuel José Tovar, no lograron la verdadera calidad de poetas. Bustamante se distinguía empero de los demás por su buen gusto, que era fruto de su vasta cultura literaria y de sus viajes por Europa, donde se relacionó con varios escritores importantes de la época, como don Francisco Martínez de la Rosa, don Patricio de la Escosura, don Eugenio de Ochoa y el célebre tribuno Donoso Cortés. A esas relaciones debió el nombramiento de individuo correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua, distinción que no obtuvo ningún otro escritor boliviano del pasado siglo. Las lecturas de Bustamante no se reducían a Espronceda y Zorrilla, que eran los libros de cabecera de nuestros poetas románticos; leía en su lengua a Víctor Hugo, Lamartine y Musset. De ahí que su romanticismo tiene un matiz

marcadamente francés. En sus poemas de amor trataba de imitar la ternura lamartiniana, y en sus versos épicos el aliento oratorio y la grandilocuencia virtorhuguesa. Su "Hispano América Libertada" pretendía ser una especie de "La Leyenda de los Siglos" de América. Está compuesta al gusto de Hugo con exceso de superlativos, pero que carecen de esa fuerza y vigor que el gran poeta francés solía insuflarles. Las metáforas, bastante frecuentes no se elevan mucho, con raras excepciones, de las manoseadas imágenes que empleaban los versificadores de su tiempo. La obra poética de Bustamante es extensa y de varia calidad. Una de sus mejores composiciones es la "Despedida del árabe a la judía después de la conquista de Granada", de la que copiaré unas estrofas:

*¡Regresa a tus hogares, bella hija de Israel!
Te traje de tu tribu para encantar mi vida;
Mas ya perdió sus galas mi tierra prometida;
No dan sus huertos fruto, ni dan sus bosques miel...
¡Regresa a tus hogares, bella hija de Israel!
Tus pies ya están desnudos, tu frente está sin velo.
Tus trenzas ya no adorna mi amor con flores bellas;
¡Ay! deja para siempre mi noche sin estrellas,
No alteres tu sonrisa con lágrimas mi cielo...
Tus pies yo están desnudos, tu frente está sin velo.
Ve, anuncia a los desiertos el triunfo de la Cruz!
Ve y diles que el Cristiano, rompió la media luna;
Que el hijo del Profeta tal mengua en su fortuna
Ya esconde en los sepulcros, huyendo de la luz...
Ve, anuncia a los desiertos el triunfo de la Cruz.*

Deseoso el gobierno de Bolivia de hacer grabar un epitafio en verso en la tumba del Libertador, convocó a los poetas nacionales, en 1853, a un concurso cuyo premio consistía en una medalla de oro. Concuraron además de Bustamante, Daniel Calvo, Manuel José Cortés, Néstor Galindo, Mariano Ramallo y doña María Josefa Mujía. El jurado adjudicó el premio a José Ricardo Bustamante, Y sus versos fueron grabados con letras de oro en una piedra de berenguela que se conserva en el Panteón de la Libertad de Caracas. La composición es una octava real que se titula "Bolivia a la Posteridad":

*De América el Gigante veis dormido,
Dios .y la Libertad guardan su lecho.
Dominador del tiempo y del olvido,
Su gloria es grande y su sepulcro estrecho.
Y si del mundo hasta el postrer latido
Hay fibra ardiente en el humano pecho,
Se inclinarán los hombres ante el Hombre
Que dióme vida y me legó su nombre.*

René Moreno comentando la octava dice: "Este trozo de é poesía es una prueba más del prestigio y novedad que dan a pensamientos obvios y aun comunes, los encantos de una versificación fácil, robusta y armoniosa. No se puede negar que el oído queda completamente satisfecho con la lectura de estos versos, y es muy posible que entonces más de una imaginación se exalte hasta el punto de olvidar que en ellos no están los conceptos a la altura de la entonación musical". René Moreno mantenía el prejuicio, muy común en el pasado siglo, de que el valor de la poesía radicaba en los conceptos, vale decir en el fondo y no en la forma del poema. Los versos de Bustamante le suenan a nuestro crítico como muy musicales, y de lo que carecen es precisamente de musicalidad. Tienen rima fácil y se ajustan al oído porque Bustamante era buen versificador, pero están desprovistos por entero de esa interna musicalidad, que se hace presente en nuestra poesía sólo a partir de Jaimés Freyre. La obra de Bustamante carece de don poético no porque le faltasen conceptos e ideas, que las tenía sin duda muy elevadas, sino precisamente porque por atender a la idea descuidaba la **palabra** y no sabía revestirla de esa magia, ese **quid divinum** que es la esencia de la poesía.

A Manuel José Tovar podemos colocarlo al lado de Bustamante, aunque no logró el prestigio de este último, que fue considerado en el pasado siglo como el gran maestro de las letras nacionales. Tovar no poseía tampoco la elocuencia de Bustamante y sus arranques épicos, pero estaba dotado tal vez de mayor sentido poético. Sus imágenes son más finas. El tema amoroso no

llega nunca en él al arrebató o a la desesperación. Hay en sus versos una cierta medida de buen gusto. Copiemos unas estrofas de "Un recuerdo y un suspiro":

*Al alba cuando tus horas
De placer y encantos llenas
Se te presenten serenas
Dándote felicidad;
Cuando el aura de la vida
Dulcemente perfumada
Bañe tu frente adorada
Con apacible bondad,
Recuerda, señora amada,
Lo tierno de mi amistad.*

*Ay! Tal vez la suerte impía
Para mí guarda un tormento,
Quizá mi postrer aliento
Ausente de tí daré;
Pero entonces, alma mía,
Será mi bien y mi gloria
Expirar con la memoria
De haberte debido a tí
El recuerdo de mi historia
Y tu suspiro por mí.*

En Tovar encontramos un intento de salir del marco de esa "poesía conceptuosa" que aprendieron en Víctor Hugo los escritores románticos y que malogró tantas inteligencias. La imitación de Rugo fue verdaderamente fatal para nuestros poetas. Secó las fuentes de la nativa lira americana; de una lira que habría sido ingenua y pura, sino es el huracán de esa poesía de contenido filosófico, histórico o moral que arrasó con ella. A Víctor Hugo lo salvó el genio, pero el genio es lo que no se podía imitar. En Tovar, decíamos, hay intentos de fuga y de liberación. Parece que adivinaba inconscientemente que el valor de la poesía no radica en las ideas expresadas, sino en algo que fluye de los versos mismos, en una musicalidad secreta que poseen las palabras. De ahí que en pleno romanticismo, en pleno imperio de la "poesía concepto" —de la "poesía razón" diría Bremond— se atreviese a hacer ciertos jugueteos de vocablos, que lo convierten de golpe, en un precursor del modernismo. Así por ejemplo, aquellos versos:

*de ese viento
de vana vanidad vamos volando*

que se acercan tanto a los juegos verbales de Tamayo:

*Vuelo voluble de veloz libélula.
El raso rosa de tu risa róscida.*

Manuel José Tovar tenía condiciones de poeta. Fue tal vez, aún con su obra malograda, el mayor poeta de nuestro siglo XIX. Y fue precisamente por su alma de poeta que el vendaval romántico logró arrastrarlo y terminó con él. Tovar se suicidó. Fue presa de la melancolía de su tiempo: de esa añoranza en un país, en un mundo distantes; de ese horror por todo lo cercano y presente: de esa "hambre de eternidad" que también mató a Silva. Tovar fue seguramente el primer poeta que en América se suicida por razones abstractas. Su mal fue la enfermedad del siglo, el desgano del mundo, el desencanto de todas las cosas de la vida, que muchos años después iban a llevar a José Asunción Silva y a Claudio de Alas por el mismo camino.

La poesía de nuestro siglo XIX empapada del espíritu del romanticismo francés, se mantuvo sin embargo dentro de los cerrados moldes del verso castellano; de esos moldes clásicos cuyas formas estaban ya agotadas, para hacer posible la creación de una lírica de gran estilo. Se esperaba y se presentía una renovación. Y esa renovación tuvo lugar por obra de los modernistas. Ellos enriquecieron el verso castellano con nuevos metros, depuraron la rima, crearon el versolibrismo, construyendo el período no a base de sílabas sino de ritmos, y obteniendo así una musicalidad desconocida hasta entonces; pero sobre todo comprendieron que la poesía no es un arte de ideas, sino de palabras, y que era necesario dotar al vocablo de valores de color, matiz,

sonido y aun dar a un contenido semántico un poder de sugestión que no tiene en el lenguaje corriente.

Es verdad que estos principios, nacidos de la concepción de una nueva estética, no fueron originales de los poetas latinoamericanos. Los tomaron de simbolismo francés, que a su vez se inspiró en la obra tanto poética como de análisis crítico de Poe. Edgar Allan Poe fue el verdadero padre de la poesía nueva. El se propuso crear una poesía depurada de todo elemento extrapoético; una poesía que no sirviese para expresar concepciones filosóficas o morales; que no fuera ni descriptiva como la clásica, ni confesional como la romántica; una poesía sin "argumento", sin "ideas", sin consejo ni moraleja; una poesía, en fin, que sin decir absolutamente nada, lo supiera todo, y que su única finalidad y contenido fuese la belleza. Esta concepción estética influyó notablemente en Baudelaire y de él se originó la que había de llamarse "poesía pura" cuyos más altos cultores fueron, además de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y Paul Valéry.

El espíritu del simbolismo que había renovado la poesía francesa, se transmitió a la América gracias principalmente a Rubén Darío, que fue el gran maestro de la logia modernista. El fue el primero en aplicar al verso castellano los principios de la nueva lírica, que con innovación audaz empleó nuevas modalidades en la métrica y la rima, construyendo extrañas armonías con el color de las vocales y el sonido de las consonantes. Pero lo que en Darío no era sino una pura creación intuitiva, iba a convertirse en plena conciencia intelectual, en los poetas que alrededor de él formaron el grupo modernista, primero en Buenos Aires con Jaimes Freyre, Lugones, Pinto y los que insurgieron después en las demás ciudades de América, como Herrera y Reissig, Chocano, Díaz Mirón, Amado Nervo y otros. Estos poetas forjaron una nueva poesía castellana, una poesía verdaderamente poética, si podemos expresarnos así, de exclusivos valores formales y de un hondo contenido musical. Pero lo importante es anotar que aquellos poetas no sólo aportaban un nuevo principio estético, nuevos módulos de composición, sino que además estaban dotados, por raro privilegio, de ese don poético que tan avaro se había mostrado en nuestra lírica romántica.

La innovación primordial de estos poetas consiste en superar la "poesía concepto", dotando al verso de una extraña sugerencia, que emana, no de su contenido expresivo, sino de su valor musical. La forma ha de imponerse al fondo. La poesía antigua era meramente descriptiva, sea del paisaje del alma o del paisaje natural. El vocablo ocupaba el lugar del color. Hacer poesía era pintar con palabras. **Ut pictura poesis**, la poesía es como la pintura o el arte de pintar, había dicho sentenciosamente Horacio. Y no sólo la poesía clásica, sino también, en cierta manera, la poesía romántica, habíanse mantenido fieles al precepto. Pero aquella concepción reducía la palabra no más que a su valor semántico, su simple y pura significación. Los simbolistas y modernistas descubrieron que el vocablo posee además otro elemento: su valor musical. Fuera de su significación tiene la palabra un ritmo y un sonido. La nueva poesía incide principalmente en este valor. Su médula es el elemento musical. Paul Valéry dirá que la poesía es un ritmo y Verlaine hablará de la "musique avant tout chosé". Al precepto horaciano: **Ut pictura poesis**, lo suplantará este otro: **ut música poesis**. El poeta no pinta ya; musicaliza. La poesía se ha trocado en sonoridades de vocablos, en jugueteos de armonía verbal. Hacer poesía es hacer música con palabras.

El que bucea más hondo en estos recónditos valores de la lírica es un poeta boliviano: Ricardo Jaimes Freyre, quien se afana en dotar al verso de ciertas armonías secretas, de una musicalidad interior, completamente nueva, que no se apoya ya en la rima, pero ni siquiera en el juego de vocablos —como harán otros modernistas—, sino en la fluencia del ritmo, que constituye, para él, la médula del verso. Esto lleva a Jaimes Freyre a crear lo que se ha llamado el "verso libre", que está compuesto, no a base de número de sílabas, sino de períodos prosódicos, que han dado a sus poemas una cadencia y musicalidad inédita.

Al lado de Jaimes Freyre surge otro poeta boliviano, Manuel María Pinto, nacido en La Paz, y que como aquel vive sus mejores años y muere en la capital argentina. Pinto perteneció al grupo de los modernistas que, a raíz de la publicación de "Poesías Profanas", 1896, se formó en Buenos Aires, y fue desde el comienzo uno de los más apasionados renovadores de la lírica. Sus libros, "Palabras" y "Viridario" —publicados en 1898 y 1899 respectivamente— tuvieron una gran influencia en las letras de la época y despertaron muchas vocaciones poéticas, casi tanto se puede decir, como las Prosas de Darío o la Castalia de Jaimes. Pocos escritores sin embargo han recordado lo mucho que le debieron a Pinto. Uno de los pocos que habla con afecto de él es el crítico español Diez Canedo, "Cuyas **Palabras** —dice— leíamos mucho a raíz de su publicación,

cuando las primeras revistas en que se iniciaba el movimiento renovador de las letras castellanas juntaban en hermandad y concordia a los poetas de América, antes sensibles a las nuevas tendencias universales que los poetas de España, con nuestros campeones del verso".

Pinto busca la musicalidad, no como Jaimes Freyre en el ritmo interior del verso, sino en la combinación de sonos silábicos, que se entrelazan traviesamente, Y en la aconsonantación no sólo de las desinencias, sino también de los hemistiquios, a la manera de algunos poemas de Poe, por ejemplo "El Cuervo".

Pinto llega así a un verdadero preciosismo. Su obra más que la de un poeta es la de un artífice del verso. Pero no se piense que todo es jugueteo verbal. Hay también en sus poemas una honda sugerencia, un tejido de imágenes en extremo sutil. Los Medallones, en los que con agudo trazo se capta el perfil de artistas y escritores, nos revela una fina intuición para sorprender el gesto medular de las almas. Los modernistas gustaron siempre de pintar estos medallones, especie de miniaturas en verso, desde que Baudelaire en sus "Faros" creó el género. Tamayo en sus "Scherzos" ha pintado en seguidillas esta clase de retratos.

Pinto es un poeta en extremo cerebral y de cerebración muy complicada. Está muy lejos ya de los románticos que ingenuamente confesaban al mundo los desengaños de su vida, en lugares comunes enfáticamente declamados. Los modernistas no se confiesan ya, o por mejor decir, musicalizan su confesión, se expresan en términos tan finos que sólo pueden ser entendidos por minorías muy selectas. Pinto es tal vez, si se exceptúa a Tamayo, el de más difícil captación, muy alambicado, de formas retorcidas, de ideaciones que se hacen casi inapreciables. En esto también sólo Tamayo ha podido superarlo. Pinto no es, pues, un poeta cordial, y en modo alguno espontáneo. Es por el contrario esmeradamente trabajado. Su obra es prolija, está hecha con la atención de un verdadero artífice. En ella encontramos siempre ese "amor por la palabra que da al verso un tinte de aristocracia y distinción", que decía Diez Canedo era para él uno de los caracteres fundamentales de la poesía boliviana.

No todos los versos de Pinto, por lo demás, son retorcidos y angulosos. Tiene algunos de pureza parnasiana. Verdaderos joyeles, donde la magia de la palabra se engasta bellamente al oro del ritmo. Copiaré estos que recuerdan a algunos de Jaimes Freyre y que fueron publicados casi al mismo tiempo:

*Marchitando tus carnes florecientes
Te besaron mi... ojos —gineceos—,
Y en tus pequeños pies desfallecientes
Mordieron agriamente mis deseos
Marchitando tus carnes florecientes.*

*Apacenté el tropel de tu sonrisas
En su jardín de rosas purpuradas:
Y a manera de abejas embriagadas,
Apacenté el tropel de tus sonrisas.*

*Como niños medrosos, tus pupilas
Proyectaron las Pérfidas y hurañas
Caricias del pudor con que aniquilas;
Veladas por el tul de tus pestañas
Como niños medrosos tus pupilas.*

*Tu cabellera en ondas de oro viejo,
con cambiantes de luz hizo risueños
Lagos de oro en los cuales el reflejo
De una ligera góndola de ensueños:
Tu cabellera en ondas de oro viejo.*

*Alabaré la curva de tu seno
Como se alaba el río del olvido,
La copa rebosante de veneno,
La carne pura del recién nacido:
Alabaré la curva de tu seno.*

*Alabaré tu boca de patena
Como se alaban prístinos claveles,
La copa del amor de vino llena,*

*El panal lleno de fragantes mieles:
Alabaré tu boca de patena.*

*Y tus manos claustrales y oferentes
Emblema de tu regia aristocracia,
Como se alaban niños inocentes,
Como se alaba el triunfo de las Gracias
Alabaré tus manos oferentes.*

*Y alabaré tus recatados ojos
Bajo el obscuro tul de tus pestañas,
Como se alaban los pañales rojos
Y las fascinaciones más extrañas:
Alabaré tus recatados ojos.*

En un estudio nuestro sobre don Manuel María Pinto, nos referíamos a sus intentos de labrar una poesía con motivos de nuestro folklore, y como tememos parafrasearnos, preferimos copiar lo que allá decíamos:

Otra de las características de su poesía y que cobra ahora para nosotros un singular valor, es su tendencia hacia lo vernáculo. El poeta Pinto ha sido posiblemente el primero en Bolivia que ha intentado crear una poesía folklórica, en una época en la que nadie soñaba forjar un arte nacional a base del motivo autóctono. El deseo de labrar un arte con las formas propias de la tierra es dominante hoy día. El motivo vernacular prima en las composiciones musicales, pictóricas, escultóricas y literarias, y la crítica ha revalorizado los componentes estéticos de nuestro rico y sugerente folklore. Empero es sabido que ni los artistas ni los poetas del pasado tuvieron simpatía por los contenidos indianos. El tema del autóctono era manifiestamente evitado, porque probablemente se lo suponía desprovisto de valores estéticos.

El poeta Pinto fue al parecer el primero que con su fina percepción descubrió todo un mundo de posibilidades artísticas en el indio, en su singular vestimenta y en sus costumbres singulares. Y del rico venero del folklore tomó algunos motivos con los que compuso, en 1898, una serie de poemas que, con el título de UCA PACHA, se publicaron en su libro "Palabras". Posteriormente casi todos los modernistas emplearon ocasionalmente el tema vernacular: Jaimes Freyre cantó a los Charcas, Reynolds a la llama. Tamayo a los Incas. Pero ninguno con un propósito deliberado de crear una poesía propiamente folklórica. En Pinto se advierte, en cambio, el intento de forjar una modalidad peculiar que caracterice a la lira americana, principalmente boliviana, por medio del engarce de palabras castellanas y aymaras, que al mismo tiempo de darle una fuerte sugerencia al verso le comunica una extraña sonoridad, como podrá apreciarse por el poema que copiamos:

HUANKARAS

*Enteramente rítmicos son los pausados pasos
de los dulces TOKJORIS, las púberes imillas;
con las PF'ANTAS al brazo, con azules almillas
y polleras con cintas ponpadour de áureo raso;*

*Y la HUAKA tejida con afilado hueso
del HURI o de la ALPAKA que murió en su belleza;
con añil, cochinilla, con la roja corteza
del nogal de las selvas: teñida con exceso.*

*(El verde es preferido y el blanco de la espuma,
casi rojo el naranja, y el roio, rojo, rojo,
pero siempre prefieren el verde del abrojo,
verde de la TOTORA, verde de la TUTUMA).*

*La PICHLCÁ con TULLMA de irisados colores.
Artístico, redondo, turgente el alto seno.
Con la cara trigueña, con los ojos morenos,
color de vino añejo los labios como flores.*

*Y con el paso rítmico, rítmico enteramente,
al son de las HUANKARAS, de las grandes HUANKARAS,*

*las púberes TAWAKOS, las brillantes PANKARAS
se enlazan con los HUAYNAS que aman eternamente.*

*Los traviesos KUSILLOS, los traviesos bufones
hacen reír la risa de la alegría humana,
La risa del sarcasmo, la risa que engalana
los cadáveres fríos de tantas emociones...*

*Ya callan las HUANKARAS, ya callan los PINQUILLUS,
se paran las IMILLAS, callan los corazones,
y radian en los ojos antiguos ilusiones,
y callan las HUANKARAS y callan los KUSILLUS.*

*Ya se sientan la rueda y en círculos oscila.
En pequeños TILINQUIS el licor se derrama.
Con el pulgar y el índice saluda a PACHA -MAMA
el de cabellos ralos demacrado ACHACHILA.*

*Y dice: PACHA-MAMA, MAMA HUAKAYCHAQUITA:
Tú, fuente de la vida conserva mi existencia.
Y dice: PACHA -MAMA, SUMA JUYRA CHURITA:
Tú, sangre de la sangre, da a las mieses tu esencia.*

*Y beben aullando, como sedientos cerdos
los hombres y las hembras: revientan las HUANKARAS
sus distendidos parches, y beben los AYMARAS
y con sus ebrias lágrimas enturbian sus recuerdos.*

Como se ve la concatenación de palabras castellanas y aymaras crea en la poesía un nuevo módulo tonal, aunque tal vez de musicalidad un poco sinuosa y dura, lo que por otra parte subraya su índole singular. Las palabras aymaras por su carácter onomatopéyco forman originales combinaciones prosódicas, dentro del más riguroso gusto modernista. Y así es interesante observar cómo Pinto ha podido adaptar en una forma tan lograda, los módulos de la lírica modernista, que no parecía apropiada más que para los versos cortesanos y pompadourescos de Rubén Darío, a los motivos indianos. El crítico español Diez Canedo hablando elogiosamente de la poesía de Pinto, dice de los poemas de UCA PACHA que, aunque en su opinión es muy excesivo el empleo que se hace de términos aymaras, le parece el método "interesantísimo y digno de volver a probarlo".

Con Jaimes Freyre y Pinto nace la verdadera poesía boliviana, una poesía de alto rango y de los más puros valores formales. Pero la obra de estos excelsos poetas era desconocida en su país, en las horas en que insurgía para la gloria de América. Así don Arturo Oblitas, uno de los altos sacerdotes que oficiaba en la literatura nacional, decía en 1906 que lo que le faltaba a Bolivia era un gran poeta, y hacía ya varios años que se habían publicado "Castalia Bárbara" de Jaimes y "Palabras" y "Viridario" de Pinto. Pero la poesía de dentro de casa se mantenía fiel al espíritu romántico y las audacias modernistas eran miradas con suma desconfianza. Lo que no quiere decir que las corrientes innovadoras de la poesía, trasponiendo los Andes, no llegaran hasta nuestras ciudades y no prendieran, como contagio, en uno u otro poeta. Este es el caso de Sixto López Ballesteros, un poeta injustamente olvidado, que fue el primero entre nosotros en sentir el hechizo que emanaba de la obra de Darío y en allegarse a las banderas de su doctrina estética. López Ballesteros escribía en los albores de nuestro siglo poemas en los que los módulos modernistas, sobre todo en la métrica, se insinuaban en forma manifiesta. Así por ejemplo aquellos versos de su poema "Andina", de veinte sílabas, compuestos en hennistiquios de octosílabo y alejandrino:

*Bajo el cielo americano que en las tardes luminosas, estivales,
Aparece como un nimbo coronado de diademas y cristales,
Y en el ósculo de fuego junto al iris esplendente, reververa
Se alza altiva, majestuosa, blanca, eterna, la nevada cordillera
En las cumbres solitarias de esos páramos extraños y gigantes
En que lucen sus perfiles y siluetas facetadas de brillantes
Mil fantástico, palacios cuya línea prodigiosa y soberana
Se destaca a los fulgores, indeciso, de la luz de la mañana;*

*Y la virgen del ensueño, cuya frente coronada de alta toca
 Muestra al véspero amoroso, los jazmines, tenues ampos de su boca
 Se oye el eco gigantesco de una extraña, misteriosa sinfonía,
 Que un rugido de los vientos, en las selvas apartadas desafía.
 En las noches pavorosas en que brama, negra, ruda, la tormenta
 Y en el seno de las nubes de ígnea llama, asoladora, allí fermenta,
 Junto al trueno que se aleja, retumbando fragoroso en las montañas;
 Se agigantan y se extienden, nunca oídas, esas músicas extrañas.
 Ronco grito, entrecortado, que semeja convulsivo a la distancia
 Voz de cólera salvaje, nota lúgubre de muerte, grito de ansia
 De titanes irritados, que luchando en las tinieblas del abismo
 Se desgarran y acometen al impulso del más rudo paroxismo.*

Pero el caso de López Ballesteros es una excepción. Los círculos literarios de fines del siglo XIX y aún de comienzos del nuestro, en los que domina la influencia de Bustamante y Villalobos, en La Paz, de Arturo Oblitas en Cochabamba y de don Ricardo Mujía en Chuquisaca, son hostiles al movimiento renovador de la lírica castellana. El mismo Tamayo que luego se convertiría en el más alto representante del modernismo paceño, decía en el Prefacio de sus "Odas" —publicadas en 1898, el mismo año que "Palabras"—que si había un libro que pretendía ponerse en abierta contradicción con los ideales del Arte moderno, era sin duda el suyo. Las "Odas" de Tamayo, aunque de tema indiano, están llenas de hondas resonancias victorhuguescas. El emperador de la barba florida, seguía imperando en nuestras letras. Bajo la advocación de su culto se formó también don Rosendo Villalobos, que había de permanecer siempre fiel al espíritu romántico, pese a sus muchas lecturas de los simbolistas franceses y de los modernistas americanos. Pero Villalobos no es como los anteriores románticos, un simple rimador. Hay ya en él un auténtico poeta. Un poeta que sabe de la magia de la palabra y cuyas imágenes, aun todavía al gusto romántico, son empero muy finas, como se puede ver en este primoroso madrigal titulado "Rubor":

*El cielo de celajes se cubría
 Del vivo tinte de tus labios rojos;
 Y a mi me parecía
 Que, lleno de rubor, se enrojecía
 Viendo otro cielo en tus azules ojos.*

Y aun en este otro: Al hoyuelo de Cloe:

*Nido de amor, hoyuelo perfumado
 De Cloe, que es mi cielo,
 Si un dedo de Cupido ha modelado*

*Mansión tan bella para el beso alado,
 ¡Hoyuelo, casto hoyuelo,
 Que los besos que os doy, no tengan vuelo.*

De no haber sido por su temperamento muy sentimental y tal vez por el ambiente en que vivía, Villalobos se habría convertido al credo modernista, pues estaba dotado de un fino gusto y de una cultura literaria varia y selecta. El sabía apreciar como el que más no sólo la obra de Rubén, sino aun la de los mismos simbolistas y pamasianos franceses, a quienes supo traducir bellamente. Posee magníficas traducciones de Paul Verlaine, Francois Coppée, Catulle Mendés, Jean Moréas, Sully Prudhome. Los versos están traducidos siempre con tal libertad, que debemos valorarlos como nuevas creaciones poéticas. Villalobos tomaba el tema y lo rehacía completamente, y se puede decir que lo mejor de su producción son estos poemas, forjados con hierro propio, pero al calor de una fragua ajena. Vamos a reproducir uno de Sully Prudhome:

LOS OJOS

*Negros o azules. si a porfía amados,
 Hermosos a porfía*

*Innumerables ojos
 Han contemplado el esplendor del día.
 Hoy duermen en el fondo de las tumbas...
 Pero el sol se levanta todavía:
 Más dulces que en los días, en las noches
 Ojos innumerables
 Se encendieron de amores y sonrojos...
 Las estrellas aun brillan inmutables
 Y la sombra ha inundado tantos ojos.
 Pero no! no han perdido la mirada,
 Porque ello ¡oh Dios! porque ello no es posible
 Se han vuelto hacia otros mundos
 Allá donde se encierra lo invisible.
 Como astros descendentes que nos dejan
 Aunque en el cielo permanentes giran,
 Tienen también los ojos su poniente...
 Mas sin morir, desde las sombras miran.
 Negros o azules, adorados todos
 y todos seductores,
 A los dulces fulgores
 De una aurora infinita siempre abiertos,
 Desde el otro costado de las tumbas
 Aun nos miran los ojos de los muertos!*

Con Rosendo Villalobos la poesía paceña cobra ya calidad, aunque se mantiene dentro de los moldes románticos. El modernismo, empero, va abriéndose campo poco a poco, y a partir de la primera decena del siglo domina ya en los círculos literarios. En Charcas se constituye un núcleo alrededor del poeta Jorge Mendieta para leer y comentar los versos de Darío, Jaimes Freyre, Pinto y Lugones. Pero es hacia el poeta de Nicaragua que van las preferencias. Hay una verdadera borrachera rubendariana, y así será el rubendariano Peñaranda el que lleve la voz cantante en aquel coro de poetas, en el que se irá formando lentamente el genio de Reynolds.

La Paz se organiza el "Círculo de Bellas Artes" que, pese a su nombre, más se afanará por el cultivo de la lírica que de la plástica. El modernismo paceño surge del grupo de poetas congregados en el círculo, cuya nota dominante la dará también un rubendariano: Chirveches; pero en su seno se forjará, como en el grupo de Charcas, un gran poeta, de vigorosa personalidad y de singulares valores: Franz Tamayo.

Mucho tiempo y espacio ocuparíamos si quisiéramos de- tenernos en todos los poetas de aquella generación, que fue tal vez la más fecunda para nuestras letras. A ella pertenecen Abel Alarcón, que en sus "Pupilas y Cabelleras" y en su "Relicario", versos de tierno amor, supo plasmar su alma romántica en una forma modernista; Eduardo Diez de Medina, que tan pronto se inspira en la vida parisina, sensual y galante, como en el contenido de su tierra, que él amaba más cuanto más distante se encontrase de ella, en sus lecturas, en sus sueños y en el deambular de su vida diplomática; Juan Francisco Bedregal, fervoroso y lírico en un comienzo, se convierte en poeta de fino humorismo, un tanto epigramático, que aguija pero que nunca hiere. Su musa socarrona tiene la ancha sonrisa de su gran alma bondadosa.

Chirveches es entre todos el de más calidad lírica. En él hay un consumado artista, que volcará sus altas y raras dotes más que en la poesía en la novela. El poeta que anidaba en su ser, casi murió en capullo. No pudo desplegar las alas de su personalidad, porque se sentía aprisionado por el hechizo de Rubén. Como Peña randa en Charcas, Chirveches en La Paz fue un rubendariano frenético y exaltado. Siguiendo a Darío sólo vio la belleza en las fiestas del placer, en la carne sonrosada y voluptuosa, en el brillo de las gemas y en la embriaguez de los perfumes. Chirveches, se puede decir, fue un poeta de "concierto" y no de "cámara", un poeta de noches de fiesta y no de tardes grises. Hay en él una sensualidad exquisita y decadente, pero una sensualidad íntegramente cerebral. Sus versos destilan un refinamiento quintaesenciado. Están compuestos con el esmero de un artifice, pulcramente, cuidadosamente y sin embargo no encontramos nunca la gema tallada de una pieza, como un verso de Tamayo o de Jaimes. Hay en los poemas de Chirveches como un juego de artificio, una pirotecnia de vocablos sonoros y coloridos, que hieren gratamente nuestra sensibilidad y luego se esfuman y desvanecen. Sus versos no son piedras preciosas, sino gotas de rocío, no tienen tal vez el valor de lo permanente, sino el brillo de lo efímero, pero hay en sus vocablos y en sus imágenes un sabio refinamiento que subyuga:

*Lago azul de crespas olas, trovador y tormentoso,
gama inmensa de turquesas que el crepúsculo entristece,
sueño suave de fantástico paisajes de reposo,
tumbo eterno, largo beso que acaricia y languidece.*

*La mañana te sorprende destacando sus cabellos
en tus ondas adormidas, oscilante y calladas,
se contempla en tus pupilas' que reflejan de tus bellos
ojos castos, las gigantes perspectivas azuladas.*

*Como un ave estremecida contra el viento abres tus alas,
cual faisán enamorado, vanidoso haces la rueda;
Abandonas en las rocas tus encajes y tus galas
y te alejas con el ritmo de una trova dulce y leda.
Tus espumas sonrosadas,
cual guardenias deshojadas,
se deshacen poco a poco en la inclemencia de las peñas
y tus ondas irisadas,
van dejando entre las rocas solitarias y escarpadas
sus collares de mixturas y de piedras berroqueñas.*

— * —

*Una suave primavera y sobre una blanca nave
Llegó Rosa a esta ribera melancólica y desierta,
pizpireta, alegre, viva, coquetona como un ave
que de un buque se detiene un momento en la cubierta.*

*Vi su imagen peregrina,
recortándose graciosa,
sobre el gris de la neblina
y el confín en que se hacina
el enjambre de las nubes escarlata, malva y rosa.*

*Apoiada muellemente en la baranda de la popa
contemplaba ella el paisaje por la trama .de su velo,
mientras brisas juguetonas agitábanle la ropa,
y en sus ojos se miraban todo el lago y todo el cielo.*

— * —

*En las linfas transparentes que refleja la ribera
se bañaba largo tiempo. Su sed osa cabellera
perfumaba aquellas ondas cristalinas y adormidas
y adorable en su abandono se entregaba toda entera
a las aguas azulosas de Placer estremecidas.*

*Y las olas, como brazos, al sentir su leve peso
envolviéndola mil veces con mimoso y suave halago,
y sus infinitas bocas, iban del furioso beso
hasta el beso quedo y vago.*

*Y al azar de los vaivenes de su majestuoso giro,
canturreaba la última ola, la que enlaza y que se aleja,
algo triste que tenía de la .queja y del suspiro
y algo triste que tenía del suspiro y de la queja...*

*Al salir más tarde, Rosa, con el pie marmóreo y breve
modelaba en la plumiza superficie de la arena
una huella corta y leve,
cual si hubiera allí inclinado su corola una azucena
o si hubiérase disuelto primorosa flor de nieve.*

Chirveches era como un Dandy del mundo poético, siempre supremamente distinguido en sus escritos, alimentaba un verdadero horror por la vulgaridad y el lugar común. Por eso era un poco alambicado en sus versos. Hacía gala de un supremo aristocratismo en la expresión. Si no había en él un verdadero poeta, hubo siempre un artista: un adorador de la belleza y un cultor de la forma.

El mayor poeta paceño y tal vez la pujanza intelectual más grande de Bolivia es Franz Tamayo. Tamayo encierra en sí un artista y un pensador; un cerebro inmensamente cultivado al lado de un espíritu hondamente intuitivo. De ahí que su obra poética contiene las más secretas adivinaciones y al mismo tiempo la forma más culterana y trabajada. Por eso es una obra que desconcierta. Don Rosendo Villalobos, en sus "Letras Bolivianas", dice que él no puede entender la "Prometheída" porque no sabe griego, como si el poema no estuviera forjado en magníficos versos castellanos. Se ha pretendido también por otros descubrir, en esta tragedia lírica, no se qué concepciones cosmogónicas o metafísicas, un contenido esotérico susceptible de interpretación. La poesía de Tamayo, como toda la verdadera poesía, no contiene sino valores puramente poéticos, y son *estos* valores, y no otros, los que hay que tratar de descubrir y degustar.

Después de su primer libro "Odas", que se publicó como en un gesto de reto al modernismo, Tamayo se convierte en el modernista más quintaesenciado, el que debía llevar las audacias verbales y las formas retorcidas del verso hasta sus últimas consecuencias. Tamayo es un verdadero mago de la palabra; en sus manos el idioma cobra matices y sonoridades insuperables. Conoce todos los recursos y todos los secretos de la lengua, y por eso también se permite las mayores osadías y libertades. Emplea neologismos griegos y latinos y retuerce y endereza los vocablos a su caprichosa voluntad. Si Pinto es un artífice del verso. Tamayo ha llevado el artificio a sus últimos límites. Su poesía no es sino un divino jugueteo, un continuo malabarismo de términos y vocablos que nadie ha podido igualar. Tamayo es sin duda el supremo artífice del verso castellano.

La musicalidad —el vellocino de oro de la poesía nueva— por cuya conquista se afana el modernismo, no es buscada por Tamayo ni en el ritmo interior como Jaimes Freyre, ni en los secretos de la rima como Pinto, sino en la coloración y el sonido de los vocablos mismos, jugando con las vocales y consonantes. Esto da al verso una orquestación muy, extraña y en veces se llega a la disonancia. Ya encontramos en Darío —¿y qué es lo que no encontramos en Darío— los primeros intentos de este jugueteo verbal. Recordemos aquellos versos de "Era un aire suave"...

*Qué desdenes rudos lanza bajo el ala
Bajo el ala aleve del leve abanico.*

O estos otros del "Eco":

*Probé de Horacio divino vino
Entretegi en mis delirios líricos
Lo fatal con sus ardientes dientes
Apretó mi conmovida vida.*

Pero Darío no hace más que abrir el surco, mientras Tamayo cosecha las infinitas posibilidades de este juego. No encontramos en ningún otro poeta ni aun en Herrera y Reissig, las inauditas audacias y supremas rebuscas en el tejido de vocablos de que hace gala principalmente la "Prometheída":

*El cisne,
Ave suave que ama el verso terso,
Se embriaga de amor si besa exánime
El raso rosa de tu risa róscida!*
.....
*El cielo lila de la dulce Delos
Y el mar de múrice mugiente y mármol*
.....
*Ola que fue sollozo y es corola
y que el sol arrebola y tornasola*
.....
*Es el pasado que revive efímero
Espuma o bruma que se esfuma en suma.*
.....

Podríamos citar incansablemente versos de este tipo en los que el poeta se complace en entretejer caprichosamente los diversos matices de las vocales y consonantes. En otros son las palabras las que juegan una contradanza de color y significación:

*Tanto era sueño que al fin fue dolor!
Y es tal dolor que me parece sueño.*

.....
*Fui el amor del mar
En pleamar de amor!*

.....
*La dicha es una sombra que sonríe,
Y es el dolor cuando la sombra llora.*

Aunque el castellano no es un idioma que se presta a la onomatopeya, Tamayo nos ha mostrado que posee todos los secretos de su arte al componer el canto agudo y monocorde de un ave:

*Hilo de agua tranquilo
Que en la sombra deslíes
Mis dulces frenesíes
Y el cristal que destilo!
Hilo de agua tranquilo,
Si sabes el sigilo
Que en mis trinos instilo,
Oh dilo, acuátíl hilo,
dulce hilo, dilo, dilo!
Tilo en que el nido asilo,
Alto coposo tilo,
Si sabe tu suave
Follar mi verbo de ave,*

*Tilo en que el nido asilo!
Al hombre que intranquilo
Sabe que nada sabe,
Oh tilo, dilo, tilo, oílo,
tilo, dilo, tilo, dilo, tilo, dilo.*

Como en un claro obscuro de armonías, y para hacer aun más intensa la agudeza musical del canto del ave, los versos que siguen —el comentario de Iris— son de una sonoridad grave y bronca:

*Oblicuo eloquio, umbrilocuo deliquio!
Pájaro brujo cuyo canto baila
Con quiebros y requiebros de culebra.*

Su deseo de agotar todas las posibilidades del idioma en estas armonías de vocablos, conducen a Tamayo a la rebusca de las más audaces combinaciones sonoras y rítmicas, como el extraño injerto del endecasílabo heroico o de gaita galaca en el endecasílabo clásico. Tamayo no busca la cadencia fácil, la musicalidad siempre grata al oído. Por el contrario parece complacerse en las disonancias. Su poesía es una verdadera orquestación de sonos silábicos en los más raros ritmo. Es una música wagneriana, que, a las veces contiene las más caprichosas disonancias de un Debussy o de un Ravel.

Pero he aquí que no toda la poesía consiste en estos jugueteos verbales. Si Tamayo no fuera sino un malabarista de la expresión, no sería un poeta. La música del verso no se agota en sí misma, sino que contribuye a darle un mayor poder de sugestión, un más hondo contenido expresivo. El valor musical de la palabra enriquece su valor semántico, que es también un valor poético. Las combinaciones sonoras y rítmicas de palabras sin sentido, por muy musicales que fuesen, no serían poesía. La poesía, para serlo, ha de tener siempre un poder de evocación de la misteriosa realidad de las cosas, y al decir misteriosa, queremos, aludir, no a la exterior y convencional en que vivimos, sino a la honda realidad que anida en el alma de todo ser y de toda cosa. Por eso el abate Bremond equipara la poesía a la mística, y dice que el poeta nos da, en sus canciones, como un anticipo de la visión eterna. Esto no es decir, en manera alguna, que la poesía deba contener un "pensamiento", y menos una concepción filosófica o moral del universo. La filosofía SE REFIERE a la realidad, la analiza o la comenta; la poesía nos pone en CONTACTO directo con ella, pero por una suerte de magia, por una evocación misteriosa. El poeta no ha de decir nada, pero ha de dejar adivinarlo todo; es únicamente por el hechizo de su música y el eco de sus palabras que ha de sumergirnos en la palpitante realidad del mundo. Cuando un poeta tiene el

poder de acercarnos a esa realidad, cuando sabe rasgar el velo de lo convencional y darnos la visión, aunque fugitiva, de la esencia de las cosas, es en verdad un poeta.

Y Tamayo posee esa magia y ese poder. En él no sólo hallamos al artífice, sino también al poeta. Por eso decíamos que en su poesía encontramos las más secretas adivinaciones del alma y del mundo. Pero todo en una pura sugerencia, en un puro poder de evocación:

*Mi mano riega el aire de invisibles
semillas de sapiencias infinitas.*
.....
*Lejos espuma el canto sollozante
De la vida.. y su amargo afán de ola.*
.....
*Un sólo son dulcisono de lira
Es un mar condensado en una gota.*
.....
Un Corazón que sangra es que florece!
.....
Sólo es grande un amor que amando muere!
.....
Ama agotarse el alma inagotable!
.....
*Yo no quiero morir de tu deleite.
Eres un alma que se agota en besos.*
.....
Mujeres son que enmudeció la pena.
.....
*Tu alma es un ruiseñor que sólo canta
Cuando tiene un puñal en la garganta!*
.....
*Quiero morir vencida de potencias
Negras, y la mayor no es la locura!*
.....
*Si es cada don divino un mal, lo ignoro;
Si es cada mal un don, lo ignora el hombre.*
.....
*Lo femenino inevitable reina
En los profundos. La belleza es hembra.*
.....
*Hay tantos soles cuantos ojos miran
Y sólo el hombre da un sentido al mundo.
El canto mudo de mis piedras sólo*
.....
Si lo traduces tú se hace divino.
.....
La musa es musa aun desesperada!
.....
Toda mujer es fuerza de algún hombre.

A Tamayo hay que citarlo así en versos sueltos, pues cada verso tiene un tal poder de sugestión que vale por un poema entero. Los que hemos citado pertenecen a "La Prometheída" y a "Scopas", dos tragedias líricas de tema griego. Así como Rubén Daría buscaba su inspiración en la Francia cortesana del siglo XVIII, y Jaimes Freyre en la Alemania medioeval, Tamayo, llevado por su cultura clásica, es en la Grecia antigua que encuentra sus temas y su inspiración. Pero fuera del tema sus tragedias líricas tienen poco de griegas. La forma es por entero modernista, y hay en ellas, no la serenidad apolínea, ni la embriaguez dionisiaca, sino una inquietud y desasosiego fáusticos, y en el fondo, imperceptiblemente, casi dejándose adivinar, una nota de melancolía y de tristeza, que es la nota y el color del suelo americano.

Pero no toda la obra de Tamayo es de tema griego. Se ha inspirado también en Omar Khayam para componer sus "Nuevos Rubayat" que, como los del poeta persa, condensan en un cuarteto toda la sabiduría del alma de las cosas. Los hay verdaderamente admirables. Así no creo que se pueda pintar mejor el alma femenina, en trazos más sintéticos y geniales, que en estos versos:

*Todo el Deseo lo ilumina y dora
Como las formas en sopor la Aurora*

*Una mujer, estatua empedernida,
Sólo al sol del Deseo, canta o llora!*

Más nos dicen estos versos, sin casi decir nada, sobre el espíritu de la mujer —siempre insensible como bloque de hielo cuando no la derrite su propio deseo— que todo un tratado de psicología. Por lo demás los Rubayat están impregnados de una filosofía —si cabe esto— de hondo desconsuelo por las cosas, superado únicamente por la esperanza en la magia del arte:

*Fue la sabiduría una cadena
Donde cada eslabón era una pena,
y antes que jugo de sus fluidos brote
Cantó el peñasco y floreció la arena!
Ese puñal que el corazón te punge
Y en lloro y sangre tu vivir conpunge,
Míralo bien, es un cincel que labra
Un milagroso icón que en luz se unge!*

*De llanto y risa mi cantar se integra
¿Viste la pena que en su cuita alegre
De un niño triste que cantando llora?
Miel es mi canto de una rosa negra!*

*Yo era en mi juventud un nigromante
Que hace oro el Plomo y el carbón diamante,
Y hoy en la noche del olvido apenas
Un astrólogo ciego y delirante!*

*Tendida como un arco el alma tuve
Y un deseo como águila que sube
Partió la flecha, y se perdió en el azre;
Lanzóse el ala, y se perdió en la nube!*

*Todo así es vano y cuanto vive fuye.
Todo, suicida triste, se destruye.
La vida es polvo y el destino viento,
Y ni la muerte nada al fin concluye!*

Tamayo es multiforme y —polifónico. Es filósofo en los "Rubayat", supremo artífice del verso en "La Prometheída" y delicadamente lírico en la "Balada de Claribel". En algunos de sus versos se siente el vértigo del abismo y en otros el anhelo de altura. Es con frecuencia retorcido Y angular pero también, cuando quiere serlo, es cristalino y puro. El artífice que hay en Tamayo persigue incansablemente los vericuetos inagotables de la forma, y el poeta, que está también en él, les comunica el soplo misterioso.

Ni Jaimes Freyre ni Tamayo tuvieron propiamente discípulos, su obra se encierra y se agota en ellos. La generación posterior, que sigue siendo modernista, bebe en distintas fuentes. Esta generación dará también, en La Paz, un poeta de valores muy personales y muy altos: José Eduardo Guerra.

Guerra es un poeta que tiene por la forma el mismo culto que los demás poetas paceños, pero no hay en él afición alguna por el artificio, ni gusto por la frase retorcida y culterana. Sin dejar de ser un modernista, procuró siempre mantenerse dentro de los cánones del clásico verso castellano, hacia los que tenía un respeto verdaderamente fervoroso. No se aventuró jamás a salir del marco de sus preferencias, ni a buscar nuevas y desconocidas formas rítmicas. Por eso Guerra es un poeta siempre igual a sí mismo: de una suprema armonía interior. Si Tamayo es polifónico, Guerra es monocorde. Su lira se reducía a pocas notas, siempre repetidas, pero cantadas con una pureza armónica admirable. Lo que perdió en amplitud lo ganó en hondura. No fue un poeta de abiertos horizontes, sino el poeta de su mundo interior. Guerra fue eminentemente subjetivo; nunca tentó su inspiración ni el mundo, ni la mujer, ni la naturaleza; él no cantó sino lo que destilaba su propia alma. Y su alma aristocrática se hallaba tan recluida en sí misma, que sólo destilaba desgano por el mundo. La poesía de Guerra es una repetida cantilena de su malestar interior, del cansancio de todas las cosas, de la fatiga del vivir:

*Van marcando las horas de tu falsa bohemia
agujas embotadas en la esfera del tedio,
y aunque el ansia importuna de la te apremia,
de emoción a emoción hay un largo intermedio.*

*Todas tus ambiciones se consumen de anemia
mordidas por la duda que redobla el asedio,
y tus labios profieren una inútil blasfemia
contra todas las cosas que no tienen remedio.*

*Bajo el peso de tantas liviandades, fatiga
tu espíritu, el esfuerzo del vivir cotidiano
a que el odio cobarde de la muerte te obliga...*

*Y en la forma uniforme de los versos que labras,
lo que piensas y dices te parece tan vano
que detestas el eco de tus propias palabras.*

Guerra fue un poeta en el que prendió la angustia del tedio, y en lugar de salir de sí mismo para perderse y fundirse en las cosas, el poeta dio la espalda a la realidad, para sumergirse más hondamente en su propio yo. Guerra se complacía en la dolorosa voluptuosidad del análisis íntimo, y como Asunción Silva, sentía sed de eternidad y de infinito. Por eso era también un enamorado de la muerte. La obsesión de la muerte es el LEIT MOTIV de casi todos sus versos:

*Esta inquietud obstinada
que te tiene ensombrecido
no es porque pienses que nada
serás después de haber sido;*

*No es porque temas que vuelva
un día tu lodo al lodo
y que al final se resuelva
en esa nada este todo...*

*No es porque el miedo te acosa
de abandonar lo que existe
para después de la fosa
ser eso mismo que fuiste;
es que la angustia te pesa
al suponer que está escrito
que al libertarte la huesa
te apresará el infinito.*

*Y es esa inquietud malsana
que te tiene acongojado
porque temas que el mañana
será lo que fue el pasado;*

*y ante el dilema vacila
tu corazón de ese modo:
triste péndulo que oscila
entre la nada y el todo;
y te empieza a parecer
como un ensueño inaudito
dejar de ser en el ser
para ser en lo infinito...*

*No indagues en el abismo
que hay en ti mismo y en todo
y ten el sabio egoísmo
de no saber si eres todo;*

*pues ya sabrás al romper
el enigma del destino
cómo es oprobio el saber
y el no saber don divino...*

Guerra fue el último representante del modernismo en La Paz. La poesía, después de él va dando paso cada vez más a las formas revolucionarias del verso. La poesía-música es suplantada por la poesía-metáfora. Hay sin embargo un momento de transición. Poetas modernistas que quieren ya dejar de serlo. Otros que imitando a Darío en unos versos, se aventuran luego por los vericuetos ultraistas. Algunos tientan el verso clásico y otros recaen en el romanticismo. Cada uno sigue su propio camino y se alimenta de su propia hogaza. Citemos a los más importantes que, aunque no pertenecen ni a la misma generación, ni a una corriente estética definida, se hallan, por los caracteres de su obra, en ese momento de transición a que hemos aludido: Rafael Ballivián, Víctor Ruiz, Humberto Palza, Julio Téllez Reyes, Emma Pérez Castillo de Carvajal, Estanislao Boada, Lucio Diez de Medina, Humberto Viscarra Monje, Carlos Gómez Cornejo, Luis Felipe Vilela, Guillermo Viscarra. Citemos también a Fernando Diez de Medina que comenzó escribiendo versos Y que luego ha cultivado el ensayo con gran talento y brillo.

La nueva poesía, de carácter metafórico, tiene pocos re-presentantes en La Paz, pero algunos de un muy grande valor, como Guillermo Viscarra, Yolanda Bedregal, Oscar Cerruto y Avila Jiménez. Nada vamos a decir, empero, ni de las modalidades del verso nuevo, ni de sus cultivadores. La crítica necesita cierta distancia, cierta mirada panorámica, para poder valorar una obra. Sólo diremos que, tanto los poetas que hemos citado como otros muchos más jóvenes, que no hemos querido citar, son los que están abriendo para la poesía paceña nuevos caminos y nuevos horizontes.

JOSÉ EDUARDO GUERRA

Poeta es el que sabe vivir dos veces: en la vivencia concreta y presente y en la evocación y expresión de esa vivencia. Poeta es, por lo tanto, el que tiene el don divino de saberse expresar, de traducir en la magia de la palabra los instantes fugitivos de su existir y, retenerlos para vivir de nuevo, para en ellos revivir en forma más esencial y depurada. Ser poeta no es tanto crear irrealidades como plasmar en vocablos su propia realidad y poder contemplarla objetivamente, como en un plano irreal. Es revelar su intimidad y, en esa revelación, en cierto sentido perpetuarla. Es trocar el propio ser en canto y verter la pasión en música y en ritmo:

*Está el alma del poeta
—fuera del bien y del mal
perpetuamente sujeta
al milagro musical.*

*Siempre inquieto por la vida
deja a la vida pasar
si no puede convertirla
en un cantar perdurar;*

*y en la caja de armonía
que su propio corazón
se convierte cada día
su propia vida en canción.*

Así, pues ser poeta es rasgar el incógnito fondo de sí mismo y participarle a otras almas, creando en ellas, por el mensaje estético, una nueva existencia. Si vivir no es sino expresar, como afirmaba Goethe, sólo el poeta vive plenamente, porque una vida que no se expresa es como la sombra de sí misma. Es una realidad inacabada y trunca, ya que todo existir sólo se integra por el arte. En virtud de la expresión artística la vida se depura, se clarifica y se embellece. Ninguna existencia es bella por sí misma: bella es sólo su imagen. El vivir, faena torva y acre, sólo se justifica por sus momentos expresivos. El mundo se completa en su representación, pues si las cosas tuvieran sentido por sí mismas el arte sería completamente inútil. La realidad sin la expresión es como carne sin alma, porque la palabra es el espíritu. El logos griego es la esencia de las cosas, y la materia' sólo sombra. Por eso el poeta que forja su vivir en vocablos, forja su verdadera realidad, dando sentido y valor a su existencia. Sólo el poeta tiene el don, en su doble vivir, de vivir plenamente.

Y José Eduardo Guerra fue un poeta. Poeta porque supo extraer una por una sus imágenes y trocarlas en canto, porque supo destilar en palabras sus pensamientos y emociones;

porque supo transmutar en música su angustia y su dolor. Su poesía no es sino un eco musical de su vida. Guerra no escribió un solo verso que no ritmara con su interior palpitación. Ni el mundo, ni las cosas, ni aun esa cosa bella que se llama mujer lograron ser motivo de sus inspiraciones. Su verso no proyecta sino su honda intimidad. Guerra fue un poeta eminentemente subjetivo. Sólo supo cantar lo más profundo de su ser: la angustia permanente de una existencia incierta. De una existencia volcada hacia la verdad del arte por la nadería de la vida. Encontrando una ficción en todo lo que es real, se acogió a la realidad de lo ficticio:

*Antaño en pos del sueño de la verdad te fuiste,
y perdido el prestigio de la verdad de antaño,
cayendo y levantándote. punzándote volviste
al azaroso albergue que te brindó el engaño.*

*Hoy día en el engaño tu corazón se viste
con el disfraz que lo hace para sí mismo extraño
y en él busca el olvido de aquello que persiste
con esa persistencia que te hace tanto daño...
En cada nuevo engaño vislumbrarás mañana,
más vagos, los reflejos de la verdad lejana
que alucinó tus ojos con lejano espejismo...*

*Y un día, roto el círculo de tu acezar interno,
saliendo del engaño que se asila en tí mismo,
emprenderás el viaje, para el engaño eterno.*

Guerra vivió sus versos. No concibió que se pudiese escribir sin poner una vivencia en cada frase. Cuando no oyó el ritmo de su voz interior fue de oro su silencio. Sus estrofas son momentos de su vida recóndita: ritmos de su emoción. Si uno quisiera trazar el perfil de su espíritu no tendría sino que seguir la huella de esas líneas en las que se dejó caer a trozos:

*Por donde voy pasando voy dejando
algo que es de mi ser sin ser yo mismo.*

Guerra tenía conciencia de que iba plasmando en sus versos su mundo interior. Sus "Estancias" son la confesión musical de un alma torturada por sus meditaciones. Abrió a los ojos profanos su propia intimidad, pero supo desnudarse pudorosamente. Su canto es el eco monocorde de su angustia y de la vida de su pensamiento. Así bastará escucharlo para seguir el ritmo de su espíritu, ya que en él, traicionando su propia esquivez, se entregó todo entero:

*En la larga salmodia de mis versos diversos
de mi secreto a voces' encontrareis la clave.
Discreto confidente como el mejor amigo
en ellos está eco de mis horas perdidas
cuando, bajo el cansancio de dialogar conmigo,
me sugiere al oído voces ya conocidas.*

José Eduardo Guerra era en nuestro medio un personaje de excepción. El mundo boliviano, indomestizo, fruto de dos razas fuertes y primaria, la española y la kolla, tiene un alma basta y primitiva, que es, por otra parte, la que le da su vigor y su fuerza. Guerra era, en cambio, uno de esos espíritus quintaesenciados que de vez en vez produce nuestra tierra como en un gesto de paradoja y de contraste. Era un hidalgo de fina aristocracia. Parecía nacido en mundo de cultura selecta, en un país maduro y un tanto decadente. Tenía el espíritu refinado de las culturas otoñales, y ese gesto escéptico indulgente y un tanto amargado de los de fin de siglo. Con su silueta aristocrática, su rostro pálido y su mirar lejano, de personaje del Greca, se paseaba, como figura exótica, por nuestras calles de colores chillones y de contrastes fuertes. El, que era un alma de atardecer, se sentía extraño a esta brutal presencia de la luz. Soñaba con las ciudades de penumbra, en las que los objetos pierden su realidad y se evaporan como formas caprichosas de ensueño:

*Quiméricos países donde el sol
engendra inaccesibles perspectivas*

*que ardiendo en llamaradas fugitivas
desbordan de su mágico crisol;*

*o países de bruma en que una luz
crepuscular denuncia en el misterio
frente a un viejo castillo un monasterio,
moradas de la espada y de la cruz;*

*o ciudades hidalgas en las que
—sobre el viejo granito de los muros—
los blasones enfáticos y oscuros
conservan la virtud de lo que fue.*

Auténtico poeta, vivía recogido en sí mismo y sólo para su propia fantasía. Su pensamiento y su emoción eran sus solas realidades. Lo demás no era para él sino sombra y espectro. Tenía un hondo desapego por las cosas del mundo. Ni las promesas del placer, ni la atracción del poderío, tuvieron para nuestro poeta seducción y prestigio. Parecía tener un alma añeja, saturada de todos los dominios y cansada de todos los placeres. No hallaba cosa alguna donde poder prender el alfiler de una ambición. Sentía al amor dañino y a la gloria engañosa. Por eso miraba lo terreno con cierta hostilidad, logrando solamente refugiarse en sí mismo:

*Entre mi ser y el mundo hay una pausa
que en un abismo a convertirse empieza,
y en ese mismo abisma está la causa
de mi desdén por la naturaleza.*

*Mas si al mundo exterior cierro el oído
y a mi mundo interior me pongo atento,
por silencio glacial sobrecogido
siento que se detiene el pensamiento.*

Absorto solo en su mundo interior, no sabía tampoco de las faenas y menesteres de los hombres rudos de su tierra. Era ajeno a sus problemas e inquietudes. En su actitud contemplativa y aun escéptica, se mantenía alejado de sus luchas. El no había nacido para batallar. La lucha se le antojaba faena de hombres bastos y primarios. Además para qué luchar si la victoria no importaba. La victoria era un manjar grosero sólo para toscos paladares. Ni el mundo ni la gloria llegaron nunca a seducirlo:

*Por un fiero egoísmo que es abismo y es cumbre
por mirar hacia adentro, me hice un día ermitaño
reuní las hojas muertas que alimentan mi lumbre
y cerré los oídos al clamor del rebaño.*

*Por suerte los laureles me tienen sin cuidado
porque en verdad os digo, y en bien de la verdad,
que guardo por herencia de algún antepasado,
como único tesoro mi orgullosa humildad.*

Y con esa humildad orgullosa pasaba silenciosamente por la vida sin demandarle nada. Nunca tuvo una exigencia ni un reclamo. Con gesto bondadoso y resignado aceptaba lo que el mundo buenamente quería depararle. No lo ufanaba la grandeza ni lo oprimía la miseria. Estoico siempre, se encontraba lo mismo en el alto sitio que en la postura más humilde. Como el mundo nada guardaba para él, vivía sin ansia ni codicia:

*Voy por la vida como el romero
de un viejo culto que ha muerto ya;
como no espero ni desespero
sigo la ruta por donde va.*

Así, sin brújula y sin meta, había que caminar por la existencia. Vivir, dejarse conducir por la vida, como la hoja por el viento, casi sin voluntad, abandonándose perezosamente a los caprichos del azar. La única meta podía ser el arte si él aplacase la angustia de existir. Pero el arte no colmaba el anhelo ni justificaba el esfuerzo. El arte en el fondo era también una superchería. Y

sin embargo, el arte, fruto agri dulce y fraudulento, era lo único que el mundo podía ofrecer de deleitoso:

*A los blandos manjares de insulsa confitura,
al gusto aderezados de lo vulgar, prefiero
los que suele el demonio de la Literatura
brindarme en sus orgías de hipócrita hechicero.*

El arte tendrá pues, siempre para Guerra una secreta seducción. De todas las faenas sólo la artística merecerá consumir sus vigili as. Si el arte no revela el secreto del mundo ni libera el espíritu, aminora en cambio el tedio de la vida. La aflicción se toma por él muchas veces en goce, el hastío en sosiego. Por lo demás merced al arte el hombre se convierte en un demiurgo creador de Belleza. Y lo bello será para su espíritu lo único divino de este mundo. Como buen poeta rendirá culto a la belleza. Pero esto siempre con elegante discreción, sin superchería ni impostura, no hará gestos de arrob o como los falsos profetas del esteticismo, ni querrá aparecer como un mártir de la nueva mística. Con cierta reserva para todo lo humano, guardará también un cierto despego por el genio. Ni el espíritu demasiado brillante ni la obra demasiado perfecta lograrán cautivarlo, porque para él la belleza antes que en el perfil acabado del mundo se encontrará en sus menudos rasgos expresivos. Por eso el secreto del artista será buscar en las cosas, no su carácter sino su expresión, no su faz sino su gesto, no su color sino su matiz. En posesión de este secreto Guerra creaba su obra amorosamente, pero sin presunción, y hasta con cierto desencanto al ver que muchas veces la palabra, copa de frágil cristal, se quebraba en sus manos:

*Fue mi empeño ilusorio descifrar el secreto
que se cifra en son dos en el Verbo y el Nombre,
mas no puse en olvido que, no obstante incompleto
como es el hombre n todo, soy ante todo un hombre.*

*Hoy escribo mis versos con el pobre entusiasmo
con que vivo mi vid que se va con el viento:
no siento al concebirl os un deleite de espasmo
ni siento al darles forma dolor de alumbramiento.*

El arte para Guerra será más un refugio que un dominio, antes labor callada que conquista ruidosa. No se sumergirá con estrépito en la faena artística, ni intentará la deslumbrante obra maestra. Sabrá empero resumir su pensamiento y su emoción en vocablos cristalinos puros. Sus versos límpidos parecerán la obra de un artífice, de un cultor puro de la forma, y sin embargo encerrarán el rico contenido de su espíritu. Ellos traducirán su realidad de ensueño. Serán la síntesis de las ansias de su mente y de las dudas de su corazón. De sus glorias y de sus quebrantos, de sus claridades y tinieblas:

*Fue el arte para mí penumbra y luz
revelación a un tiempo que misterio;
era una vez herida, otra cauterio;
ánfora y sed; liberación y cruz;*

*luz luminosa en el atardecer,
en el amanecer sombra sombría;
paradoja, verdad o fantasía
en que se funde el ser con el no ser;*

*daba el arte limosna de bondad
al mendigo infortunio... y en el arte
la realidad y el sueño hubieron parte
y todo sueño en él fue realidad.*

Sí, la verdadera realidad para el poeta se encontrará en los sueños, ya que el mundo no es sino una ficción. Cuanto más nos sumergimos en su fondo, más descubrimos el engaño de todo. Sus frutos de corteza brillante, encierran cuando no la podre, el vacío. Ni la sabiduría ni el placer, promesas incumplidas, llegarán a saciar nuestra ansiedad. La ciencia no es sino un vano espejismo, la carne una mentira alucinante. El secreto del mundo nos estará vedado para siempre,

aunque, ilusos, no dejamos nunca de buscarlo. Filosofar es el sino doloroso del hombre, y filosofar no es sino perseguir una quimera. La vida es una añagaza, el mundo es un fraude. Por todas partes no hallamos sino incertidumbre y duda:

*Te acecha a cada paso que das la incertidumbre,
te hace muecas burlonas la faz de lo que ignoras
y no hay en el camino una luz que le alumbre
ni te revelan nada las voces de las horas.*

*Mas, cuotidianamente, la sorda pesadumbre
que el tedio te reserva con estoicismo doras,
y experto en la tortura, tu dosis de costumbre,
pesando los minutos, en apurar demoras.*

Guerra era un hombre sediento de verdad. Quería rasgar el arcano del mundo, y al ver que él no ocultaba sino una realidad ilusoria, buscaba la verdad en sí mismo. El sabía que el mundo no es sino la proyección del espíritu. Sabía que el valor de las cosas emerge del hombre, del interés que se pone en ellas, del fervor y la intención con que se las busca. No se le ocultaba que la realidad sólo es materia informe a lo que insufla de sentido y color la pasión humana. Que del caos de la indiferencia, sólo la visión amorosa hace insurgir un cosmos. Comprendía que todo lo que amamos fuera se halla en nosotros mismos, en nuestro espíritu, que es fuente de la vida y de la forma que las cosas cobran por la magia de nuestro capricho. Que en nuestra interioridad se halla la médula del mundo y el valor, y la verdad, de todo lo que existe. Y sin embargo al sumergirse en la profundidad de su yo interior, cree el poeta descubrir la misma nada que en el mundo, el mismo oscuro enigma, redoblado tal vez, que se cierne en las cosas de fuera. Acucioso de su intimidad, halla también en sí un arcano insondable:

*Cuanto más te buscas dentro de ti mismo
mas lejos te sientes de tu misma esencia,
pues ves que en el fondo de su propio abismo
otro abismo se abre para tu conciencia.*

*Por el misticismo de tu panteísmo
en que resumiste la esencia y el modo,
en el Todo hallaste lo que esta en ti mismo
mas lo que te falta se perdió en el Todo.*

*Y hoy tan sólo saber que entre tu conciencia
y las cosas todas crece la distancia,
pues vas adquiriendo la dura experiencia
de que es tu experiencia tan sólo ignorancia.*

Así, desengañado hasta de sí mismo, irá cubriéndose de una mortal desilusión. La duda hincará cada vez más fuerte en su carne y matará uno a uno todos sus anhelos. Su vida se le antojará un caminar sin fin y sin objeto. Por eso en su faz, siempre indulgente y bondadosa, se descubrirá la huella imperceptible del hastío. Parecerá viejo siendo joven. Su mirada tendrá un infinito desconsuelo y su actitud y gesto un cansancio de siglos. La duda y el dolor anidarán en el fondo de su vida y su obra:

*Con alas alevosas aventaron las furias
la cándida y ligera semilla de ilusiones
haciendo que a su sombra floreciera en injurias
el campo que mi madre sembró de bendiciones.*

*Desde entonces mi vida fue negación y duda
y negación y duda fue mi labor entera,
y a cada paso era la espina más aguda
y en cada encrucijada la sombra más artera;*

*frente a un turbio horizonte de tedio, parecía
a mis ojos la ruta cada día más larga;
en vejez prematura mi juventud cala
y fiebre y sed llenaban mi boca siempre amarga...*

Sintiendo a su existencia inútil y vacía, se infiltrará en el poeta el veneno del tedio. Lo invadirá hondo escepticismo, que sin embargo no se traducirá en desdén por el mundo y los hombres, sino en indulgencia y en bondad, ya que se sentirá hermanado en el dolor a los demás, comprendiendo que su propia miseria es la de todos. No será un amargado ni tendrá para el mundo un gesto hostil. Aceptará tranquilo el paso fútil de las horas y hasta morderá el fruto del placer sabiéndolo engañoso. No podrá sin embargo apagar la hoguera ascendente de su desilusión, y su gesto de indiferencia por la vida destilará el veneno del desplacer por todo:

*En tantas cosas puse mi fe, y en tantas veo
surgir y hacerse cuerpo la larva del desgano;
mas, con todo, en mi alma no se extingue el deseo
y apuro, sorbo a sorbo, mi cáliz cotidiano.*

*A veces el demonio me induce al extravío,
el Mundo con sus falsas perspectivas me halaga,
y con mi carne, enferma de anticipado hastío,
se confunde la Carne que se ofrece y se paga.*

*Aunque acaso en la vida no tuve más Placeres
que el opio de los libros y el humo del cigarro,
aprendí que es verdad cómo todos los seres,
en carne y en espíritu, somos hechos de barro...*

Guerra padecía, como Asunción Silva, del mal del análisis. Su hastío por la vida no provenía de la saciedad de la riqueza o el placer, que él casi no los tuvo. Era consecuencia de su sed de eternidad, de esa hambre de llegar al corazón de todo y sorber la médula del mundo. A Guerra lo desgarraba el dolor metafísico. Tenía ansia de rasgar el secreto que se oculta en la vida y descifrar la clave de la muerte. Por eso los frutos que le ofrecía el mundo los encontraba desabridos. Él quería morder en la substancia de las cosas y alimentarse con el misterio de los seres. Y no encontrando sino vacío en lo exterior se sumergía en sí mismo buscando su secreto. Se complacía, como Silva, en la tortura del propio análisis. Pero el estilete del análisis era en Guerra más fino y más agudo. Con frialdad de inquisidor escudriñaba sus angustias, sus dudas, sus congojas; hincaba el filo de su reflexión en la pulpa de su dolor y de su malestar. Desgarraba despiadadamente sus pasiones. Sentía la voluptuosidad de lacerar su propia alma:

*Confuso malestar, pequeña insidia
de la eterna inquietud por el mañana;
hipótesis pueril que nos fastidia
complicando la vida cotidiana.*

*Implacable carcinoma del minuto
que con diente menudo y escondido
va royendo la médula del fruto
que antes de madurar se habrá podrido.*

*Complicidad cobarde de la duda
cuando, de subterfugio en subterfugio,
damos la espalda a la verdad desnuda
y buscamos a tientas un refugio.*

*Tortura de la carne por la furia
de la imaginación, en el hastío,
que embota los sentidos de lujuria
mientras se asfixia el alma en el vacío.*

*Proseguir caminando y caminando
sin saber el por qué ni el hasta dónde
en este eterno diálogo del cuándo
con ese no lo sé que nos responde.*

Sentirá un ansia insaciable de morir. Tendrá un hambre de Muerte. La vida se convertirá para él en desasosiego y en angustia, en un permanente anhelar de su propio fin, porque sentirá a su existencia como un inmenso vacío que sólo podrá ser llenado con la muerte. La necesidad de morir agujonea, en verdad, a todos los hombres y nuestros deseos en el fondo no apuntan sino a eso, como decía Augusto Ferrán en aquella célebre redondilla:

*"Eso que estás esperando
día y noche y nunca viene,
eso que siempre te falta
mientras vives, es la muerte".*

Y esto mismo es lo que sentía nuestro poeta. Una falta de algo esencial a su propio ser, de algo que colmara su vacío interior, de algo en cuya posesión gozara su propia plenitud. Y el poeta sabía muy bien cuál era el nombre de ese Algo:

*Sin duda hay algo que me falta... Siento,
fuera de mí y en mí, como una ausencia
que inculca en mi ser el descontento
y un miserable horror a la existencia.*

*Y ese algo que me falta, tengo miedo
que pueda ser la ausencia de mí mismo,
pues a despecho de mi afán no puedo
con mí mismo llenar mi propio abismo;*

*y es el desasosiego en que me ahogo
tan febril y apremiante, que en voz alta
a aquella ausencia tácita interrogo:
—eres alguien ese algo que me falta?*

Ese interrogar a la Muerte y ese clamor por su presencia, será el templo permanente en Guerra, así como es el leitmotiv de todos sus versos. Demandará a la muerte, en cada uno de sus poemas, la liberación de sus angustias, el esclarecimiento de sus dudas, el sosiego de sus inquietudes. Luz para las tinieblas de su espíritu, plenitud para su vacío interior, poder para descifrar el secreto del mundo. Su canto no era sino el grito musical de su ansia de morir.

Guerra fue un enamorado de la Muerte como lo fue Asunción Silva, aquel poeta que, en la tortura de vivir sin luz, desgarró con sus propias manos el misterio. Pocos poetas, en verdad, más hermanados que Asunción Silva y Guerra. Dos poetas líricos. "Guerra es un lírico puro —escribía Carlos Medinaceli...— Por eso, por la riqueza de vida interior, el autor de "Estancias" es el más impopular de nuestros poetas: su lírica es el trémulo de un violín que suena en la lejanía, mientras la charanga municipal de la poesía al uso, estridula sus áureos cobres y rojos cornetines en la plaza de la urbe criolla".

Guerra que padeció la angustia metafísica de Silva, escribió también unos "Nocturnos", sin duda en palpación de simpatía mental con ese poeta cuya emoción había vibrado tan cerca de la suya. Pero los nocturnos de Guerra no son el recuerdo de la cita de amor, de la cita con la amada ausente, sino la evocación de la cita macabra, de la cita con la amada eterna, con la amada inviolada, con la Muerte:

*Eran sus Pasos inaudibles como
los pasos del silencio.*

*Y sin embargo aquella noche
en la oscuridad de mi cerebro
rimando con el vago
zumbido del silencio
en obsesora persistencia
con un largo rumor repercutieron.*

*Eran sus labios invisibles como
los hálitos del cierzo.*

*Y sin embargo aquella noche
yo ví sus labios negros
que a los míos se fueron acercando
y sentí que mi cuerpo
se estremeció al contacto imaginario
de aquellos labios negros.*

La confesión de esta cita furtiva es la sola página amorosa de su libro. Guerra no fue un poeta erótico. Mordiendo en la amargura de las cosas, supo de la vanidad que se oculta en el amor y el dolor que se esconde en la seducción de la mujer. Nuestro poeta no ama sino a la Muerte. Soñó en contemplar sus ojos fríos, se estremeció de voluptuosidad ante la imagen de sus labios negros. Sus cantos no son sino un clamor por su ausencia. Toda su ansiedad fue gozar del olvido en sus brazos. Morir, sumergirse en la nada, en el no ser eterno e inacabado, en la deleitosa quietud de los que ya no sienten, ese fue ocultamente su permanente anhelo. Porque él sabía que sólo al cerrar los ojos iba a contemplar la luz de la verdad, que inútilmente se busca en este mundo, y que únicamente al cerrar sus labios iba a pronunciar la sola Palabra que hubiera querido decir:

*Si algún día —¡quién sabe! — me deparan los dioses,
imperturbable y pura, la paz conmigo mismo,
tenderé los oídos hacia todas las voces
y sellaré mis labios con un dulce mutismo.*

*Y otro día —infalible— me uniré a los que fueron
y que no son nadie... Sin un solo reproche
a los que me insultaron y a los que me vencieron,
ya libre de mí mismo, me perderé en la noche...*

Y en esa noche se ha perdido el poeta.

En esa Noche que será para él síntesis de claridades, ya que al sumergirse en ella se habrá tornado en Día. El poeta ha saciado, pues, su deseo de Luz y su hambre de sabiduría. Ya no habrá secretos para él. Ya está en posesión del enigma.

EL MODERNISMO Y LA POESÍA DE RICARDO JAIMES FREYRE

La época de oro de la literatura hispanoamericana fue sin duda la de los escritores modernistas. Tanto la prosa como el verso adquirieron una nueva modalidad, apartándose de las clásicas formas castellanas. El idioma se hizo más dúctil, más flexible, y al mismo tiempo más rico en musicalidad y en matiz. Al liberarse de los rígidos marcos académicos cobró una plasticidad de la que no parecía antes susceptible, acomodándose al genio más sensual y refinado del hombre de América. El castellano deshuesado de los hispanoamericanos —al decir de Unamuno— se plasmó en una obra literaria singular, en una poesía quintaesenciada, que si carecía del temple recio del alma española, tenía en cambio las morbideces y la sedosa tersura de la piel de la mujer americana.

Fue en la poesía, sobre todo, donde el modernismo logró sus innovaciones más audaces. Los poetas hispanoamericanos, que al finalizar el pasado siglo sucedían a la generación romántica, se propusieron renovar los módulos y cánones del verso, buscando para la lírica castellana los valores de musicalidad y de matiz que Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé habían encontrado para el verso francés.

Un hecho que merece recordarlo, es que esta nueva concepción poética tuvo su origen en nuestro continente, pues bastantes años antes de las pesquisas baudelairianas, un poeta

americano, esta vez del norte, Edgar Poe, descubría en su obra estética y lírica las normas para realizar tales innovaciones. Se trataba de eliminar de la poesía todo elemento antipoético, depurarla de los prosaísmos que el romanticismo había introducido en ella. Fácil era ver, por cierto, que en los largos poemas románticos pocas veces faltaban las citas históricas, las reflexiones morales y aún las doctrinas políticas. Así podríamos decir que en un poema romántico solía haber de todo, hasta poesía.

El romanticismo, por lo demás, tenía entre sus caracteres el de ser confesional, y así los poetas románticos se servían de la literatura para hacernos partícipes de sus "sentimientos". Rimaban sus goces y sus iras. En largas tiradas de versos, enfáticamente declamados, se confesaban al mundo, sin mucho rubor, y convertían a los demás en cómplices de su indiscreción, haciéndoles conocer sus desencantos amorosos y hasta sus celos conyugales. El romanticismo había convertido al arte en un confesionario o en un diván de confidencias. Hoy mismo hay muchos que repiten el lugar común de que el arte es expresión de sentimientos.

El modernismo hispanoamericano, como el simbolismo francés, tuvo del arte una concepción más restringida, pero también más depurada y rigurosa. El arte debía tener como finalidad única la manifestación de la belleza, realizada en sus puros valores formales. Esto dio origen a lo que luego se llamó el purismo en el arte. La poesía, se dijo, es el arte de las palabras: la palabra es un elemento autónomo que tiene un valor en sí mismo, aún prescindiendo de su valor semántico. Un vocablo además de significación, tiene un ritmo, un sonido y hasta una determinada coloración. Rimbaud pretendía que no sólo las palabras, que aún las letras tienen un color. En su bello poema de las vocales nos dice que la A es negra, la E blanca, la I roja, la O azul, la U verde. Hay también sin duda, palabras rojas y azules y el color en ellas está, muchas veces, más en la sonoridad del timbre que en el sentido del vocablo. La diferencia entre la poesía y la prosa radica, precisamente, en que para ésta no existe sino el valor semántico del término. Lo emplea para comunicar ideas, para darse a entender, para expresarse en suma. La poesía, en cambio, que casi nada tiene que expresar, que nada tiene que decir, emplea el vocablo como elemento artístico, por su sonido, por su matiz, por su ritmo, vale decir por los elementos musicales que encierra. Ya Aristóteles había observado que el logos poético, no es un logos semántico, sino un logos edismenos, un logos gustoso, que más que expresar produce un embriagador encanto.

La renovación lírica consistió, pues, en superar la poesía conceptual, dotando al verso de una extraña sugerencia que emana no de su contenido expresivo sino de su valor tonal. La forma ha de imponerse al fondo. La poesía del pasado era meramente descriptiva, como un cuadro de género. El vocablo ocupaba el lugar del dibujo o del color. Hacer poesía era pintar con palabras. **Ut pictura poesis**, había dicho sentenciosamente Horacio. Y tanto la poesía clásica como la romántica se habían mantenido fieles al precepto, con la diferencia de que en la clásica predominaba el dibujo y en la romántica el color, un tanto abigarrado. La poesía era una exposición, una exteriorización, del paisaje interior. Pero esto era reducir la palabra no más que a su valor semántica, a su simple y muda significación. Al descubrirse en el vocablo los valores de ritmo y de sonido se abrió para la lírica un nuevo horizonte. La poesía modernista incide en ellos: su médula es el elemento musical. Los poetas de América, como lo habían hecho los simbolistas franceses, tomaban como programa aquel célebre poema de Verlaine, que comienza "De la musique avant toute chose".

Observa Franz Tamayo que el precepto horaciano: **Ut pictura poesis**, fue suplantado en la nueva poesía por este otro: **Ut musica poesis**. El poeta no pinta ya: musicaliza. La poesía se ha trocado en sonoridades de vocablos, en jugueteos de armonía verbal. Hacer poesía es hacer música con palabras. Por eso antes que expresar, el poeta, como lo hace el músico, debe sugerir, incitar al alma por la pura magia del sonido y el ritmo.

El hechizo de esta poesía se encontraba ya en el simbolismo francés, pero había de ser trasplantado a Hispano América por el genio de Rubén Darío. El fue el primero en aplicar al verso castellano los principios de la nueva lírica, y con innovación audaz rebuscó en todas las modalidades de la métrica. Poseía superlativamente los secretos del ritmo y de la rima. Pero lo que en Darío no era sino pura creación intuitiva, se había de convertir en plena conciencia intelectual en los poetas que, alrededor suyo, formaron el grupo modernista, en Buenos Aires con Jaimes Freyre, Lugones y Pinto, y los que surgieron en las demás ciudades de América, como Asunción Silva, Martí, Herrera y Reyssig, Guillermo Valencia, Díaz Mirón, Luis G. Urbina, Amado Nervo y otros.

Junto al vate nicaragüense, y en el grupo de los que se afanaban por forjar una nueva poesía, se hallaban dos poetas bolivianos: Ricardo Jaimes Freyre y Manuel María Pinto, quienes llevaron las innovaciones en la métrica y la fonética del verso quizás más lejos que el propio Darío. Jaimes Freyre fue el creador del verso libre en el idioma español y dio en sus "Leyes de la versificación castellana" los fundamentos normativos de la nueva lírica.

Pinto, menos conocido y leído después, era en aquellos momentos —fines del siglo XIX— porta-estandarte de la avanzada modernista en Buenos Aires. Tanto sus libros "Palabras" (1898), y "Viridario" (1899), como sus estudios críticos, despertaban muchas vocaciones poéticas. El crítico español Enrique Diez Canedo recuerda la influencia del poeta boliviano en las juventudes de España y América, "cuyas "Palabras" —dice— leíamos mucho a raíz de su publicación, cuando las primeras revistas en que se iniciaba el movimiento renovador de las letras castellanas juntaban en hermandad y concordia a los poetas de América, antes sensibles a las nuevas tendencias universales que los poetas de España, con nuestros campeones del verso".

Si nos preguntáramos cuáles son las notas que singularizan a la poesía boliviana de la época del modernismo, quizás la mejor respuesta nos la daría el mismo Diez Canedo, quien en un estudio sobre la literatura boliviana escribe: "Buscando los caracteres fundamentales de la poesía boliviana me ha parecido posible reducirlos a tres: un amor a la palabra que da al verso un tinte de aristocracia y distinción; una honda religiosidad; una sensibilidad amorosa un tanto exaltada y febril".

La observación nos parece certera. Hay en los poetas bolivianos, en efecto, sensibilidad para el amor, aunque tal vez no muy febril y exaltada, más cerebral que afectiva; hay religiosidad, posiblemente más telúrica que católica, pero sobre todo hay ese amor a la palabra, ese tinte de aristocracia y distinción que dan carácter a la poesía de Jaimes Freyre y Pinto, como a la de Reynolds y Tamayo.

La pasión del vocablo se convierte en veces en superstición por la magia verbal, en mística adoración por la forma expresiva, y conduce a nuestros poetas a angustiosas rebuscas por dar al verso una modalidad completamente inédita. Tamayo la encuentra principalmente en las aliteraciones. Jaimes Freyre la persigue en el ritmo, logrando, como veremos luego, una trabazón de armonías interiores que confiere al verso una suprema musicalidad, pero una musicalidad callada. Pinto en cambio se complace en las sonoridades. Su esfera no es la métrica, sino la rima. Con frecuencia emplea rimas internas, aconsonantando los hemistiquios, a la manera de algunos poemas de Banville. Más que musicalidad hay en ellos sonoridad: la sonoridad del sistro o del timbal.

Pero en Pinto no todo es jugueteo verbal. Encontramos injusto decir que sus poemas no son sino "bizantinos ejercicios de retórica". Sabe dar también, cuando lo quiere, honda sugerencia a sus poemas. Entonces es conceptuoso, pero sin gravedad, a las veces irónico, pero siempre finamente aristocrático: Cuando no es el hechizo del amor, es la fascinación de lo religioso. En su protestación —especie de proclama de su poesía—, dice anteponiendo lo religioso a lo pagano: "Vale más Eleusis que Corinto y la Roma de las Catacumbas que la Roma del Circo. El arte es hermana del misterio". Pinto es un poeta cristiano a la manera de **Sagesse** de Verlaine. Su religiosidad es cerebral; pero no menos cerebralizado es su amor. No encontramos en su obra ni ternura, ni sensualidad. No hay en él, como no lo habrá igualmente en Tamayo, vena cordial y menos espontánea. No hay tampoco la acuciosidad por lo sensual y erótico que encontramos en Reynolds. Lo que hay en Pinto, como en los demás poetas modernistas, es un cultivo de la forma, un amor del vocablo por el vocablo mismo. Pinto fue un poeta estetizante que mostró el camino hacia las musas a la juventud de la "belle époque".

Hoy es un poeta olvidado tanto en Bolivia como en la Argentina. Ni se lo lee, ni se lo comenta. Como dice un crítico actual, uno de los pocos que lo citan: "Lo ocurrido con Pinto es lamentable. No sólo en su patria, en todo el continente, su obra no ha sido conocida. Y, si lo ha sido, no ha sido comprendida, avalorada, aquilatada. Uno de los primeros, más audaces de los modernistas, casi nunca se lo menta siquiera en los ya muchos estudios que se han producido sobre la escuela. En las Antologías figura como excepción, cuando debiera ser considerado como un iniciador. En él se ha cumplido, pues, lo que ya decía Kierkegaard: "Muy atrás en mis recuerdos está el pensamiento de que en toda generación dos o tres son sacrificados en beneficio de los demás; dos o tres están destinados a descubrir, entre horriblos sufrimientos, lo que favorece a los otros. ..".

Si recordamos a Pinto; recordemos a Sixto López Ballesteros, otro poeta sacrificado en el olvido de sus compatriotas y que fue, entre nosotros, un precursor del modernismo. Nos referimos a él con cierta extensión en un estudio sobre la poesía paceña publicado en 1948. En aquel ensayo escribíamos: "Con Jaimes Freyre y Pinto nace la verdadera poesía boliviana, una poesía de alto rango y de los más puros valores formales. Pero la obra de estos poetas era desconocida en su país en aquellas horas. Así don Arturo Oblitas, uno de los que oficiaba de crítico en la literatura nacional, decía en 1906 que Bolivia carecía de un gran poeta, y hacía, ya varios años de la publicación de "Castalia Bárbara", de Jaimes, y de "Palabras" y "Viridario", de Pinto. Esto se comprende quizás no por el desconocimiento de Oblitas, sino porque el gusto poético en Bolivia se mantenía fiel al espíritu romántico y las audacias modernistas eran miradas con suma desconfianza. Esto no quiere decir que las corrientes innovadoras de la poesía, trasponiendo los Andes, no llegaran hasta nuestros pueblos y no prendieran, como por contagio, en uno u otro poeta. Este es el caso de Sixto López Ballesteros, un poeta injustamente olvidado que fue el primero entre nosotros en sentir el hechizo que emanaba de la obra de Darío y en allegarse a las banderas de su doctrina estética. López Ballesteros escribía, en los albores del siglo, poemas en los que los módulos modernistas, sobre todo en la métrica, se insinuaban en forma manifiesta. Así por ejemplo, aquellos versos de su poema "Andina" de veinte sílabas, compuestos en hemistiquios de octosílabo y dodecasílabo".

En la ocasión copiamos y analizamos algunos de estos versos. Hoy sólo quisiéramos decir que es lamentable que no se estudie con más seriedad nuestra historia literaria y no se valore la obra de nuestros escritores, grandes o pequeños. A esto se debe, en gran parte, el desconocimiento casi total que se tiene de la literatura boliviana en España y América. No diremos ya nada de poetas, como Sixto López Ballesteros, ignorados en su propia tierra, pero aún de poetas, como Pinto, que escribieron en ambientes más propicios, como el de Buenos Aires, y que la América los ha olvidado, y hasta, quién lo creyera, del propio Jaimes Freyre, que si bien es leído y comentado por los tratadistas de la literatura hispanoamericana, no es ya lo suficientemente conocido por las nuevas generaciones. No se lo estudia como fuera de desear. Los escritores argentinos no se refieren a él sino por su vinculación con Rubén Darío y con Lugones. El propio Emilio Carilla, que ha escrito un libro sobre él, habla de un "injusto olvido", "aunque se arguye —dice— que no se trata tanto de olvido como de una restitución a la poesía de Bolivia". Esto parece querer decir que, ya que Jaimes Freyre era boliviano, se espera que sean los bolivianos los que escriban sobre él, como si la poesía, por su esencia misma, no fuera universal.

Ricardo Jaimes Freyre —lo saben todos— fue de los primeros renovadores de la lírica castellana. En Buenos Aires conoció a Rubén Darío quien descubrió pronto su talento y lo asoció a su labor para que ambos dieran logro al proyecto de una publicación que hiciera conocer las nuevas tendencias literarias y fuera, por así decirlo, el portaestandarte de la escuela modernista. Así nació la "Revista de América" que vio la luz en Buenos Aires en 1894 dirigida por Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre. Allí publicó nuestro poeta, por primera vez y antes de que se editaran las "Prosas Profanas" y "Las Montañas del Oro", su poema "Aeternum Vale" con el título de "Castalia Bárbara", que será luego el de su primer libro de versos. Rubén era ya célebre, pero siempre tuvo a Jaimes, que se iniciaba entonces, como uno de sus amigos más dilectos a quien no le escatimó elogios. Ya en un artículo de 1896 escribía: "Lugones y Ricardo Jaimes Freyre, son los dos más fuertes talentos de la juventud que sigue los pabellones nuevos en el continente", y pocos años después, en un estudio sobre el Modernismo, publicado en la "España Contemporánea", decía: "Gran orgullo tengo aquí de poder mostrar libros como los de Lugones y Jaimes Freyre". También José Enrique Rodó, en su bello estudio sobre Darío, se refiere a Jaimes, y dice de él que fue el más "radical en el propósito de traer a nuestra poesía americana el influjo del verso libristo francés contemporáneo". La influencia de nuestro poeta se manifiesta claramente en la juventud argentina de la época. Sus audacias rítmicas y sus innovaciones métricas, fruto de un sabio dominio de la ciencia del verso, expuesta en "Leyes de la Versificación Castellana", lo consagraron como el más importante teórico del verso libre, cuya creación se había hecho ya patente en "Castalia Bárbara".

Sin embargo y con todo, se ha escrito poco sobre él. Tenemos desde luego el prólogo que, para su primer libro, escribió Lugones. Es una pieza un tanto enfática en la que hace disquisiciones bastante vagas sobre la poesía. Aunque tiene un tono laudatorio, manifiesta muchos reparos por el nuevo método y no se muestra muy entusiasmado por las innovaciones métricas de nuestro poeta.

"La invención lírica —escribe— juega en su obra un papel tan importante, que casi es primordial. Sus composiciones "El Alba", "Voz extraña", "Venus errante", "El hospitalario", "Las noches", son verdaderas novedades en la poética castellana... En el presente caso —añade— el talento del poeta, su concepción original y su destreza sugestiva, si contribuyen fundamentalmente al éxito de su obra, perturban el juicio que sólo quiere referirse al mecanismo de la realización". No creemos que el poeta argentino esté en lo cierto cuando afirma que la bondad del método sólo tendría demostración si "tales versos, compuestos por un mal poeta, diesen una impresión musical agradable". Creemos que la poesía es siempre un hallazgo y requiere del genio. Un nuevo módulo poético, como un nuevo estilo artístico, sólo se justifica por el talento de su creador. No son, pues, los malos poetas, sino los grandes poetas quienes han de decirnos de las virtudes de una nueva corriente literaria. La insensibilidad del poeta argentino para apreciar los nuevos ritmos, se comprende porque en aquella época Lugones estaba más influenciado por Hugo que por Verlaine o Mallarmé. Sus "Montañas de Oro" son en verdad muy victorhuguescas, y sólo su obra posterior —como "Los crepúsculos del jardín", publicada en 1905— es ya manifiestamente modernista.

En el estudio que el crítico español Enrique Diez Canedo escribió sobre la poesía boliviana, dice que "cuando Ricardo Jaimes Freyre surge en Bolivia se puede escribir el "En fin, Malherbe vint!" de aquella literatura", y continúa: "Se destaca no sólo entre los suyos sino entre todos los americanos de entonces; tiene un valor continental, reconocido en todas partes. La historia de la nueva versificación castellana no se puede escribir sin su nombre". Y esto, pensamos nosotros, no únicamente porque Jaimes Freyre aportó innovaciones en la métrica y hasta una nueva manera de concebir la poesía, sino porque además, y por raro privilegio, estaba dotado de ese don poético siempre avaro y que es como la gracia divina que no llega sino a los escogidos. En él se cumplió también el milagro de que a una inteligencia crítica se hermanara un talento poético, hecho que, según Paul Valéry, hizo posible el genio de un Baudelaire.

El prólogo que Joubin Colombres escribió para una edición bonaerense, titulada "Poesías Completas", y que no es sino la suma de "Castalia Bárbara" y "Los Sueños son Vida", a los que se ha añadido un solo poema publicado en 1920 en "La Nación" de Buenos Aires, de los varios que escribió Jaimes anteriores y posteriores a sus libros, es una pieza compuesta con admiración y simpatía, pero no es propiamente un estudio crítico. Peca de frases hiperbólicas, como sucede también con los que en Bolivia han escrito sobre el poeta. Son, con pocas excepciones, panegíricos de elogio excesivo, lugares comunes que igual pueden ser aplicados a un poeta que a otro, y que, algunas veces, aún alaban obras que no han leído. La labor crítica en Bolivia es difícil; carecemos de buenas bibliotecas, de obras de consulta y de publicaciones especializadas. Por eso es digno de todo elogio el trabajo de los pocos que se dedican a la crítica y publican antologías, comentarios y hasta obras de más aliento, como la "Historia de la Literatura Boliviana" de Enrique Finot, y "Literatura Boliviana" de Fernando Diez de Medina.

Profesionalizar la labor crítica es una necesidad, que no se ha logrado por completo entre nosotros porque, aún en ambientes de cierta cultura, no se toman muy en serio las ciencias filológicas y literarias. Hay el prejuicio, mantenido aun en círculos universitarios, de que las únicas ciencias son la físico naturales, razón por la que se descuida el cultivo de las ciencias culturales, entre las cuales la ciencia de la literatura es una de las más difíciles y requiere de un vasto material de documentación que no se encuentra con frecuencia en nuestras bibliotecas públicas. Baste decir que no hemos podido conseguir la edición príncipe de "Castalia Bárbara", Para poder consultar las ediciones príncipes de "Los Sueños son Vida" y de las "Leyes de la Versificación Castellana", hemos acudido a la gentileza del bibliófilo señor Costa de la Torre, quien nos hizo conocer también la obra de teatro "La hija de Jefté", un folleto muy raro, editado en La Paz, en 1889. Emilio Carilla, que es muy documentado, confiesa no haber podido consultarlo.

El único libro serio e importante que se ha escrito sobre Jaimes Freyre es el del argentino Emilio Carilla, publicado en Buenos Aires en 1962. Es un libro bien documentado, claro, preciso, sobrio, escrito sin ditirambos, con buen criterio, pero un tanto esquemático y con una pretensión de valoración crítica que nos parece un poco presuntuosa. Sin embargo en su libro "Una etapa decisiva de Darío", publicado en Madrid en 1967 y en el que tiene todo un capítulo sobre las relaciones de Jaimes con Darío, revela más simpatía y admiración por nuestro poeta. "Darío, Jaimes Freyre y Lugones, los tres, nombres ineludibles en la alta poesía hispanoamericana", escribe. Dice que los elogios que Darío prodigó a los otros dos poetas, revelan en el autor de "Prosas Profanas" "intuición, amistad, fineza, desinterés y voz de estímulo, virtudes que conviene

destacar. ... Y pocas veces mejor que aquí —prosigue— podemos acudir a la etimología salvadora del, en otro tiempo, socorrido **Vate**... En lo que tiene que ver con Lugones y Jaimes Freyre, la mejor prueba de correspondencia y agradecimiento está, precisamente, en la altura que los dos alcanzaron".

Hay otro libro titulado "Anecdotario de Ricardo Jaimes Freyre", compuesto por su hermano Raúl. Como dice su título es un repertorio de anécdotas de la vida del poeta, aunque también se registran algunos versos inéditos.

No hemos podido consultar los artículos de Juan B. Terán, Arturo Marasso, Rafael Alberto Arrieta, Luis Berisso, que cita Carilla, como tampoco el estudio de Muro Torres Rioseco sobre Ricardo Jaimes Freyre que se encuentra en "Ensayos sobre literatura latinoamericana", una publicación mexicana de 1953.

Lo que vamos a decir de su poesía no es tampoco el producto de una labor de investigación, pues ya hemos dicho que no contamos con las condiciones para hacerla. Tiene el carácter, como todo lo que se escribe entre nosotros, de obra de circunstancia, pero por lo menos es fruto de una lectura personal.

Jaimes Freyre no publicó sino dos libros de versos. "Castalia Bárbara" en 1899 y "Los Sueños son Vida" en 1917. posteriormente se registraron algunos nuevos poemas suyos en publicaciones periódicas.

El nombre, en cierto sentido antitético, del libro —Castalia Bárbara- arranca del primer poema inspirado en la mitología escandinava. El poeta evoca los bosques nórdicos, donde canta Lok, juegan los Elfos y transitan las Hadas. Los dioses de la selva sagrada, de pronto, se estremecen de terror ante la presencia de un Dios desconocido, que es un dios silencioso que tiene los brazos abiertos. Enmudece Freya, y el terrible Thor, en cuyas manos es arma la montaña de hierro, se siente impotente y derrotado por la sola presencia de este Dios misterioso.

Es hermoso el símbolo en el que se expresa la victoria del cristianismo sobre el paganismo. Se diría que estamos ante un poeta cristiano que ha trasegado en odres nuevos el viejo vino de la poesía mística, pero lo que a Jaimes lo seduce del tema no es tanto su contenido religioso como la belleza de su evocación. Jaimes fue ante todo un esteta; un espíritu de fina sensibilidad para lo bello: se extasiaba en las formas, se complacía en los matices, se sumergía, gozoso, en los ritmos. Su aristocratismo intelectual lo conducía a buscar bellezas extrañas y desconocidas. Padecía de un santo horror por todo lo vulgar. Encontrando que la mitología griega estaba un poco desportillada por ser demasiado llevada y traída por los poetas, fue a buscar sus temas en la mitología escandinava, en los exóticos dioses nórdicos y en las blondas diosas de ojos de cielo. Y supo hermanar el encanto de aquel paganismo germánico con el encanto del nuevo Dios, que triunfa sobre aquellos por su sola presencia, misteriosa y callada:

*Un Dios misterioso y extraño visita la selva.
Es un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Cuando la hija de Nhor espoleaba su negro caballo,
lo vio erguirse, de pronto, a la sombra de un añoso fresno.
Y sintió que se helaba su sangre
ante el Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.*

*De la fuente de Imér, en los bordes sagrados, más tarde,
la Noche a los Dioses absorbas reveló el secreto;
el Aguila negra y los Cuervos de Odín escuchaban,
y los Cisnes que esperan la hora del canto postrero;
y a los Dioses mordía el espanto
de ese Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.*

*Thor, el rudo, terrible guerrero que blande la maza
—en sus manos es arma la negra montaña de hierro—
va a aplastar, en la selva, a la sombra del árbol sagrado,
a ese Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.
Y los dioses contemplan la maza rugiente,*

que gira en los aires y nubla la lumbre del cielo.

*.....
Ya en la selva sagrada no se oyen las viejas salmodias,
ni la voz amorosa de Freya cantando a lo lejos;
agonizan los Dioses que pueblan la selva sagrada,*

y en la lengua de Orga se extinguen los divinos versos.

*Solo, erguido a la sombra de un árbol
hay un Dios silencioso que tiene los brazos abiertos.*

Acá el poeta no toma actitud alguna ante el cuadro que pinta. Se mantiene ajeno a la lucha religiosa. Su mirada estética sólo se siente cautivada por el puro espectáculo. Igual impresión le causa la bella presencia de ese Dios enigmático y silencioso, cuanto la muerte de los dioses nórdicos y la extinción de los versos divinos en la lengua de Orga. Este cuadro no es para él sino una pura evocación poética, como lo será con fuerza igualmente cautivante, la, Edad Media.

El claro-oscuro medieval: las tinieblas del fanatismo y la luz de la gracia; el gris de la piedra de sus catedrales y la roja madera de sus patíbulos; la vida del claustro, los cilicios del asceta, el auto de fe de una hechicera, tenían para nuestro poeta un hechizo singular. El supo evocar en su poesía todo el encanto de aquella edad "enorme y delicada" que diría Rubén. Sintiendo un despego por todo lo presente, soñaba en ser un personaje medieval:

*Villano, trovador, fraile o guerrero,
con hoz, breviario, bandolín o espada,
fuera hermoso vivir en la pasada
heroica edad de corazón de acero.*

*¡Fuera hermoso, en verdad! Si fraile austero
ver a Dios con extática mirada;
llevar por la Esperanza constelada
y la Fe, el alma, si infeliz pechero.*

*Si trovador, en el feudal castillo
cantar guerras y amor, al suave brillo
de los ojos de hermosa castellana:*

*Combatir, si guerrero, noche y día,
asaltar, lanza en mano, una abadía,
o acuchillar la hueste musulmana.*

Pero estos son sueños de artista, éxodos de poeta; la fuga de la cotidiana realidad al "país del sueño". Pero no son, ni pueden ser, anhelos de un hombre enclavado, por mandato del destino, en un siglo moderno y en una tierra americana. Carlos Medinaceli, llevado un poco por la temática preferida de Jaimes, decía que abrigaba la sospecha de que don Ricardo tenía un alma medieval, y que por lo tanto el poeta estaba "condenado a vivir en una eterna, vaga e insatisfecha nostalgia de un ayer ido para siempre". "El sentimiento que domina en su lírica —escribía— es el sentimiento de la nostalgia. Para él sólo fueron bellos los tiempos pasados. En el presente no encontraba nada que pudiera entusiasmarle", pues tenía "un alma crepuscular, indecisa y vaga, poblada de "sombras", estremecida de duda, temblorosa de misterio, de terrores y angustias medievales, que no persigue la claridad radiante de la certeza sino el refugio de la vaguedad brumosa y soñadora de lo incierto. No vivía en el presente. Buscaba en la añoranza saudosa del pasado un refugio a su corazón solitario y una castalia donde apagar su sed, nunca, satisfecha, de belleza".

Hay ciertamente nostalgia en el espíritu de Jaimes, pero más que de la Edad Media, del mundo del ensueño en el que viven los poetas. Nosotros creemos que su medievalismo no fue sino un motivo puramente poético. Jaimes Freyre no fue un poeta místico, ni siquiera de un misticismo intelectual. La Edad Media no lo subyugó sino por sus contenidos estéticos. Su Dios silencioso, de brazos abiertos, es una escultura que tiene la belleza, pero también la frialdad, del mármol.

De un frío esteticismo es también la descripción del auto de fe de una hechicera, en unos versos que mejor estarían en "Medievales", que se publicaron en una revista como poema suelto y que luego Jaimes los zurció, no con mucha fortuna, a un largo poema titulado "La Verdad Eterna":

*—Señor —dijo el verdugo— yo ví sus manos blancas
retorcerse y crispase sobre mis puños, y eran
un haz de blancas víboras aquellas manos blancas
que mordían mis puños como víboras negras.*

Temblaban sus dos senos como dos grandes flores

*y sus piernas crujían como dos ramas secas
cuando sintió en sus hombros el roce de mi barba
cayó como si un hacha le hendiera la cabeza.*

*Entonces ví sus ojos fríos como puñales..
claváronse en mis ojos sus miradas serenas
como dos largos rayos de luna, y ví sus labios
iluminar riendo su palidez de muerta.*

No encontramos acá ni el fanatismo religioso que se complace en el holocausto, ni la compasión cristiana por la humana tortura. Estamos ante un bajorelieve marmóreo donde unas manos blancas muerden como víboras negras y donde unos ojos fríos como puñales se aunan a unos macabros labios rientes. El poeta se complace, como en otros poemas, según lo haremos ver, en la contraposición de colores y de imágenes: ojos fríos y labios rientes; senos que tiemblan como flores y piernas que crujen como ramas secas. No hay acá un poeta ingenuamente soñador, sino un artista que construye sabiamente su poema.

Aunque los románticos franceses habían descubierto la Edad Media, sus motivos, con todo, eran en cierta forma inéditos, y el acucioso esteta que era Jaimes fue a buscar en ellos nuevos efectos y nuevas sugerencias. Pero no fue el espíritu, sino la forma de ese mundo gótico, no fue la religiosidad, sino la fuerza del dibujo de sus temas, las luces y sombras de esa vida en éxtasis lo que atrajo al poeta.

El propio Medinacelli dice que más que el espíritu medieval es un sentimiento andino de paisaje el que late en su poesía. Creemos que hay acá una observación justa. El tema medieval es el material consciente con el que trabaja el artista, pero habría que preguntarse qué es lo inconsciente en Jaimes, qué es lo íntimo, lo transanímico y que aflora a veces sin que el poeta mismo se dé cuenta. Creemos que es genio de su tierra, de la tierra andina, la que se expresa simbólicamente a través de sus temas exóticos. Sus versos revelan un amor de la sobriedad, una pureza pétreo. Además producen siempre la sensación de la lejanía, de la montaña de la soledad y del viento:

*El viento en las tinieblas era un largo lamento
.....
Y fue el silencio en medio de la noche sombría.
.....
Y ví de. un día pálido los albores glaciales,
que ahuyentaban las sombras del ensueño y la noche,
detrás de las inmóviles montañas otoñales.*

El paisaje que evoca el poeta, no es el paisaje europeo blando, grato, hecho a la medida del hombre, sino el paisaje grandioso y solitario de la meseta andina. Ese viento que es "un largo lamento en las tinieblas", nos recuerda al "miserere pavoroso del viento de la puna", que evoca Reynolds en su soneto "La Llama". Y ese "ahuyentar las sombras ensueño" y "la noche detrás de las inmóviles montañas otoñales", recuerdan también los versos de Tamayo:

*Montes graves, graníticas hazañas,
Como inmóvil galope de montañas!
No pasaréis aunque la tierra pase!
Yo os llevo para siempre en mis entrañas!*

Sí, en la entraña anímica de Tamayo, de Jaimes Freyre de Reynolds y de Pinto, está impreso el paisaje andino; paisaje de acento metafísico. Pero no solamente el altiplano, el valle también y aún la selva se halla evocados, un poco inconscientemente, en la poesía de Jaimes Freyre. Cuando quiere cantar un paisaje ideal del "país de la Sombra", tiene ante sí el recuerdo de los riscos y cascadas de los valles andinos:

*Por estrecha hondonada pasa el sendero,
entre rotos peñascos y ardua maleza,
y tiembla, en las rojizas cimas abruptas,
la luz desfalleciente de las estrellas.*

Con su lúgubre risa rueda el arroyo,

*arrastrando sus aguas, hondas y negras,
y erguidas en los flancos de las montañas
hacen signos burlones las ramas secas.*

Cuando evoca al Misionero cristiano llevando la fe por la selva primitiva, esa selva es, inconfundiblemente, la del Oriente boliviano:

*Selva espesa. Pasa el viento
sollozando entre las hojas;
incendian el firmamento
sangrientas serpientes rojas.*

*Con largo y ronco lamento
se arrastra en su cauce el río;
por entre el ramaje umbrío
de los bosques seculares,
se siente el jadear bravío
de pumas y de jaguares.*

*Y entre el umbrío ramaje,
la postrera luz del día
ilumina la salvaje
toldería.*

El contenido de una poesía nace del sentimiento de un paisaje. El carácter de un paisaje, decíamos en otra ocasión, imprime a las artes la forma de un estilo. El Nilo está presente en toda el arte egipcia, así como el mar y las islas del Egeo en toda el arte griega. Si la plástica no es sino el espíritu de la tierra hecha forma, la poesía no es sino la tierra hecha palabra. Todo auténtico poeta tiene sus raíces en el propio suelo. Puede soñar con paisajes quiméricos o exóticos: en la Helade de Psiquis y de Prometeo, como Tamayo, o en la selva sagrada de los dioses nórdicos, como Jaimes, pero a través de esos sueños se hará siempre presente el genio de la tierra nativa. Y esto es lo auténtico en Jaimes Freyre: el hondo sentido del paisaje, a pesar de su mitología escandinava y de sus motivos medievales.

No cabe duda que Medinacelli, que fue un crítico muy agudo, ha visto bien la emoción andina que palpita en su poesía. "Casi todo el paisaje de "Castalia Bárbara" —escribe— y no solamente el paisaje, sino el ritmo, el matiz, la sobriedad y precisión de imágenes y el ambiente general del poeta, son andinos". Y luego se pregunta: "¿De dónde le viene al poeta esa visión tan fina y sutil del paisaje, la reiteración con que alude a la llanura desolada, los cactus solitarios y la persistente sensación de altura, de nieve y de niebla que hay en toda "Castalia Bárbara" y en "País de Sueño"? Y el propio crítico se responde: "Viajó mucho desde niño, y en esas largas, lentas y abrumadoras caminatas a lomo de mula, que antes se hacía por las llanuras y sierras del Perú y de Bolivia, y al pernoctar en los tambos, en esas primitivas chujllas azotadas del viento, la nieve y la neblina, todo ese paisaje fue adentrándose en el alma, hasta caer en el subconsciente, donde, estratificándose, formó la base granítica de su propia alma, la vértebra de su personalidad. Cuando llegó la hora de la poesía, el subconsciente afloró al exterior y el poeta, al expresar lo más soterrado de su espíritu, su sentimiento del paisaje, su visión cosmogónica y su anhelo metafísico, recurrió, sugestionado por la moda literaria de su tiempo, a la simbología nórdica, y así, en forma europea, vertió un sentimiento andino de la vida".

Pero es necesario anotar que, aunque toda la poesía de Jaimes Freyre está penetrada de la emoción del paisaje, lo está, ya lo dijimos, un poco inconscientemente, y en todo caso el contenido de su poesía no se reduce a él. No se podría decir que Jaimes Freyre es un poeta telúrico. Antes que la fuerza del paisaje, era la belleza del paisaje la que lo subyugaba. Jaimes buscaba la belleza por doquier, en el mar como en la montaña, en la selva como en la quebrada, en la luz como en la niebla, en el amor como en el combate, en la dulzura de unos ojos y en la crueldad de una risa; en el frío, en el silencio, en el dolor y hasta en la tortura.

Hay en sus poemas, como en sus obras de teatro, muchas escenas de lucha, de sangre y de muerte. Parecería que el poeta se complacía algunas veces en lo pavoroso y aterrador, como otras en la fineza y la ternura. Pero no era así. De las situaciones, de las cosas, aun de los sentimientos no perseguía sino la quintaesencia de su belleza para ser expresada en un poema. De él se podría afirmar lo que Valery decía de Mallarmé que "no veía al universo otro destino

concebible que el de ser finalmente expresado". El único justificativo que parecía tener la vida para nuestro poeta era la posibilidad de ser trocada en canto. Sólo lo expresado cobra verdadero ser, sólo lo ensoñado llega a ser auténtica realidad. Los "sueños son vida".

En la palabra es donde se da el ser. Ya lo había dicho Hölderlin: "lo que permanece los poetas lo fundan. Poesía es fundación del ser por la palabra y en la palabra". Y esta expresión de Hölderlin ha dado pie para que Heidegger busque un fundamento ontológico a la poesía, y quizás mejor un fundamento poético a la ontología. Si "la casa del ser es la palabra", es el poeta, en verdad, el que tiene las llaves del arcano ontológico. Es el poeta el que debe decirnos lo que las cosas son; debe convertirse en altavoz de las cosas. Por eso todo auténtico poeta, en faena de develación, busca una realidad invisible para los ojos profanos. Bien lo dice Daniel Rops: "la tentación de una poesía que traspase de un golpe las zonas oscuras de lo real, de lo percedero, ha acechado con frecuencia a muchas mentes. En toda gran poesía existe una tentación de angelismo". Nosotros diríamos una tentación de golpear las puertas del misterio. Misterio y poesía se han hermanado siempre, como lo ha visto bien el Abate Bremond. El poeta Mallarmé solía decir: "un poema es un misterio del que el lector debe buscar la clave". De ahí la dificultad de toda auténtica poesía, pues el poeta sólo puede expresar lo oculto con un lenguaje análogo: el lenguaje poético. Toda alta poesía es oscura, es difícil, como la poesía de Jaimés. Es una poesía hecha de resistencias. Jaimés Freyre no será nunca un poeta popular, como no lo fueron en Francia, Mallarmé, Rimbaud o Valéry.

El lenguaje poético es un lenguaje de símbolos. Y el símbolo más que en la significación está en la coloración y musicalidad de las palabras. El poeta no compone sus poemas con ideas, como ya lo observó agudamente Valéry, sino con vocablos. Y se busca el vocablo por sus valores autónomos. La palabra es sonido y es color, sin perder por eso sus referencias semánticas. Pero la poesía incide en el valor de intencionalidad de la palabra y no en el contenido intencional. Se diría que el poeta vive en un universo de significaciones, no de cosas significadas. En un universo de nombres, de referencias, de menciones, que en su esfera ideal tienen misteriosas relaciones y que al anudarse, en un extraño maridaje, hacen brotar el tropo y la metáfora. En un sentido esencial toda poesía es metáfora, y ésto no porque deba necesariamente utilizar tropos, sino porque toda palabra es una metáfora radical. Mas no es este el lugar para incidir sobre el tema.

El absoluto poético que la poesía actual busca en la imagen, el modernismo lo perseguía en la **cadencia**. Y este f es el "modo" poético de Jaimés. Su poesía es de carácter rítmico musical. El número de tropos en sus versos es muy escaso y nunca dan la impresión de preciosismo. Emplea la metáfora con parsimonia y siempre con una suprema distinción. No son metáforas de esas que encandilan por su excesivo brillo, como las de los poetas actuales. La forzada originalidad, en este campo, le habría parecido de mal gusto. Jaimés conservaba siempre una gran sobriedad; un perfecto equilibrio. Sus metáforas surgían sin esfuerzo, de la propia cadencia de sus versos:

*Crespas olas adheridas a las crines
de los ásperos corceles de los vientos.*

*Nieva.
Parece que el espacio se envolviera en un velo
tachonado de lirios
por las alas del cierzo.*

*Tus brazos
llamaradas ebúrneas desprendidas
de la amorosa hoguera de tu cuerpo.*

Con todo, nuestro poeta no era un cazador de metáforas, sino un combinar de ritmos. Para él la poesía es un ritmo. Las palabras deben hablar al alma no por su sentido, restringido y pobre, sino por su acento, por su línea melódica, dejando una estela de evocación, como las voces imprecisas que escuchamos al iniciar el sueño. La poesía ha de ser como una canción de cuna que nos evada de la pobre realidad y nos conduzca al mundo de los sueños. "País de Sueño" se titula la segunda parte de su "Castalia Bárbara", y "Los Sueños son Vida" su segundo libro de versos. En todo poeta hay siempre una tentación de fuga hacia la esfera de la irrealidad. El poeta se encierra en su propio universo —de imágenes o de ritmos— y no ve ya las cosas cotidianas, enmarcadas

en su concepto definido y pobre, sino un mundo fluyente donde todo se relaciona con todo, donde los vientos son corceles, los brazos llamaradas ebúrneas, donde los cierzos tienen alas, y donde todo eso se confunde aún más por el hilo envolvente de una cadencia, sonora a veces y a veces silenciosa.

Se podría pensar, al leer esto, que Jaimes Freyre era un precursor del surrealismo, de esa escuela basada en el subconsciente freudiano, la que pretende que toda creación, poética o artística, debe realizarse en un estado onírico. Pero acá no se trata de eso. Acá hay más bien lo que podríamos llamar una fuga estética. Por la escala del arte se huye de la vida cotidiana, de la realidad banal, y se asciende a la esfera de la fantasía, que es la verdadera morada del poeta. El artista sólo debe contemplar la realidad a través del espejo del ensueño. Mirando de reojo al mundo es como el poeta le arranca sus secretos. Todo paisaje es reflejo de su vida interior, a cuyo acento insurge un universo de armonías.

Arte de magia es la del poeta, hechizo singular, que rasga el horizonte de sugerencias por la sola musicalidad de las palabras. Pero la música que persigue Jaimes no es una música sonora, sino, por así decirlo, una música callada, una determinada cadencia, una secuencia rítmica que no depende ya de los metros clásicos, sino de una sabia combinación de períodos prosódicos. Esto puede conducir al verso libre, es decir a los versos que en una estrofa no tienen el mismo número de sílabas, o al verso blanco, no rimado. La rima no tiene ya la importancia de antes, puede contribuir a acentuar la musicalidad de algunas estancias, pero bien puede prescindirse de ella, como vemos en muchos de sus poemas.

Sin embargo, Jaimes era un consumado maestro para la rima. Sus rimas son siempre extrañas y novedosas. Algunas veces emplea el monorrimo como en la vieja estrofa de Berceo o del Archipreste de Hita. Entre los modernistas es el que demostró mayor dominio en la cuaderna vía, como lo dice claramente Emilio Carilla: "No encuentro en ningún otro poeta moderno una revitalización de la cuaderna vía como se encuentra en Jaimes Freyre".

Copiaremos dos estrofas de un poema:

*Desde la frágil barca vi ya las dos riberas.
Respetaron las olas mi esquife de quimeras,
como en el viejo, circo las plegarias postreras
del confesor cristiano respetaban las fieras.*

*He estrechado en mis brazos fantasmas y mujeres;
probé bodas las copas de todos los placeres,
y oí una voz que dijo: ¡Cuán dulcemente mueres!
Y cuando me moría: Puedes vivir si quieres...*

En todo caso, para Jaimes, la esencia del verso es la melodía, y ella no descansa ni en la rima ni en el número regular de las sílabas, sino en los acentos tónicos. Cada verso es una estructura melódica independiente de los otros, pero combinada con ellos para lograr la unidad del ritmo. Esta unidad es la armonía. Hay, empero, poemas de estructura más compleja, cuya ley musical reside en la estrofa, y éstos son los compuestos por versos de períodos prosódicos diferentes. Todos saben que dichos versos constituyen una audaz innovación del poeta modernista boliviano. Con ellos logra una cadencia inédita, como vemos en los siguientes:

*Sigo a la nave que vacila sobre las olas,
oigo a los vientos que se quejan entre las jarcias,
y sobre el mástil leo posarse a las gaviotas.*

Como observa Jaimes, en sus "Leyes e a versificación castellana", el verso: "Sigo a la nave que vacila sobre las olas" está compuesto de dos períodos tetrasílabos seguidos de un pentasílabo, el que a un oído acostumbrado a la poesía corriente le produce la impresión de un verso falso, con una sílaba de más. Pero si se repite la misma combinación en los versos siguientes, "el oído fino o educado descubre una coincidencia de acentos que constituye un ritmo lejano". Sin embargo, como él mismo lo indica, no es necesario conservar la misma estructura en toda la estrofa; se puede introducir variantes con "períodos análogos" como sucede con el tercer verso: "y sobre el mástil veo posarse a las gaviotas", compuesto por un tetrasílabo, un pentasílabo y otro tetrasílabo.

La armonía lograda por estos tres versos de estructuras melódicas disímiles es tan extraña y novedosa, que el propio Jaimes confiesa que él no sabe de "ningún poeta de lengua castellana que haya ensayado la combinación artística de períodos prosódicos diferentes", con la sola excepción de algunos poemas de su "Castalia Bárbara". Dice a este respecto: "La memoria del oído que ya necesita algún esfuerzo para prever la vuelta de los acentos en los versos de "periodos análogos", lo necesita mucho más para estas nuevas combinaciones... Los oídos incultos encontrarán siempre escaso, placer en los versos sin compás, en los que no están formados por un solo período o por períodos iguales".

Hemos dicho que la poesía de Jaimes se halla constituida por el ritmo, pero no hay que entender el ritmo como una regularidad tonal, como una estructura acompasada, sino como una línea melódica de suave ondulación; como una música secreta, modulada quedamente para un oído de artista. Sus versos están contruidos en una trabazón de armonías internas no siempre fáciles de captar. Pocos poetas han logrado, en castellano, una musicalidad tan fina, una cadencia tan sutil, obtenida sin duda con dificultad, aunque no se ve la factura. Se dijera versos cristalinios que fluyen como de un manantial, y es que están hechos con la difícil facilidad del verdadero artista. Quienquiera no muy versado en la ciencia del verso, los tomaría como el canto espontáneo de un poeta romántico. Y nada más alejado del romanticismo que el amor de la forma de este poeta refinado y sabio, que es casi un parnasiano, pero un parnasiano que a su pasión formal ha unido la sugerencia y musicalidad del simbolismo. Leamos el poema titulado "Siempre":

*Tú no sabes cuánto sufro! Tú, que has puesto más tinieblas
en mi noche y amargura más profunda en mi dolor!
Tú has dejado, como el hierro que se deja en una herida,
en mi oído la caricia dolorosa de tu voz.*

*Palpitante como un beso; voluptuosa como un beso;
voz que halaga y que se queja; voz de ensueño y de dolor...
Como sigue el ritmo oculto de los astros el océano,
Mi ser todo sigue el ritmo misterioso de tu voz.*

*Oh, me llamas y me hieres! Voy a tí como un sonámbulo,
con los brazos extendidos en la sombra y el dolor...
Tú no sabes cuánto sufro; cómo aumenta mi martirio
temblosa y desolada, la caricia de tu voz.*

*Oh, el olvido! El fondo obscuro de la noche del olvido,
donde guardan los cipreses el sepulcro del Dolor!
Yo he buscado el fondo obscuro de la noche del olvido,
y la noche se poblaba con los ecos de tu voz...*

Este poema es un tejido maravilloso de cadencias. Su musicalidad no ha sido obtenida por la rima, simplemente asonante, ni tampoco por el empleo de aliteraciones. Su metro octonario, conserva los hemistiquios, pero rompe el duro compás del octosílabo, logrando una ondulación rítmica suavemente modulada que deja una impresión de lejanía. La reiteración, procedimiento retórico muy frecuente en Jaimes, esta vez del vocablo "voz", con diferente matiz semántico —la caricia de tu voz, los ecos de tu voz, el ritmo misterioso de tu voz— dan al poema un aire de obsesión y de melancolía, que el poeta ha buscado cuidadosamente.

Para producir el reflujo de la línea melódica, se acude a este procedimiento difícil y que aparece el peligro de la monotonía. Sólo quien, como nuestro poeta, conocía todos los secretos del verso y estaba dotado de un sentido musical tan fino, podía emplearlo sabiamente. No es propiamente el estribillo, al estilo de las baladas inglesas, de "Annabel Lee" y de "El Cuervo" de Poe, o del "Claribel" de Tamayo, sino un tema, concentrado en el primer verso y que se repite en el poema como un leit motiv. Ya Gustavo Khan, el iniciador del simbolismo francés, había escrito: "La estrofa es engendrada por su primer verso". Y esto es lo corriente en la poesía de Jaimes. El primer verso es el alma del poema, que se va repitiendo, aunque no siempre en forma literal: se cambia, se modula y se articula en maneras diversas. Es el mismo motivo, pero con otra tonalidad y con otro matiz.

Veamos nuevamente, con qué maestría emplea este procedimiento reiterativo en un poema que ha cincelado con el cuidado de un artífice:

*¡Vuelve a mí la caricia de tus ojos!
Mi corazón, que estremeció el deseo,
arderá como incienso en tu mirada...*

*¡Vuelve a mí la caricia de tus ojos!
A mi noche.. poblada de visiones,
la alegría auroral de tu mirada...*

*Desfallezca mi espíritu en tus ojos,
gozosamente, luminosamente,
al infinito amor de tu mirada...*

*El argentino timbre de tu risa,
harmonioso sueño mío, llene
de lírica armonía mis oídos.*

*De lírica armonía, como el canto
del ruiseñor, la selva dolorosa
donde caen las hojas como lágrimas...*

*Ciña mi cuello el lazo de tus brazos,
llamaradas ebúrneas, desprendidas
de la amorosa hoguera de tu cuerpo.*

*Desvanézcase el sueño de mi vida
en el sueño de fuego de tus ojos,
en el sueño de mármol de tus brazos...*

Los motivos acá son la mirada de la amada y la "caricia de sus ojos" sobre el espíritu ensoñado del poeta, como en el poema anterior el dolor causado por el recuerdo de la voz de la amada. Allí se evoca también la "caricia de la voz", que martillea en su alma y que se extiende, como una onda melódica hasta cubrirlo todo: "y la noche se poblaba con los ecos de tu voz..."

Esta es una poesía llena de sugerencias y de símbolos, cuyo análisis simbólico requeriría de un estudio muy detenido. El poeta nada dice, insinúa, sugiere, evoca una voz o una mirada que tienen una propia significación, no siempre fácil para un lector no atento.

Los colores ocupan también un ancho campo en su simbología. El blanco, el rojo y el negro son sus colores preferidos, que evocan la pureza, la sangre y la muerte, o la claridad de la idea, la fogosa pasión y el fondo oscuro del misterio. Con frecuencia el negro hace **pendant** con el blanco y con el rojo. En la Hechicera dice:

*un haz de blancas víboras aquellas eran manos blancas
que mordían mis puños como víboras negras.
.....
Y puse el rojo hierro sobre la boca roja.*

Contra poniendo siempre el blanco al negro, en un juego de antítesis, escribe:

*Y se coronan de estrellas blanquecinas
las cimas, anchas y negras, de las montañas.*

Y también:

*Clavó en mí sus negros ojos.
Yo miraba su garganta.. su alba tez de leche y rosa.*

Y hablando de los peces en "Venus Errante", dice:

*Y sus escamas a los rayos del sol relucen
y forman nubes de alba espuma sus negras colas...*

El rojo y el rosa se enlazan también frecuentemente con el blanco y el negro:

*Nieve y rosa su cuerpo, su rostro nieve y rosa
Y sobre rosa y nieve su cabellera obscura.*

Lo mismo en "Canción de Primavera":

*Y hay rojos rubores y fuego y ternura
en la fría y suave marmórea blancura.
La fría y suave marmórea blancura,
se tiñe con sangre de las rosas rojas,
y el Fauno contempla, desde la espesura,
la fría y suave marmórea blancura...*

Este juego de contrastes se hace más complejo y más rico, en algunos versos:

*Noche plácida,
perfumada como el alba.*

Acá está el blanco y negro, con otro matiz, lo mismo que en esta sugestiva metáfora:

*La daga, blanca y fría
con que hiera a las sombras visionaria el día!*

Como decíamos, sería muy de desear que se intentara un estudio analítico de la poesía de Jaimes, y de la frecuencia con la que usa determinados símbolos, como las brumas, la noche, los vientos, el silencio, el misterio, la mirada, la voz, unidos, en un maridaje muy extraño, a la sangre, a la herida, al espanto, al ademán feroz y al lúgubre alarido. Provechoso sería igualmente un análisis de sus temas preferidos: el combate, la fría crueldad, la añoranza y el amor.

Varios de los poemas que hemos citado son de tema amoroso. En la poesía de Jaimes, como en casi toda la poesía boliviana y aún americana, encontramos con frecuencia la nota erótica. Por lo demás el amor ha sido siempre motivo de inspiración en los poetas. Los románticos vertían sus emociones en versos sollozantes. Era el desborde de la pasión. Cada poema nos confesaba una cuita amorosa. El modernismo americano, como el simbolismo francés, prefiere la imaginación al sentimiento. La vida no es sino un pretexto para el arte. Lejos de cantarlas a voz tonante, como hacían los románticos, hay que callar las propias emociones. El alma también tiene su pudor. Los modernistas no se confiesan ya, o por mejor decir musicalizan su confesión; se expresan en términos tan vagos que se hacen casi inaprehensibles. Amor de ensoñación es el de estos poetas, más que amor de realidad, aun cuando la nota erótica sea voluptuosa y sensual, como lo es por ejemplo en Reynolds. En todo caso la emoción está desrealizada: se ha arrancado de ella todo lo personal, para no dejar sino, en veces, una sensación, en otras una sugerencia o no más que una cadencia musical, como en Jaimes Freyre.

Sin embargo nuestro poeta amó sin duda, aunque no nos dé en sus versos sino la imagen estilizada de un recuerdo. Su amor no es completamente intelectual, como en Pinto o Tamayo, ni tampoco cerebralmente sensual como en Reynolds. Es una fina añoranza, una ternura que se vierte, no en lágrimas, sino en ritmo; una pura evocación que está, más que en la palabra, en el acento, más que en la imagen, en un tejido de cadencias.

Jaimes ha sabido extraer, para su poesía, todo lo bello que de sí da el tema amoroso. Se acercó a la fuente de Venus con ojos de artista y no con sumisión de amante. Más que un enamorado del amor, Jaimes fue un enamorado de la belleza. Entre nuestros poetas fue quizás el más artista, diremos mejor, el más poeta, pues si pensamos en el artifice, el más artista fue Tamayo. Pero en Jaimes hay más lirismo. Su poesía es más pura: no hay en ella reflexiones filosóficas, ni conceptos morales, ni erudición, ni descripción, ni oratoria, ni retórica. No hay más que poesía. Una poesía totalmente depurada de todo contenido extrapoético. Si en Bolivia se ha dado una poesía pura es sin duda la de Jaimes.

La influencia de Jaimes Freyre fue manifiesta en el germinar de la nueva poesía boliviana, a comienzos de siglo. En los círculos literarios que se formaban en las principales ciudades de Bolivia se leía con apasionado fervor la "Castalia Bárbara" y "Los sueños son Vida". De aquellos círculos surgirían nuevos valores poéticos que, ganados por la corriente modernista, crearían con todo una obra propia y personal. Los principales fueron Tamayo y Reynolds. De Tamayo habría

que hablar mucho y nos reservamos el tema para otra ocasión. Por lo demás fue un poeta, estéticamente hablando, muy distinto a Jaimes, razón ésta, quizás, por la que los dos poetas no se entendieron nunca.

Reynolds se formó en una línea más cercana a la de Jaimes. En su juventud solía asistir, en la ciudad de Sucre, a las reuniones de escritores y artistas que tenían lugar en casa de Ricardo Mujía, patriarca a la sazón de las letras nacionales, donde se leían versos de Rubén y de Jaimes. De ese grupo salió también Claudio Peñaranda, poeta elegante: gustaba de las rimas armoniosas y sonoras. Era en veces jugueteón, como un vate dieciochesco, y en otras grandilocuente y oratorio. Leía sus versos con voz armoniosa en los salones de la sociedad chuquisaqueña. Amaba a Rubén y su musa se resentía de ser un poco demasiado rubendariana. Escribió una "Elegía a Rubén Darío" digna del "Responso a Verlaine".

Gregorio Reynolds fue un poeta de más fuerte personalidad. Sus numerosos libros, todos de poesía, nos dicen de un hombre que no vivió sino para la adoración de las musas. Hubo también musas de carne y hueso, en las horas albas y en las horas turbias de su vida, pero, musas al fin, no le dieron placeres y amarguras sino de las que florecen en poemas. Maestro del verso, rimador incansable, Reynolds agotó en su obra todos los matices de la pasión: el amor tierno y el amor voluptuoso; el de la novia y el de la cortesana; el que se bendice en la Iglesia y el que se aspira en la taberna. Pero el erotismo de Reynolds fue un erotismo cerebral. Vivió en su juventud la bohemia del placer: se hizo tentar por los frutos prohibidos, pero en el fondo lo que buscaba era la semilla de la belleza para hacerla florecer en obras de arte. Los últimos años de su vida fueron serenos, patriarcales; pero siempre fecundos en creación.

Del poeta lírico, refinado y decadente, de su juventud, se trocó en la madurez en un poeta un tanto épico, cantor del paisaje y de las glorias pasadas de su tierra. Mas la obra del patriota no se condiciona siempre con la obra del artista. Lo que quedará de él como de auténtica poesía está encerrado en sus primeros libros: "El Cofre de Psiquis", "Horas Turbias" y "Prisma". Libro de sonetos, de corte impecable, el primero, hay en el segundo como un estremecimiento medular, un fervor místico y a la vez voluptuoso, en el que se siente unidos el hálito de la muerte y el aura del placer. En "Prisma", libro más subjetivo y reflexivo, hay el encuentro con lo efímero de las cosas y el anhelo de lo perdurable. Son versos-proverbios que recuerdan a los "Nuevos Rubayats" de Tamayo.

Reynolds, en el verso, era ante todo un amante de la forma: un verdadero parnasiano. Antes que la musicalidad perseguía el dibujo. Amaba la Helade por su sentido plástico y lo indiano por su definido perfil. Sabía, como el gran Heredia, encerrar un motivo en una forma pura. Sus sonetos son como medallones esculpidos en bronce o mármol pentélico de la Grecia clásica. En su pasión formal, hermanaba el Olimpo con el Ande, el cisne con la llama, las Ledas con las Ñustas.

Lo que ante todo hay en Reynolds es belleza formal. Como Jaimes Freyre, como Pinto, como Tamayo, Reynolds fue un artífice del verso: escogía sus vocablos con esmero, y sabía dar a sus giros un tinte de suprema distinción. Esta nota de distinción en nuestra poesía la ha visto bien el crítico colombiano Armando Solano, quien al referirse al poeta escribe: "Hay por lo general en la literatura boliviana una cierta discreción, una medida, un gusto bien equilibrado, que no son siempre apreciados en el bullicioso trópico. El caso de Reynolds acentúa extraordinariamente esas características".

Nada más alejado de nuestras letras, ciertamente, que la frondosidad verbal, lo que se ha dado en llamar el tropicalismo latinoamericano. Nuestros escritores tienen la sobriedad de la montaña, lo que hemos llamado ya el genio andino. Poeta andino fue Jaimes Freyre, como lo dijimos, pese a su mitología escandinava; poeta andino fue Tamayo a pesar de sus tragedias griegas; poeta andino fue Reynolds igualmente. Pero quiero subrayar que el andinismo de estos poetas está más que en la emoción en el corte, más que en el tema en el dibujo, más que en el contenido en el estilo. Pureza, sobriedad y elegancia, tres notas de andinismo, son en mi sentir las tres notas que distinguen a la auténtica poesía boliviana.

RENE MORENO

CRITICO LITERARIO E HISTORIADOR

Gabriel René Moreno es un clásico de la literatura y de la historia en Bolivia. Clásico en los dos sentidos del término: como consagración y como cultor de un purismo literario castizo.

Aunque él se decía escritor sin lectores, y se lamentaba que sus libros sobre Bolivia, remitidos y obsequiados, se empolvasen en los anaqueles de sus amigos, y ahí se estuvieran los pobres, "intonsos, barbudos, a la rústica", porque el autor no había podido "sentarse a la mesa del banquete literario", según sus amargas palabras, está hoy en la testera de ese banquete, pues serán pocos en Bolivia los que no lo consideren como la primera pluma de las letras bolivianas.

A René Moreno, aunque vivió gran parte de su vida en Chile y no tuvo mucha relación con los escritores bolivianos de su época, podemos incluirlo, por el tiempo que vivió y escribió, en la generación del 80, que fue la más esclarecida y fecunda de nuestro siglo XIX. A ella pertenecieron los novelistas Nataniel Aguirre, Santiago Vaca Guzmán y Ricardo Terrazas; los cronistas Julio Lucas Jaimes, Modesto Omiste y Félix Reyes Ortiz; los bibliógrafos e historiadores José Rosendo Gutiérrez, Valentín Abecia y Nicolás Acosta; los pensadores Mamerto Oyola Cuéllar, Agustín Aspiazu e Isaac Tamayo; los internacionalistas Antonio Quijarro, Belisario Salinas y Joaquín de Lemoine, y aun los políticos Aniceto Arce, Mariano Baptista y Gregorio Pacheco. Estos hombres renovaron las letras, el pensamiento y la política de Bolivia; dieron al país una estabilidad democrática y económica de la que careció hasta entonces, y lo que es más, sacaron al país de la crítica situación a la que lo condujo la guerra del 79.

René Moreno ocupa entre ellos su lugar: el del historiador, del bibliógrafo y del crítico literario. "Nadie puede escribir historia de Bolivia —dice don Alberto Gutiérrez en el extenso estudio que le dedica en sus "Hombres Representativos"— sin conocer y citar a René Moreno, porque nadie hay que haya profundizado los hechos con un ahínco más concentrado, ni nadie que les haya arrancado mejor que él la revelación de sus secretos, de sus causas determinantes y de sus misterios". Pero aún podemos decir más: nadie puede escribir sobre cultura boliviana sin conocer a Moreno, porque él escribió sobre muchos de los principales escritores bolivianos de su época. Hizo biografía y crítica. Fue el primero que escribió sobre nuestros poetas, y por lo tanto, cronológicamente, el primer crítico boliviano.

Decimos que es clásico en los dos sentidos del vocablo: no sólo como uno de los representativos de la cultura nacional, sino por su formación intelectual latina y castiza, y por su cuidada y purista pluma. Moreno es, quizás, el prosista del más puro y vigoroso estilo que ha dado el país. Aunque su juventud transcurrió entre los románticos bolivianos y chilenos —escribió, como se sabe, sobre nuestros poetas del siglo XIX y sobre el poeta colombiano Arcesio Escóbar, a quien conoció en Santiago y del que fue muy amigo— sus lecturas, tanto de los clásicos latinos y españoles, como de los cronistas hispanoamericanos, formaron su gusto, su concepto de la literatura y su estilo. Su amor y admiración por lo hispánico, y su cátedra de Preceptiva literaria en el Instituto Nacional de Santiago, completaron aquella formación. Una formación clásica más bien que romántica.

René Moreno no fue únicamente un historiador y un bibliógrafo de grandes condiciones; fue también un escritor, un escritor de raza, que conocía muy bien los secretos de la pluma. Su prosa es plástica y al mismo tiempo cadenciosa; rica en matices y salpicada de tropos; su vocabulario es de gran propiedad, y su frase, de períodos largos con frecuencia, siempre muy castiza. Dice Alberto Gutiérrez, en su ya clásico estudio sobre nuestro autor, que "a fuerza de alambicamiento y de purismo, el estilo de René Moreno reviste en ocasiones cierto estiramiento que perjudica a la armonía del lenguaje y a la belleza de las imágenes". No estamos muy de acuerdo con este juicio del ilustre escritor. La prosa de Moreno nos parece siempre elegante, clara y aun amena, hasta en las páginas más áridas de temas bibliográficos. Claro que su amenidad sólo podrán captarla mentes cultivadas. René Moreno no será nunca un autor popular, ni por su estilo ni por la especialidad de sus temas. Mas para un hombre de cultura, que ame la historia y la

bibliografía, las obras de Moreno constituirán siempre un gozo intelectual. Ellas no poseen la sequedad científica y la pesadez que es frecuente en otros historiadores y bibliógrafos.

Los libros de René Moreno están escritos no sólo con galanura, sino con gracia y agudeza. En la mayoría de sus páginas adivinamos la sonrisa del autor al escribirlas. No es ya la ironía francesa, ni el humor inglés; sino la socarronería española. La ironía consiste en exagerar la pintura de una virtud, fingiendo creer que esa virtud, y no el defecto contrario, adorna al personaje del que se trata o narra. El humor, por el contrario, estriba en pintar la realidad defectuosa, pero fingiendo creer que, lejos de constituir un defecto, es la mayor virtud. En una palabra, en la ironía, lo que debiera ser, se muestra como siendo en efecto, la cruda realidad, aparece como si fuera un dechado. La socarronería española es cosa muy distinta. En ella no interviene para nada el "deber ser". No es idealista. Es, por el contrario, de un realismo punzante, y, a las veces, amargo. Se pinta la realidad tal como es, sin deformarla ni exagerarla, pero de tal manera que resulte ridícula y aún grotesca. El socarrón simula encubrir el defecto y lo pone más en evidencia. No zahiere ni agravia; y si hiere no lo hace con lo aguzado de la punta, como la ironía, sino con lo romo de la cachá.

Esta socarronería danza, con bastante frecuencia, en las páginas históricas y críticas de René Moreno. Hay siempre una burla permanente cuando pinta los hechos y los hombres de nuestro siglo XIX; también cuando se refiere a los "vocabularios" y "caramillos", y a las petulantes formas del razonar peripatético de la Charcas Colonial.

El historiador se coloca lejos de los sucesos y los contempla como escenas de un tablado funambulesco. La vida se convierte así en un teatro de títeres. Por su tinglado pasan los entorchados, con sus sables y charreteras, los doctores in utroque, los prebendados de birrete y casulla, y las turbas coléricas e irrefrenables. Pasan también, con esas y otras vestiduras, la traición, la cobardía, la astucia y la vileza, con sus hermanas de comparsa. El historiador contempla la danza de las marionetas con su habitual sonrisa; luego, las juzga y las envía al infierno de la condenación histórica. Estamos tentados, al leerlo, de recitar un rubayat de Tamayo:

*Sombras chinescas nel azul artero.
Pasan héroe triunfal o vil porquero.
Sopla alguien y en la extinta luz perecen
Títire y a la vez titiritero.*

Ni los héroes le merecen a René Moreno consideración. No se impresiona ante ellos. Así, con cierto gesto de indulgencia y de "olímpica familiaridad", llama a Bolívar, "Don Simón", y a Monteagudo, "Don Bernardo". No le asustan los héroes, pero le irritan, a pesar suyo, los bellacos. Finge ser indiferente, y, como suele decirse, "imparcial". Pero de pronto, don Gabriel René se enoja, y tenemos entonces la impresión de que ya no estamos en el teatro, sino en la realidad, y quién nos la muestra no es un hombre ajeno, no es un extraño ni un indiferente, sino un hombre de ese mismo mundo donde se juega la comedia, un ciudadano de ese país, un patriota que relata con ira y con dolor una realidad que lo hiere. Es verdad que trata siempre de simular distancia y despego. Aunque fustiga con su burla, se enmascara en la socarronería, pero en estos casos es una socarronería acibarada.

Muchos bolivianos no han comprendido que el acíbar no resumía de un odio o de un desprecio, sino precisamente de un fuerte amor por Bolivia, de un amor doloroso, como el que Joaquín Costa tenía por España. Le dolían nuestros errores, nuestra insensatez, nuestra inepticia. Sufría al ver, que de los hermosos días coloniales, éstas nuestras tierras habían caído en la anarquía que trajo la república. Y no es que añorase la Colonia desdeñando la independencia, pues nadie como él relató con más admiración los anhelos de libertad y autonomía que bullían en el espíritu de los estudiantes de la Universidad de Charcas y en el cerebro de los doctores de la Academia Carolina. Hablando con melancólica añoranza y encendido amor de la vieja ciudad de La Plata, relatando sus pasadas grandezas, y aludiendo a sus escudos y sus pergaminos, dice: "Pero su verdadero y nunca deslumbrado blasón está en su gloria, y su gloria es aquel famoso grito de libertad, cuando en Mayo 25 de 1809, América entera dormía el sueño profundo de la servidumbre; grito al que, días después, respondió temerariamente La Paz con la guerra y los martirios primeros de la emancipación continental".

Moreno era un hijo del positivismo, y por lo tanto un hombre del siglo XIX: un republicano y un demócrata. Pero le condolía que la república hubiera traído tanto trastorno en Bolivia. No obstante de que el Alto Perú había sido la cuna de la independencia latinoamericana, Bolivia no

había sabido aprovechar de esa gloria y sus consecuencias lejos de serle promisoras le habían sido desastrosas. Ni siquiera interesaba a la curiosidad de los hombres, según Moreno "la aventura de un pueblo promotor de una gran revolución, cuando los pueblos que le rodean y oprimen han alcanzado con el éxito de ella ventajas, y él hasta el presente, por estas causas o las otras, no ha sabido obtener medra sino ruina".

Moreno atribuía los males de nuestro país a la diversidad de razas, y sobre todo al alma primitiva, moral y cultural- mente, de las razas autóctonas. Estas razas constituían, en su concepto, el invencible lastre en la marcha hacia la civilización. En su estudio sobre Nicómedes Antelo, publicado en "Bolivia y la Argentina. Notas biográficas y bibliográficas", pone en labios de su amigo y conterráneo las ideas racistas que andaban por su mente. Cuenta que en una disertación que dio Antelo en Buenos Aires, decía: "Me consideraréis por ventura defensor de la raza indígena en América, un tipo a lo Las Casas, algo como un Cabeza de Vaca destronado? No por cierto. Os presento simplemente una antítesis, esa antítesis esencialmente boliviana, característica, que en mi concepto presenta uno de los más arduos problemas que pudieran afectar a la mente del político, del estadista o del filósofo. Permitídmeme decirlos, que la heterogeneidad del suelo, clima, razas y sociabilidad bolivianas, me representa a la imaginación ese contraste curioso que exhiben los tipos arcaicos de Australia al frente de las creaciones modernas".

Refiriéndose a los autóctonos del Altiplano y valles de Bolivia, dice: "Esa raza de cobre ha rendido ya sus pruebas secularmente. Su poder y su civilización no resistieron en el imperio peruano al primer contacto del poder y civilización de un grupo de blancos aventureros. Su herencia es hoy para nosotros nada. Ningún nuevo factor, ni uno solo, ha aportado esa raza a la cultura ni al concurso de la actividad moderna... Pero, eso sí, —y aquí la funesta deformidad— representa en Bolivia una fuerza viviente, una masa de resistencia pasiva, una induración concreta en las vísceras del organismo social". Aunque Moreno sentía cierta simpatía por las razas autóctonas orientales, como se puede ver por lo que dice en el "Catálogo de la Biblioteca de Moxos y Chiquitos", le hace decir no obstante a su conterráneo Nicómedes Antelo, con cierto tono chocarrero:

Los enemigos del alma son tres
kolla, camba y portugués.

No tenemos por qué silenciar el racismo de Moreno aunque estas ideas sean hoy muy combatidas y se las mire con suma prevención. No fue, empero, el único escritor que sostenía tal criterio. Parejas ideas racistas fueron expuestas después por Alcides Arguedas, Rigoberto Paredes y otros. Se trata de una posición intelectual frente al problema sociológico boliviano, de una tesis, equivocada tal vez pero siempre respetable. Habría que oponerle ideas, pero no injurias.

René Moreno, con un regionalismo también muy boliviano, reprochaba a los kollas, a quienes llamaba un poco despectivamente alto peruanos, de ser astutos y enredadores, y causantes, por lo tanto, de nuestros embrollos políticos. El no quería sentirse alto peruano, pero el Alto Perú, con su gloriosa tradición colonial y con sus miserias de aquellas horas, estaba en su carne, sin remedio. Era su preocupación y su cuidado. Gozaba recordando sus grandezas pasadas y sufría contemplando sus quebrantos presentes. Aunque se creía indiferente a la realidad alto peruana, estaba preso en ella. Sus libros lo atestiguan. Casi toda su obra se refiere al Alto Perú, vale decir a Bolivia. Toda una vida consagrada a su bibliografía, a su historia y a su literatura. René Moreno era un boliviano hasta la médula.

Don Alberto Gutiérrez subraya reiteradamente en su estudio ese bolivianismo de Moreno, y hace ver cómo era de parcial y apasionado cuando trataba de la política del país. "Lo que queremos acentuar sobre todo —escribe Gutiérrez— es la parcialidad de René Moreno en los asuntos de la política doméstica de Bolivia. Ese apasionamiento por una u otra causa, es cualidad inherente al patriotismo de verdad. Sólo es indiferente a sucesos de esta naturaleza el extranjero, el renegado o el que carece de moral política o de sindéresis. En René Moreno observamos, lo mismo que en Cortés, en Urcullo y en cuantos han escrito sobre historia boliviana esa pasión que es humana, que es instintiva, que es involuntaria e irresistible, que arrastra la simpatía o el intelecto por una u otra corriente de los sucesos".

Analizando muchas de sus vehementes páginas, en las que afloran sus antipatías y sus enconos, Alberto Gutiérrez dice que René Moreno poseía, "más que la imparcialidad del

historiador, los amores y los odios del boliviano", añadiendo que "pocos estarán exentos de esa cualidad cuando se trata de historia nacional, con sus vigorosos rencores y sus pasiones desencadenadas". Al comentar las acusaciones que se hicieron a Moreno a raíz de su participación en la Guerra del Pacífico, y la ira patriótica que revela su folleto "Daza y las bases chilenas", como expresión de su amargura al verse incomprendido en su amor de boliviano, Gutiérrez escribe: "La pasión del terruño era más fuerte que la voluntad misma de René Moreno. Sentía los resentimientos de la propaganda que se desencadenó en contra suya y de la condenación que sufrió de sus conciudadanos; pero no podía despojarse de esa condición de la nacionalidad, que es inherente al individuo, de que no podría despojarse un ser civilizado sin incurrir en los calificativos severos que el vulgo mismo otorga a los que no son fieles a su condición nativa".

Si René Moreno, que jamás perdió la ciudadanía boliviana, y que como boliviano hizo una gestión ante el propio Presidente de la República y no a espaldas del gobierno de su país, para apartar a Bolivia de una guerra que él la sabía desgraciada para su patria, si René Moreno, decimos, se hubiera sentido ajeno a su condición de boliviano, le hubieran tenido sin cuidado la opinión de la ciudadanía de este país y las invectivas que le lanzaban las gacetas; pero no sólo no lo tenían sin cuidado, sino que lo herían hondamente. Quiso vindicarse de la acusación de traidor que le imputaban ciegamente los que en Bolivia apostrofan sin razón y sin medida, y pidió que se lo juzgara, constituyéndose al efecto en el país. Un tribunal compuesto por el Presidente de la Corte Suprema de Justicia, el Arzobispo de La Plata y un representante del gobierno, le hicieron un proceso en la capital de la República y lo absolvieron de toda culpa, aunque no por eso cesaron las insensatas injurias y acusaciones que le amargaron su existencia.

Ya no podemos dudar hoy del patriotismo de Moreno, un patriotismo herido por todos los sinsabores de la incompreensión, y más aún todavía por los descalabros de la patria lejana. Un patriotismo más hondo cuanto más sufrido. René Moreno, viviendo en playas extranjeras, sentía sin duda la añoranza de la patria, aunque sabía que en ella no tenía acomodo ni lugar para su labor bibliográfica, ni para poder respirar libertad y cultura. En Chile estaban sus amigos, sus discípulos, sus libros. Allí había un clima de legalidad, un ambiente de civilización, y con todo debió sentirse extraño, extranjero, "paladeando a sorbos esa cortés indiferencia hospitalaria que circunda al asilado oprimiéndole lentamente el alma", para decirlo con sus propias palabras. Palabras amargas que revelan en él la situación del exiliado.

Evocando la historia de su patria, de sus riquezas pasadas y de sus pobreza presentes, debió sentir momentos de mortal angustia; quizás deseos de volar a esa tierra nativa que se idealiza de lejos y cuya realidad hiere de cerca. Hay un testimonio que da fe de nuestra sospecha. En las páginas necrológicas que René Moreno escribió sobre don Mariano Ricardo Terrazas, le atribuye los sentimientos que acaso lo turbaran a él en aquellos momentos. Habla del exilio voluntario de Terrazas en Lima con un acento de amargura, que no parece sino que estuviera pintando su propia alma desgajada del árbol de su tierra, nostálgico quizás de aquella tierra, sino para vivir, para morir en ella.

Escribe de Terrazas, pero como hablando de sí mismo: "La nostalgia le acometió por entre las labores del diarismo; no la nostalgia aguda de la tierra, sino la otra, la del refinamiento crónico, la nostalgia del ideal. Horas mortales de desaliento vinieron entonces a visitar el alma de Terrazas, que con todas sus veras habitaba en la patria. Dudó como dudaron tantos otros. Los estadistas de su partido, entre ellos el anciano Frías, habían a juicio suyo concertado un sistema de guerra desigual, una política sin hierro y sin astucia contra la brutal perfidia del militarismo. ¡Ay!, nadie, como él, tenía más hondamente clavado el aguijón de la pena doméstica. En nadie, como en él, filtraba por sus íntimos resquicios el inexorable tedio que constituye la esencia de la vida humana. Conocía que la suya caminaba a descalabrarse, sin remedio, por el sendero que a sus pasos trazaba el rigor de los tiempos. La bella expresión varonil de su fisonomía iba sombreándose con presentimientos, de que acaso la índole ya muy acentuada de sus inclinaciones no hallase patria a quién servir, y de que más desterradas se habían de encontrar sus facultades dentro que fuera de su país. Llevando, además, como llevaba, vida puramente intelectual hasta para ganar el sustento, y ajeno del todo al afán equilibrante que reclaman las materialidades lucrativas, él era también, de los que saben paladear a sorbos esa cortés indiferencia hospitalaria, que circunda al asilado oprimiéndole lentamente el alma".

No puede ser más amarga aquella expresión, referida a Terrazas, pero sin duda brotada de su propia alma, de que "acaso la índole ya muy acentuada de sus inclinaciones no hallase patria a quien servir, y de que más desterradas se habían de encontrar sus facultades dentro que fuera de su país". No parece que acá hablase únicamente de sus facultades intelectuales, sino, quizás más, de su necesidad de libertad, de orden, de ley, de respeto a la vida humana, a su dignidad y a su albedrío, que en su tierra ya no parecían existir.

Moreno se daba cuenta del mal de su país y conocía la raíz de ese mal, que no era otro que la política que se infiltraba en todo, y todo lo envenenaba. Los bolivianos no hacían cultura, ni arte, ni ciencia, ni industria, ni comercio, porque estaban absorbidos por la pasión política. Se podía afirmar que en Bolivia no existía más que un solo hacer humano: la política, que esterilizaba todos los demás. "Cruel infortunio moral es en Bolivia la política —escribía Moreno—. Penetra con sus infinitos hilos eléctricos en las múltiples relaciones así de la vida pública como de la vida privada. No hay un solo ánimo que no se sienta tiranizado por este azote infernal. Es la sombra aterradora de Hamlet, que persigue a los hombres en el sueño y la vigilia. ¿Cómo prescindir de esta dolencia endémica y profunda, al tratar de las producciones del ingenio en un país donde éstas no son el artefacto de claustrros o academias, sino el brote espontáneo de un campo enteramente abierto a la intemperie?".

No encontrando en Bolivia clima propicio para su labor intelectual, René Moreno tuvo que avecindarse en Santiago de Chile, después de egresar de la Universidad fundada por Andrés Bello, donde estudió derecho. No ejerció nunca, sin embargo, su profesión de abogado. No se sentía llamado por ese camino. Moreno amaba las letras, los libros, los papeles impresos. Era un escritor, aunque él, quizás con cierta coquetería, se decía únicamente papelista. Es verdad que pasó gran parte de su vida anotando libros, folletos y periódicos, glosándolos con gran erudición, pero poniendo siempre, en aquellas glosas, el grano de sal de su fina agudeza. Publicó varias obras que son fuente de consulta imprescindible para la bibliografía de nuestro país, como "Catálogo de la Biblioteca Boliviana", "Catálogo de la Biblioteca Peruana", "Catálogo del Archivo de Moxos y Chiquitos", "Ensayo de una bibliografía general de los periódicos de Bolivia" y cuatro volúmenes de "Notas históricas y bibliográficas".

Esos libros constituyen un monumento en la ciencia bibliográfica boliviana. Moreno no sólo anotaba en sus catálogos escrupulosamente los datos bibliográficos de cada libro, de cada folleto, de cada periódico, sino que se extendía en notas eruditas, para informarnos de cuanto sabía sobre el autor o sobre el tema de la publicación. Hay notas tan extensas que son verdaderas biografías o estudios históricos. Como algunas no cabían, por su extensión, en los catálogos, Moreno las publicó aparte, bajo el título de "Notas históricas y bibliográficas".

Apurando el concepto, quizás se podría decir que sus propios libros de historia, "Últimos días coloniales en el Alto Perú" y "Matanzas de Yáñez", no son sino amplias notas bibliográficas, pero de un bibliógrafo que enseñaba a hacer historia a los historiadores y biografía a los biógrafos. Por eso Moreno ha sido llamado, con razón, el padre de la bibliografía boliviana, aunque merecían compartir ese título con él, Valentín Abecia, José Rosendo Gutiérrez y Nicolás Acosta. Como éstos, Moreno formó una biblioteca de libros, folletos y periódicos bolivianos, que era un verdadero repositorio de la cultura nacional, y que se conserva, como la sección más importante, en la Biblioteca Nacional de Sucre. Gracias a él no se perdieron folletos y periódicos que eran casi ejemplares únicos, y gracias a él, sobre todo se conservaron valiosos manuscritos. En particular de los Moxos y Chiquitos, que él hizo empastar para obsequiarlos al gobierno de Bolivia, y de los que compuso un ya célebre Catálogo.

Mas René Moreno no fue solamente un bibliógrafo; fue en su juventud crítico literario, y, en su madurez, un historiador, quizás el más señalado historiador que ha dado Bolivia. Su obra histórica aunque sólo se compone de dos libros y algunos ensayos, es tan importante que todos cuantos han escrito y hablado de Moreno se han detenido únicamente en ella, poniendo escasa atención a la obra del crítico. Moreno, como crítico literario, es aún tema inédito.

Es verdad que el gusto literario de Moreno está muy lejos del nuestro, Y su concepto de la literatura en general y de la poesía en particular, muy distante del vigente en nuestro tiempo. Mas conviene detenerse en su obra crítica porque él escribió sobre todos los poetas bolivianos de cierta importancia del período romántico, y sus estudios, publicados en la Revista del Pacífico, fueron ancha vía para ser conocidos en los círculos literarios chilenos. Se ocupó de Manuel José Tovar, de María Josefa Mujía, de Mariano Ramallo, de Néstor Galindo, de Ricardo José Bustamante y de

Daniel Calvo. Escribió también sobre el poeta colombiano Arcesio Escóbar y sobre el poeta español del siglo XVII Francisco de Rioja.

René Moreno tenía un concepto clasicista de la literatura. En su opinión, el pensamiento edificante y el sentimiento moral, debían ser los contenidos básicos de la poesía y de las letras, y no así la música de las palabras y el colorido de las imágenes que aportaron el simbolismo y el superrealismo literarios. Por eso Moreno no comprendió a los modernistas latinoamericanos. Se ocupó de Arcesio Escóbar y no de Asunción Silva o Rubén Darío; lo mismo que sobre los poetas bolivianos Calvo y Bustamante y no sobre Pinto o Jaimes Freyre. Se mantenía, en cierta manera, adherido al romanticismo poético porque los románticos, desde el punto de vista formal, seguían siendo clásicos. La nota romántica se encontraba únicamente en la exacerbación sentimental, el confesionalismo y el empleo de términos superlativos. El modernismo, en cambio, suplantó el conceptualismo de la poesía clásica y aun romántica, por los puros valores formales del vocablo: su musicalidad, su color y su magia metafórica.

En su estudio sobre don Francisco de Rioja, dice que: "Lo que caracteriza la obra poética del vate sevillano, es ese fondo moral donde campean gallardamente la vivacidad de sus efectos y convicciones íntimas... Punto de realce —añade— es que la armonía artística estriba no poco en que esas galas (las galas de una brillante fantasía) son siempre selectas, y que brotan de una fantasía severamente castigada. De esta suerte lo principal y lo accesorio no desdichan nunca el uno del otro. He ahí en suma el estro y el arte de nuestro poeta". Ahora bien, ¿cuál es lo "principal" para Moreno en la poesía de Francisco de Rioja? Lo dice claramente: "La idea y el consejo derivados de la filosofía moral". "El sentimiento moral o filosófico, como nota dominante en los acordes de su conmovión lírica o didáctica —añade—, viene a ser el oro de subidísimos quilates, la calidad rara y a la vez preciosa, de la poesía de don Francisco de Rioja en sus distintas especies".

René Moreno insistía en el conceptualismo literario. Así, en una crítica al poema "Bolivia a la Posteridad", de Ricardo José Bustamante, se lamenta de que los conceptos en ese poema no estuvieran a la altura de su entonación musical y que no tuvieran una "patética elocuencia" en la pintura de Bolívar. Copiemos dicho párrafo de crítica: "Este trozo de poesía —escribe Moreno— es una prueba más del prestigio y novedad que dan a pensamientos obvios y aún comunes, los encantos de una versificación fácil, robusta y armoniosa. No se puede negar que el oído queda completamente satisfecho con la lectura de estos versos, y es muy posible que entonces más de una imaginación se exalte hasta el punto de olvidar que en ellos no están los conceptos a la altura de la entonación musical. Los que saben que la poesía está principalmente en el fondo mismo de las obras, y no en la forma, hubieran tal vez querido encontrar en este epitafio el gran pensamiento de una generación entera sobre el genio de Bolívar; un rasgo de patética elocuencia, rápido, pero inmenso en su alcance y significación, que, ya hablado, ya escrito, ya en prosa, ya en verso, fuese capaz de conmover el ánimo de un modo profundo y duradero...".

René Moreno pedía acá que en un poema se expresara "con patética elocuencia" nada menos que el pensamiento de toda aquella generación sobre Bolívar, y que "en su alcance y significación fuese capaz de conmover el alma de un modo profundo". Sin quererlo pensamos en los poemas de Víctor Hugo llenos de temas políticos y filosóficos, donde el valor poético a punto de zozobrar entre tanta elocuencia, sólo se mantenía por el genio singular del vate francés. Encontramos también, en esas líneas de Moreno, el criterio romántico de que la finalidad de la poesía era conmover, y no, como para la poesía simbolista, producir un goce puramente intelectual.

Comentando esta crítica de Moreno, decíamos ya en 1948, en un estudio sobre la poesía paceña, y a propósito de Bustamante, que "René Moreno mantenía el prejuicio, muy común en el pasado siglo, de que el valor de la poesía radicaba en los conceptos, vale decir en el fondo y no en la forma del poema. Los versos de Bustamante le suenan a nuestro crítico como muy musicales, y de lo que carecen es precisamente de musicalidad. Aunque Bustamante era buen versificador, sus versos eran duros, como sucedía en general con la poesía romántica boliviana, desprovista de esa interna musicalidad y de esa grácil cadencia que se hace presente en nuestra poesía sólo a partir de Jaimes Freyre. La obra de Bustamante carece de don poético —decíamos— no porque le faltasen ideas, sino precisamente porque por atender a la idea descuidaba la palabra, y la poesía, como decía Paul Valery, no se hace con ideas, sino con palabras. La poesía consiste en dar a una palabra, aun a la más modesta, el hechizo de encantamiento y la fuerza primigenia que tenían, sin

duda, los vocablos en la boca de Adán. Por eso decíamos en aquella ocasión que toda verdadera poesía es adánica.

Quizás René Moreno no participara de esta manera de concebir la poesía, en la que se mira al poeta como a un taumaturgo que tiene la virtud de tornar en poético un vocablo que en otros labios es corriente y vulgar, porque para la opinión de nuestro crítico, bastante académica, existían palabras poéticas y otras no poéticas. Según este criterio, un poeta debía encausar su inspiración por los moldes de la expresión clásica, expurgando de su vocabulario los términos que no tuviesen literaria prosapia. Así Moreno critica a José Ricardo Bustamante por el empleo de ciertas voces que, en su concepto, no tenían tradición poética. "La palabra lloro —dice— para significar las lágrimas es impropia, debiendo en su lugar decirse llanto. Congela no es voz poética y en sentido figurado se usa mejor el verbo helar, así se dice "dolor o espanto que **hiela** el alma, que **hiela** el corazón, y no que **congela** el alma, que **congela** el corazón".

Pocas veces, en sus críticas, se refiere a los tropos. Los conceptos tienen para él más importancia que las imágenes. Así, hablando de un poema de Galindo, critica la "falta de inventiva en su asunto, esto es —dice— la ausencia de una idea dominante que sirva como de punto de mira a la unidad, y a cuyo desenvolvimiento concurra el conjunto armónico de las diversas partes". Acá tenemos sintéticamente su concepto de lo que debe ser un poema: una obra lírica basada en una idea central, cuyas estancias bien compuestas en metro y rima, armonicen con aquella idea en un conjunto perfectamente lógico, sin descuido del ritmo y la cadencia.

Para completar el concepto que René Moreno tenía del arte literario y en especial de la poesía, conviene consultar los "Elementos de Literatura Preceptiva" que publicó en Santiago en 1891. Dice allí que "obra literaria es una ordenada serie de pensamientos, expresada por medio del lenguaje y dirigida a un fin cualquiera de agrado o de utilidad. Reglas en las artes son ciertas leyes que prescriben al artista lo que debe hacer, y lo que está obligado a evitar, para que sus obras tengan la perfección posible". Enseña que en una obra de arte debe resaltar el orden, el concierto de los elementos literarios: metro, rima, vocablos poéticos, imágenes ajustadas al tema, que sean "bellas"; comprensibles y "castigadas". Dice que la obra literaria debe escribirse con prolijidad, cuidado y esmero. "La producción literaria —escribe— no desempeñó nunca su labor sin concierto previsorio, prolijo, sagaz y vigilante. Lejos de haber vivido entregada al ciego impulso de la naturaleza, sus obras admirables están demostrando, por sí solas, la existencia de un poder eficiente que ha sabido llevarlas a cumplido término a través de mil dificultades".

Escribe que "El arte es la manifestación de la idea o emoción estética en forma exterior sensible", donde se ve la influencia de Hegel, a quien cita en algunos párrafos. Al hablar muy hegelianamente de que la poesía se propone dar a la belleza una forma sensible de expresión, aclara que "esta **forma sensible de expresión** en bellas artes no es la sentimental o patética, sino la que, en cuanto externamente representativa de la idea, llega a poner a ésta en contacto mediato o inmediato con nuestros sentidos". Moreno, lo vemos en la mayoría de sus conceptos, tendía más al clasicismo que al romanticismo, pese a algunas afirmaciones un tanto subjetivistas en estética, como cuando dice que "el fondo y la forma (de la poesía) pertenecen al arte que expresa la emoción de nuestra alma, **emoción denominada belleza o sentimiento estético**".

Hay sin duda un cierto eclecticismo en sus concepciones estéticas, puesto que Moreno no era propiamente un filósofo. Se ocupa de materia estética sólo con miras a la literatura. Así, con cierta influencia romántica dice que la poesía nace de las fuentes de la "sensibilidad, la imaginación y la fantasía". Sin embargo, con resonancias aristotélicas, insiste en dar a la poesía una finalidad ética y pedagógica. "No se puede negar —escribe— que la excelencia de la poesía aumenta y su influencia acrece cuando el ideal cantado por el poeta es expresión de la verdad o responde a los sentimientos del bien. En igualdad de circunstancias siempre aventajará en mérito e influencia el poeta que sin menoscabo de la belleza diga a la utilidad algo, al que en forma también bella, no la diga nada". Esto nos recuerda el precepto horaciano:

Omme tulit punctum qui miscuit utile dulci
Lectorem delectando, pariterque monendo.

Se manifiesta siempre, y en todo momento, la formación clasicista de Moreno. Sin embargo dice que no habría que interpretar lo anterior en el sentido de que es esencial a la poesía el proponerse algo de valor trascendente fuera del arte. Y añade: "Desde el punto de vista puramente

artístico igual valor y legitimidad alcanza la poesía con médula de razón o de moral y la poesía que no tiene tal médula, a condición de que ambas poesías sean bellas en su forma". Y va aún más lejos: "Una poesía de bella forma y de pobre o falsa idea tendrá más valor artístico, que una poesía profunda y filosófica de forma pobre y fea. Porque lo esencial y principal del género es la belleza". Esto acusa una evolución en el concepto que tenía Moreno de la poesía en 1891 con respecto al de 1860, año que escribió su estudio sobre Ricardo José Bustamante, al que reprocha, como hemos visto, su falta de conceptos profundos sobre la persona y obra de Bolívar.

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que sólo a la poesía asigna Moreno el valor y la finalidad de la belleza. "No pasa lo mismo con la prosa —escribe—. Todas y cada una de las especies que la constituyen son meras formas artísticas de fines extraños a la impresión sensible de la belleza. Ninguna tiene su objeto apetecible adentro del arte sino afuera y aparte de lo meramente expresivo". La novela y el cuento no tendrían, pues, para Moreno valores estéticos, sino didácticos, y en esto se muestra también la formación clasicista de nuestro escritor, ya que para los clásicos el único género de "bella literatura" era la poesía, relegando la prosa al género llamado Didáctica, tal como lo hace igualmente Moreno.

La novela y el cuento son, en verdad, géneros literarios modernos. Se podría decir que la novela nació con el romanticismo, aunque sabemos que tiene viejos antecedentes. Es, empero, en el siglo XIX en el que la novela y también el cuento cobran la importancia y vigencia que hoy tienen, encumbrándose por encima de la poesía y vencéndola.

Estos géneros, según el concepto de Moreno, eran secundarios, ya que dice claramente que la expresión más alta de la literatura se halla en la poesía, a la que dedica casi todo el libro de la "Preceptiva Literaria". Es verdad que en algún momento parece que a las "composiciones novelescas" las englobara dentro del género poético, con la épica y el apólogo, dando quizás al término "poesía" su valor originario, de "creación" de obra creativa. En todo caso sólo unas cuantas páginas dedica Moreno a la novela en la citada obra, dando algunas reglas de composición usuales en los manuales de retórica y ya bastante superadas por la novelística moderna. Con todo, debemos comprender que los "Elementos de Literatura Preceptiva" estaban compuestos en vista de la educación secundaria y a su nivel mental. Podemos pensar que el concepto que René Moreno tenía de los géneros narrativos era más amplio y profundo que el expuesto en esta obra de con-creta finalidad educativa.

Tanto por este libro, como por sus ensayos críticos, podemos darnos cuenta de su sólida formación literaria y desde luego de su buen gusto, gusto formado en las letras clásicas. Con frecuencia critica la exageración y ampulosidad de nuestros poetas románticos, el énfasis de sus elocuciones que, lejos de prestarle, le quitan fuerza a la expresión del sentimiento. Critica a Bustamante el emplear demasiados giros y ornamentos en su "Armonía Fúnebre", escrita en recuerdo de la muerte de una hija suya. "Esos **ritornelos** en el metro estudiosamente dispuestos —escribe— serán quizás en otras composiciones un adorno elegante, pero aquí son hasta una especie de ultraje al dolor". Y luego comparando este largo poema con la "Elegía al cadáver de Fany" de Daniel Calvo, y después de citar el verso:

¿No es verdad Fany que en el cielo moras? escribe: "Puede muy bien ser una exageración de nuestra parte; pero es lo cierto que en esta sola y sencillísima frase de Calvo hallamos más ternura, más sentimiento, más piadosa resignación que en muchas de las artificiosas estrofas de la "Armonía Fúnebre".

En estas críticas, Moreno es, a veces, acerbo y aun mordaz. No disimula los defectos del poeta que estudia, pero tampoco regatea sus elogios. Así, después de analizar unos malos versos de Bustamante, en los que el poeta dice, con un lamentable prosaísmo: "Prenda la más querida de mi alma, mi Luisita, mi ángel, mi tesoro", comenta que esto es una trivialidad de puertas adentro, un concepto de recámara que las abuelas prodigan a sus nietecillos y las amas a los niños de cría". Pero luego, hablando de la oda de Bustamante "Al General Ballivián", dice que es "una composición de un mérito poco común" Y que "está escrita en octavas reales de una entonación verdaderamente soberbia, y que en la riqueza de sus rimas y en sus cadencias y cortes variados hace recordar al duque de Rivas". Sobre la "Página enviada al álbum de un amigo", dice que es "clásica en la forma de su metro" y que "lo es también por la exquisita abundancia de su poesía". "En ella ha vencido Bustamante —añade— las dificultades de la rima esdrújula, y con tal acierto, que lo que gana la composición en armonía, no pierde, como suele acontecer en casos como éste, en naturalidad y sencillez".

A Moreno, en cambio, no le hacían gracia las aliteraciones y paronomasias que tanto emplearon luego los modernistas. Así critica a Manuel José Tovar por unos versos que podrían hacer de nuestro poeta romántico un precursor del Modernismo:

*de ese viento
de vana vanidad vamos volando*

del cual dice Moreno que corre parejas con aquel verso de Ennio:

O Tite, tute, Tati, tibi tantoa, tiranne tulisti.

Para Moreno los citados versos de Tovar no tenían más valor que "satisfacer la rima". Eran muestras de "atrevidas figuras faltas de armonía y de buen gusto". Estamos ciertos, por esta opinión, que René Moreno no habría gustado de la poesía de Tamayo, a quién sin duda le hubiera criticado muchos versos de su Prometheida, como estos:

*El raso rosa de tu risa roscida.
El cielo lila de la dulce Delos.
El mar murífice, muriente y mármol.*

y quizás más todavía el:

Oblicuo eloquio umbrílico deliquio

que por su atrevidos neologismos le habría parecido petulante y del mal gusto. Moreno no comprendió nunca el modernismo literario. No lo censura, pero lo silencia. En los años que publicó sus "Elementos de Literatura Preceptiva", conocidos eran ya Rubén Darío, Asunción Silva, José Martí y otros, pero no registra ningún modelo de ellos. Copia algunos versos de poetas románticos, perdidos sin embargo entre el acopio de ejemplos clásicos, mas nunca se encuentran en su obra citas de poetas modernistas. Quizás pensaba Moreno que el Modernismo no era sino una moda de audaz originalidad, pero que pasaría pronto por no tener mucho asidero en las clásicas formas literarias.

Estos estudios críticos, como obra de su juventud, no tienen aún el recio y castigado estilo de su obra histórica. No luce en ellos, por lo menos en todas sus páginas, el personal sello de su prosa rica y brillante, aunque de vez en cuando aflora su vena socarrona, como por ejemplo cuando dice, hablando del poema "La Mujer" de Néstor Galindo —un poema que consta nada menos que de tres mil seiscientos setenta y cuatro versos—, que "mientras permanezca inédito estará al abrigo en puerto seguro", pero que "una vez lanzado a la publicación, es de temer que no logre atravesar airoso la mar del olvido y que naufrague en ella sin remedio".

Algo que es digno de anotarse en estas críticas, es la honestidad de sus juicios, honestidad que es una de las virtudes de todos los escritos de Moreno. El sabía que el primer deber del escritor es atenerse a la verdad y expresar sinceramente su pensamiento, aunque éste pueda herir susceptibilidades y trocar un amigo en enemigo. El no escribía para halagar a los poetas, ni tampoco para ponerlos en la picota del ridículo. Su finalidad era generosa: hacer conocer a los escritores bolivianos en el ambiente intelectual chileno. Casi todas sus críticas se publicaron en la "Revista del Pacífico". Pero debía ser también honesto con sus lectores y no exagerar los talentos de sus compatriotas; mostrarlos tales como eran para su recta opinión: con todas sus limitaciones, pero haciendo notar al mismo tiempo los hallazgos de su inspiración y los dones poéticos de sus temperamentos.

Es en la historia, empero, donde Gabriel René Moreno empleó sus mejores talentos. Aunque su obra es escasa — dos libros "Matanzas de Yáñez" y "Últimos Días Coloniales en el Alto Perú", más algunos ensayos publicados en "Notas Históricas y Bibliográficas" y en la "Revista Chilena", esa obra por su calidad literaria y por su documental contenido, sigue siendo la principal fuente de consulta en la historiografía boliviana.

Creemos que en cada uno de esos dos libros, René Moreno ha empleado un método distinto, y aún un concepto distinto de la historia. Cuando escribió "Matanzas de Yáñez", publicado en 1886, en la "Imprenta Cervantes" de Santiago, Moreno se mantenía en un concepto positivista de la Historia, cuya meta es dilucidar la "verdad" de algún suceso histórico y las causas que lo

determinaron. Siguiendo este criterio, se propuso averiguar qué había en el fondo de aquellos hechos, tan dramáticos y tan controvertidos, que tuvieron lugar en la ciudad de La Paz en 1861, cuando, hallándose el gobierno en la capital de la República, el Prefecto y Comandante General del Departamento, Plácido Yáñez, mandó dar muerte a "un medio centenar de ciudadanos, que arbitrariamente había hecho encarcelar días antes a título de belcistas conspiradores. Un mes cabal después de este suceso, el populacho de La Paz, cansado de ver impune y siempre revestido de autoridad al perpetrador de esta carnicería, tomó por asalto el palacio donde estaba encastillado con su gente, y ajustició al criminal con dos de sus cómplices". Copiamos al propio Moreno estas líneas para ser más exactos. Este acontecimiento conmovió a la opinión del país, y los periódicos de ambos partidos, septembrista y belcista, se hicieron mutuas acusaciones y relataron los hechos a su modo y sabor. No se sabía el grado de responsabilidad que les cupo a los personeros de aquel gobierno de Triunviros, los que por aspirar a la suma del poder se traicionaban unos a otros, ni se conocía la verdadera causa que había motivado esos sucesos. Para dilucidarlos y hacer aflorar la verdad, René Moreno no tenía más que aquellas gacetas, las que voluntariamente, por intereses políticos, deformaban los hechos, complicaban las cosas y cubrían aquella verdad con un espeso manto de infundios. Moreno no se desanimó por eso, y esas gacetas fueron la fuente de su documentación, pues como él dice en el Prólogo de su libro: "si para los contemporáneos mienten y yerran las gacetas, dicen verdad (hasta la verdad misma de su errar y de su mentir) para ante la historia".

Pero para extraer la verdad de la mentira, y la certidumbre del error, era necesario tener el genio de Moreno. Con la frialdad y objetividad del científico, como un cirujano que, luego de acopiar sus bisturíes y sus pinzas, se propone extirpar una piedra de un riñón tumefacto, así René Moreno, pertrechado de sus gacetas, se dio a la tarea, morosa, escrupulosa, paciente, de cotejar escritos, compulsar sueltos y noticias, leer entre líneas, para extraer, con el estilote de su análisis, lo que aquellos periodistas querían callar y que revelaban a pesar suyo. René Moreno sabía que el hombre siempre dice la verdad aunque se proponga mentir; que la verdad aflora siempre, sino en la palabra, en el tono, sino en la línea escrita, en la entrelínea por escribir.

Por esta obra de Moreno, quedó dilucidada toda una época de nuestra historia, pero más valioso que esto, es, para nosotros, el método historiográfico que Moreno empleó en ella. El libro es un dechado de metodología. Con él, Moreno, ha querido enseñar a hacer historia. Pero no sabemos de nadie que le haya realmente aprendido. Arguedas quiso emplear el mismo método en la historia general de Bolivia. Acopió periódicos y folletos polémicos para escribirla, pero Arguedas no tenía las condiciones de historiador de Moreno; no tenía su talento analítico, ni su don de intuición, ni su experiencia humana para comprender y juzgar hechos y hombres. Así puesto a dilucidar entre afirmaciones y negaciones que se contradecían, y no sabiendo leer entre líneas, y entresacar la verdad del dato voluntariamente falseado, tenía que acordar un criterio ante las testificaciones parciales y apasionadas de los periódicos de uno y otro partido. Arguedas adoptó un principio análogo, aunque inverso, al de Leibnitz sobre los sistemas filosóficos. Leibnitz decía que los sistemas son verdaderos en cuanto afirman y falsos en cuanto niegan. Arguedas resolvió que los periódicos decían verdad en todo lo que censuraban a los contrarios, y que mentían y falseaban en cuanto trataban de afirmar las virtudes de su propia causa. Así, había que aceptar, como verdad indiscutible, todo lo malo que decían de los demás y rechazar todo lo bueno que decían de sí mismos. Extraño criterio que lo llevó a desarrollar una visión semidantesca de nuestra historia. No comprendió esta obra de Moreno, "Matanzas de Yáñez" que es un alarde de agudeza mental, de fino análisis, de penetración psicológica, y sobre todo de método en el desbroce de los hechos y la interpretación de los datos, por lo que constituye una obra única y verdaderamente maestra en la historiografía boliviana.

En "Últimos Días Coloniales en el Alto Perú", René Moreno emplea un método distinto, y es también otra su finalidad. No que le interese menos la verdad, pero acá no se trata sólo de dilucidar hechos. Lo que Moreno se propone es reconstruir una época, la de los años que precedieron al 25 de mayo de 1809. Aunque munido de un gran bagaje de documentos, no adopta ya, al escribir esta obra, la posición del historiador positivista que estudia fríamente un suceso lejano, para extraer de esos documentos una verdad impersonal y poner en claro las causas que lo determinaron, como hace Renán con los orígenes del cristianismo o Taine con los de la Francia contemporánea, o con el estudio del ambiente que produjo el arte griego o la pintura de los Países Bajos.

René Moreno, al escribir sus "Últimos Días Coloniales en el Alto Perú", se acerca al moderno concepto de la historia, que no es ya juzgar y dilucidar hechos lejanos en el tiempo, sino procurar trasladarse en espíritu a la propia época que se pinta, en un fenómeno de sincronía parejo al del poeta y al del novelista. No se quiere ya hacer la autopsia de un cuerpo muerto, la disección de un cadáver, sino insuflar vida a una época pasada para tener la propia vivencia de ella. Lo que hicieron Burckhart con el Renacimiento Italiano, y Huizinga con el "Otoño en la Edad Media".

Más que la obra de un científico, ha de ser la obra de un artista, o por mejor decir, de un científico con alma de artista, ya que no se trata tampoco de novelar, de deformar la verdad introduciendo sucesos imaginarios. René Moreno, al escribir este libro, fue tan escrupuloso con la verdad histórica, como lo fue al elucidar los hechos de 1861. Pero acá no estamos ante una fría verdad, sino ante hechos de un pasado que toca las preferencias del autor, y que, sin él quererlo tal vez, lo emocionan profundamente. Moreno describe con amor la entrada a su sede de La Plata de don María Benito de Moxó y Francolí, la recepción en el claustro universitario donde el rector Salinas y Quiñones pronunció la célebre arenga, que fue prolegómeno de las reformas que habían de advenir en la Universidad. Describe luego con vívidos colores las discusiones del gremio universitario, y las alacranerías de los vocabularios y caramillos, y nos introduce en lo íntimo de la vida charquina de aquel tiempo, haciéndonos conocer las vanidades de los prebendados y los celos de las corporaciones que reclamaban, en discusiones bizantinas, los honores y respetos debidos a su rango.

Cuando pintaba la vida de esa bella ciudad de Charcas, brotaba del alma de Moreno, en forma instintiva e incontrolada el amor al terruño, a la patria distante y a sus glorias pagadas. Al evocar a la Chuquisaca de los primeros años del siglo XIX, recordaba sin duda los estudios de su juventud, las bellas arcadas del colegio azul, los patios floridos, los claustros de la Recoleta y las bóvedas de esa flor de arquitectura americana que es San Felipe Neri. Quizás a pesar suyo, se desbordaba el amor de René Moreno por la ciudad de Chuquisaca, por la metrópoli platense, por la noble y bella tradición de la Charcas colonial.

Pocas páginas, en verdad, revelan un sentimiento tan hondo, un tan gran amor por esa vieja historia, como algunas páginas de "Últimos Días Coloniales en el Alto Perú", que pintan esta ciudad de Sucre con tan cálida añoranza y tan bellos perfiles:

"Bellísimo, aún más que ahora, era el sitio por las selvas que poblaban sus contornos cuando, en 1539 llegó allí Pedro de Anzures a fundar villa por orden del marqués Pizarro. Su plano está atravesado por el **divortia aquarum** del Alto Perú; línea admirable a donde, cuando llueve, dos gotas que venían juntas suelen separarse, una rodando a las cabeceras del más poderoso río del continente, y otra yendo a los tributarios del mayor caudal de aguas que corre en el globo. Dos cerros cónicos de pórvido, a manera de esfinges misteriosas, uno junto a otro se empinan con aspecto singular tras los arrabales del sud y del sudeste. La línea del **divortia aquarum** divide sus bases con tal exactitud, que los arroyos que bajan del uno son vertientes del Amazonas, y los que bajan del otro cabeceras del Río de la Plata.

"Enclavada en uno de esos contrafuertes apacibles y abrigados al bajar la gran altiplanicie de los Andes, como para hacer servir de plaza de natural escala de comercio, entre las altas provincias de Bolivia. y las bajas de la Argentina, Sucre es un punto céntrico de término entre dos grandes vías fluviales; pues dista doce leguas del Pilcomayo y catorce del Guapay...

"La vastísima jurisdicción de la Real Audiencia, la fama de su Universidad en todo el virreynato y la alta primacía de su curia metropolitana, mantenían de asiento o de paso en su vecindario un número muy crecido de abogados, litigantes, ministeriles, estudiantes, maestros, clérigos y empleados de diversas categorías, que con la variedad simultánea de sus ocupaciones y quehaceres, comunicaban no poco movimiento y animación a la ciudad. Atalaya de la administración pública en el Alto Perú, metrópoli eclesiástica del virreynato, aula consagrada de una juventud inmensa de climas apartados, palestra forense y tumultuaria de los intereses y pasiones de la sociedad civil, no en vano ciertamente la investidura oficial acumuló durante siglos, en la cabeza de la modesta villa, las preeminencias todas de una verdadera señora de las provincias. Sus anales forman una página luminosa y colorida de la era hispánica en los dos virreynatos meridionales de que fue sucesivamente segunda capital...

"Como a tantas otras, el rey concedió a la vieja capital de los Charcas el uso de un escudo... Pero su verdadero y nunca deslumbrado blasón está en su gloria, y su gloria es aquel famoso grito de libertad, cuando en Mayo 25 de 1809 América dormía el sueño profundo de la

servidumbre; grito al que, días después, respondió temerariamente La Paz con la guerra y los martirios primeros de la emancipación continental.

"Desde principios del siglo, la idea redentora hervía como en un caldero en los cerebros juveniles de la academia carolina, al fuego de las disputas, con el pábulo de libros revolucionarios. De ese foco partieron como centellas a las eminentes extremidades del norte y del sur, Monteagudo llevando a la metrópoli del Perú los planes del nuevo pensamiento; y a la capital de Buenos Aires, corazón del virreinato, Moreno, Castelli y López, llevando la consigna, la espada y el clarín de la revolución.

"Durante los quince años mortales de la guerra magna, los españoles defendieron los muros de Chuquisaca con una pertinacia y arrojo dignos tan solo de una plaza fuerte de primer orden. No era tanto lo que la temían como lo que la amaban, a pesar de la negra ingratitud de sus letrados. Cuando sonó la última hora de la dominación española en América, Tacón, Maroto y Espartero volaron de allí a buscar en el viejo mundo una celebridad por mil títulos ruidosa en los anales contemporáneos.

"Privilegiada durante la colonia, sigue siéndolo después de la independencia como capital de la República. ¡Qué sucesos tan memorables los de aquellos días críticos de la nueva era! Su vecindario fue entonces un cenáculo que concibió, debatió y formuló resoluciones fundamentales y perpetuas. Bolívar, que era estadista y poeta, pugnó contra mil obstáculos por visitarla y la visitó. Entró enemigo de la autonomía y salió jurándola. Cuatro años preciosos de su vida, sus cuatro años de gabinete, consagró allí Sucre en seguida a organizar la existencia futura del Alto Perú.

"Ahí se está sin dar un paso. Envejeciendo. Algo de noble se cierne y se posa sobre ella. Parece que cierta vislumbre de lo pasado se levantara como una aureola sobre la masa vetusta de sus edificios. Cesó la bulla de sus aulas, pero queda la vocinglería de las campanas. Bóvedas, torres, cúpulas y obeliscos bizantinos, puertas, ventanas, balcones y aleros como de celdas trapenses. Todavía algunas pompas majestuosas en el rito metropolitano. Ociosidad en las calles. Aquí y allá vestigios de una que otra grandeza señorial. Por donde quiera cierto, sello característico, el sello de; la antigua corte del Alto Perú, que mantiene indeleble su timbre, timbre de cultura y refinamiento en el trato y costumbre de todos sus habitantes".

Aunque la sola evocación de ese mundo colonial, hecho con arte y con amor, y al mismo tiempo con gran miramiento por la verdad, hubiera bastado para hacer de "Últimos Días Coloniales" una de las más valiosas obras de nuestra literatura historiográfica, este libro tiene aún otro valor, y es el haber puesto en claro la doctrina jurídica que sirvió de base al movimiento de independencia americana, y que fue obra de los doctores de Charcas. René Moreno estudia por menudo, tanto en esta obra, como en su ensayo sobre Mariano Alejo Alvarez, publicado en "Bolivia y Perú —Más Notas Históricas y Bibliográficas", los sutiles argumentos, las premisas y conclusiones de lo que él llama "el silogismo altooperuano". Tanto en las aulas de la Universidad, como en los bancos semi parlamentarios de la Academia Carolina, y a fuerza de argüir y redargüir, entre sustentantes y replicantes, como él dice, surgió este silogismo que es síntesis y expresión de una doctrina (1) Sobre el "Silogismo altooperuano" ver nuestro estudio "Las bases jurídica y filosófica de la revolución de 1809", Kollasuyo N° 81.

Esta doctrina es la del fundamento legal de la emancipación, y es la más auténtica gloria de Charcas. Su Universidad se convirtió en el semillero de las nuevas ideas, y ella fue la única entre las coloniales, que tuvo un espíritu verazmente revolucionario, contrastando con el conservador y monárquico, tanto de la Universidad de San Marcos de Lima, como de las de Quito y Córdoba. Estas se mantuvieron hasta el final como firmes reductos de los principios que sostenían la legitimidad del dominio español en las tierras de América, cuando la de Charcas, con sólida argumentación, había demostrado su caducidad y el derecho que tenían los pueblos de América de darse un gobierno propio.

Si esta es la gloria de Chuquisaca, la de René Moreno es la de haber exhumado el cuerpo de esta doctrina de viejos y amarillentos papeles y dándola a conocer a los estudiosos de dentro y de fuera del país. Así "Últimos Días Coloniales en el Alto Perú" se convierte en un alegato y en una probanza de que no sólo el primer grito de independencia surgió en el Alto Perú, sino también la doctrina jurídica que le sirvió de base.

LA PLENITUD HUMANA DE GOETHE
O
IDEAS PARA UNA FILOSOFÍA DE LA VIDA

Voilà un homme, he ahí un hombre, exclamó Napoleón cuando contempló por primera vez a Goethe. Y esta frase dicha con gesto rápido, en un momento fugitivo, estaba destinada a ser repetida para siempre. Hay expresiones que, como esta, son pronunciadas sin pretensión alguna, pero que llegan con el tiempo a constituirse en locución simbólica. Goethe se halla íntegro en la frase de Napoleón; esa frase lo sintetiza y lo condensa. Ella describe con trazo único, pero decisivo, todo el complejo de su ser. Estas breves palabras demuestran la comunión del genio. Napoleón comprende a Goethe a la primera mirada. Y no necesita más para concretarlo en un solo vocablo. Porque Goethe no fue más que esto, no fue sino esto: un HOMBRE.

La posición histórica

Mas, antes de estudiar la personalidad goethiana dentro del concepto de su pleno humanismo, debemos situarla en su perspectiva histórica, sobre todo si queremos comprender también el carácter simbólico que su figura representa ante el mundo. La perspectiva histórica es a las ideas y a los hombres, lo que el espacio y el tiempo, según la concepción kantiana, es a las cosas, la forma de la intuición, es decir, el órgano mediante el cual se hace posible captar la realidad. Fuera del campo histórico el hombre no es sino una abstracción. Porque el hombre es antes que nada hijo de su nación y de su tiempo. Nadie puede abstraerse a la sensibilidad ideológica y vital de su tiempo. Nadie puede dejar de sentir las vibraciones psicológicas de su raza. La época y el lugar en los que se desenvuelve una persona constituyen, pues, las formas decisivas en la estructuración de su caracterología. Nadie puede transgredir esta necesaria limitación humana. Tanto los hombres grandes como los pequeños están siempre encerrados dentro del marco de su tiempo. Los pequeños lo constituyen y los grandes lo representan. Nada más.

De ahí que ni Goethe mismo; que en muchas de las modalidades del pensar y del sentir excedía a la sensibilidad de su época, puede constituir una excepción. Porque precisamente el hombre es tanto más grande cuanto más auténtico representante de la morfología cultural de su tiempo. En última instancia el valor humano no es sino valor representativo. Esto mismo lo da a entender Hebbel hablando precisamente del genio poeta, cuando dice: "Cada nación encuentra un genio que representa en traje nacional a la Humanidad entera. Los alemanes tienen a Goethe". Así se podría decir que los grandes hombres ejercen la diplomacia de la cultura. En esta forma se interpreta que el hombre llega a ser tanto más universal cuanto más profundamente nacional fue, que es tanto más eterno cuanto más hondamente de su tiempo hubo sido.

Así fue Goethe.

Bastaría, por lo tanto, penetrarse del sentido de la época en que vivió para tener captada la índole de su valoración integral. Goethe aparece en el mundo en aquel momento supremo, en el que el desenvolvimiento morfológico de la cultura occidental, según la concepción spengleriana, llegaba a su culminación. En el que el arte, la filosofía, la ciencia, la política, daban sus expresiones más profundas y portentosas. Europa vio entonces, por primera y única vez, la germinación de algo que se podía llamar el Olimpo occidental, esto es, el florecimiento de un conjunto de hombres divinizados por la cultura. Al lado de Goethe se alzaron Kant, Napoleón, Beethoven, Goya y como expresiones femeninas, madame de Stael, madame Lebrun, madame de Recamier, la escritora, la pintora y la belleza sin par. En aquel momento se realizó el acontecimiento más trascendental de la cultura: la Revolución Francesa, en el que la filosofía se trasmutó en política y la política se convirtió en abstracción. En ella se vieron surgir hombres como Mirabeau, el más auténtico político que haya existido nunca; Danton el idealista apasionado; y sobre todo aquel ser extraordinario y único que fue Robespierre, el intelectual en la política, el hombre fantasma, el hombre abstracto, el hombre inexistente; el convidado de piedra de la Revolución, cuya presencia era ya una revolución por sí sola, y luego aquellas mujeres que se llamaron madame Roland y Carlota Corday, cuyo misticismo se anegaba en la política, cuyo amor se fundía en la revolución.

Fue aquel el siglo de las mujeres excelsas y de los hombres únicos. El siglo de la "Cultura" y de la "Ilustración", el siglo de la **aufklärung**, de las luces como se llamó a sí mismo. Se vieron en él sabios como Humboldt y Buffón, matemáticos como Gauss, naturalistas como Lamarck, geómetras como Lagrange, cosmógrafos como Laplace, químicos como Lavoisier, físicos como Ampere, botánicos como Linneo, políticos como Talleyrand, diplomáticos como Maetternich, oradores como Pitt, músicos como Mozart, escultores como Canova, pintores como David y poetas como Lord Byron, Schiller, Chateaubriand...

El sol de la cultura llegaba a su cenit. Las ideas se imponían a las realidades, el espíritu quería sobrepujar a la naturaleza y el hombre a Dios.

Fue en aquel momento en el que nació Goethe.

Y sólo en aquel momento podía hacer su aparición ante el mundo; ni antes ni después. Porque Goethe nació en virtud de una ley cósmica que le imponía su representación necesaria en la cultura occidental. Goethe es la expresión más auténtica del sino histórico, en el sentido spengleriano. Debía ejercer la personificación simbólica de uno de los cinco valores expresivos de occidente: el de la palabra. Kant habría de personificar el pensamiento, Napoleón la acción, Beethoven el sonido y Goya el color. Estos son cinco rayos luminosos del gran sol olímpico en el que culminó el siglo de las luces: El poeta, el filósofo, el político, el músico y el pintor más grandes que ha creado la cultura europea.

Mas, aunque Goethe representa al poeta dentro del gran simbolismo de las formas occidentales de cultura, en el mundo filosófico ejerce también un singular papel, y ocupa frente a Kant, el mismo lugar que Platón frente a Aristóteles. Tratemos de explicarnos.

Las sensibilidades filosóficas, es decir, la ideología en la que se resuelve toda tendencia filosófica, posee siempre dos formas de expresión: una sistemática, otra intuitiva. Se halla por lo tanto representada por dos espíritus diversos y hasta extraños en cuanto a la concepción formal, pero idénticos en la esencia misma del concepto. El uno estructuraliza en forma ordenada y metódica toda la ideología y crea así una doctrina sistemática. El otro percibe intuitivamente las ideas y prefiere para su expresión la forma simbólica. En toda filosofía, encontramos pues, necesariamente dos pensadores que realizan ese dualismo de expresión. Así Aristóteles y Platón; Orígenes y San Agustín; Descartes y Pascal; Kant y Goethe; Schopenhauer y Nietzsche. Por un lado la filosofía se presenta como una estructura; por el otro como un hontanar de intuiciones y de sugerencias. El sistemático construye medianamente un método riguroso un edificio perfilado y estable. El intuitivo expresa en estilo brillante ideas fugitivas como chispazos de electricidad. El uno es arquitectónico, el otro es poético y musical. Mas el estilo metódico es claro, preciso, definido, asequible a toda comprensión, en tanto que el intuitivo se expresa siempre en forma confusa, imprecisa y difícil de captarla en su más íntimo sentido. Pero si el sistemático aventaja al intuitivo en la claridad, éste posee en cambio más calidad vital. Así lo que para el uno es sistema, para el otro es intuición espontánea; lo que para el primero es doctrina, para el segundo es convicción interior.

Estos dos temperamentos se complementan y hacen de cada sensibilidad filosófica un todo orgánico, porque si el uno pone demasiado rigor en su demostración sistemática, el otro en cambio comunica las ideas con flexibilidad y brillantez. Pero si el segundo es por eso mismo confuso, desordenado y excesivo; el primero es diáfano, preciso y sobrio. Y si la frigididad sistemática cristaliza la idea, el calor intuitivo la derrite para su comprensión.

La índole misma personal de los dos filósofos es un extremo diferente. Los sistemáticos son fríos, metódicos, concisos y por lo general afectos a las ciencias físico-matemáticas por su carácter riguroso. Los intuitivos en cambio son casi siempre dispersos, fragmentarios y frecuentemente poetas. Platón sabemos que lo fue. San Agustín y Pascal no escribieron nunca versos, pero su temperamento poético es evidente. Nietzsche fue también un poeta.

Toda teoría filosófica ha de tener necesariamente estas dos formas para su cabal expresión. Porque lo sistemático y lo intuitivo constituyen en suma las fases trascendente e inmanente de toda filosofía.

El sistematismo ideológico en efecto, trascendiendo a las demás esferas de cultura les da su característica y su significación. No es, pues, una mera influencia la que ejerce la filosofía sistemática en las costumbres, en la política, en la ciencia o en el arte, sino que en última instancia, ella es la que determina la forma de su estructura. Proyectándose a todos los campos de actividad impregna de sentido la vida humana. La filosofía es quien construye los moldes en los que se

funden los contenidos de cultura. Otorga un sello peculiar a la sensibilidad y determina los módulos vitales. Un nuevo sistema filosófico es un nuevo sistema de existencia, es decir, una nueva manera de sentir, de comprender, de encarar el mundo. Se podría afirmar, según este concepto, que los grandes sistemáticos, son los que orientan la trayectoria de la vida humana. Sus opiniones son imperativos de acción. Descartes transformó la ciencia y el arte de su tiempo y Kant fue el impulsor virtual de la Revolución Francesa.

Los intuitivos en cambio son, por lo general, desconocidos y poco menos que ignorados en su época. Solo a medida del transcurso de los siglos y cuando comienza a declinar la sensibilidad de la que eran representantes, es cuando cobran un alto valor, y acaso después sólo ellos quedan como la expresión más auténtica de su tiempo. Es tan evidente este desconocimiento de los intuitivos por parte de su siglo, que en el mismo Goethe poseemos la prueba. En su época no se lo consideró sino como un poeta, y como a un poeta únicamente se lo valorizó; en tanto que el carácter filosófico de su obra, sólo ahora se perfila cada día con más claridad. Pero una vez que se han afirmado los valores del intuitivo, no declinan jamás. Y éste desde entonces pervive para siempre. Platón y Pascal son eternos; aún nos ayudan a pensar, aún nos descubren facetas ignoradas del mundo. En cambio Aristóteles, Descartes y el mismo Kant ya no pertenecen más que a los profesionales de la filosofía.

El intuicionismo filosófico es, pues, de valor inmanente. De ahí que perdura siempre a través de todas las mutaciones conceptuales y revoluciones ideológicas que ha producido la mente humana. Y es de valor inmanente porque por encima de los contenidos ideológicos de su sensibilidad, trata de captar la esencia permanente del mundo. Mejor dicho, tratar de equiparar su sensibilidad con el sentido interno de las cosas. De ahí que el filósofo intuitivo sea más de todos los tiempos que del suyo propio. Y es de todos los tiempos porque posee esa extraordinaria, diremos esa divina, virtud de impregnar un hálito cósmico al pensamiento filosófico del hombre. El intuitivo anuda la sensibilidad de su tiempo con un cabo de la sensibilidad eterna del mundo, esto es con la realidad universal. El intuitivo es el que traduce los principios de la ideología de su época en lenguaje cósmico. De ahí su dificultad para entenderlo, de ahí también su insondable profundidad. En él encontramos siempre ese resquicio por donde entrevemos el infinito. Por eso cuando leemos a Platón o a Pascal encontramos incitaciones ideológicas de un sentido tan lleno de actualidad, que nos sentimos inclinados a estimarlos, como a la expresión indiscutible de lo permanente. No nos sucede lo mismo con Aristóteles o Descartes, cuya lectura nos cerciora por el contrario de que sus concepciones sólo pudieron pertenecer y ser aceptadas por su época, y de la enorme distancia que hay de su filosofía hasta nosotros. Porque la misión del filósofo sistemático se limita en suma a copiar todos los postulados filosóficos de su tiempo y estructurarlos en un sistema armónico. De ahí la razón por la que el sistemático no pertenezca más que a su época, en la que constituye, por otra parte, el núcleo central y directivo de ella.

Así mientras los filósofos sistemáticos se limitaron a conducir el pensamiento dominante de su tiempo, los intuitivos quisieron penetrar en la esencia oculta de la naturaleza, en el sentido misterioso del mundo. Pugnaron por hallar la verdad universal a través de una sensibilidad particular, lo eterno a través de lo temporal. Los filósofos intuitivos nos causan por eso una sensación de misterio que nos hace presentir a través de su vocablo literal un más allá oculto. Tienen algo de iluminados, de profetas, de visionarios. Pero sobre todo, a despecho de espíritu dominante de su época, tienen algo de eterno; podríase decir que ellos son los grandes iniciados del mundo esotérico. No en balde la humanidad los ha aureolado con un halo de divinidad. A Platón se le ha dado el calificativo de divino. Al autor de la "Civitas Dei" la Iglesia lo ha santificado, no haciéndolo así con Orígenes el sistemático. Por último, no son pocos los que también han hablado del divino Pascal. Así, pues, si la humanidad ha marchado, aunque a veces a pesar suyo, por el camino trazado por los filósofos sistemáticos, a los intuitivos ha llegado a reverenciarlos y hasta amarlos.

Y Goethe fue un filósofo intuitivo. El filósofo intuitivo del criticismo racionalista. Paralelamente a Kant postuló también una filosofía del devenir y de la acción y llegó a determinar, aunque en su lenguaje de poeta, la dualidad existente entre la realidad y el realizarse, entre el ser y el hacer, entre el producirse y el producto. Vio con clara intuición que estas dos faces, en las que se dividía la naturaleza, constituían de suyo dos mundos, en extremo diferentes y antitéticos, que se contraponían, pero que se completaban; porque en última instancia eran la expresión del dualismo necesario en el que manifiesta la vida universal. A estas dos maneras de ser del mundo

las llamó Goethe "la naturaleza viviente" y la "naturaleza muerta", cuyas expresiones esenciales serían la energía creadora y la realidad inerte.

Kant también fundamenta su filosofía sobre la dualidad del sujeto y objeto, o mejor dicho del yo actuante y del fenómeno actuado, que se resuelve a su vez en la dualidad universal del mundo de lo que es y del mundo de lo **que debe ser**. Y de la primacía de éste sobre aquél, es decir, pospone lo que es a lo que **debe ser**. Mas el mundo kantiano de lo que **debe ser** no es en realidad otra cosa que un imperativo ético y por ende una abstracción. En cambio la **naturaleza viviente** de Goethe es la misma energía universal actuando sobre todo. Es la misma vitalidad cósmica "que transforma eternamente el mundo. Todo lo que está en permanente cambio, transformación y mutación como la obra humana, las artes, las ideas, la política, pertenecen a la **naturaleza viviente**, o sea al mundo del devenir. Todo lo estático o inmutable, como el mundo físico que obedece a leyes permanentes, pertenece a la naturaleza muerta, o sea al mundo de lo devenido. Así, pues, la naturaleza viviente es el reino de los seres orgánicos y del proceso de su evolución, y la naturaleza muerta el reino de los seres inorgánicos. Por tanto el mundo de las formas culturales concebido por Spengler como mundo histórico, pertenece a la **naturaleza viviente**; y a la **naturaleza muerta** el mundo de la materia o sea la naturaleza como tal.

Ahora bien. El devenir es positivamente más valioso que lo devenido, porque es la expresión de lo vital; y sólo en la vida se manifiesta lo divino, según el pensamiento goethiano. Así dice Goethe: "La divinidad es activa en lo viviente, no en lo muerto; está en lo que deviene y se transforma, no en lo ya producido y petrificado. Por eso la razón, en su tendencia a lo divino, se aplica a lo que deviene, a lo que vive; el entendimiento se aplica a lo producido, petrificado, para utilizarlo". De esto es desprende que aún en la misma actividad humana se diversifican las dos facetas de la naturaleza, ya que según el carácter de esta actividad se sumerge ya sea en el mundo del devenir o en el de lo devenido. Así toda creación está, por esencia, dentro de la naturaleza viviente, y en cambio toda actitud intelectualista, fríamente cognocitiva, se puede decir que pertenece a la **naturaleza muerta**, ya que todo lo que actúa sobre uno de esos mundos está incluido de alguna manera en él. Así en cierta medida el arte es más naturaleza viviente que la ciencia, porque el conocimiento opera necesariamente sobre una realidad hecha. Conocer no es sino captar intelectualmente un fenómeno, es "un mero espejar la realidad", como diría Ortega. Por ende el conocer es más una actitud estática que un movimiento dinámico; es más un ser que un hacer. De ahí que el conocimiento participe en cierta forma de la **naturaleza muerta**; y en cambio toda actividad por insignificante que fuere pertenece siempre al mundo de lo viviente. Por eso Goethe ha preconizado la primacía de la acción sobre el conocimiento, expresando, frente al postulado intelectualista de San Juan, que en el principio era la acción.

Kant también había proclamado el primado de la razón práctica sobre la teórica, que mirada con profundidad viene a ser lo mismo, ya que en última instancia la ética kantiana no es sino concepto de actividad. Así donde Kant dice **Razón Práctica**, Goethe dice **Acción**, concepto que luego se convertirá en **Voluntad** en su discípulo Schopenhauer.

Kant y Goethe constituyen, pues, como hemos visto, dos formas de expresión de una misma filosofía. Con la diferencia que lo que en el uno es abstracción en el otro es intuición vivida. La concepción kantiana es intelectualista, y por ende esquemática; la de Goethe es en cambio el resultado espontáneo y sentido de su vida. El Ethos en Kant es un esqueleto, en Goethe una vivencia. La filosofía del pensador de Königsberg fue el fruto de su meditación; la de Goethe el producto de su experiencia interna, como él mismo decía.

Y es así también como sus concepciones siempre separadas aunque siempre cercanas como dos paralelas, se han extendido a través de la historia hasta nosotros, produciendo las dos corrientes filosóficas primordiales del siglo XIX. De Kant han partido Fichte, Schelling, Hegel, el neokantismo posterior, y el pragmatismo contemporáneo, desde William James hasta Bergson. De Goethe partieron Schopenhauer, Nietzsche, Simmel, el vitalismo de Max Scheler, hasta la tendencia historicista moderna de Spengler y Keyserling.

El descubridor de la vida

Este principio activista del pensamiento de Goethe lo condujo a la meditación del problema de la vida, que ha constituido también el objetivo básico de la filosofía de todos los pensadores que han continuado o han seguido su orientación. Los discípulos de Kant por el contrario, casi no se

han detenido, sino en forma episódica, en la parte ética que constituye la fundamental de la filosofía kantiana y han puesto más bien todo su fervor especulativo en analizar hasta sus últimas consecuencias los principios de su teoría del conocimiento. Así aunque Kant ha sido esencialmente un filósofo ético, ha influido mucho más profundamente en el dominio de la metafísica; y no ha sido su "Crítica de la Razón Práctica" sino su "Crítica de la Razón Pura" la que ha dado origen a los distintos sistemas filosóficos que han emanado de él.

Goethe que poseía como todos los poetas, un temperamento más sintético que analítico, manifestó siempre un cierto desdén por las discusiones al rededor de la teoría del conocimiento. En su concepto había un problema más básico, más hondo y más presente para el hombre y era el de la vida. Goethe conquista para la filosofía este nuevo objetivo de meditación, este nuevo valor filosófico, tan importante como los más altos, como Dios, la Naturaleza, el Universo, la inmortalidad del alma o la posibilidad de nuestros conocimientos. Se puede decir que por vez primera en la historia de la filosofía el problematismo de la vida se eleva casi a rango de sistema. Afirmar esto no es exagerado. Ni los griegos mismos conocieron este problema en la forma que lo plantea el pensamiento goethiano. Para los griegos la vida se reducía a un problema ético, a determinados principios del deber humano. Ahora en cambio se trata de contemplar a la vida precisamente fuera de todo contenido ético, desnuda de ese embrollado ropaje de los deberes morales. Se trata de investigar cuál es la esencia de esa función vital y determinar el valor de ella.

Goethe al preguntarse qué cosa era la vida, en qué consistía eso que se llama vivir, no cierra los ojos para sacar la respuesta de la concentración de su pensamiento, como acostumbran hacerlo los pensadores sistemáticos. Contempla por el contrario el rico espectáculo que le presenta el inquieto y angustioso trajín de la faena humana. Angustioso porque percibe que toda vida se dirige con ciego impulso a la consecución de un objetivo exterior, que se convierte de hecho en su finalidad. Vivir es entregarse con fervor hacia un algo que en el mundo parece lo de mayor valor. Ese algo es por lo común diverso para cada uno de los hombres. Es ya la ciencia, el amor, el poder o la riqueza. En todo caso, cualquiera que sea el contenido preferido es elevado al más alto rango declarándose como el valor supremo y talvez único entre todo lo que el mundo comprende. El hombre inconscientemente supervalora una determinada modalidad vital a la que acomoda toda su existencia. Lejos de contemplar al universo con ojos panorámicos y de entregarse por igual al múltiple y variado contenido del mundo se ha dado la primacía una forma de vida con desmedro de todas las demás. Se podría decir que el hombre ha padecido siempre de un daltonismo espiritual, no ha percibido en el mundo sino una sola coloración, la coloración proyectada por sus anhelos íntimos.

Así la vida humana ha gravitado siempre alrededor de un objetivo único. El hombre se ha instalado en uno sólo de los contenidos del mundo y ha hecho de él su atmósfera y su universo. Para el sabio, por ejemplo, no existe otra cosa que su ciencia. Su mundo lo constituyen sus libros, su laboratorio, sus descubrimientos, nada más. Vivir fuera de todo eso no tiene sentido. Recuérdese que un célebre matemático solía decir que la vida no servía para otra cosa que para aprender y enseñar matemáticas. Para el político, en cambio el Estado lo es todo; lo importante en el universo es la opinión pública, la situación de las finanzas, las leyes y los tratados exteriores. Mas nada de eso tiene existencia para el hombre de mundo, para el dandy, que mira esos afanes con una sonrisa desdeñosa; para él no existen más que los salones, los trajes, las mujeres...

La vida, como se ve, no ha sido más que el resultado de una de esas modalidades que se ha convertido, demasiado imperiosamente, en su núcleo esencial. El hombre ha hecho siempre de uno sólo de los contenidos del mundo el fin último de su existencia, mejor dicho su existencia misma. Vivir era necesariamente estudiar, o amar, o conquistar, o sufrir por la salvación del alma, esto es, someterse a la primacía de un valor objetivo, extra vital. Porque la vida no podía ser concebida desnuda de sus objetivos. La existencia desprovista de todo contenido, tomada en su acepción pura y simple, no parecía más que una abstracción. La vida necesitaba para justificarse una finalidad concreta y objetiva, porque se tenía por cierto que en sí misma carecía de valor. En última instancia, eso que se llama el vivir no constituía sino un medio para la consecución de finalidades extra vitales. El fin de la existencia había de ser necesariamente algo que esté más allá de ella, fuera de ella. Algo que tuviera por sí mismo un valor absoluto. Fuera de una finalidad semejante la vida no tenía sentido. "Hagamos de nuestras vidas —había dicho un griego— como las flechas, que tienen un blanco". Era necesario dispararse hacia la conquista de lo que se supiese más valioso en el mundo, o mejor decir, de aquello que poseyese el esencial valor. Pues el

hombre se esforzaba por suponer la existencia de contenidos universalmente valederos. Así vivir era en resumen un esfuerzo angustioso por poseer esos valores sustantivos y absolutos que el objetivo contenía, y en cuya conquista el hombre alcanzaba la felicidad suma. Vivir era, pues, en cierta manera trascender de la relatividad vital hacia la conquista de lo absoluto.

De ahí que plantearse el problema de la vida fue en resumen para el hombre pre-goethiano, preguntarse si aquello para lo cual se vivía, era efectivamente de un valor tan supremo que hiciese merecer la pena de vivir. El problema así se orientaba más bien hacia algo que no era propiamente la vida. Por encima del hecho auténtico del vivir, había que analizar el valor y la importancia de esos contenidos objetivos que habrían de convertirse en la finalidad de la existencia. ¿Dónde se encontraba lo absoluto a que el hombre aspiraba?, ¿Cuál de los dones de este mundo sería susceptible de procurar la felicidad? ¿Había que entregarse al placer, a la conquista del dominio, a la sabiduría o al amor? Si descartamos las dos primeras finalidades que por su estrecho practicismo no podía satisfacer a un espíritu profundo y anheloso de infinito como Goethe, tendremos que la sabiduría y el amor eran los dos objetivos de más hondas promesas. Por otra parte podría afirmarse que la ambición de poderío y apetencia de placer están también contenidas en las últimas, pues el conocimiento parecía procurar toda la suma de poder y el amor toda la suma de placeres. Se suponía que el ansia de absoluto sólo podría saciarse con la sabiduría o el amor.

En la época de Goethe eran éstas dos modalidades vitales las que se disputaban la supremacía del mundo, y se pudiera decir que dividían a la humanidad en dos mitades anhelantes: Unos con ansia de saber y otros con ansia de amar. El conocimiento era una adquisición reciente, constituía el gran legado del siglo XVII. El amor era un lejano resabio medioeval, aunque si bien transformado por el renacimiento en cuanto a su objetivo. En la Edad Media, en efecto en aquella época oscura y luminosa, el amor había levantado su imperio sobre la tierra. El constituía el valor positivo y supremo. Todo se valorizaba en relación a él. Fuera del amor nada importante y valioso existía. Sin su fuego sagrado la vida se hallaba desnuda de significación; sin su calor las cosas del mundo no eran sino desolación y caos. Los padres de la Iglesia habían hecho del amor el substratum de espíritu humano, del Universo y hasta de la misma Divinidad. Por eso vivir en el amor era vivir en Dios. Toda la filosofía medioeval es de sentido amoroso; toda ella se puede resolver únicamente por el concepto amor. Los filósofos preconizan el primado del amor sobre todas las potencias del alma. Sin él nada significa la acción ni la contemplación. Sin él son sombras efímeras la voluntad y el conocimiento. La fe misma no es perfecta sin el amor: "Modus fidei non est perfectus nisi sit charitate informatus", dice Santo Tomás. Pero aún la misma virtud, el estado seráfico tan supremamente valorado por la Edad Media, no es más que un amor ordenado para San Agustín: "**Virtus est ordo amoris**".

Esta consagración universal del amor es la esencia misma del cristianismo. Cristo fue la expresión suprema del amor. Cuando El dijo: **Ego sum via, veritas et vita**, pudo haber añadido: **quia sum amor**, ya que soy el amor, puesto que soy el amor. **Charitas**; he ahí resumida en una palabra la religión cristiana y como el cristianismo constituyó el núcleo central de la Edad Media, irradió, su luz hacia todas las modalidades vitales de la época. Se combatió por amor, se estudió por amor, se vivió en suma por el amor y para el amor únicamente. .

Mas esta inquietud amorosa que en la Edad Media tenía por objeto a Dios, se convirtió en el Renacimiento en amor a la Mujer. De ella se esperaba obtener esa felicidad que el hombre en vano había buscado tan lejos. La **vita beata**, que era un don del místico, debía ser también conquistada para el siglo. Pero en una devoción hacia algo más presente y más concreto: en una, devoción hacia la belleza encarnada. El **verbo** fue sustituido por la **forma**. La mujer ocupó casi el lugar de Dios. Ya no se escribieron conceptuosas y hondas teologías. Se esculpieron en cambio las armoniosas formas femeninas y se pintó su carne rosada y palpitante. Se hizo de la mujer una verdadera divinidad y se le consagró toda la existencia. El goce de su amor fue el supremo bien. Y desde entonces la vida humana no tuvo otro objetivo que la adoración de la mujer y la conquista de sus favores amorosos.

El Racionalismo hizo virar la veleta de la humanidad hacia otros rumbos; pues cuando el siglo XVII descubrió la razón, pasó entonces a primer término el conocimiento. Descartes definió al hombre como un **ens rationalis**, como un ser pensante y nada más, proclamando a la facultad cognoscitiva como la esencia del espíritu humano. La filosofía de Descartes no es en suma sino conocimiento puro, ansia de saber y de poseer concientemente el mundo. La razón extendió su

dominio sobre todas las cosas. El pensamiento se constituyó en la facultad divina por excelencia. Ya no se concibió a Dios como un puro amor, sino como un pensamiento puro. Se hizo del culto de la razón una verdadera religión. Hubo mártires del conocimiento, como antes los había habido del amor. Se habló del templo de la ciencia y de la diosa razón. Pascal determinó sentenciosamente que la única dignidad humana residía en el pensamiento. Se evidenciaba, por lo tanto, que la dedicación a la ciencia, debía ser la única forma de existencia digna por entero del hombre. Este habría de hacer del estudio y la sabiduría el fin supremo de su vida.

El amor y el conocimiento constituían, pues, los dos valores vitales más altos en la cultura occidental de la época de Goethe. El hombre habría de poner su vida al servicio de uno de estos dos valores si quería dar una finalidad a su existencia. Debía dedicar sus afanes a la consecución de uno de ellos si deseaba que su vida no careciese de sentido. Vivir para el amor o para la ciencia, he ahí el gran dilema que había de plantearse todo europeo necesariamente. Entregarse a la sabiduría o al amor. Ser un Sócrates o un Don Juan, aunque no en el concepto que da Ortega al dilema.

Más se puede decir, por otra parte, que estas dos finalidades no son exclusivas de la época de Goethe, pues en suma encontramos que ellas radican en el fondo de todo el trajín vital de la historia del mundo. Nada es más grato para el hombre que el amor, nada entraña mayores promesas que la sabiduría. El conocimiento y el amor son los objetivos esenciales del anhelo humano, y se dirían que anidan en el fondo mismo del espíritu. El psicoanálisis ha demostrado, en efecto, últimamente que la libido y la voluntad de potencia son los dos impulsos primarios de nuestra subconciencia. Ahora bien, la libido en el plano de la cultura se resuelve en amor, y la voluntad de potencia se resuelve en ansia de conocimiento, como medio esencial de dominio (1) "Savoir pour prévoir, afin de pouvoir", como diría Comte.. El apetito ciego se trueca en anhelo consciente. Porque entre todos los contenidos del mundo nada fuera del amor y la sabiduría parece susceptible de saciar nuestro espíritu ansioso de infinito. Esperamos ingenuamente que el amor nos ha de conceder el estado de gracia de la felicidad, y que el saber nos ha de proporcionar el dominio del mundo. Por eso la humanidad se entrega afanosa ya sea a la conquista de las promesas del amor o a la posesión de los dones de la sabiduría. El libro y la mujer son los dos demiurgos que hacen vivir al hombre.

¿Mas estos ídolos a los que el hombre consagra su existencia, serán en realidad portadores de lo absoluto que el mundo contiene? ¿La sabiduría y el amor son, como esperamos, emanaciones de la divinidad, a través de las cuales podremos entrever el infinito? ¿Será susceptible que el amor nos proporcione un permanente estado de ventura y el estudio un saber cierto y esencial? ¿Podremos llegar a un absoluto conocimiento del mundo, a descubrir su último secreto y a dominar el Universo? ¿No nos hará ver nuestra esperanza un vano espejismo que termine en una trágica desilusión? ¿No será el amor una añagaza?, ¿no será la sabiduría una simple ilusión? Goethe fue el primer hombre que concibió la gran sospecha. Con mirada sagaz contempló los dos ídolos y se encaró con ellos. Así al sumergirse en estas dos modalidades de existencia quiso ante todo desentrañar ese su hondo misterio, para poder valorar, de una vez para siempre, su sentido. Investigó la sabiduría y degustó el amor, y luego expresó en dos libros todo el amargo jugo de su experiencia.

Más apartándose de emprender un análisis filosófico, Goethe prefirió hacer una síntesis poética. En lugar de acumular pensamientos abstractos, creó personajes concretos que realizaron la representación simbólica de esos dos afanes. Así nacieron el "Fausto" y el "Werter". El "Fausto" es la representación simbólica de la vida como anhelo de ciencia; el "Werter" la simbólica expresión de la vida como ansia de amor. Estas obras resumen los dos objetivos vitales de mayor importancia para el hombre europeo. Y los personajes que han creado, inmortalizados ya, se podría decir que concretan los afanes de toda la humanidad occidental (1) No en balde Spengler ha bautizado la cultura europea con el nombre de "Faústica". El doctor Fausto es la sabiduría hecha hombre; Werter la juventud en la que se ha encarnado el amor. Los dos nos ofrecen el misterio de su vida; y a través de su drama asistimos a su trágica desilusión. Fausto se queja amargamente de lo inútil de su saber, y añade que un perro no desearía la vida a tanta casta. Werter se suicida. Ninguno consigue la suprema felicidad ansiada. La ciencia es un pozo sin fondo que no se llena nunca; el amor es una bella quimera que no se deja aprehender. Así lo infinito que el hombre anhela no se halla asentado en la sabiduría, tampoco en el amor. La ciencia no llega a ningún conocimiento firme y valedero; el amor no proporciona jamás una dicha suprema. Su imperio no produce otra

cosa que angustia y desolación. Goethe por lo tanto lejos de consagrar a esas dos finalidades que se habían enseñoreado de la vida, las desvaloriza, mostrándolas en su desesperante desnudez. Sus dos libros encierran una especie de impugnación a esos ídolos que monopolizan la existencia del hombre, limitando el extenso horizonte de sus propias vivencias.

Mientras Kant escribía su "Crítica de la Razón Pura", e imponía límites al conocimiento humano, Goethe en su "Fausto" establecía también una crítica de la sabiduría, limitando el ansia humana de saber. Parejamente con el "Werter" se esforzó por limitar el ardor amoroso de su tiempo. Estas obras constituyen la expresión de lo que podría llamarse el cristianismo goethiano.

Esta negación de la ciencia y el amor como valores absolutos, dio origen a las dos corrientes románticas del siglo XIX: la aflicción amorosa y la angustia científica. El "Werter" produjo el desconsuelo de Lord Byron, de Víctor Hugo y de Leopardi. El "Fausto" el pesimismo desolador de Schopenhauer, de Hartmann y de Amiel. Schopenhauer sistematizó el "Fausto" en su "Mundo como Voluntad y Representación", y lo que allá se decía en lenguaje simbólico-poético, él lo expresó en el estilo analítico-metafísico de su filosofía.

En el "Mundo como Voluntad y Representación" demostró Schopenhauer que esa voluntad inmanente del hombre y de las cosas, que se manifiesta en un ansia de trascender hacia algo que está fuera de sí mismo, hacia una finalidad de sentido absoluto, era falaz por su esencia, porque esta finalidad no existía. No había nada fuera del Universo y el Universo no era en sí mismo más que Voluntad. La vida humana no era, por lo tanto, sino un anhelo, un ansia, un deseo de algo inexistente. La vida es un esfuerzo doloroso, que si tuviera, empero, una finalidad se justificaría. Para Schopenhauer es por esencia trágica, porque reposa en un engaño.

El "Fausto" trata también de demostrar, aunque en otra forma, la no existencia de esa finalidad extra-vital. El doctor Fausto desilusionado de la sabiduría, recorre el mundo en busca de algo que sacie el anhelo dominante de su espíritu, y no lo encuentra. Mas no por eso niega el "Fausto" la vida. Goethe no arriba a la misma conclusión pesimista de Schopenhauer. Nada menos que eso. Que la vida no posea un fin trans-vital, y que ni a través de la ciencia ni el amor captemos lo absoluto, no es decir que la vida debe ser negada ni destruida sino precisamente lo contrario: que lo único que existe en forma positiva y evidente es esa misma vida, que en el fondo es valiosa. Esto es lo que Goethe trata de significar tan profundamente en su "Segundo Fausto", cuando el héroe próximo a morir contempla el espectáculo de la vida, y, a despecho de todos sus sinsabores y amarguras, exclama: "Aún podría yo decir en este instante: Detente todavía!, ¡eres tan bello!".

El "Fausto" es, pues, un libro que afirma a través de su negación. Es formalmente negativo, pero de un hondo sentido positivo. Schopenhauer no comprendió el "Fausto"; no vio que por encima de esas negaciones se afirmaba un nuevo valor, y es por eso que su obra llegó a un absoluto pesimismo. "El Mundo como Voluntad y Representación" no es otra Cosa que la estructura filosófica del "Fausto" en su aspecto negativo.

El hecho de que la existencia no contenga nada absoluto no es una razón para negar el valor del vivir. La vida es relativa ciertamente, pero en su misma relatividad, radica su absoluto. La vida es un inmanente y a la vez un trascendente devenir; es un cambiar, un renovarse incesante, aguzado, en verdad, por una insaciable voluntad. Vivir es anhelar. Pero de esto no se infiere que sea sufrir, porque el deseo no es en sí mismo doloroso, como pretende Schopenhauer. El dolor nace con la desilusión del objeto de la voluntad, pero no en la voluntad misma.

El valor de la vida, por otra parte, no se refiere al resultado cuantitativo de placer y dolor; es de un orden más hondo. Hartmann fracasa en su ingenuo intento de desvalorizar el vivir por la desproporción de placeres con respecto a los dolores humanos que acusa su balanza farmacéutica. El valor de la vida es inmanente, y se puede decir, con lenguaje nietzscheano, que está más allá del dolor y el placer. Aunque la vida no fuera sino un continuo padecer de desdichas y amarguras, antes que el hecho de **padecer**, se presentaría a nuestra conciencia el hecho de **vivir**. Por eso se equivocan por igual los hedonistas y los estoicos. La sabiduría de la vida no consiste en gozar, ni tampoco en abstenerse del goce. La felicidad no es la dicha. Eso que llamamos felicidad, no es en suma sino la conciencia presente de sentirnos vivir. La vida con todo el cúmulo de sus desdichas es cara para el hombre. Aún en el más triste de los hombres hay siempre un enamorado de la vida. El mundo es grato para la humanidad, y ella en su fuero interno así lo reconoce. Goethe solía decir a Schopenhauer: "Si tu quieres complacerte en tu propio valor, te es menester también conferir un valor al Universo".

Goethe así al desvalorizar el amor y la sabiduría, no desvaloriza la existencia, sino por el contrario le confiere su verdadero valor, que está en sí misma y no en sus objetivos. La vida no arranca sus valores de los contenidos de que se nutren sus vivencias. Si la ciencia, el amor o el placer, son valiosos para nosotros, es porque nuestra vida les irradia ese valor. Fuera de la vida nada valen. No es que el hombre se interese por las cosas porque éstas son valiosas, sino precisamente lo contrario. Las cosas son valiosas porque el hombre se interesa por ellas. Se ha creído equivocadamente que lo importante eran los contenidos exteriores y no la propia existencia, y se ha sobreestimado pecaminosamente a ciertos conceptos juzgándolos de valor universal, de valía absoluta. Siendo así que fuera del interés que nuestra vitalidad concede al mundo, el mundo permanecería incoloro de toda significación. Fuera de nuestro interés nada hay valioso. El valor de las cosas no es objetivo, es eminentemente subjetivo. Ya lo decía Nietzsche: "Nada en la naturaleza tiene valor en sí, no tiene otro valor que el que le atribuimos".

La vida humana consiste, pues, en un perenne juego de estimación y desestimación de los contenidos del Universo; consiste en interesarse por las cosas y darles un valor. Vivir es un valorar, en suma. Pero lo importante en este hecho es la valoración y no el valor que de ella resulte; dicho de otro modo, lo importante es la vida y no aquello que le sirve de objeto. "Cuanto más lo pienso —decía Goethe— más evidente me parece que la vida existe simplemente para ser vivida". La vida es ponderable por sí misma. Y no es meramente valiosa, sino que constituye el supremo valor. La vida es de suyo el único valor positivo, y la fuente única de toda posible valoración. Este es el magno descubrimiento de la filosofía goethiana.

Y como Goethe ha concretado siempre sus intuiciones en obras poéticas, nos presenta en su "Wilhelm Meister" la expresión simbólica y hondamente utilizada de este concepto. El "Wilhelm Meister" es la consagración del valor vital y por eso es quien sabe su obra cumbre; la obra que hace culminar su filosofía en una suprema afirmación. El "Fausto" y el "Werter" son libros negativos; el libro eminentemente positivo que ha escrito Goethe es el "Wilhelm Meister". Esta novela escurridiza y difícil, de un cierto esoterismo psicológico, aunque tal vez no metafísico, es una especie de autobiografía subjetivada y poética de Goethe. Es cierto que en "Poesía y Verdad" ya nos representa su vida bastante poetizada, pero no obstante el exquisito esteticismo con el que colora su existencia, "Poesía y Verdad" no es sino una autobiografía plenamente objetiva, una copia de la modalidad en la que se ha plasmado su destino. El "Wilhelm Meister" es en cambio por así decirlo una pintura del Goethe interior, tal vez del Goethe ideal. Es la representación simbólica del hombre en sus afanes y sus luchas por conquistar el universo. Fausto no es más que un sabio, Werter simplemente un iluso enamorado, en tanto que Wilhelm es un hombre cuya plena vitalidad la prodiga en todas direcciones. Pero lo que más se subraya es esa vitalidad proteica y multiforme, que hace del héroe un hombre siempre nuevo, aunque permanezca en el fondo siendo el mismo. Es, pues, el valor integral de la vida lo que esta obra expresa de una manera tan profunda; y aún se podría decir que por encima del personaje mismo, por encima de Meister, es únicamente el hecho de vivir lo que se pone de relieve. De ahí que esta novela sea compleja, retorcida, caótica, a veces excesiva, como la vida misma.

El "Wilhelm Meister" deviene tan oscuro porque (1) (Goethe en una de las conversaciones con Eckermann se refiere también a un carácter enigmático de su novela, expresando que ni él poseía la clave para su comprensión.) alude a un concepto que tomado en su sentido abstracto es difícilmente comprensible para el hombre. En efecto, el concepto **vida** abstrayéndolo de sus modalidades llega a ser poco menos que ininteligible para la mente humana, que está acostumbrada a relacionar siempre el vivir, con los objetivos que la llenan. La vida como concepto puro es de una honda abstracción, y esto porque se refiere a una realidad demasiado concreta; a una realidad que no podemos captar porque ya la poseemos de antemano, que no podemos ver ni analizar porque, por decirlo así, se halla dentro de nosotros, ya que nuestro vivir es el supuesto previo de toda intelección.

De ahí por que la vida desnuda de sus contenidos haya parecido siempre al hombre vacía, sin sentido y sin objeto, teniendo, por ende, que recurrir a la ciencia, a la política, a la economía o al amor, para concederle una finalidad. Hoy vemos que la vida para su comprensión no necesita ningún fin fuera de sí mismo, porque ella es fin en sí. La finalidad de la vida es de orden inmanente, no trascendente. "Lo que importa en la vida es la vida, y no un resultado de la vida", decía Goethe. El error ha consistido en querer imponerle finalidades extrañas, contradiciendo su naturaleza; en querer convertir en objeto central de la existencia un simple contenido de ella; en querer hacer ya sea del amor o de la ciencia un universo aparte. Goethe escribió precisamente el "Fausto" y el

"Werter" para subrayar la inutilidad del sacrificio de la vida en pro de la sabiduría o del amor. Sacrificar la vida por el amor es una locura; sacrificarla por la ciencia es una necedad. No es una finalidad ultra-vital la que presta sentido a la existencia, ésta tiene en sí misma ese sentido y hace un fin de sí misma.

Este descubrimiento del valor formal de la vida, de la vida como valor independiente de todo otro contenido es el principio filosófico más trascendental de la época moderna. En el siglo pasado no se llegó a comprender lo que esta creación significaba. El espíritu sistemático de Schopenhauer necesitaba una finalidad concreta; un término absoluto al que se arribase después de la existencia; una meta super-vital y trascendente. Como no la había ni la podía haber, según demostró, tan profundamente en su "Mundo como Voluntad y como Representación", Schopenhauer arriba a la conclusión de negar la vida; pues una finalidad virtual y de orden inmanente era que el misántropo de Francfort no podía comprender. Fue necesario que Nietzsche, el espíritu más vidente, la mente más intensiva, el intelecto más penetrante y agudo de los últimos tiempos abarcando en toda su plenitud el descubrimiento goethiano, preconizase la afirmación primitiva de los valores vitales sobre los cognoscitivos, éticos y estéticos, para que nuestra época estableciese su gama valorativa fundándose en el diapason del valor vital. Esto es lo que Nietzsche llamó la transvaloración de todos los valores.

El hombre

Mas esta certidumbre del valor específico de la vida, no fue en Goethe una conquista intelectual, fruto de meditaciones filosóficas, a la que después hubiera comportado su existencia, fue más bien el resultado espontáneo de su vida. Goethe no delimitó sus actos a un sistema de ideas preadquirido; sucedió lo contrario, los conceptos se fueron moldeando a merced de su diario vivir. La acción no era en él nunca copia de la idea, las ideas eran más bien una imagen de la acción. Así tenemos que en Goethe no fue su vida una consecuencia de su filosofía; fue su filosofía una consecuencia de su vida. Porque para Goethe antes que el pensar está siempre el hecho de vivir. Todo su genio llega a condensarlo en su existencia. Lo admirable es esa su vida proteica, multiforme, polifácica, esa vida que sin embargo de no tener nada de heroica ha dejado tan atónito al mundo. En efecto es tan enorme la producción bibliográfica que analiza ese vivir goethiano, que casi por sí sola podría formar una biblioteca, pues debe ser raro el escritor que no se haya dejado seducir por esa panorámica existencia. Lo que interesa en Kant son sus ideas, lo interesante en Napoleón son sus hazañas, en tanto que lo que cautiva en Goethe no es tanto su producción intelectual como su vida. Así Goethe no tiene casi comentaristas, críticos, glosadores; no tiene casi exclusivamente más que biógrafos. ¿Qué es, pues, lo que llama tanto la atención en esa vida, siendo así que ella no tuvo en verdad nada de extraordinario?, ¿por qué la humanidad se siente tan fascinada por ese vivir?

Porque ante Goethe nos encontramos con el acontecimiento vital más insólito que ha ocurrido quien sabe en el mundo, y no porque él contenga nada de sobrenatural ni anti-humano, sino precisamente porque es el ejemplar de vida más profundamente humana de que tengamos noticia. ¿Por qué insólito entonces? habrá de preguntarse. Pues por eso mismo, porque no hay nada más insólito que una vida plenamente humana. Es verdad que este término "vida humana", confundido hasta hoy con el cúmulo de esos vocablos de sentido elástico que se emplea cuando las ideas faltan, parece verdaderamente un término equívoco. Pues qué se podrá objetar, ¿acaso todos los hombres no viven una vida humana? ¿Es que existe una modalidad vital peculiar, ejemplarizadora y que pueda servir de norma para todas? ¿Es que hay vidas más humanas y otras menos humanas? Se diría que el solo enunciado de estos conceptos entraña ya un absurdo, porque suponiendo que exista un modo ejemplar de vida humana, ella no constituiría sino una de las infinitas posibilidades vitales del hombre, y en todo caso, erigiéndose en normativa, trataría de limitar las múltiples vivencias, coartando su diversificación y su ritmo cambiante, mutativo, anduloso, que constituye la característica esencial del vivir humano, trataría, en una palabra de hacer a la vida menos vida, o mejor dicho no vida.

Y sin embargo no es así. Existe contra todo lo que pudiera suponerse, una vida típica, protoplasmática. Más este modo de existencia lejos de estrechar y limitar el radio vital del hombre, quiere más bien ampliarlo, extenderlo hasta el infinito. Concretemos por lo tanto la cuestión, ¿cuál es la diferencia entre lo que puede llamarse vida humana por antonomasia, y la que no lo es? La

diferencia es muy simple y a la vez muy compleja, muy sutil, pero muy esencial. Al hablar del concepto "vida" ya lo hemos enunciado. Hemos visto que el vivir general de los hombres, y que yo calificaría de antihumano, se ha caracterizado siempre por una reducción de horizonte hacia un pequeño ángulo del mundo, buscando una finalidad concreta, estrechando el círculo de las vivencias y encajonando, por lo tanto, la existencia hacia un derrotero único. La vida típicamente humana es en cambio aquella que no limita el radio de su acción hacia un objetivo único, ni circunscribe su vivir hacia una dirección determinada. La vida netamente humana no tiene preferente estimación por ninguna modalidad de la existencia, ya que siendo el núcleo de sí misma, esparce su actividad, como una fuerza centrífuga, en todas direcciones. Porque lo característicamente humano es el anhelo de totalidad, el ansia de universo.

Esto es tan evidente, que la diferencia del hombre con el animal no es en resumidas cuentas otra, sino que siendo el hombre la expresión de lo general, el animal lo es de lo particular. El termitero y la hormiga no conocen del mundo más que las cámaras subterráneas de su construcción, ese es todo su universo; en el hecho de trabajarlas cotidianamente está concretada su existencia. Toda la ciencia del pez se reduce a saber nadar, toda la del águila a saber volar, toda la del gamo a saber correr. El loro imita el hablar y el mono el hacer gestos. La industria de la abeja se circunscribe a producir miel y la de la oruga a hilar la seda. El perro resume su moral en ser leal; el gato es felón y el zorro artero. En suma el animal está condenado a no vivir ni conocer más que una mísera partícula del mundo. Ese es su destino trágico, que no puede en modo alguno trasgredir.

El hombre, por lo contrario, representa la conquista de lo universal. Totalidad de posibilidades cognitivas y creadoras; totalidad de vocablos y de gestos. Se podría decir que el hombre es la síntesis de todos los animales y aún de todas las cosas. "**Homo est quodammodo omnia**", escribía Santo Tomás de Aquino, y Aristóteles decía también que "en cierto sentido el alma humana es todo". De ahí que lo humano es universalidad por definición. Por eso se llamó Humanismo aquella generosa tendencia que, con Erasmo, Camerino, Marcilio Ficino y Pico de la Mirándola, quería hacer del hombre, por la copia de sus conocimientos, un pequeño universo. Vivir humanamente es, pues, vivir panorámicamente, por así decirlo; es captar todas las modalidades de la vida en las infinitas formas del actuar y del saber, en el mismo sentido de ese "aspirar a la cultura" de que habla Max Scheler, y que "significa buscar con clamoroso fervor una efectiva intervención y participación en todo cuanto, en la naturaleza y en la historia, es esencial al mundo".

Desgraciadamente los hombres desconocen con marcada frecuencia ese precioso don que es la extensión de sus posibilidades, y en lugar de ampliar su círculo vital, tratan siempre de restringirlo encausándolo hacia una sola actividad. Así el hombre que es universalización mata con este exclusivismo lo que hay de humano en él. Porque esta actividad única llega a enseñorearse de toda la existencia y condiciona la estructura de su ser personal. El profesionalismo moderno es la expresión más típica de esto que se puede llamar la deshumanización del hombre. El que se especializa en una determinada actuación, no sólo limita el radio de sus conocimientos y de sus creaciones, sino también el radio de sus sentimientos, de sus pasiones y de sus voliciones, terminando por no ser más que la personificación de su trabajo. Así el médico por ejemplo, adquiere frecuentemente una psicología peculiarmente cerrada, desde la que contempla al mundo como una inmensa clínica, y la historia como una fisiología social, con sus épocas patológicas correspondientes. Todo lo juzga desde su posición de médico, con un criterio singular y hasta con un especial vocabulario. No lo abandona la medicina ni en el teatro ni en el salón; su saber clínico está siempre presente tanto en el diálogo familiar, como en la declaración amorosa. En tal forma llega la medicina a condicionarlo que hablando propiamente ya no es un hombre, es simplemente un médico. Lo mismo cabría decir de todas las otras profesiones. El hombre actual consagra su existencia a una simple modalidad de ella misma. Limita, restringe su vida. Sacrifica su humanidad a su trabajo, y en lugar de ser un hombre con toda plenitud, no es más que un obrero. Es ya abogado, o ingeniero, o carpintero, o sastre, es todo, menos un hombre.

De tan pavorosa evidencia es esta deshumanización del hombre actual, que causa asombro el pensar que aún no se hubiera reparado en ella. Pero lo más singular es que esta depresión de la plena vitalidad coincide precisamente con el predominio de la concepción vitalista en las ciencias filosóficas de la actualidad. Mientras por un lado la filosofía goethiana, por intermedio de Nietzsche y sus discípulos —Simmel, Max Scheler, Spengler, Keyserling— se

impone al pensamiento contemporáneo por otro lado el hombre está cada día más alejado de Goethe.

Porque como decíamos al comienzo, Goethe es la expresión de la más auténtica humanidad. Fue quien sabe el único, entre todos los hombres de cultura moderna que no sacrificó, ni por breves instantes, la plenitud de su vida a una sola de sus modalidades. La tan celebrada armonía goethiana no consiste después de todo sino en que siempre supo guardar un perfecto equilibrio entre todos sus actos, y no dio jamás la primacía a ninguno. Lo importante para él, como ya lo hemos dicho, era siempre su vida y no un producto o resultado de ella. Por lo tanto lejos de restringirla a una sola actividad la prodiga en todas direcciones, lanza su existencia al infinito, como él mismo dice. Siente curiosidad por todas las ciencias, quiere gustar todas las voluptuosidades y quiere penetrar en todas las formas de la vida por muy extrañas que ellas sean. No halla cosa alguna en el mundo que no sea digna de conocerla y poseerla; no halla instante alguno que no merezca la pena de vivirlo. Así se entrega a la totalidad, universaliza sus vivencias: Medita todas las ideas, siente todas las pasiones, conoce posiblemente todos los vicios y es capaz de todas las virtudes.

Pero lo digno de subrayarse siempre en su existencia es el hecho de que no otorga nunca, como ya lo dijimos, preferencia alguna por una determinada actividad. La vida tiene el mismo valor en lo grande que en lo pequeño; cuando actúa en hechos trascendentes o insignificantes. La vida, en una palabra, no vale por lo que crea o hace, sino únicamente por ser vida. Goethe que es el primer hombre que se da cuenta de esto, concede igual valía a cualquiera de sus vivencias. Igual gravedad pone cuando escribe el Fausto, como cuando se cala los guantes. Porque en suma la vida universal gravita con idéntica energía hasta en el suceso más humilde. El hombre que no sepa dar la importancia cósmica que tiene el hecho de calarse los guantes, no comprende lo que es la vida.

Goethe no empleó, pues, su existencia en ninguna determinada actividad. No fue propiamente un poeta, ni un filósofo, ni un político. Tampoco fue un sabio. Ser un sabio es cosa muy limitada; frecuentemente los sabios no miran más allá de sus narices. Pero ni siquiera fue un Don Juan. Don Juan tampoco ve más que un ángulo del mundo. Y Goethe quiso contemplar el universo en su integridad toda. Más aún, quiso abarcar el universo dentro de sí mismo. Pugnó por poseerlo en todas sus modalidades y en todas sus facetas. Y es así también como desenvuelve su existencia en forma universal.

Pocos hombres, en verdad, deben haberse interesado en su vida, por tantas cosas como Goethe. En su niñez se apasiona por la poesía a través de Klopstock y Wieland. En la adolescencia se aplica fervorosamente a la lectura, admira a Calderón y a Lope, gusta de Moliere y Corneille, pero sólo adora a Shakespeare, a quien envidia el genio y la gloria. Mas con extraña veleidad deja pronto sus libros y con un grupo de bribones se entrega a hacer bellaquería y media. Entonces comienza a interesarse por la mujer; una gretchen lo inquieta. Complicado en los rateríos de su grupo, sólo por influencia de su familia se libra de la cárcel. Deja ese mundo y se dedica a esos estudios. Marcha a Leipzig a doctorarse en derecho y allá se amplía el horizonte de su visión. Le atrae el arte y la filosofía: lee por igual a Winckelmann y a Kant. Por sugestión de Jacobi estudia a Espinosa y se deja seducir por el panteísmo del judío racionalista. Se interesa por la fisiognómica a través de su amistad con Lavater y por influencia de Herder vuelve a la poesía y al arte. Escribe sus primeros poemas a la manera de Lessing, y cuando se cansa de escribir se pone a pintar. Rompe luego sus pinceles y se entrega a faenas amorosas; engaña a Federica y se apasiona por Carlota. Para liberarse de esa pasión escribe el Werter. Más tarde se entrega a trabajos antropológicos y botánicos y se relaciona con el Barón de Humboldt con quien sostiene largas controversias. Cautivado por la zoología y la osteología se consagra al estudio de los huesos intermaxilares. Deja sus investigaciones y se dedica a viajar. Se va a Italia donde se apasiona por el arte clásico, allí adquiere una colección de grabados y de vaciados en yeso, que contemplará siempre entusiasmado. Vuelto a Weimar se une con Christiana de la que nace un hijo. Poco después es nombrado consejero privado de la corte; y escribe "Tasso" y "Prometeo". Le seduce entonces la sociedad, los bailes, las mujeres, y se convierte en un perfecto cortesano; empolva su cabellera y recita ante la corte de la duquesa Amalia poemas de un galante romanticismo. Ama apasionadamente a Lily y platónicamente a Carlota von Estein, con la que mantiene una correspondencia literaria matizada de toques amorosos. Entre los extranjeros que llegan a la corte conoce a Madame de Stael, mas no se siente atraído por el talento luminoso de la francesa,

prefiere la inteligencia serena y reposada de la esposa del canciller prusiano. Entre tanto escribe el "Fausto" y la "Ifigenia". Sin dejar la poesía vuelve sus veleidades a la ciencia; se interesa por la botánica, después de una atenta observación de la naturaleza, descubre la ley de la metamorfosis de las plantas. Pero también le inquieta la política; llega a ser ministro del duque de Weimar y en tal carácter asiste a la campaña de Francia. Es monárquico, pero en el fondo le seduce la revolución e intuye que está asistiendo a un acontecimiento extraordinario de la historia. De vuelta de la campaña estrecha su amistad con Schiller, y los dos poetas dedican sus actividades al teatro: ponen en escena "Egmont" y "Clavijo". Luego escribe "Herman y Dorotea" y "Wilhelm Meister". Pero de pronto se siente atraído por la física y publica su "Teoría de los Colores" con el fin de refutar la teoría de Newton. Pero sigue escribiendo el "Fausto", las "Afinidades Electivas" y algunas pequeñas obras para teatro. Mas no se detiene en sus papeles y extiende su vista por el mundo, cuyo destino está entonces en manos de Napoleón. En Erfurt logra conocer al Emperador y dialogar con él. Es en esta entrevista donde Napoleón lanza a propósito de Goethe su frase célebre. Después de haber sido amigo de Schiller lo es también de Beethoven, aunque rara cosa, no logra entusiasmarlo la música del sordo genial, que la estima compleja, prefiriendo la serenidad de Mozart, a quien escuchó en su juventud. Emprende luego nuevos viajes por el interior de Alemania. A su regreso comprende que ha vivido bastante y comienza su autobiografía con el título de "Poesía y Verdad". Lee a Byron a Víctor Hugo y a Lamartine, y se siente hondamente satisfecho al darse cuenta de que el romanticismo que nace tiene mucho de su obra; lee también al joven Schopenhauer, y es el primero en descubrir el valor de su genio. Como ya no puede ir hacia el mundo, hace que el mundo vaya hacia él, y convierte a su casa de Weimar en una verdadera corte del espíritu, por donde pasan todas las eminencias de Alemania y Europa. Entre tanto no da pábulo a su corazón siempre apasionado, y cerca de los ochenta años pretende casarse con una muchacha de diez y siete. Dejando, empero, la ilusoria realidad, vuelve a la verdad poética y termina el "Segundo Fausto". Y luego sintiendo que su vida ha colmado su plenitud, dice un día delante de Eckermann que lo que le resta de existencia lo considera como un regalo. Muere pidiendo más luz, como si se dijera, más vida.

Así Goethe contempla el horizonte de sus días vividos; fue talvez el único que en el umbral de la muerte hubiera podido exclamar, con los versos de Nietzsche: "¿Era esto la vida? Bueno, venga otra vez". Pues nadie como él llenó tan bellamente su existencia Y la amó con tan profundo ardor. Y no es que la de Goethe careciese de dolores, de amarguras y de desalientos infinitos. Sino precisamente porque lo tuvo todo, y porque todo contribuyó a su plenitud. Goethe vivió el dolor y el placer intensamente, vivió la ciencia y el amor, vivió la virtud y el pecado, fue un creador y un soñador al mismo tiempo; fue un laborioso y un contemplativo. Tuvo anhelos vagos y conquistas presentes; tuvo victorias y desfallecimientos. Así nadie mejor que él pudo repetir con propiedad la frase de Terencio: "**Humanus sum et nihil humani a me alienum puto**".

Goethe amó, pues, la complejidad del mundo en sus variadas formas y pugnó por conocer todos sus dominios, pero sin jamás entregarse deliberadamente a alguno de ellos. Siempre supo mantener sobre todas las cosas el imperio de sí. Por eso se ha tenido hasta ahora a Goethe como desapasionado en absoluto, como un hombre que a fuer de insensible había llegado a conquistar la serenidad griega. Pero esto no es verdad. Ludwig ha demostrado recientemente que aquella tranquilidad olímpica que se le atribuía, no era más que un mito y que lejos de eso, hubo siempre en Goethe un fervoroso apasionado. Más, lo característico de esa pasión es que nunca tuvo privilegios. Porque así como ninguna mujer logró adueñarse por entero de su corazón, ningún objeto se enseñoreó por completo de su existencia. Goethe lo hace todo sin proponerse nada. De ahí que en él no podemos referirnos con exclusión a obra ni actividad alguna. "No querer ser nada pero querer llegar a serlo todo", escribía. No se propone más que ser un hombre. Y en verdad ni esto se propone; lo es espontáneamente. Goethe sentía que estaba en el mundo únicamente para vivir, no para llevar a cabo realización alguna. Por eso él mismo dijo de sus libros que sólo habían sido obras de circunstancias. Pudo talvez no haberlos escrito y no habría medrado en lo más mínimo su personalidad. Porque Goethe no fue lo que se llama un **escritor**, no fue, rigurosamente hablando más que un **hombre**. Su valor no emerge de sus obras; al contrario, el valor de sus obras brota de él. Goethe no es el autor del "Fausto" o del "Werther", en el mismo sentido que Shakespeare, por ejemplo, lo es del "Hamlet". " El "Fausto" y el "Werther" son obras de Goethe, lo que no viene a ser lo mismo. Existe en Goethe una ponderación valiosa de su persona que está por encima de sus obras. Y que es la que nos subyuga y la que nos atrae.

En este sentido nada conozco que sintetice mejor nuestra actitud ante la figura goethiana; como una observación de Eugenio D'Ors: "La pasión respecto a Goethe —dice— tienta a la blasfemia de renunciar a la propia personalidad. Quisiéramos **hablar** como Demóstenes, **escribir** como Bocacio, **pintar** como Leonardo, **saber** lo que Leibniz, **tener**, como Napoleón, un vasto imperio, o como Ruelbek un jardín botánico... Quisiéramos ser Goethe".

Y quisiéramos esto, que es distribuir nuestra individualidad esencial, porque intuimos que en Goethe está patente el **Hombre Universal**, es decir, que Goethe es la expresión de lo específicamente humano. Humano en el sentido de totalidad, de condensación del Universo. Pues Goethe alcanza lo que su Mefistófeles pedía: ser un **microcosmos**. Y un pequeño mundo que se enfrenta al Universo y se nutre de él. Constituyen un **microcosmos** diferenciado de estilo peculiar, dentro del heterogéneo **macrocosmos**. Así el hombre se eleva a la categoría de un demiurgo, de un pequeño dios, puesto que es creador de un mundo. Eso es lo auténticamente suyo, y que ni Dios mismo le puede disputar, como lo expresa Prometeo con aquellas orgullosas palabras: "No me pueden privar de lo que tengo; y lo mío es el círculo que por mi acción se llena: nada más inferior, nada más alto". La creación humana representa no una contribución del hombre para el mundo, sino por el contrario una asimilación del mundo que hace el hombre para sí; es una elaboración con materiales objetivos que enriquece la propia personalidad. Crear no es darse al Universo; es absorber el Universo dentro de sí mismo.

Este convertirse del hombre en un mundo es el verdadero imperativo goethiano en su expresión más esencial y más profunda. Y esto sólo se logra experimentando todas las formas del vivir. A medida que vivimos vamos ampliando y robusteciendo nuestro espíritu. Así vivir no es gastarse, como pretende Ortega en uno de sus libros, sino por el contrario, enriquecer nuestro ser personal. Cada vivencia es una nueva adquisición. Al venir al mundo somos una página en blanco que, a través de la existencia debemos llenar de acotaciones de toda índole. Vivir en cierto modo es beber, es absorber las cosas. Vivir es aprehender las esencias del mundo para formar el propio. En este sentido la **vida** adquiere un carácter de substancialización espiritual. Por eso Goethe no se limita a pensar, vive su pensamiento, no se limita a amar, vive su amor, no se limita a estudiar o a saber, vive su ciencia. Y sólo así llega a modelar su existencia hasta hacer de ella una verdadera creación artística, algo así como una construcción arquitectónica, que es la más cabal expresión de su extraordinaria plenitud humana.

Fuera de su valor histórico, tiene, pues, Goethe un valor humano, y de ahí por qué es superior a Napoleón y hasta a Beethoven. Por ese valor humano que nosotros sentimos a su vida como la más natural y al mismo tiempo como la más insólita; como la vida que ninguno vivimos, pero como la que todos debiéramos vivir. Goethe se erige ante nosotros como el símbolo de la plena humanidad; como el símbolo viviente de lo que es ser un HOMBRE.

Por eso pienso que la imitación a Goethe se impone en nuestro tiempo. Imitar a Goethe no es imitar a un hombre, sino al hombre. Imitar a Goethe es volver a la humanidad, es humanizarse. Y ninguna época está más necesitada de humanismo que la nuestra. El hombre actual se está mecanizando, se está animalizando. Y ha de llegar el día en que esta estructura mecanicista de la sociedad, ha de emparejar al hombre con el termitero, conduciendo a la humanidad a su propia destrucción. Por eso presumo que es el momento de volver los ojos hacia Goethe. La imitación a Goethe debe ser el imperativo del momento actual. Pero imitar a Goethe no es seguir al detalle el paso de su propia existencia. Imitar a Goethe es simplemente desenvolver la vida peculiar y propia de cada uno según la morfología vital goethiana. Es vivir panorámicamente. Es huir de todo particularismo y profesionalismo, y entregarse a la totalidad. Es, en una palabra, hacer de su obra y de sí mismo **un mundo**.

La "Imitación de Cristo", escrita en la Edad Media, representa la consagración máxima del amor. En la época moderna debió también haberse escrito una "Imitación de Pascal", que constituyese la consagración simbólica de la ciencia. Y nuestro tiempo también deberá escribir una "Imitación de Goethe" que habrá de ser la consagración suprema de la vida. Y así como en el medioevo se tendía a ser un santo imitando a Cristo, después un sabio imitando a Pascal, hoy se tenderá a ser un **hombre** imitando a Goethe.

GOYA SU PERSONALIDAD Y SU OBRA

Cuando tratamos de estudiar a una figura humana, de comprender su significación histórica, de valorar sus contenidos psíquicos y de captar, en una palabra, toda su personalidad dentro de nuestro conocimiento, nada tan esencial, en mi sentir, como simplificar toda su estructura vital en un solo contenido, en su contenido más propio y personal, sintetizando en un solo valor el complejo de su personalidad, para llegar a captar así el concepto único, supremo, absoluto, en el que descansa siempre toda la capacidad psíquica de un ser y en el que está contenido el sentido de su vida, llegando a constituir para él el valor simbólico de toda su existencia. Porque, ciertamente, todos los hombres, y en especial los grandes, no son más que símbolos de realidades ocultas, metafísicas, que se expresan y realizan sirviéndose de ellos. Los hombres no son más que instrumentos de objetivación de la Ley Histórica. Por eso el valor simbólico de la humanidad es una verdad palpante en los momentos actuales. Todos nuestros contenidos vitales, nuestros pensamientos, sentimientos, voliciones no son más que símbolos. Porque la verdadera realidad histórica, a la que no podemos ver y comprender en sus valores simples y desnudos, sólo se sabe expresar a través de contenidos humanos de carácter simbólico.

Queriendo nosotros ahora captar en nuestro recuerdo a uno de los más geniales pintores que ha producido la humanidad, al español Goya, y hacer, por así decirlo, una pintura completa en nuestro espíritu de su compleja personalidad, debemos, pues, consecuentemente con lo dicho, llegar a aprehender, ahondando en su obra y en su vida, ese concepto, ese valor, que es como el resumen de la obra de un hombre, la síntesis de su personalidad, el símbolo de su vida. Y eso tendrá ahora para nosotros un especial valor. Porque Goya, quien sabe como ningún otro pintor, realiza en su persona y en su obra, una significación histórica de orden profundamente simbólico.

En efecto ¿qué representa Goya ante la pintura occidental?, ¿qué expresión posee su personalidad ante el mundo?, ¿qué valor tiene su obra en la cultura de Occidente? La respuesta será categórica, talvez inesperada, pero en mi sentir de un verismo indiscutible: La de representante pictórico en la "Era Revolucionaria de la cultura occidental. **Revolución**, he ahí la palabra que califica íntegramente la personalidad goyesca, y que en un solo trazo destaca toda la personalidad del maestro. Goya revoluciona la pintura. Mas este no es un hecho aislado ni fortuito; como que ninguna realidad honda y trascendente puede ser fortuita. Aquella revolución no es más que la faz pictórica del revolucionarismo occidental.

La cultura europea desde los oscuros orígenes del medioevo había realizado su desarrollo y devenir en una forma paulatinamente lógica, es decir totalmente evolutiva. Evolución sería, pues, el término que califica rigurosamente toda la vida europea desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, es decir, desde los albores de la escolástica hasta el racionalismo. Esta evolución fue completa; ya que atendiendo solamente a su faz pictórica, única que debe interesarnos por ahora, vemos que partiendo de los tanteos de la Edad Media, pasa por Giotto hasta el descubrimiento de la perspectiva, llegando en el Renacimiento a adquirir un desarrollo máximo, para producir en el siglo XVII a los tres más grandes genios que ha tenido la pintura: Rembrandt, Rubens y Velázquez. El Barroco fue, pues, la cumbre del desarrollo pictórico europeo. Mas, después de él, debía venir el formidable intento de renovar fundamentalmente la pintura, desde sus bases técnicas hasta los motivos de representación. Más aún, de transformar la esencia misma de la pintura. Pero este anhelo de máxima mutación pictórica, no es más que una faz del gran movimiento revolucionario, que en el siglo XVIII había de operar una transformación radical en la cultura del mundo. La trayectoria lenta y tranquila de la evolución detendría su marcha, para de un salto, con ímpetu brioso de corcel, transponer la barrera de las preceptivas y normas establecidas, colocándose así extra-muros del clasicismo cultural de entonces. Filosofía, arte, ciencia, política, dejarían de ser lo que hasta aquel momento, cambiarían su naturaleza misma, trocarían su esencia. El mundo todo vería transformar su ser de una manera impetuosa, violenta, revolucionaria. Revolución es, pues, la palabra que define de un trazo el espíritu todo del mundo de fines del siglo XVII.

El sentido de esta revolución debemos buscarlo en la filosofía, ya que la filosofía no es más que expresión conceptual de la vida. El sistema ideológico imperante en aquel momento era el Racionalismo, el cual dio origen a toda la sensibilidad. El racionalismo, esto es aquella sensibilidad que tiene a la Razón como el *primum* de todas las cosas, como el fundamento mismo del Universo, como el eje primordial de toda vida. Así, pues, la Razón en el siglo XVIII se declara a sí misma el centro del Cosmos, la legisladora de la Naturaleza, el ama del Mundo. Y por ende el hombre, que la porta y la contiene, pasa de mero **objeto** del mundo y de mero accidente de la vida a ser el soberano del universo, el sujeto, alrededor del cual todas las cosas se mueven y gravitan, y del que no son sino meras representaciones. Antes era Dios, el Mundo, la Naturaleza, en una palabra lo objetivo, lo extra humano, lo de mayor interés para el hombre, lo fundamental. Ahora es él mismo. Desdeñoso de todo vuelve su atención sobre sí. No son las cosas sino su espíritu lo que entraña mayor valor. No es en lo objetivo sino en lo subjetivo donde se ha posado el infinito. Entonces el hombre lleno de orgullo quiere detener la marcha del mundo y someterla a su arbitrio. Desde hoy será él quien imponga una ley y una forma a los contenidos objetivos, y él marcará la trayectoria futura de la vida. No serán ya las cosas los moldes en que se forjen las ideas, sino al contrario, éstas las forjadoras, las productoras de las cosas. El conocer no será ya "un mero espejar la realidad", sino que se trocará en fuerza productiva, creadora, del mundo. "La filosofía no consiste en hallar verdades hechas sino en hacerlas —decía Fichte—; saber en general es producir". Por eso el hombre crea, o al menos pretende crear, un mundo en todo diferente al de la espontánea y caprichosa realidad. Y es entonces que realiza una transformación completa y formidable en todos los valores y objetos existentes. La Revolución Francesa no es más que un símbolo de ese cambio substancial que la sensibilidad dieciochesca operó en todos los contenidos del mundo. La transformación fue radical: todos los valores contrarios se impusieron. y así al clasicismo sucedió el romanticismo, a la aristocracia la democracia, al realismo el idealismo y al barroquismo frívolo e insensible un arte humanamente sentimental y profundo. Todas las ciencias y artes sufrieron una esencial transformación. La pintura también debía revolucionarse. Y a un español le cupo la gloria de realizarla. Francia había transformado la política y la literatura; Alemania la filosofía y la música; Inglaterra la economía; Italia la escultura. A España, pues, le estaba encomendado realizar lo mismo con esa expresión espiritual que es luz y color. Y ciertamente no creo que este sea un hecho fortuito. España toda es luz y color: la luz es la religión, el color la sangre. Y sobre la religión y la sangre se asienta toda España. Luz y color he dicho que son la esencia de tan bella nación, y esto es la pintura. España es, pues, la nación pictórica por excelencia. No en balde por lo tanto había de ser un español el que a la pintura debía transmitirle la nueva esencia. Y este español fue Goya.

El sentido de la transformación operada en la cultura he dicho que era el desplazamiento de la realidad por el sujeto, es decir, la inversión completa que se hace del centro cósmico e universal, y posándolo ahora en el hombre, cuando antes se hallaba en la naturaleza y el mundo. En una palabra el triunfo de la subjetividad sobre la objetividad. Esto mismo debía realizarlo Goya con la pintura. Iba, pues, a trasladar al lienzo no ya lo que sus ojos contemplaban del mundo, sino lo que su psiquis palpataba. Antes que él todos los pintores, desde Giotto hasta Velázquez, no habían hecho otra cosa que copiar el Mundo; trasladando al lienzo sus seres, sus árboles, sus montes, sus prados y avenidas, únicas cosas susceptibles de ser pintadas, para ellos. Goya en cambio realiza el supremo esfuerzo, y no sale ya fuera, sino que metiéndose dentro de él copia la subjetividad humana. Antes también el hombre y su psiquis habían sido utilizados por la pintura, pero no ya porque se le atribuyeran valores substantivos e inmanentes, sino simplemente como objetos del mundo, como accidentes de la naturaleza, como seres de la objetividad. En tanto que para Goya el hombre lo es todo, y su espíritu por ende le interesa por encima de los demás contenidos naturales. Los pintores hasta él habían pintado el mundo como lo veían. Ver era, pues, para ellos el fundamento de su arte. Mas como el mirar implica un punto de vista desde el cual se mira, es innegable que cada pintor lo poesía, por lo que se justifican las innumerables escuelas que se sucedieron hasta Goya. Pero jamás se había llevado a efecto algo que el maestro debía cumplirlo a maravilla, esto es, desplazar el punto de vista de la objetividad y orientarlo hacia su mismo espíritu. No era ya el mundo con sus peripecias y sus seres lo que inquietaba a Goya, sino el efecto que éstos producían en su psiquis, las sensaciones que le causaban. En contraposición a los demás pintores Goya pinta lo que siente su alma. Sentir, he ahí la esencia de la pintura para el maestro. Y en esto consiste la transformación única, grandiosa, insuperable que Goya operó en la

pintura: el desplazamiento del mirar por el sentir. Desde entonces el ver no será más que un accidente para el pintor, lo esencial será tener oídos para las palpitations de la psiquis. Goya pudo ser ciego como Beethoven sordo; no le hacían falta los ojos. Lo principal era auscultar su alma, es decir, tener oídos para las sinfonías de las sensaciones y sentimientos infinitos de su espíritu. El temperamento de Goya es musical. Y para mí que toda la pintura del pasado siglo, que de él salió, no es más que música en colores. Don Franz Tamayo decía hablando de Horacio, que él no lo colocaría entre Lucrecio y Virgilio, sino entre el Tiziano y el Tintoreto. Parejamente diría yo, que no es entre Velázquez y Manet donde hay que colocar a Goya, sino entre Beethoven y Wagner, esos dos colosos que supieron interpretar tan bien las infinitas sinfonías del espíritu humano.

La Pintura de Goya es, pues, eminentemente subjetiva. Ver es salirse de sí mismo, ponerse en contacto con el mundo, objetivarse en cierto modo. Sentir, por el contrario, es volver la atención sobre sí, reconcentrar la exterioridad en su ser, captar el mundo dentro de su alma, es, pues, subjetivar. Ver en una palabra es hacerse objeto del mundo, y por lo tanto reconocer su supremacía. Sentir, en cambio, es reducir todo el mundo dentro de su espíritu, y saberse por lo tanto señor de todo lo existente.

Esta es la contribución del maestro en el movimiento que en el siglo XVIII todo lo transforma. La Pintura hasta Velázquez es objetividad; desde Goya subjetividad plena. Antes se pintaba a la naturaleza tal cual parecía ser, es decir, tal cual se la miraba; ahora sólo se pinta la sensación que produce en nosotros el golpe de vista con el objeto hacia el cual se dirige. Más claro: no se copia el ser visto, sino la impresión que ese ser produce en nuestro espíritu. O como dice Ortega y Gasset más explícitamente: "En vez de pintar los objetos como se ven, se pinta el ver mismo. En vez de un objeto, una impresión, es decir, un conjunto de sensaciones. El arte, con esto, se ha retirado por completo del mundo y empieza a atender a la actividad del sujeto. Las sensaciones no son ya en ningún sentido cosas, sino estados subjetivos a través de los cuales las cosas nos aparecen".

Con esto se ha creado una nueva técnica que es la más grande expresión del revolucionarismo pictórico. A esta técnica se ha llamado "impresionismo". Y se puede afirmar que tuvo en Goya su más grande creador. Para el Impresionismo los objetos y seres existentes no tienen un valor inherente y propio; no valen por sí mismos, sino simplemente como pretextos para la impresión. La impresión, es decir, la acción espiritual del sujeto es la importante. Al pintor impresionista, por lo tanto, le son indiferentes todos los seres de la naturaleza, o mejor dicho todos tienen para él igual valor, ya que cualquiera de ellos es susceptible de impresionar a su espíritu. Es, pues, su espíritu, es decir, él mismo lo único de verdadero valor para el impresionista. Los seres y las cosas que lo rodean son incapaces de despertarle un fervoroso entusiasmo, son incapaces de inquietarlo hasta el fondo. Así tiene para ellos una mirada irónica. No en balde ha dicho Gustavo Geffroy, que Goya es uno de los más terribles ironistas del arte. Mas si interpretamos estas palabras con la concepción gassetiana, esta terrible ironía sería el desplazamiento del mundo por el espíritu humano que Goya realizó en la pintura, ya que Ortega y Gasset nos dice que "irónico" es todo acto en que suplantamos un movimiento primario por otro secundario". Y desde este sentir todo el arte de Goya es una pura ironía. Para el maestro los contenidos de la objetividad no poseen un valor independiente de su espíritu sino solamente cuando están en relación con él. Los seres exteriores para Goya no son más que meros accidentes de su espíritu, de su yo, como meras representaciones. Y el hombre mismo, siendo para él un objeto, un ser exterior, un no-yo, pierde su valor inmanente, y se convierte también en simple portador de la impresión goyesca. A Goya no le interesan personalmente los seres que pinta. Por eso las figuras humanas en sus lienzos no presentan sino la característica de la impresión que han producido en su espíritu. Esto es fácil comprobar comparando los diferentes retratos de una sola persona, que difieren totalmente entre sí, en forma tal que pudiera creerse que pertenecen a diferentes retratados. Y es que en los lienzos de Goya las personas retratadas no poseen más que un recuerdo borroso de sí mismas, no otra cosa que el haber servido de objeto, de blanco, para que la impresión del autor se produjera; lo demás es de Goya. En todos sus cuadros con lo primero que tropezamos es con su espíritu.

Así se podría decir paradójicamente que sus retratos son más retratos de él que de las personas retratadas. Y es que a Goya lo único que le interesa pintar es su propia alma. Se sirve de la naturaleza, de los seres, de las cosas, para expresarse él mismo. Se puede decir, por lo tanto,

que para Goya la pintura era el medio mejor de confesarse, de exteriorizarse, de darse todo entero. Por eso a través de sus paisajes, de sus escenas de juegos, de caza y de batalla, de sus motivos tristes o dichosos, y aún a través de los hombres con sus peculiares espíritus, logramos siempre encontrarlo. Se diría que no pinta más que autoretratos. Goya al retratar no se interesa por el espíritu de la persona que tenía al frente, no hacía el esfuerzo de penetrar en su alma y descubrir el arcano de sus pensamientos, sentimientos y deseos. No hacía psicología como Rembrandt. El más bien, dejando a la persona, volvía hacia su mismo espíritu, y no contemplaba más que la huella que aquella había dejado de él. Y esto, es decir, la impresión espiritual suya era lo que trasladaba al lienzo, Rembrandt pintaba las almas; Goya nunca pudo pintar más que la suya.

Mas no solamente son sus sensaciones y sentimientos, es decir, las impresiones que el mundo sensible causaba en su alma, lo que únicamente vive en sus cuadros, sino que, en su ansia egolátrica que lo conduce al más puro subjetivismo, llega hasta a cerrar los ojos para el mundo material, e internarse exclusivamente en sí mismo. Extrema el interés por su propio espíritu; subraya su subjetividad. Entonces sus pinturas no revelan ya sensaciones o impresiones causadas por los objetos en su psíquico, sino ideas, es decir, creaciones exclusivas de su mente. Ahora los seres y los objetos naturales desaparecen casi por completo; y en cambio emergen personajes fantásticos, paisajes imaginarios, seres caprichosos e irreales. No es ya el mundo de la naturaleza el que contemplamos a través del espíritu de Goya, sino su propio mundo, íntimo, personal, intrahumano. Desdeñando el mundo, sólo atiende ahora lo que su espíritu produce. Son pues, sus ideas, sus concepciones, sus sueños, creaciones de su única y propia exclusividad, lo que Goya, en su obra postrera, nos ofrece. No es ya el mundo visto, sino el mundo pensado el que tiene valor. Por lo tanto son las ideas como tales las que entrañan mayor interés. Esta nueva concepción crea una técnica desconocida hasta entonces. El dibujo se hace confuso y disgregante; las figuras ya no se perfilan distinta y claramente; la objetividad se presenta deformada y desrealizada; el detalle desaparece por completo. En cambio la concepción se afirma y se substantiviza. La naturaleza se hace confusa y caótica para poner de relieve la idea. La forma cede al fondo. La concepción como tal, por lo tanto, adquiere un valor jamás conocido hasta entonces. No es ya en el dibujo ni en el colorido donde radica el valor de una obra, sino en la idea que el artista haya querido expresar. Lo importante es qué sea lo que se exprese, y no cómo se haya podido expresar. La expresión es, pues, lo primario y fundamental en esta nueva manera de pintar. De ahí que se le haya llamado "Expresionismo".

Esta nueva técnica tuvo en Goya no sólo su creador, sino su representación más formidable y completa. En realidad creo que no sería pecar de exagerado al afirmar que Goya ha sido el más grande expresionista que ha existido. En esta nueva manera de pintar fue un maestro incomparable, no solo por la posesión firme y decidida de su técnica, sino también por las concepciones deslumbradoras y geniales de su espíritu. Todo el expresionismo posterior, y aún el que hoy está en vigencia, no es más que un vil remedo de su obra, y cuando no, un esfuerzo de impotente que se consume ensayando nuevos caminos, en la creencia de llegar a metas ignoradas, pero que en realidad no son más que fantasías llenas de incongruencia. Goya llegó hasta el límite máximo de la creación expresionista. Y esto se explica, porque el descubrimiento de esta técnica le fue muy caro a su espíritu, ya que ella entrañaba su supremo ideal, pues que simbolizaba de la manera más plena el sentido de su revolución pictórica: la supremacía del hombre sobre el mundo.

El expresionismo subraya el valor del hombre, ya que en contraposición a las formas, colores y seres naturales, contenidos de la objetividad, eleva a valores substantivos las ideas, las concepciones, los seres imaginarios, contenidos del espíritu humano. Crear sería, pues, el sentido esencial de esta nueva pintura, en contraposición a copiar que fue el de la pintura clásica. Y este crear es de índole verdaderamente completa. Es una creación libre, sin trabas, que no requiere ajustarse a las formas y seres de la naturaleza, y que no es limitada por ninguna norma o ley de la objetividad. El pintor expresionista crea únicamente de los contenidos espirituales que posee. Crea de la nada, podrías decir, pero él objetaría que es más bien del todo, puesto que según él no existe nada fuera del espíritu humano. Esta es una concepción que la hizo dominante el racionalismo kantiano, y sobre la que se basó todo el revolucionarismo dieciochesco de que hicimos ya mención. Llegando el filósofo Fichte, su representante más exagerado, a afirmar que el hombre posee la libertad que ha creado el mundo. Y es así como Goya, consecuentemente con esta idea, pudo llegar a crearse un mundo, un mundo suyo, propio, único. Mundo fantasmagórico e

irreal, como creación pura de su espíritu, pero por lo mismo el mundo de su más completa intimidad: el mundo de sus ideales, de sus "caprichos" y de sus "sueños".

Es así, pues, como Goya llegó a transformar completamente la técnica pictórica, realizando de esta manera la más formidable revolución que se haya operado nunca en la pintura. Y de ahí el sentido simbólico de su personalidad. Porque con ello tomó parte en la trasvaloración de todos los valores que tuvo lugar a fines del siglo XVIII y a principios del XIX. Goya, pues, debe ser colocado al lado de los colosos del revolucionarismo occidental, porque como todos ellos fue precursor de los valores que debían estar en vigencia en las generaciones posteriores, y su obra, como la de ellos también, se proyectó a través de todo el siglo XIX y constituyó la fuente primordial de toda inspiración pictórica, porque así como Napoleón, esparciendo la Revolución Francesa, dio margen al liberalismo; Goethe, creando nuevas formas poéticas, al romanticismo; Beethoven, transformando la música clásica, al wagnerismo, y así también Goya, creando el Impresionismo y el Expresionismo, dio margen a la pintura del pasado siglo, que no hizo otra cosa que seguirlo y nutrirse de él.

*

La obra de Goya fue verdaderamente fecunda, y puede decirse también múltiple. Casi todos los géneros pictóricos tratados hasta entonces produjo su paleta, y fue 'creador de muchos otros desconocidos e insólitos para la pintura. Su desarrollo pictórico prodújose de una manera lógica y paulatina, desde la pintura semi clásica, profundamente influenciada por los pintores del siglo XVII, hasta su creación tectónica propia y exclusiva, que tuvo su comienzo a los cuarenta años de su vida. Pero aún en las obras en que el influjo de los maestros del seiscientos está patente, conserva nuestro artista un sello personal y característico. Desde muy temprano supo ser dueño de sí mismo. Y así pudo crear un arte completamente individual y autónomo.

Sus primeras obras que poseen una técnica sólida y madura, y en las que se nos presenta ya formada su personalidad, son los cartones que hizo para la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Goya no era un pintor ornamental, como que en rigor no llegó a serlo nunca, y ahora tenía que habérselas con motivos meramente ornamentales. Y es entonces que Goya, realizando sin duda un gran esfuerzo, creó toda una técnica de pintura ornamental, que al ser aplicada a la factura de gobelinos produjo un efecto verdaderamente extraordinario. Refiriéndose a esta creación tectónica dice Gustavo Geffroy: "Halla de golpe y porrazo una fórmula nueva, inventa un color, un movimiento, dibuja y pinta endemoniadamente, suelta a sus personajes desde que se tienen de pie y si caen los endereza de un garrotazo, como los polichinelas". Los gobelinos de Goya pueden ser tomados como clásicos en su género. Nadie que contemple el "Invierno", "El Cacharo" o la "Vendimia" por ejemplo, podrá creer que prescindiendo de una técnica análoga se pudiera hacer gobelinos de un efecto ornamental tan completo, tan puro, valdría decir, tan típico; y no obstante dicha técnica fue verdaderamente insólita en la fabricación de gobelinos de aquella época. Pero no sólo en la técnica introdujo una innovación, sino que ésta la llevó a efecto en mucho mayor grado en el empleo de motivos.

Hasta aquella época únicamente se habían utilizado escenas cortesanas: recepciones palaciegas, cacerías de príncipes, etc.; y se había frecuentado tan exageradamente estos motivos, que llegaron verdaderamente a agotarse las escenas de un mundo tan reducido. Entonces Goya, apartando su mirada de la corte, la posa en el pueblo, y descubre en su vida todo un mundo de motivos vírgenes que los sabe aprovechar a maravilla. La vida cálida, sonriente, alborotadora, traviesa de su pueblo, fue interpretada por él de una manera profunda y completa. Y es que la pasión vehemente y arrobadora del pueblo español, era también la suya. Goya es un representante típico de su pueblo, quiero decir de España; y esto porque supo llegar hasta su alma misma, y comprender su vida y sus pasiones, y verse arrebatado por ese fuego vital del pueblo que un día quiso ser dueño del mundo. Por eso su espíritu se sintió invadido por la misma ansia de conquista y de aventura del pueblo español. Y así aventurándose por nuevos derroteros del arte, conquistó la gloria. Goya es una personalidad mundial precisamente porque fue profundamente español: porque solamente en la medida en que uno es de su nación llega a ser también del mundo.

Así, pues, nuestro artista sacó de las escenas de la vida del pueblo: de sus trabajos, de sus dolores, como de sus diversiones y alegrías, los motivos que habían de decorar los fastuosos palacios de los reyes. "Puede decirse que por primera vez se decoró un dormitorio principesco con la representación de un albañil herido —dice Augusto Mayer—; genialidad que provocó los reproches de los colegas de Goya; del mismo modo —agrega— las escenas de los pobres en la

fuentes y de los ateridos caminantes en el invierno, fueron elegidos por Goya con el expreso propósito de recordar a los reyes encomendantes sus deberes para con los humildes súbditos". Mas aunque no hubiera perseguido esta finalidad de humanidad social, es seguro que Goya nunca se hubiera apartado del pueblo, porque lo tenía muy dentro en su corazón. Sus alegrías y tristezas eran las suyas. Goya amaba al pueblo, y por eso nadie como él supo interpretar esa su vida llena de fervor y de pasión, y nadie como él igualmente supo expresarla con mayor vigor y plenitud. Por eso dice Woermann que "la vida popular española nunca hasta entonces se había representado con tanta variedad, con tanta riqueza, con tanto cariño". De ahí que una alegría infinita invada casi todas sus creaciones de esta época. Expresiones de la cual tenemos por ejemplo en la "Gallina Ciega", en la "Merienda al pie del Manzanares" y en "El Pelele", obras de encanto verdaderamente seductor, y que pueden ser contadas entre las mejores producciones del maestro.

Como colorista Goya se muestra en esta época entre los más grandes del mundo. Su colorido es fuerte, claro, brillante; un verdadero colorido español. En cuanto a la factura misma del cuadro, éste está pintado para que pueda contemplarse de conjunto, casi a grandes rasgos y sin detenerse nunca en los detalles; por eso presenta un efecto verdaderamente decorativo. En los paisajes, y sobre todo en la estructura de los árboles recuerda mucho a Watteau. Pero su arte tiene una gran diferencia con el del pintor francés, y es que en la pintura de éste el conjunto paisístico tiene cierta inmovilidad, cierta estaticidad serena y apacible, en tanto que los cuadros de Goya revelan vida intensa y ferviente en todos sus aspectos, desde el rigurosamente formal, que es puro movimiento puesto que las figuras siempre están en acción, hasta su sentido interno y expresivo que nos muestra al espíritu goyesco lleno de pasión, de fervor, de entusiasmo, vale decir de Vida. Por eso dice Mayer: "Fue uno de los primeros en reducir su arte en sentido moderno a acción y movimiento. Subrayaba lo dinámico, prestando al movimiento una energía especial como medio de expresión. El factor movimiento desempeña un lugar muy importante en todas las producciones de Goya. El artista coloca la vitalidad por encima de todo" y por eso se esfuerza principalmente en expresarla en todo su poder mágico y deslumbrador. La Vitalidad: he ahí el sentido de toda la obra pictórica de Goya.

Por eso antes que las formas y los contenidos de la naturaleza nos quiere mostrar su vitalidad, esa vitalidad que es la expresión primaria de la voluntad cósmica, y que por lo tanto se encuentra más allá de dichos contenidos y de dichas formas. Por eso se podría decir que el naturalismo de Goya está más allá de la naturaleza; ya que en substancia su deseo era penetrar en el alma misma de esta, y sorprenderla en su vitalidad máxima y plena. Y así en sus cuadros contemplamos una naturaleza verdaderamente viviente; en perpetua evolución, en perpetuo devenir. No es la natura naturata la que nos muestra Goya, sino la natura naturans. No es lo estático, lo realizado, lo inmanente, lo que vemos en sus cuadros, como en los de su gran predecesor Velázquez, sino lo dinámico, lo viviente, lo que está en eterna gestación y movimiento. En una palabra diríamos con conceptos modernos, que no es el mundo de la Naturaleza el que vive en sus cuadros, sino el mundo de la Historia.

Como retratista Goya alcanzó sin duda alguna la más alta cumbre de su obra pictórica, y se equipara en el arte del retrato, como dice Woermann, a los más grandes maestros de todos los tiempos. Por eso se puede decir en verdad que Goya fue principalmente retratista. La técnica que empleó en la composición de sus retratos está muy cerca de la de Rembrandt, el más grande retratista que haya existido nunca. Pero si éste, como creo que ya he dicho, trataba de profundizar las almas y tener un conocimiento objetivo de ellas, nuestro artista se contentaba con la imagen subjetiva que poseía de las diferentes personas que posaban ante él. Y así nos la muestra tal cual se le aparecían a él, tal cual él las sentía. Se puede decir, consecuentemente con esto, que cada retrato suyo representa la opinión, o mejor el concepto, que él tenía de las personas a quienes retrataba. Y así vemos que el concepto que le merecía la corte, de la cual fue su primer pintor, no era ciertamente muy favorable a ella. Tal parece que Goya sentía un desprecio profundo por la corte inmoral y mezquina de su tiempo. Así nos los muestra a sus reyes y a sus príncipes hartos de mediocridad y de pobreza de alma, y a sus reinas y damas llenas de impudicia y corrupción.

Ejemplo de esto son principalmente los retratos de Carlos IV, de Felipe VII, y de la reina María Luisa. Pero sobre todo donde expresa con mayor vigor, con mayor claridad, con mayor decisión y valor la opinión que le merecía esa corte, es en el gran cuadro de la familia de Carlos IV. En él nos presenta a unos personajes enfatuados, pero que en todo su orgullo no pueden ocultar

su depravación. Como dice Woermann: "Muy plantados en toda su fealdad física y moral, con una verdad que asusta, se yerguen todos los miembros de la familia real en el gran cuadro del Prado".

En cambio en sus demás cuadros, sus amigos, su cuñado Bayeu, su esposa aparecen ante nosotros revestidos de todo el afecto de que eran objeto por parte de Goya. El número de sus retratos es verdaderamente considerable; pintó tanto a los personajes de la corte, como a los del pueblo, a los literatos como a los artistas; a sus amigos como a sus enemigos. De la Duquesa de Alba hizo también algunos retratos en los que se nos presenta con toda su coquetería perversa y refinada. Pintó Goya así mismo muchos autoretratos, pero principalmente dos, de estilo netamente rembrandtesco, se cuentan entre sus mejores producciones.

Entre sus cuadros de caballete los más célebres son: "El levantamiento del 2 de Mayo en la Puerta del Sol de Madrid" y "Los Fusilamientos de la Moncloa", dos cuadros expresionistas, en los que principalmente se ha querido poner de relieve el hecho mismo de estos deplorables sucesos, acaecidos cuando la conquista de Napoleón. Y fueron llevados a efecto de una manera tan genial que el hecho mismo del Levantamiento y Fusilamiento son realidades vivientes.

En sus cuadros de caballete también empleó motivos tomados de las escenas del pueblo; pero sobre todo son la Maja y el Majo los que le ofrecen material abundante para el desarrollo de su arte. En realidad Goya no ha dejado nunca de pintarlos porque ellos son los representantes de su raza. La Maja principalmente es presa de su cariño y de su amor, por eso no cesa de pintarla, no cesa de mostrárnosla en las diferentes actitudes y faces de su vida. Ya la vemos recostada en un diván con la cabeza apoyada en las manos, y entregada seguramente a sus sueños de amor; ya en el balcón, escuchando sin duda la serenata que el majo enamorado le dedica acompañándose con la guitarra; ya finalmente en la calle, de paseo y en busca de aventuras. La maja es ese ser pasional, voluptuoso y perturbador para los hombres, que les guiña el ojo al pasar, que los persigue, que los seduce, que los vence. Y en la paleta de Goya la maja cobra su máxima belleza e intensidad. Goya desplegó todo su genio en pintar a las mujeres, pues que las amaba con pasión; no en balde ciertamente era español. Las mujeres de Goya son rigurosamente mujeres, quiero decir que están en aquella faz en que la feminidad constituye la esencia y el todo de su vida. No son madres, hijas, hermanas, ni siquiera esposas, son simplemente mujeres, y por si fuera poco, mujeres españolas: puro fuego, pura vehemencia, pura pasión. Goya amó a las mujeres de su tierra, y las comprendió profundamente, de ahí que, como dice Woermann, supo dar vida a aquel ideal femenino de los estudiantes cervantinos: la española que es "un ángel en la iglesia, una dama en la calle y un diablo en el lecho".

Goya no pintó más que un sólo desnudo en serio. Este es al que se llama "La Maja Desnuda". Esta desnudez femenina que Goya nos ofrece es de un valor muy singular y muy único. Es verdaderamente insólita dentro la pintura. Porque los pintores hasta entonces únicamente habían sabido crear la idealidad que llevaban en su mente o la realidad que palpaban con su mano; pero nunca lo sentimental que lo ocultaban en su corazón. La Maja desnuda de Goya, no es ya la mujer ideal que soñamos, el ser perfecto y celestial, la venus, es decir, la diosa, de un Giorgione. Mas tampoco es la mujer real de nuestros placeres, el ser sensual y voluptuoso, la deseada, es decir la hembra, de un Rubens. Es simplemente aquel ser femenino por el cual se despiertan nuestras fibras cordiales y sensibles, la que nos da la vida, la amada, es decir la mujer. No es el ángel que nos transporta al cielo; no es el diablo que nos sume en el infierno del placer; es simplemente el ser que nos conduce por el camino del amor hacia la vida.

No es la mujer por quien nos convertiríamos en héroes, pero tampoco la que nos transformaría en bestias, es más bien la que nos hace hombres. La Maja desnuda de Goya no es la princesa de encantamientos ni la bruja malhechora, es la mujer, o mejor dicho, la española, que sabe amar, que ama con su alma y con su cuerpo; con su corazón, como ellas dicen genialmente. En verdad ¿no habéis reparado acaso que este órgano que llevamos en el pecho tiene tanto de espíritu como de materia, de alma como de cuerpo, y que constituye el puente que une nuestros mundos psíquico y corporal? Por eso amar con el corazón quiere decir amar con el alma y con el cuerpo, como sólo saben amar las españolas.

Así, la Venus de Giorgione tiene espíritu, las mujeres de Rubens cuerpo, la Maja desnuda de Goya tiene sobre todo corazón. Es así como Giorgione nos hace pensar, Rubens nos incita a desear y Goya nos mueve a amar. Por eso cuando contemplamos "La Venus Dormida" se estrema nuestro espíritu; cuando vemos "El Rapto de las hijas de Leucipo" la sangre en nuestro cuerpo se deja sentir, en tanto que cuando miramos a la "Maja desnuda" nuestro corazón

comienza a palpar; palpita porque su contemplación ha sugerido el recuerdo de la amada en nosotros, del ser que amamos; porque la maja constituye el símbolo de todas las mujeres amadas que andan por el mundo.

Pero su obra más representativa, donde lleva a mayor grado su creación tectónica, donde imprime con más intensidad sus innovaciones estilísticas, donde refleja con vigor más decidido y pleno todas las inquietudes y vibraciones de su alma, y en una palabra donde se da y se entrega íntegramente, volcando, por así decirlo, todo lo que su espíritu es capaz de producir, es en su obra grabada. Las diversas series que constituyen esta obra, puede decirse que son las diversas reacciones de su espíritu ante los acontecimientos que en su vida lograron impresionarlo fuertemente. En ellas nos da a conocer su idea del mundo, su concepción de la vida, sus opiniones de la sociedad, de los hombres, y de los diferentes accidentes humanos que tuvo oportunidad de contemplar, como los producidos por la guerra de la independencia por ejemplo; es decir que en ellas nos da a conocer su fondo más íntimo y personal. Goya en sus grabados expresó todos sus pensamientos, sentimientos y deseos y como dice Woermann, donde el maestro legó todas las preocupaciones de su espíritu, todas las emociones de su alma y todas las visiones de su fantasía.

La primera parte de esta serie es la que se ha intitulado "Caprichos", título que a mi ver no corresponde íntegramente al espíritu de la obra, estando tal vez mucho más en armonía con ella, el imaginado por el mismo Goya. Idioma Universal llamó el maestro a estas composiciones, porque en verdad quiso expresar en ellas, en una forma a todos los hombres comprensibles, las íntimas convicciones de que estaba poseído, y dar a conocer las opiniones que le merecían las diversas acciones humanas. Los Caprichos constituyen en verdad un idioma, del que se sirvió Goya en su acción de moralista, de filósofo y de revolucionario. Se podría decir, sin pecar de paradoja, que es una, escritura ideográfica civilizada.

Nutrido Goya por todo el enciclopedismo francés del siglo de las luces, no podía menos que sentirse apasionado por ese mundo cercano, justiciero y perfecto, que la Razón había prometido a los hombres. Por eso su espíritu se sintió arrebatado por la justicia, por la paz, por el bien, por el derecho. De ahí que las guerras se le apareciesen espantosamente crueles; que las injusticias, deslealtades y perversidades de los hombres las sintiese con verdadera desesperación. y viendo que todos los filósofos, literatos y demás escritores impugnaban y combatían acerbamente todas las sinrazones humanas, él también por su parte se prometió combatirlas, y de ahí nacieron los "Caprichos". Los caprichos tienen una característica netamente moralizadora. Fustiga en ellos la opresión de las clases sociales: "**Tu que no puedes**"; la inmoralidad del régimen conyugal: "**No hay quién los desate**" y "**Hombre y Mujer**"; la desorganización de los hogares: "**Qué se la llevaron**"; y la ignorante superstición de la sociedad: "**A caza de clientes**"; la crueldad de los hombres: "**La guillotina y Sucesos Campesres**", y la infidelidad de las mujeres: "**Sueño de la mentira y de la inconstancia**" y "**¿Quién más rendido?**" Es una sátira sutil, penetrante y refinada. "Pero, como dice Woermann, el despiadamiento con que se dejan al desnudo todas las lacras humanas, acentúa todas las reminiscencias adoctrinantes".

Y esto es tan cierto cuanto que Goya enamorado por el concepto de reforma social, esparcido por todo el ambiente de la época, se propuso destruir los prejuicios porque los filósofos acusaban a éstos de ser los sofocadores de la obra de la divina Razón. Por eso dice Sánchez Rivera que "gran parte del significado de **Los Caprichos** hay que buscarlo como expresión de un sentimiento enciclopedista contra los prejuicios, esta expresión que significa para la religión del siglo el genio maligno". Y para este combate se sirvió Goya del arma terrible de la ironía. Su ironía es aguda, amarga y hasta cruel. Será por esto que muchos críticos han creído ver en esta parte de la obra de Goya una perversidad maligna, una "mordacidad exasperada" nacidas de un pesimismo intenso y desolador, y de una actitud amarga y triste ante la vida. Pero esto no es verdad. Goya siempre se ha sentido atraído por toda alegría sana, por todo entusiasmo fervoroso.

El pesimismo, tal como nosotros lo comprendemos, jamás ha podido arraigar en su espíritu. Su pesimismo es de un orden totalmente circunstancial. Yo lo considero muy análogo al que Voltaire sentía. Ninguno de los dos despreciaba la vida. Sino que ambos empapados en la misma doctrina, quisieron reformar el mundo, precisamente porque se sentían atraídos por él. Porque los hombres sólo se preocupan por lo que aman. Y los dos, así mismo, emplearon idéntica ironía en su propósito. **El Cándido** y los **Caprichos** tienen una sola alma. De ahí que para mí Goya y Voltaire sean dos naturalezas hermanadas.

La segunda serie de los grabados lo constituyen los **"Desastres de la Guerra"**. Estos poseen un espíritu análogo al de los Caprichos, sólo que acá se refiere únicamente a las escenas producidas por la guerra. En los **"Desastres de la Guerra"** nos muestra verdaderamente desastres. No son ya batallas impetuosas, llenas de ferocidad, pero también llenas de heroísmo, sino que, muy lejos de ello, son escenas ciertamente espantables y que horrorizarían hasta al más entusiasta defensor de las batallas. Se desarrollan ante nuestra vista verdaderos crímenes: asesinatos, saqueos, violaciones. Escenas que el lector de Cándido puede fácilmente recordar. En estos verdaderos desastres Goya nos dio a conocer todo el horror, toda la ignominia y toda la calamidad que una guerra produce, haciéndonos partícipes de la indignación y de la desolada desesperación que producían en su espíritu.

Otra de las series de sus grabados lo constituye **"La Tauromaquia"**. Goya que como he dicho fue un verdadero español, y que participó de todas las pasiones e inquietudes de su pueblo, no podía mostrar indiferencia por la diversión nacional, por el verdadero vicio constitutivo de España. Y así, muy lejos de la indiferencia, sintió por las corridas de toros, no sólo una verdadera afición, sino una pasión tan extremada que lo llevó, según dicen, a torear él mismo. Compuso, pues, toda una serie de grabados en la que nos muestra su entusiasmo, su fervor y su cariño por esta diversión un poco salvaje y un poco heroica, pero siempre pasional y vehemente como toda España.

Y por último la serie final de sus grabados es la llamada **"Disparates"**. "Con la palabra disparates, dice Mayer, se quieren indicar cosas extraordinarias, asombrosas, únicas, no cosas invertidas en el sentido mismo de la palabra, sino cosas sin sentido, tales como se observan en los sueños. En cierto modo son nuevos Caprichos, visiones, a las cuales se ajusta también por otra parte la denominación de **Sueños**". Paréceme también que este nombre entraña mucha más precisión para aludir el sentido mismo de la obra. Porque en los **"Disparates"** Goya nos da a conocer todas las fantasías de su imaginación, todos los sueños de su espíritu. Hoy se ha descubierto un profundo sentido simbólico a estos Disparates, y se los considera como otra faz de ese Idioma Universal de los Caprichos. Goya ha expresado aquí lo más íntimo de sus pensamientos pero en sentido figurado. Lo más profundo y lo más filosófico de su alma seguramente; sólo así se explica el apelativo de proverbios con que la humanidad los ha calificado.

Goya, como ha podido verse, realizó una obra verdaderamente fecunda, y de un valor tan trascendente que será imperecedera a través de los siglos. La personalidad de Goya es verdaderamente gigantesca, y no admite comparación alguna. Napoleón es único; Goethe también; y Goya poseyó esta pasta de los incomparables. Fue como todos los de su siglo un revolucionario, pero su revolución fue más completa, y mucho mayormente duradera, pues hasta hoy la pintura no ha podido verdaderamente libertarse de él. Su influjo pesa siempre. Así se puede decir que su valor pictórico es el más fuertemente ponderable. Porque si Goya no poseyó la técnica de un Velázquez, ni el conocimiento tan completo de la luz como un Rembrandt, ni el movimiento y agilidad de la línea de un Rubens, realizó en la pintura una obra mucho más admirable y completa, creando el Impresionismo y el Expresionismo, esas dos técnicas que se las considera como la mayor adquisición pictórica que la humanidad occidental ha podido hacer. Por eso Goya es el padre de toda la pintura del siglo XIX. De él salieron los románticos Delacroix e Ingres; los impresionistas Manet y Monet, y de él los expresionistas Cezanne y Degas, es decir, todos los grandes pintores del pasado siglo, que extremaron ciertamente todas las técnicas de su creación, pero que no llegaron jamás a superarlo. Pío Baroja decía que Goya ha sido el último genio que ha tenido España; ampliando este concepto se podría decir parejamente, que Goya ha sido el último gran pintor que ha dado la humanidad.

EL SOCIALISMO REVOLUCIONARIO EN LA OBRA DE DOSTOIEWSKI

En la vasta obra de Dostoiéwski, obra que sobrepasa el género propiamente novelesco para constituir una verdadera epopeya, la epopeya moderna, en la que se expresan, de la manera más cumplida, las grandezas y las miserias del mundo actual; los anhelos y los descaminamientos de la sociedad contemporánea; los abismos de santidad y de pecado a que puede llegar el hombre

angustiado de hoy, en esa vasta obra, decíamos, no está ausente ningún problema, ninguna realidad que nos toque y nos hiera de cerca. Así se comprende que la doctrina y la realidad del socialismo ateo, que es el virus moral de nuestra época, ocupe en ella un ancho campo que merecería un detenido y minucioso estudio.

Pocos escritores pueden darnos, como Dostoiéwski, una visión tan cabal y al mismo tiempo tan dramática de la realidad ética y política que constituye el socialismo revolucionario, pues él vivió dentro de la atmósfera en la que se gestaba el huracán que conmovió al mundo ruso en sus cimientos y que amenaza arrasarlo con los principios y valores de nuestra ecumenizada cultura occidental.

El mismo, en su juventud, se sintió arrastrado por la corriente revolucionaria, ganado por las añagazas de aquella hábil propaganda que tanto prometía, como nos lo cuenta en el Diario de un escritor: "Ya en 1846 habíame iniciado Bielinski en toda la santidad de la futura sociedad comunista. Todas estas ideas tocante a la inmoralidad de los fundamentos (cristianos) de la sociedad presente, a la inmoralidad de la religión, de la familia, a la inmoralidad del derecho de propiedad, todas esas teorías referentes a la abolición de las nacionalidades en nombre de una general fraternidad de todos los hombres, al desprecio a la patria como estorbo para una evolución general, etc., eran otros tantos influjos que, lejos de poder dominarlos, apoderábanse de nuestro corazón y de nuestro cerebro en nombre de cierta generosidad. Sea como fuere, antojábasenos grandiosa la idea y muy por sobre el nivel de los conceptos entonces dominantes, y eso precisamente era lo que nos seducía. Aquellos de nosotros, es decir, no sólo de los petrachevskizantes, sino de todos los que por entonces contagiados, que luego se sustrajeron radicalmente a aquel influjo letal y cautivante, a toda esa tenebrosidad y todo ese horror, que se les deparaba como su renovación y resurrección..., no conocían por entonces las causas de su enfermedad, y por eso no podían combatirla". Hablando de Bielinski, el gran crítico literario y profeta de las nuevas ideas, nos dice Dostoiéwski en otra parte del mismo libro: "En aquel tiempo era un socialista fervoroso, y en seguida empezó a hablarme de ateísmo. En lo que veo mucho de significativo, a saber: su asombrosa sagacidad y su don extraordinario para empaparse totalmente de una doctrina. La Internacional encabezaba uno de sus llamamientos —hará un par de años— con estas características palabras: "Somos ante todo una sociedad atea"; es decir que desde el primer momento iba derecho al meollo del asunto, a lo esencial: pues así empezó también entonces Bielinski".

Dostoiéwski nos dice que la Internacional y Bielinski iban al fondo de la cuestión cuando se declaraban ateos y es que para él, la verdadera explicación de aquella doctrina es el ateísmo.

El ateísmo puede revestir varias formas: panteísmo, materialismo, positivismo, agnosticismo, etc. La forma moderna, es decir actual, del ateísmo es, para Dostoiéwski, el socialismo revolucionario, pues la meta hacia la que éste se dirige es hacer del Estado un Dios, a base, naturalmente, de la aniquilación del Dios vivo. En una reunión del grupo revolucionario "Los Nuestros" la estudiante comienza su discurso afirmando que no hay Dios y las proclamas que en San Petersburgo repartía Lebiadkin, decían: "Cerrad inmediatamente las iglesias, acabad con Dios". Estos revolucionarios saben bien que matando a Dios en el corazón del hombre, éste les pertenecerá por entero y lo manifiestan cínicamente. "Desde hoy un maestro que se burla, junto con sus discípulos, de Dios y de su cuna, ya es nuestro".

Los aspectos económico, social, ético, no son lo esencial del socialismo, sino las consecuencias de una posición primariamente atea. Negar a Dios es negar, en el hombre, su condición de criatura espiritual y por lo tanto su entidad personal, autónoma y libre, reduciéndolo a mero individuo de una colectividad, a un átomo de un compuesto social, por ende sujeto a un Estado que se constituye en lo absoluto. Pero mientras el hombre conserva una religión, es decir, un lazo con Dios, no será posible la absorción total del individuo por el Estado, de ahí que el socialismo revolucionario se empeñe en extirpar toda creencia en Dios.

Insiste Dostoiéwski en esto a propósito de Bielinski: "Como socialista tenía que empezar por derrocar al cristianismo —dice— sabía que la revolución debía comenzar por una posición atea. Así que se empeñaba en destruir la religión de donde partían los principios morales de la sociedad que él atacaba: familia, propiedad, responsabilidad moral del individuo... para todo eso tenía una negación radical. Sin duda comprendía que al negar la responsabilidad moral de la persona negaba también su libertad... A fuer de socialista, tenía que destruir la doctrina de Cristo, calificarla de falsa y torpe filantropía, ya condenada, según él, por la ciencia y por los principios

económicos actuales; pero..., de todos modos..., quedaba la clara imagen del Hombre-Dios, su inaccesibilidad moral, su admirable y milagrosa belleza. Pero Bielinski, en sus inextinguibles arrobos, no se detenía ni aun ante ese insuperable obstáculo, cuando lo hizo Renán que, en un libro, plagado de errores, **Vie de Jesús**, dice que Cristo, a pesar de todo, representa el ideal de la belleza humana, un dechado inasequible que no podrá repetirse jamás".

¿Cómo se sustrajo Dostoiewski a esta doctrina "letal y cautivante" según sus palabras? No nos ha querido pintar su evolución espiritual muy claramente: "Me sería muy difícil relatar cómo se han transformado mis convicciones, más aún no siendo ello, probablemente, muy interesante", anota en el **Diario de un Escritor**, en 1873. León Chestov, comentando la frase, dice que si por cierto es difícil, nadie admitirá que tal relato podría no ser interesante. "¿Existe acaso, en todo el dominio de la literatura —escribe— historia alguna de un interés más palpitante? La historia de tal transformación sería ante todo la historia del despuntar de las convicciones. Estas se transforman, nacen en el hombre bajo su mirada y por segunda vez, a una edad en que posee experiencia y una facultad de observación suficientes para seguir con atención ese misterioso y profundo proceso. Dostoiewski no habría sido psicólogo si ese trabajo interior hubiera podido escapar a su atención; y no habría sido escritor si no hubiese comunicado a otros los resultados de sus observaciones". Según Chestov es en sus novelas y a través de sus personajes donde nos hace ese revelador relato.

Desde luego fue muy lento, por lo mismo que muy hondo, el proceso interior por el que Dostoiewski se dio cuenta de que sus ideales revolucionarios no eran sino un fruto de su vanidad intelectual, de la presunción de participar en las "ideas nuevas" y en la rebelión política, pero que se hallaban muy lejos de la verdadera realidad humana a la que comenzó a comprender y amar sólo en Siberia. Claro que su prisión y su condena reafirmaron al principio aquellas convicciones, pero por una razón esencialmente moral. Un hombre de su integridad no podía doblegarse ante las torturas ni aun ante el pelotón de fusilamiento; los ideales que los llevaron a presidio eran, por el contrario, para él y para sus compañeros, la fuerza espiritual que mantenía incólume su dignidad y hasta su orgullo, como nos lo cuenta en el **Diario de un Escritor**: "Aquel veredicto que nos condenaba a ser fusilados y que nos fue leído antes de la ejecución, no era en modo alguno un simulacro; casi todos los condenados estaban persuadidos de que serían ejecutados, y durante unos diez minutos, por lo menos, experimentaron los horrores de la expectación de la muerte. Durante aquellos minutos, algunos de nosotros (lo sé por mí mismo) descendieron instintivamente hacia sus fueros internos, y, examinando en esos cortos instantes de su existencia tan breve, es posible que lamentaran algunas de sus acciones (de aquellas que pesan en secreto sobre la conciencia de cada cual); pero aquello por lo cual se les condenaba, los pensamientos, las ideas que dominaban nuestro espíritu, no sólo no nos imaginábamos que debían provocar en nosotros remordimientos, sino que considerábamos, bien al contrario, que nos purificaban y nos convertían en mártires, y que por su causa mucho nos sería perdonado. Y esto duró mucho tiempo. Los años de presidio, los sufrimientos, no nos quebraron; no hubo nada que pudiera quebrarnos; todo lo contrario: nuestras convicciones sostenían a nuestras almas, conscientes del deber cumplido".

En Siberia fue donde Dostoiewski conoció a fondo la verdadera y secreta índole del hombre. Conviviendo con los reos de la prisión, maleantes de las distintas latitudes de Rusia, ladrones y asesinos los más, vio que en ellos alentaba un sentimiento de humanidad a veces más tierno y delicado que el de muchas gentes que se tienen por buenas y descubrió que esas criaturas descarriadas eran también otros hijos de Dios. En **La Casa de los Muertos**, nos hace el relato vívido de esa extraordinaria experiencia. En esa obra vemos las negruras pero también la luz de bondad de la que es capaz el corazón humano. Ante los actos de caridad y aun de abnegación de esos criminales, resuenan en nosotros las palabras que expresa el personaje de otra novela: "El alma es transportada, y reconoces que el último de los hombres es también hombre y hermano tuyo".

Compartiendo esa vida despiadada de la prisión, esa vida sin velos y sin mentiras, esa vida elemental en la que aflora lo auténtico del fondo de las almas, Dostoiewski pudo conocer a éstas en toda su verdad. Comprendió que a esos hombres no los movía siempre un egoísmo fiero ni un resentimiento contra el mundo que los había castigado, sino un aliento de esperanza y de fe en un Dios de bondad, una necesidad de salvación, sobre todo una necesidad de caridad y de perdón. En ese mundo de las almas desnudas se dio cuenta de que sus convicciones socialistas y revolucionarias no interpretaban los verdaderos anhelos de esos hombres, que no constituían una

muchedumbre alimentada artificialmente de frases como las políticas, sino que eran hombres de verdad, cada uno con su vida y con su muerte —inalienables, únicas—, hombres que sufrían, que esperaban y que creían en Dios. Esas gentes despertaron en él una nueva y más profunda concepción del hombre y de las cosas, como nos lo dice muy bien el pensador Soloviev: "En medio de los horrores de la "casa de los muertos", Dostoiewski, por primera vez en su vida, se encontró cara a cara con la infalible intuición del pueblo y a su luz se dio cuenta del error que encerraban sus aspiraciones revolucionarias. Sus compañeros de prisión, eran casi en su totalidad gentes del pueblo y aparte de unas contadas y por cierto admirables excepciones, todas eran "gente mala". Pero aún esas "gentes malas" de las capas populares conservan siempre aquello que pierden las clases cultivadas, es decir, la fe en Dios y la conciencia de su imperfección.

Los malhechores que se distinguen de la masa popular por sus crímenes, no se apartan por ellos de esta masa popular en cuanto a sus sentimientos, sus ideas y su concepción religiosa del mundo. Si en medio de los intelectuales Dostoiewski sentía heridos los vestigios de su sentimiento religioso, en la "casa de los muertos" este sentimiento volvió a resucitar y renovarse en contacto con la sencilla y humilde fe de los presidiarios... En lugar del amargo resentimiento de un revolucionario fracasado, Dostoiewski sacó del presidio una clara visión del hombre que volvió a nacer espiritualmente: "más fe, más unidad y si a eso se añade el amor, todo está cumplido", escribía. La fuerza moral renovada por el contacto con el pueblo, fue lo que confirió a Dostoiewski el derecho al alto puesto de nuestro movimiento social, donde apareció como un verdadero conductor del pensamiento y no como un servidor de los temas del día. A su regreso de Siberia, Dostoiewski no tenía aún clara idea sobre la verdadera meta que debe guiar a la sociedad. Sin embargo, tres verdades, en este orden de cosas, se le presentaban con signos de evidencia. Comprendió, en primer lugar, que los individuos, aún los mejores, no tienen derecho de forzar la sociedad en nombre de su superioridad personal, Comprendió también que la justicia de orden social no es una invención de la mente individual, sino que tiene sus raíces en la profundidad del sentimiento popular, Y finalmente, se dio cuenta que esta justicia tiene un alcance religioso y necesariamente vinculado a la fe cristiana, al ideal de Cristo", (Wladimir Soloviev).

El socialismo carece precisamente de este alcance cristiano, y de ahí la falta de amor y de piedad que se manifiestan en su doctrina y en su acción, como lo vio claramente Dostoiewski al volver de Siberia. El novelista no conocía solamente la médula doctrinal del socialismo, sino también la acción conspiratoria de los grupos, el claroscuro de esas vidas en permanente rebeldía. Sin duda asistió muchas veces a las reuniones clandestinas de los focos revolucionarios que proliferaban en todas las ciudades de Rusia, y de los que nos da una clara vivencia en el grupo "Los Nuestros" de **Los Endemoniados**. En este grupo se amalgama el fanatismo de algunos, el resentimiento de otros, la estupidez de los más y la perversidad e impostura de los que se constituían como jefes. En aquellas sesiones donde todos se miraban con desconfianza y donde no brillaba el "amor al camarada" sino la vanidad y la ambición de cada uno de los asistentes, se daba rienda suelta a las más descabelladas opiniones y doctrinas. Se prometían "salvar a la humanidad" cortando "cien millones de cabezas". Schigalev, que era el teórico del grupo, el "nuevo Fourier" como lo llamaban, confesaba haber llegado a "una franca contradicción" con la idea que le sirvió de punto de partida. "Partiendo de la libertad ilimitada —decía— he ido a parar al despotismo ilimitado". Sin embargo, no tenía reparo en afirmar: "fuera de mi resolución de la fórmula social, no puede haber otra". Esta fórmula salvadora consistía en "la división de la Humanidad en dos partes desiguales —según informaba con vehemencia y con la convicción de quien ha encontrado el secreto de hacer felices a los hombres—. Una décima parte de la misma recibirá la libertad personal y un derecho ilimitado sobre las otras nueve partes restantes. Estas se verán obligadas a perder la personalidad y convertirse en algo así como un rebaño, y, mediante una obediencia sin límites, alcanzar la primitiva inocencia, por el estilo del primitivo paraíso, aunque por otra parte, tendrán que trabajar".

Los que, como Schigalev, se ocupaban en imaginar sistemas salvadores, eran, aun dentro de su desatino, los menos peligrosos, pues otros, de la calidad de Verjovenski (que jefaturizaba el grupo de "Los Nuestros"), a la sombra de aquellas doctrinas revolucionarias, tejían una cadena de fechorías y ruindades, y aún de los crímenes más viles y cobardes. Lo que sucede en la novela, sucedería, a no dudarlo, en la realidad del mundo socialista que vivió Dostoiewski. ¡Cuántas veces se apartaría asqueado de aquellos grupos, como hacen su personaje Shatov, el intelectual, idealista y honesto, que se adhiere al grupo "Los Nuestros" por amor a la justicia, y que se retira

después de haber descubierto los abismos de maldad y de corrupción que albergaban las almas de los "camaradas" estilo Verjovenski. Pero no hay perdón para los que eligen el bien en los antros del mal. El "ángel" debía ser devorado por los "demonios". Acusado de traidor es asesinado, y asesinado vilmente, pues Verjovenski sabe bien que no hay tal traición, pero quiere vengar, con esa muerte ciertos agravios personales y, además, ligar al grupo por un juramento de sangre, como le dice, con repugnancia, Stravroguín: "Hace poco le dije por qué necesitaba usted la sangre de Schatov, usted quiere con eso unir a su pandilla".

El tema de este crimen, que con dos o tres temas más constituyen las tramas de la novela, fue, por lo demás, inspirado en un suceso real, que dio lugar a un célebre proceso y al descubrimiento de muchos entretelones en la actividad conspiratoria de aquella época. Neschayev que, con Bakwnin, era uno de los líderes del socialismo revolucionario y que fundó la "Sociedad del Hacha", justificando la violencia aún contra los hermanos hizo asesinar a un "camarada" de su grupo, el estudiante Ivanov, cuya única culpa fue la de haber dudado de la existencia de un comité central del que Neschayev se decía delegado. Se supo que Ouspenki, otro de los líderes del grupo, objetó el crimen diciendo: "¿Qué derecho tenemos a quitar la vida de un hombre?", a lo que Neschayev habría contestado: "No se trata de derecho sino de nuestro deber de eliminar todo lo que perjudique a la causa". Así, no habían derechos sino deberes para él y esos deberes se fundamentaban en la necesidad de llegar a la meta propuesta por cualquier camino. Todo estaba permitido y la mejor vía era la violencia. Recordemos a este respecto la doctrina de Ivan Karamazov: "Si Dios no existe todo está permitido". Neschayev decía que habría que unirse "al mundo salvaje de los bandidos, ese verdadero y único medio revolucionario de Rusia". Era, pues, natural que se lo tuviera, como se lo tenía, por uno de los revolucionarios más fanáticos. No era ésta, sin embargo, la opinión de Dostoiewski. En un artículo publicado en el periódico "**El Ciudadano**" en 1873, refiriéndose Dostoiewski al bullado asunto, escribía: "¿Por qué se supone que los Neschayevs han de ser, por fuerza, unos fanáticos? Lo que suelen ser con harta frecuencia es, sencillamente, unos bribones". "Soy un tunante, pero no soy socialista", dice un Neschayev en mi novela; pero yo estoy cierto que también pudo haberlo dicho en la realidad. Son unos bribones muy listos, que precisamente han estudiado a fondo el lado generoso del alma humana, sobre todo de los jóvenes, para luego pulsarla cual si fuera un instrumento musical". Lo frecuente, como nos hace ver acá Dostoiewski, es que la astucia fría de un hombre sin principios se sirva del fanatismo, ciego pero con frecuencia generoso de la juventud, para impulsarla a una labor destructora de los principios éticos y políticos de su propia sociedad y de su propio país, y aún a cometer crímenes que en otras circunstancias reputarían de tenebrosos, pero que para su ceguera doctrinal de "revolucionarios" contribuyen a crear la "obra grande" del "universo sin fronteras", ideal del comunismo europeo, o la "patria nueva" de los nacionalismos socializantes de la América hispana.

Experiencia, y experiencia amplia y honda tenía Dostoiewski de la acción conspiratoria de la Rusia de su tiempo; conocía el contrafondo, los entretelones de los grupos nihilistas y terroristas y pronto sin duda se dio cuenta de que el socialismo revolucionario era un mundo de crímenes, de insidias y de perversidades y fue perdiendo simpatía por él y alejándose de sus ideales políticos de juventud. Pero si a esto se hubiera reducido aquella corriente política, no habría sido mucho de temer y no creemos que hubiera ocupado en la obra dostoiweskiana un tan ancho lugar, pues la envidia, el egoísmo y aún el crimen son de todos los tiempos ya que anidan tan fácilmente en el pecho del hombre, lo verdaderamente importante, en esta política, consiste en que el crimen nace de una doctrina que antes de herir al cuerpo envenena al alma. Esto es lo que vio muy claro Dostoiewski. El cree descubrir en el socialismo revolucionario un espíritu demoníaco particularmente tenebroso, del cual emana su poder. El socialismo, a sus ojos, tiene algo de diabólico, y así se explica su fuerza de expansión, cada día más creciente, y además esa extraña seducción que tiene para las mentes juveniles o simplemente candorosas.

Al socialismo revolucionario sólo se lo puede comprender bien, según Dostoiewski, si se lo mira como una posición anticristiana. El socialismo trata de suplantar a la Iglesia con el Partido y se presenta a los ojos de sus fieles como una nueva mesiada: anuncia en un futuro, de tiempo histórico, el paraíso de los trabajadores. Es, pues, la contrapartida del cristianismo, la otra cara de la medalla. Es el Anticristo, como bien lo vieron Dostoieswski y Berdiaeff. Este último escribe: "la sociedad y el Estado socialista pertenecen a un tipo que no es seglar ni profano sino confesional, sagrado... de tal suerte que no queda sitio para nada "laico" para nada libre, para ninguna opción,

es decir, para el libre juego de las fuerzas humanas... En un Estado socialista existe una fe, una creencia dominante, y los que abrazan esta religión dominante deben tener derechos privilegiados. Este Estado no es, como el estado liberal democrático, indiferente acerca de la fe: decreta su verdad y obliga a someterse a ella por la fuerza. El Estado socialista confesional pretende ser un Estado sagrado, bendecido por la gracia, no de Dios, sino del Diablo, pero de todas maneras por una gracia".

El socialismo, según esto, no es solamente una filosofía, una doctrina política o ética como tantas otras. Es una religión: la religión sin Dios, o mejor, la religión de los que quieren asesinar a Dios. Existe también una comunión de fe en el ateísmo para Dostoiewski. El general Ivolguín dice de Ippolit en **El Idiota**: "Quiere que crea en el ateísmo". El príncipe Mischkin, refiriéndose a la apasionada adhesión que exige lo negativo, dice: "los nuestros no se vuelven simplemente ateos, sino que, irremisiblemente creen en el ateísmo como en una nueva religión, sin reparar que eso es creer en la Nada". El ateísmo, ciertamente, no es un escepticismo, sino una posición dogmática; no es una búsqueda, sino una actitud. El ateo no suele decir: "Yo no creo en Dios", y menos aún: "Dudo de su existencia", como lo diría un escéptico o un agnóstico, dispuesto siempre a aceptar los argumentos que puedan convertirse en luz de una verdad. Dice: "Yo soy ateo" y con un cierto ardor en la expresión que tiene algo de satánico.

El ateísmo es, en verdad, una nueva fe, la fe en la Nada, como dice Mischkin. Y la nada tiene también una fuerza de vértigo: atrae como un abismo. La presencia de la Nada produce angustia, decía Kierkegaard. La Nada anonada y hay momentos en que parece anonadarlo todo, y aún nosotros mismos nos sentimos vacíos, vacíos de Dios. Es fácil imaginar que aquellos que se dejan invadir por la Nada, sientan, en veces, un terrible deseo de destrucción. Así comprenderemos el germen del nihilismo, del terrorismo y de la revolución, de toda revolución, porque toda revolución nace de un impulso destructivo. "Toda revolución es abyecta —escribe Nicolás Berdiaeff—. No ha habido jamás revoluciones bellas, armoniosas y felices. Además, todas las revoluciones han resultado fallidas. Nunca hubo una revolución que haya salido bien. La Revolución francesa, a la que llaman "grande" fue abyecta e imperfecta. No fue mejor que la revolución rusa, ni menos sangrienta, ni menos cruel: fue igualmente atea e igualmente destructora de todo cuanto la historia había consagrado hasta entonces... Toda revolución es una descomposición progresiva de la sociedad y de la vieja cultura. Las ideas que presentan a una revolución como ajustada a un ideal y a unas normas, deben ser por completo rechazadas. La revolución no es jamás tal como debería ser, puesto que no hay revolución obligatoria: una revolución no podría ser una obligación. La revolución es la fatalidad sobre los pueblos, es una gran desgracia".

Comprendemos la aversión que siente Berdiaeff por las revoluciones, y la compartimos, pues aunque ellas aparentan inspirarse en un generoso deseo de cambiar los viejos moldes y los sistemas anquilosados, en el fondo nacen de un espíritu resentido y de una posición negadora de todo valor, orden o principio. Las revoluciones destruyen con toda facilidad, pero nunca pueden levantar nada sobre las ruinas. Parece, además, que los revolucionarios se complacieran siempre en la etapa destructiva de su acción, pues a no dudarlo es un espíritu satánico de negación quien los alienta.

Y este espíritu negativo es lo propio del socialismo revolucionario. Así como el ateísmo es negación, negación de Dios, el socialismo es también negación, negación del hombre como criatura espiritual, negación del hombre como persona Y como libertad, negación del valor de la vida, negación de la esperanza de plenitud, negación de la posibilidad de trascendencia. Es extraño que no se haya visto con claridad esta posición negativa del socialismo revolucionario, o por lo menos que no haya sido expresada en términos precisos.

Es verdad que esta actitud negadora se encubre con las añagazas de la justicia social y el mejor reparto de los bienes terrenales. El socialismo dispone también de un paraíso, que no proporciona la alegría de las almas, sino la satisfacción de los cuerpos. Se niegan las potencias espirituales del hombre para fundar, sobre esta negación, el poder material. Claramente se ve aquí la contrapartida en su pugna con el cristianismo. En **Los Hermanos Karamazov** se dice que el socialismo "es la cuestión de la torre de Babel, construí da a espaldas de Dios, no para subir de la tierra al cielo, sino para hacer bajar el cielo a la tierra".

En la obra citada, la doctrina del socialismo está representada por la figura del Gran Inquisidor, en el poema de Ivan. Ahí vemos cómo el socialismo ha hecho suyo el programa

presentado por Satanás en el desierto. Le ofrece al hombre "el pan de la tierra" para atraerlo y dominarlo. Dice a Cristo el Gran Inquisidor: "Rechazaste la única e infalible bandera que se te ofrecía para que los hombres se doblegasen todos ante tí solo: la bandera del pan de la tierra, y la rechazaste en nombre de la libertad, por el pan del cielo. Con el pan se te ofrecía una bandera invencible: reparte pan y los hombres te adorarán, porque el pan es la mejor garantía". Y como Cristo escucha sin responder, el Gran Inquisidor continúa: "¿Sabes que pasarán los siglos y la Humanidad proclamará, por boca de su saber y de su ciencia, que no existe el crimen y, por consiguiente, tampoco el pecado, que sólo hay hambrientos? ...Ninguna ciencia les dará el pan mientras continúen siendo libres, y así acabarán por traer su libertad y echarla a nuestros pies y decirnos: "Mejor será que nos impongáis vuestro yugo, pero dadnos de comer"... pues te digo que no hay para el hombre preocupación más grande como la de encontrar cuanto antes a quien entregar ese don de la libertad con el que nace esta desgraciada criatura... Tú les prometiste el pan del Cielo, pero puede ese pan compararse a los ojos de una raza de gentes débiles, viciosas e ingratas, con el pan de la tierra?".

El socialismo sólo mira en el hombre el apetito que lo esclaviza y que lo humilla, y tiene una pobre idea de él: no lo cree capaz de sacrificio ni de heroicidad, menos aún de santidad; no ve en él sino a la hormiga laboriosa. Del hombre solamente se puede obtener algo, según sus enseñanzas, por la violencia y la mentira, "la violencia para el cuerpo, y la mentira para el alma". Y si un paso va de la admiración al amor, un paso va del desprecio al odio. Por el contrario el cristianismo, que ama al hombre tiene un concepto elevado de él. Lo mira como centro de valores y fuente de amor; lo concibe como persona y como libertad, como sujeto autónomo y responsable, y por esto es exigente con él. Le exige un amor de generosidad, una entrega libre y una vida en permanente tensión espiritual. No intenta sujetarlo ni por la violencia, ni aun siquiera por el milagro; quiere una fe libre, una entrega amorosa, como nos lo hace ver tan bellamente Dostoiéwski en otra parte del mismo poema de Iván Karamazov. Hablándole de la segunda tentación de Satanás, el Gran Inquisidor le dice a Cristo: "Tú no bajaste de la Cruz cuando te gritaron: "Baja de la Cruz y crearemos que eres Tú". Tú no descendiste porque también entonces rehusaste subyugar al hombre por el milagro; estabas ansioso de fe libre; querías que los hombres te amaran libremente, no deseabas el fervor servil involuntario, obtenido mediante el miedo, amedrentándolos de una vez para siempre. Pero también ahí juzgaste demasiado altamente a los hombres, pues sin duda son serviles, aunque también por naturaleza, rebeldes. Te lo juro: el hombre es una criatura más débil y baja de lo que Tú te imaginaste... Al estimarlo en tanto, Tú te condujiste como si dejases de compadecerlo, pues le exigías demasiado... ¡y eso Aquél que lo amaba más que a sí mismo.

Para el socialismo revolucionario el único medio de gobernar a los hombres es la fuerza, "la espada del César", por- que el hombre "es un esclavo" y hay que conducirlo "como un rebaño". El mundo al que se pretende gobernar se basa, precisamente, en esta condición de esclavitud de los hombres. Aniquilado todo poder espiritual, se levantará un poder incontrolado y absoluto sobre la tierra. El poder del nuevo César, conductor de masas. El Gran Inquisidor le dice también a Cristo: "Si hubieras aceptado el mundo y la púrpura del César, habrías fundado el Imperio Universal y dado la paz al mundo. Porque ¿quiénes han de dominar a las gentes sino aquellos que dominan sus conciencias y tienen en sus manos el pan? Nosotros aceptamos la espada del César, y, al cogerla, sin duda te rechazamos a Tí... Al recibir de nosotros el pan los hombres verán harto claro que nosotros les damos el mismo pan que ellos con sus manos amasaron; verán que se lo repartimos sin nada de milagro; verán que no convertimos las piedras en pan, pero, en realidad, más que el pan mismo, estimarán el recibirlo de nuestras manos... El rebaño se reunirá en torno nuestro para siempre. Entonces, nosotros les proporcionaremos la felicidad mansa, apacible, de los seres apocados como ellos... Se asombrarán de nosotros; nos tendrán miedo y se envanecerán de vernos tan poderosos y tan sabios. Se echarán a temblar, decaídos ante nuestra cólera; se volverán tímidos, los ojos se les tornarán propensos al llanto, como los de los niños y las hembras; pero a una señal nuestra pasarán a la alegría y a la risa. Sí, nosotros les obligaremos a trabajar, pero en las horas de descanso, ordenaremos su vida como un juego de niños". El Gran Inquisidor seguramente adivinaba que estos niños multitudinarios iban a jugar en los tiempos actuales con mil instrumentos de complicada técnica, máquinas voladoras y cohetes a la luna, y que contemplando esas maravillas llegarían a sonreír, pero con una sonrisa aún más triste que el llanto.

Sin duda pocas veces se ha expresado en forma tan clara y tan profunda el satanismo de la doctrina socialista como en este poema de Iván Karamazov. Dostoiéwski no alcanzó a ver el

triunfo y la realidad del comunismo en Rusia, pero tuvo una genial previsión de él. Las palabras de su Gran Inquisidor suenan a profecía; profetizan ese Estado Socialista absoluto que no sólo intenta dominar en los actos, sino también en las ideas, en los sentimientos, en el fuero íntimo del hombre; ese estado Leviatán de corte moderno que tiende a mecanizar la vida y convertir al hombre en un instrumento, en un tornillo de una diabólica maquinaria social, en un "tubo de órgano", como dirá el Hombre del Subterráneo, y cuyas visiones más dantescas nos dan dado un Orwell o un Kühnelt Leddihn.

El socialismo revolucionario quiere construir un estado absoluto sacrificando al hombre concreto, deshumanizándolo, arrancándole lo más profundamente humano que hay en él: su libertad, su capacidad de amar o de odiar libremente. Lo más tenebroso del socialismo no está en la tortura corporal cuanto en querer imponer una simpatía o antipatía a la fuerza. Dominar en la intimidad del hombre es matarlo como hombre, es absorber su libertad y su conciencia para poder conducirlo como una marioneta. Y ésta es la aspiración de la política socialista, como bien lo anota Berdiaeff: "El socialismo quiere poseer todo el hombre, no solamente el cuerpo sino también el alma. En él se atenta a la más íntima y más misteriosa profundidad del alma humana. Sus pretensiones acerca de esto son una falsificación de las de la Iglesia. Sólo la Iglesia en efecto, pretende ejercer el poder sobre el alma humana y se encarga de guiar a las almas; mas es consciente de los límites de su poder. El fondo del espíritu humano permanece siempre impenetrable al Estado. El Estado más despótico no exigió nunca que las almas se abandonasen a él en lo más sagrado de su interior. El Estado encarcelaba, condenaba a muerte, pero no exigía la sumisión espiritual. El socialismo de los comunistas sí lo exige y bajo la forma de un extremismo inverosímil. Quiere educar las almas en sentido mecánico, disciplinarias hasta que se sientan cómodas entre el hormiguero humano, que sientan apego a la vida de cuartel, que renuncien a la libertad del espíritu. El cristianismo tiende ante todo a la libertad del espíritu humano y, por consiguiente, no admite, la posibilidad de una educación mecánica de las almas para el Paraíso terrenal. Deja para el Anticristo el cuidado de hacerlo".

Y el Anticristo es el socialismo revolucionario, y también, a los ojos de Dostoiewski, el cientismo positivista o más propiamente ese absolutismo de la ciencia que pretende explicarlo todo y reducirlo todo a una máquina de calcular. Habría que recordar aquí las iras de Dimitri Karamazov al pensar en Claudio Bernard y en su método experimental, que, para su ignorancia de soldado, sintetizaba y resumía la Ciencia; habría que recordar también las protestas del Hombre del Subterráneo contra el muro de las evidencias científicas, contra el "dos y dos son cuatro", contra la necesidad lógica, contra "lo imposible", al que Dostoiewski, como Kierkegaard, oponía la persona de Dios, del ser que todo lo puede. ' La ciencia, para el sentir de Dostoiewski, debe mantenerse en los límites asignados a toda obra o creación humana: comienza a ser satánica cuando se erige en absoluta.

El Hombre del Subterráneo tiene del futuro una visión análoga a la del Gran Inquisidor, aunque más científicista, y, por ende, a los ojos de Dostoiewski, más terrible y diabólica. Cuando ese extraño y retorcido personaje se refiere al mundo del futuro, regido por la Ciencia, dice: "Todos los actos humanos se deducirán entonces matemáticamente a la manera de una tabla de logaritmos... Se publicarán obras bien planeadas, por el estilo de las enciclopedias actuales, y en las que todo estará previsto, calculado y arreglado, y ya no habrá en el mundo más azares y aventuras. ¡Aquello será Jauja!...y cuando todo esté explicado y calculado sobre el papel, entonces, ciertamente, no se producirá ya lo que llamamos deseo". Pero reaccionando contra esa mecanización humana, grita frenético: "¿De dónde han sacado los sabios que el hombre necesita desear de una manera sensata y provechosa? Solamente una cosa necesita el hombre: querer con independencia, cuéstele lo que le cueste tal independencia y cualesquiera fueren las consecuencias que de ella se deriven... Porque, en efecto, si verdaderamente se llegase a descubrir la fórmula de todos nuestros deseos y caprichos, explicando, además, sus causas, leyes que las rigen, forma en que se desarrollan, fines a que en talo cual caso propenden, hasta hallar una verdadera fórmula matemática, entonces sí que podría ocurrir que el hombre dejase de desear, pues ¿qué placer habría en desear por orden ajena? Y además ¿por qué habría de transformarse el hombre en un tubo de órgano o algo por el estilo? Porque el hombre sin deseos, sin voluntad, sin aspiraciones qué es sino un tubo de órgano?".

Dostoiewski se opone acá, por boca de su personaje, no solamente a toda intervención de la sociedad en nuestro fuero interno, sino a que el hombre sea diseccionado por el escalpelo de la

ciencia como una lagartija, o peor aún, descompuesto en sus últimos tornillos y rodajas como una máquina. El escritor ruso habría visto con repugnancia la tendencia actual de psicoanalizar a los filósofos y artistas, a los santos y a los conquistadores y explicar sus obras como manifestaciones de los impulsos primarios de la subconsciencia. Sentía horror por el determinismo psicológico, porque comprendía que la negación del libre arbitrio era la negación de la esencia del hombre. De ahí el grito de su personaje: "Solamente una cosa necesita el hombre: querer con independencia, cuéstele lo que le cueste tal independencia y cualesquiera fueren las consecuencias que de ella se deriven". Por eso, salvar la autodeterminación, es, para Dostoiewski, salvar al hombre de los múltiples intentos que hace la sociedad actual para mecanizarlo o para convertirlo en un termita, negando su condición de persona, esto es, su condición de criatura espiritual.

En la obra de Dostoiewski vemos con frecuencia la afirmación de los valores de la persona frente a toda teoría o a toda fuerza que tiendan a avasallarlos o disminuirlos. Arkady Dolgoruki, de **Un adolescente**, defiende también como un tesoro su personalidad. Encarándose con un grupo de jóvenes socialistas les hace ver su distancia bien marcada con aquella doctrina: "Decidme, ¿de qué medio os podríais valer para atraerme y que yo os siguiera? ¿Cómo me mostraréis vosotros que podéis crear un estado de cosas mejor que el anterior, y qué lugar ocuparía en vuestro campo la protesta de mi personalidad? Desde hace mucho tiempo deseaba encontrarme con vosotros. Vosotros queréis tener cuarteles, hogares comunes, lo estrictamente necesario, ateísmo, comunidad de mujeres sin niños, éste es vuestro ideal, lo sé de sobra. Y por todo eso, por todos esos intereses ínfimos, por un poco de pan y por un poco de fuego que me asegura vuestro razonamiento, ¿he de abdicar mi personalidad?".

Conservar la personalidad vale más para Arkady que la consecución de cualquier bien material, pues siente que en ella descansa el fundamento de lo que nos hace hombres y comprende que el principal intento del socialismo no mira al hombre como persona, sino como un miembro colectivizado de la Sociedad o mejor del Estado, que se constituye en entidad suprema. Es ciego para sus emociones, sus tristezas, sus esperanzas. Elimina la individualidad humana en provecho del grupo. Para él no existe sino el pueblo, o mejor esa abstracción que llama "pueblo", y a la que sacrifica, muchas veces con feroz crueldad, al propio pueblo auténtico, sufriente, compuesto de hombres, cada uno con su alma, con su angustia, con su vida íntima.

La mira del socialismo es borrar las diferencias humanas, matar el carácter personal, porque únicamente con hombres indiferenciados se podrá lograr la total colectivización de la humanidad, a la que aspira. El ideal del socialismo es construir un estado en el que no haya sino un solo tipo de hombres, totalmente iguales, intercambiables, sin rostro y sin nombre, a los que se pueda identificar únicamente por un número, por el número de su carnet, como ya sucede, por lo demás, en las urbes modernas, aún no totalmente socializadas. Nada horrorizaba tanto a Dostoiewski como esa nivelación del Estado termite que es la meta de aquella doctrina. El desprecio del hombre que acá se revela era para él signo inconfundible de satanismo.

El socialismo tiene, en verdad, en poca estima los valores humanos, sobre todo los de libertad, personalidad y dignidad, y esto es una consecuencia de su concepción materialista. En efecto, si al hombre se le deja de mirar como hijo de Dios, como criatura espiritual abierta hacia la trascendencia, no queda de él sino su calidad de animal inteligente y laborioso, al que se lo puede convertir sin miramiento en un esclavo. Aquí se puede ver la radical diferencia del cristianismo y el socialismo en cuanto a su concepto y valoración del hombre. Para el cristianismo el hombre, con entidad espiritual, es libertad, y solamente en el ejercicio de esta libertad puede salvarse o perderse. Ahí radica su dignidad y su grandeza, aún cuando elija perderse, pues se perderá por su propia voluntad.

Dostoiewski ha mirado siempre al hombre como unidad espiritual, como personalidad diferenciada, única, inconfundible. Aún sus personajes más bajos y perversos son ellos mismos y ese carácter irreductible que les da la condición de persona, es lo que aún conserva de divino y por lo que siempre está abierto para ellos el camino de la redención.

El socialismo desconoce esta categoría del único, que es esencial al cristianismo y que con tanta profundidad ha subrayado Kierkegaard. El hombre, como persona, es único, de una absoluta y total originalidad: es él y no ningún otro. Cada hombre tiene su propia índole, su propio genio. Y es sobre todo en el amor y en la muerte donde se capta esta radical unicidad del ser humano. Cuando amamos, descubrimos que ese ser —el que amamos— es realmente único, que ningún otro podría sustituirlo en nuestro corazón, Y cuando muere nos hallamos ante un vacío que nadie

puede llenar y que vacía a su vez al mundo, dejándolo hueco, pues tal es el peso ontológico del ser a quien amamos —cuando verdaderamente amamos— que él solo llena el mundo.

El socialismo revolucionario, que no conoce el verdadero amor, juzga que todos los hombres son iguales, intercambiables como los tornillos de una máquina. Un hombre sólo se diferencia de otro hombre por lo que hace, por su función, ya que a los ojos del socialismo el hombre no es sino un obrero, una máquina que trabaja y produce.

Este concepto de que lo más importante del hombre es su trabajo, se ha extendido peligrosamente en la sociedad actual, al punto de que a nadie le sorprende que se juzgue y se valore a las gentes únicamente por la función que desempeñan. Nadie emplea una valoración moral para distinguir a los otros; nadie pregunta si aquel a quien le acaban de presentar es un hombre honesto, cumplidor de sus deberes y fiel a la amistad; lo que se pregunta es qué hace, qué cargo desempeña en la sociedad, pues eso nos dará la medida de su importancia. Lo que cuenta hoy no es el comportamiento ético sino la clase de trabajo que uno realiza. No se juzga a los hombres por sus dotes espirituales sino en vista del provecho que aporta su labor, por la función que la sociedad les asigna.

El hombre, cada vez más va dejando de ser persona, y se va convirtiendo en funcionario, lo que constituye una aberración, como lo ha visto con profundidad Gabriel Marcel: "Me parece —dice— que la edad contemporánea se caracteriza por lo que se podría llamar la desorbitación de la idea de función... El individuo tiende a presentarse a sí mismo y a los otros como un simple hacedor de funciones. Por razones históricas muy profundas y que nosotros no captamos sino en parte, el individuo ha sido llevado a tratarse a sí mismo como un agregado de funciones, cuya jerarquía se le aparece, por lo demás, como problemática, como sujeta en todo caso a las interpretaciones más contradictorias. El hombre se identifica con sus funciones, y no hablo únicamente de sus funciones de empleado, o de sindicalizado, de elector, hablo también de sus funciones vitales. La expresión, en el fondo tan horrible, de empleo del tiempo encuentra aquí su plena utilización. Tantas horas son consagradas a tales funciones. El sueño es también una función que hay que cumplir para cumplir las otras funciones. Y lo mismo sucede con el descanso. Comprendemos perfectamente que un higienista declare que el hombre necesita tantas horas de diversión a la semana. Acá hay una función orgánica-psíquica que no puede ser descuidada, supongo, como las funciones sexuales por ejemplo. Es inútil insistir, el esquema es suficiente...".

"Sin duda —prosigue diciendo Marcel— pueden presentarse principios de desorden y de ruptura: el accidente bajo todas sus formas, la enfermedad. Se concibe muy bien entonces, y es lo que pasa frecuentemente en América y creo que en Rusia, que el individuo sea sometido, como un reloj, a verificaciones periódicas. La clínica aparece entonces como una oficina de control y como un taller de reparaciones... En cuanto a la muerte, ésta aparecerá desde un punto de vista objetivo y funcional, como fuera de uso, como caída en lo inutilizable, como puro desperdicio... Es apenas necesario insistir sobre la impresión de angustiosa tristeza que se desprende de un mundo constituido así sobre la función. Sólo me limitaré a evocar aquí la imagen aflictiva del jubilado y también la muy conocida de esos domingos ciudadanos en los que los paseantes dan precisamente la sensación de jubilados de la vida. En un mundo así la tolerancia de la cual se beneficia el jubilado tiene algo de irrisorio y de siniestro".

Este excesivo aprecio por la función anda parejo, en el mundo moderno, con la desmedida estima que se tiene a la técnica y a la máquina. La técnica es sin duda necesaria para toda labor, para todo arte. Los grandes artistas de todos los tiempos poseyeron una técnica que estaba al servicio de su concepción estética, diríamos de su inspiración y de su genio. Hoy la técnica ha suprimido al genio y a la inspiración: ella lo crea todo, aunque hablando con más propiedad se diría que en la sociedad actual ya no hay creación, sino producción tan sólo. El genio creaba; la técnica produce. Y uno de los mayores productos de la técnica ha sido la máquina, ese otro gran demiurgo de la época moderna. La máquina ejerce en el hombre de hoy un hechizo singular, diríase que hay una especie de misticismo por ella. Todo se espera de la máquina, aunque a ciencia cierta no se sabe tampoco qué es lo que se espera de ella, porque el hombre ha perdido toda clara visión de su porvenir y no sabe hacia dónde se encamina. Comenzando por servirse de la máquina ha terminado por convertirse en un servidor de ella. Hoy el hombre no es sino una palanca más de la máquina que pone en movimiento.

Esta desorientación, sirve a los fines del socialismo revolucionario, que habla de utilidad, de subsistencia, de provecho económico y técnica del trabajo, haciendo de estos medios fines para

suplantar los naturales y verdaderos fines del hombre, como la creación, el amor, la aspiración de santidad y plenitud, que el socialismo pugna por suprimir. El hecho de convertir los medios en fines es una de las características más salientes de la política materialista y atea, pues negar a Dios es negar al mismo tiempo toda finalidad humana alta y trascendente.

No se espera ya que sean los valores de Santidad, de Bondad, de Belleza, los que muevan al hombre, sino la utilidad, el provecho, la necesidad de subsistencia, aunque no se sepa para qué se subsiste, ni la utilidad resulte al fin de cuentas útil para nada. Hay acá una clara inversión de valores y la inversión de valores es producto del resentimiento, según decía Nietzsche. Nosotros creemos, en efecto, que el resentimiento podría explicar y poner en claro el sentido de la política del socialismo revolucionario. El espíritu resentido produce la rebelión de los inferiores, de los ineptos que mascan su rencor, de las masas innominadas que aspiran a dirigir el mundo. Sus "ideales" se expresan también en una política resentida. Una política que trata de destruir todas las formas nobles y bellas de la vida; que nace de la envidia a la felicidad, a la riqueza, a la nobleza, a la inteligencia, al saber, que quiere anular toda grandeza e inferiorizar al hombre, nivelándolo por lo bajo. Y esto en nombre de una igualdad menguada y de una falsa justicia social. Esta política sólo habla de beneficios materiales; no trata de hacer al hombre más digno, ni más noble, sino de mantenerlo mejor. Los únicos "problemas" para ella son los problemas económicos, olvidándose de que "no sólo de pan vive el hombre".

Lo que al socialismo le interesa no es la felicidad individual, sino la subsistencia del mayor número, la pervivencia de la sociedad, sin atender para nada a la calidad o jerarquía de sus miembros. La propia educación no trata de obtener frutos óptimos, espíritus selectos, se esfuerza, por el contrario, en nivelar las inteligencias, así como en el plano económico, nivelar los estómagos. De ahí que el ideal del socialismo revolucionario sea la constitución de una sociedad regida por una organización inflexible, fría y cruel; en la que todos se alimenten y nadie piense: en la que todos trabajen y nadie crea; en la que todos se reproduzcan y nadie ame. Una sociedad ciega, dura y despiadada, como la de los termites, en la que no hay más que un solo objetivo: subsistir, pero con una carencia angustiosa de fin.

Esta falta de alegría y de placer, esta gris austeridad que el socialismo revolucionario trata de imponer, podría engañar a muchos, haciéndoles creer que se trata de una política de sana moral, inspirada en el ideal del deber, como la kantiana pero nada está más lejos de la verdad. La "austeridad" del mundo socialista no tiende a mejorar al hombre, sino a secar sus fuentes de alegría y de felicidad, que es tanto como secar sus fuentes de su esperanza en un mundo mejor, pues la alegría, la verdadera y santa alegría, es como la anticipación del paraíso que el cristiano espera.

El ascetismo de los revolucionarios es un ascetismo demoníaco que se origina en su resentimiento y en su odio por toda la vida plena y feliz. Es un ascetismo que no nace del amor, sino del odio. Max Scheler habla de él, llamándolo "el ascetismo moderno", y dice que es "la antítesis perfecta del ascetismo de la vida evangélica que tema justamente por fin el incremento de los dones y fuentes de la vida y entre ellas la capacidad de gozar. El ascetismo moderno se revela en el hecho de que el goce de lo agradable a que se refiere todo lo útil experimenta un progresivo desplazamiento, hasta que, finalmente, lo agradable queda subordinado a lo útil. También aquí, el motivo que impulsa al hombre moderno, partidario del trabajo y de la utilidad, es el resentimiento contra la superior capacidad de goce, contra el arte superior para gozar; es el odio y la envidia contra la vida más rica, que engendra siempre una capacidad de goce más rica".

El resentido, preso en su negro humor, odia la alegría y la dicha de los demás y quisiera, como el Ricardo III de Shakespeare, aniquilar toda felicidad humana y convertir al mundo en un infierno. Todo resentido es un satánico, pues el Resentido por antonomasia es Satán. Y el satanismo se manifiesta, modernamente, en el espíritu revolucionario que no es sino un puro ímpetu destructor. Posesos, endemoniados, son, para Dostoiewski, quienes alientan tal política negadora del orden y de la tradición, negadora del hombre como criatura espiritual, negadora de la libertad y del amor. Y así plasmará en su novela **Los Endemoniados** toda su visión de aquella situación política.

Lo satánico, por lo demás, ha tenido siempre una gran importancia en la obra de Dostoiewski. Iván Karamazov confiesa que ve al diablo con frecuencia y Lebedyev, uno de los personajes de El Idiota, dice: "El diablo conservará su imperio sobre la humanidad hasta un límite de tiempo que nos es todavía desconocido. ¿Se ríe Ud.? ¿No cree Ud. en el diablo? El

escepticismo respecto del diablo es una idea francesa, una idea frívola. ¿Sabe Ud. quién es el diablo? El diablo en realidad es un espíritu grande y terrible". Se diría que en la manera que Dostoiewski tiene de concebir el mal hay un cierto resabio de maniqueísmo. Esta es por lo menos la opinión del profesor Jasinowsky: "El dualismo del bien y del mal, la significación del pecado para la purificación interior, el desdoblamiento interior de sus héroes, los acentos origenistas en la concepción de la salvación universal, en fin el profundo interés por el problema de Judas unido al origenismo, ¿no enlazan quizás la obra de Dostoiewski con los movimientos gnóstico-maniqueos?"

Decía Baudelaire: "hay en todo hombre dos inclinaciones simultáneas: la una hacia Dios, la otra hacia Satán", y esta frase de Baudelaire podría servir de epígrafe a toda la obra de Dostoiewski, pues a través de la diversidad de sus novelas vemos una unidad temática que es la lucha entre el bien y el mal, lucha que tiene por palestra el corazón de los hombres. Cada uno de los personajes dostoiewskianos tiene un drama, él mismo es un drama, en el cual las fuerzas del bien y del mal combaten desesperadamente. En unos, como en Rascolnikov, de **Crimen y Castigo**, como un Dimitri, de **Los Hermanos Karamazov**, triunfa el bien y siempre por obra del amor; en otros en cambio el mal domina de tal manera que terminan por no ser sino personificaciones del odio, cuyo único deseo es humillar al hombre y destruir su felicidad, como Pietro Verjovenski de Los Endemoniados o el príncipe Voldorvski de Humillados y Ofendidos. Estos son los satánicos puros, los infieles a su propio destino, o sea a la obra de la creación que es obra de amor.

Lo demoníaco, que Dostoiewski define como "una potencia privada de fin y que no puede ya más que destruir", se manifiesta en la negación, en la mentira, en la intriga, en la impostura, en el fanatismo, en el crimen, esto es, en todas las formas del odio, que es también ceguera, ceguera para la faz angélica de la criatura humana. Pues bien, en ninguna otra obra como en **Los Endemoniados** de Dostoiewski, se pinta y se describe con mayor profundidad y dramatismo hasta dónde puede conducir el odio a los hombres y tornarlos un puro ímpetu destructor, es decir, hasta qué punto el hombre puede ser poseído por Satán.

Y observemos que esta obra no tiene como tema, ni un crimen (por lo menos como tema central), ni una pasión, ni un vicio, como lo podría ser el robo, el juego o la embriaguez, pues los vicios no son obra de odio. El tema de tal libro —de un libro en el cual se pinte el odio— no podía ser otro que el político, ya que en la actualidad sólo en la política llega esa pasión a su diapason más alto. El hombre de hoy ha hecho de la política su mundo y su destino. Como decía Napoleón: "El destino es la política". Por eso la política, en el drama moderno, ha substituído al destino que era el fondo de la tragedia antigua.

La esfera política le sirve maravillosamente al hombre satánico para desplegar sus odios, sus venganzas y sus crímenes, porque ella le da la posibilidad de enmascarar los con la careta del idealismo, del servicio a la justicia de los pueblos. Así, únicamente en la esfera política puede ser posible el crimen perfecto, porque quien tenga que zanjar alguna venganza personal puede acusar a su enemigo de ser traidor al Pueblo y a sus ideales, erigirse a sí mismo en juez y en juez y dar a su crimen la apariencia de un acto de justicia, quedando —el criminal— permanentemente impune, más aún, como un héroe y como un salvador. Y en esto consiste el satanismo del acto político: que un hecho criminal pueda aparecer a los ojos de un pueblo como una acción altamente moral y digna de aplauso.

Un crimen de esta naturaleza comete Verjovenski contra Schatov en Los Endemoniados. Schatov es el más idealista y honesto de los miembros de un grupo de socialistas revolucionarios que actúan en una ciudad rusa de provincia. Cree sinceramente en el ideal socialista, por amor a la justicia y por amor al pueblo, a su pueblo a quien diviniza. Por lo demás no eran pocos los rusos que seguían esta doctrina eslavofila de un misticismo de la tierra y del hombre apegado a ella; veían en el pueblo la expresión más fuerte de la divinidad y llegaban a una relación del pueblo con Dios. "Y tan profunda es esa relación —según escribe Romano Guardini, refiriéndose a ese sentimiento— que el propio pueblo se convierte en un misterio de Dios en el que es preciso creer. Quien pierde contacto con el pueblo, lo pierde asimismo con Dios vivo, pensamiento éste al que quizá pudiera calificarse de romántico, que sólo adquiere su verdadera y plena significación en la conexión en que para Dostoiewski están los conceptos de "pueblo de Dios" y "nueva creación". Quien no cree en Dios tampoco cree en el pueblo de Dios, pero quien cree en el pueblo de Dios contempla también su santidad aunque hasta entonces no haya creído en ella". Quien abre su corazón al misterio de ese pueblo humilde y creyente, en el que constantemente se realiza el

misterio de la acción creadora y redentora de Dios, se abre al mismo Dios". Schatov es un apasionado de esta doctrina. Cree al comienzo que sus amigos participan de ella, pero al fin se da cuenta de que lo que mueve a sus pretendidos amigos no es sino el odio y la perversidad y se retira asqueado, con un hueco en el alma. Hablando un día a Grigoriev del grupo, le dice Schatov:

"—Yo no deseo nada contra ellos. Usted sabe qué es lo que explica a esa gente, es el odio. Sí, ellos odian a su patria. Serían muy desgraciados si su país pudiera ser reformado, sí llegara de pronto a ser próspero y feliz. Si así fuera, no tendrían sobre quién escupir. Ahora escupen sobre su país y le desean el mal.

—¿Y usted Schatov? —le pregunta Grigoriev.

—Yo amo a Rusia —contesta Schatov—, aunque no soy digno de ella. Por eso me siento triste de su desgracia y de mi indignidad. Esta es la causa de que ellos, mis antiguos amigos, me acusen de haberlos traicionado".

Verjovenski, quien jefaturiza el grupo, al que llama "Los Nuestros", guarda un viejo encono contra Schatov, del que además, se siente despreciado, y teje arteramente su venganza, logrando que en una sesión de "Los Nuestros" se decida el asesinato del disidente. En este crimen político, como sucede en casi todos, hay en el fondo una venganza personal. Kirilov, con enojo, se lo echa en cara:

"Tú has matado a Schatov —le dice— porque él en Ginebra te escupió en el rostro. Tú eres un miserable".

Además Verjovenski necesita de un asesinato para unir a su grupo, ya que éste no existe, como fuerza política, más que en su cabeza. Hace creer a los demás que el grupo es una célula de una vasta acción política extendida por toda Rusia y aún por otros países europeos. Mas todo esto es una inmensa superchería. Su propio grupo carece de un lazo que una firmemente a sus miembros y Verjovenski quiere que ese lazo sea de sangre. El propio Stravroguín lo comprende así y le dice con desprecio: "Hace poco le dije a usted por qué necesitaba la sangre de Schatov. Quiere usted en esa forma unir a su pandilla". Lo comprende, pero no hace nada por evitar el crimen, pues aunque no es un perverso, como Verjovenski, está él también, como los demás, poseído extrañamente por un espíritu demoníaco.

Pero si Stavroguín sabe los verdaderos móviles del crimen, no lo saben los otros miembros, que juzgan que han realizado un acto patriótico y de sana "limpieza". Esta escena de la novela está, por lo demás, como ya lo dijimos más arriba, inspirada en un hecho real, en la primera "purga" que los socialistas rusos realizaron en la persona del estudiante Ivanov, precursora de todas las demás "purgas" que iban a tener lugar en Rusia y fuera de Rusia con el aplauso de las multitudes.

Domina aquí lo que hemos llamado en otro estudio la "moral del triunfo". El que triunfa siempre tiene razón, es el héroe y se erige en juez de los demás; el que fracasa es el delincuente que merece la horca, la cárcel o el exilio. El poder es la suprema razón, el "imperium". No hay más verdad que la que le interesa al Estado; no hay más justicia que la que se hace en nombre del "pueblo", y no hay más libertad que el incontrolado capricho de los que mandan. El estado Levatián aplasta al individuo y lo aniquila, pero si aniquila los cuerpos, no puede apagar el fuego de las almas, ese pequeño santuario interior en el que habita Dios, y que será al final quien venza. Esto es lo que nos hace comprender la novela de Dostoiewski maravillosamente.

Las dos ideas perniciosas que ha producido la Europa prometeica —escribe Walter Schubart— son: el ideal de la "personalidad fuerte" y el ideal del Estado de fuerza. Son las dos imágenes guías de la latinidad: el César y el Imperium. Con el primero se enfrenta Dostoiewski en **Crimen y Castigo**; con el segundo en **Los Endemoniados**. Esa doctrina errónea de los hombres fuertes y sus privilegios, pertenecientes a esa dinastía que desde el Príncipe de Maquiavelo hasta el Super-hombre de Nietzsche domina la fantasía de Europa, ha sido desenmascarada en Crimen y Castigo. Rasholnikov sigue este lema: "Todo está permitido". Se entusiasma por el ideal del hombre violento y quiere demostrarse a sí mismo y demostrar al mundo que "él no es un pobre miserable como todos los demás". Mata a la usurera, porque él "quiere ser Napoleón". Mas el camino del crimen no le conduce a la presunta altura del hombre-dios, sino a la celda solitaria del penitente arrepentido, donde "logra una nueva concepción de la vida". Se ve obligado a reconocer que el hombre no es dios, y precisamente así llega él al conocimiento de Dios. "También el fuerte es un pobre miserable como todos los demás".

En **Los Endemoniados** condena Dostoiewski la unión violenta de los hombres, "el hormiguero templado", el intento, tan necio como orgulloso, de arrebatarse la dicha terrenal a viva fuerza y sin recurrir a la gracia divina. Uno de sus personajes dice: "Es una locura el querer lograr una nueva era y una nueva humanidad cortando centenares de cabezas". En Rasholnikov muestra la tragedia personal, y en **Los Endemoniados** la tragedia social del alejarse de Dios. En el término del camino que va hacia el superhombre está el penitente o el suicida. Tal es el sentido de **Crimen y Castigo**. En el término del camino que va hacia el socialismo ateo está la descomposición de la sociedad o la vuelta al cristianismo; tal es el sentido de **Los Endemoniados**. En la primera novela lucha Dostoiewski contra el ideal del hombre fuerte; en la segunda contra el ideal del Estado de fuerza. En la primera refuta a Nietzsche; en la segunda a Marx. Dostoiewski ve en el socialismo una forma especial de la rebeldía contra Dios. Por este motivo, él —¡el prisionero de Siberia!— no se pone del lado de los revolucionarios. Siente una aversión, no burguesa, sino cristiana contra la revolución. Es su contrario por amor a la libertad y por amor a Dios.

Por lo demás, en **Los Endemoniados** se enjuicia no sólo el problema político y social, sino todos los grandes problemas que acosan al hombre desde siempre: el problema de la existencia de Dios, el problema del destino humano, de la felicidad, de la libertad, de la salvación, del amor; de la falta y del pecado y de la necesidad de redención; de la desesperación y la esperanza. En ese pequeño mundo de un grupo de conspiradores, vemos a las almas desnudas desgarrarse a sí mismas en una lucha desesperada entre el bien y el mal, entre el amor y el odio; vemos cómo se juegan a vida o muerte su destino, y como ciegos al camino que les abre el Cristianismo, y que algunos entrevén en el fondo de su corazón, se precipitan al abismo de su perdición, unos por odio como Verjovenski, otros por falta de confianza, como Stavroguín, y otros, como el extraño Kirilov, por un mal entendido sacrificio, por un satánico deseo de parecerse a Cristo, de ser un nuevo salvador. Kirilov, como lo veremos más adelante, se suicida por salvar a los hombres del temor a la muerte. No todos los personajes son perversos. Los hay buenos, ilusos, soñadores, pero todos están como poseídos de un espíritu demoníaco. Son verdaderos posesos.

La novela misma parece cobrar un ritmo endemoniado; es una trama tan laboriosa e intrincada, que hay momentos en que nos sentimos enredados en las lianas de un bosque tenebroso y otros en que nos parece asistir a una danza infernal, hasta que nos damos cuenta que estamos en el mundo y que esos diablos son hombres, hombres como nosotros, con sus angustias, sus dolores, sus desesperanzas y sus ansias infinitas de amor y de salvación.

Esta novela es para muchos la obra cumbre de Dostoiewski. Gide escribe en el libro que ha consagrado al escritor ruso: "**Les Possédés**, ce livre extraordinaire que je tiens, pour ma part, pour le plus puissant, le plus admirable du grand romancier". Esta es también la opinión de Albert Camus, quien, en un homenaje a Dostoiewski organizado por la radiodifusión francesa, dijo: "Sitúo **Los Endemoniados** al lado de tres o cuatro grandes obras, tales como **La Guerra y la Paz**, **Don Quijote** y el teatro de Shakespeare, que coronan el enorme acopio de las obras del espíritu". El mismo Camus ha adaptado al teatro la novela en su drama **Les Possédés**, que es una de las últimas y más hermosas obras del escritor francés.

Los Endemoniados, más que una novela es una epopeya, la epopeya del hombre moderno, dominado por problemas sociales y políticos. Pero del plano político, aparentemente banal, aunque sumidero de las más encontradas pasiones, sus personajes se disparan, con una sensación de vértigo, hacia las posiciones vitales más extremas, hacia las situaciones límites de la existencia humana. Son tres los personajes nucleares; tres encarnaciones de la nada y de la negación, de esa nada y de esa negación de la esperanza y del vacío del vivir; Verjovenski, que es la negación pura del odio y el deseo puro de destrucción, y Kirilov, desde la negación cobra una dimensión metafísica, pues se origina en la angustia ante la idea de la muerte.

Stavroguín o la pasión inútil

Nikolai Stavroguín es uno de los personajes más completos del mundo dostoiewskiano. Tiene algo de Iván Karamazov y al mismo tiempo de Dimitri, aunque estos dos hermanos son, como sabemos, completamente diferentes. Es un alma dual, contradictoria, en cuyo pecho luchan desesperadamente las fuerzas del bien y del mal, como según dijimos sucede con frecuencia en los personajes de Dostoiewski, pero en ninguno con la fuerza dramática que en éste. Dotado de los mejores dones naturales para ser feliz: apuesto, inteligente, rico, de refinada cultura y de un gran

poder de seducción, que enfervoriza a los hombres y cautiva a las mujeres, se siente sin embargo espantosamente desgraciado porque su vida es la expresión de un vacío que nada puede colmar. Siente un hastío invencible, una desgana total. No lo arrebatan ambición alguna; no alienta esperanza, ni fe, en nada ni en nadie. Es un alma fría, jamás estremecida por ningún amor, pero incapaz igualmente de odio, ni aún de desprecio. "No me ha repugnado nada en la vida —dice—, por eso tampoco he sido capaz de amar nada". Es la frialdad que sólo cabe en un hombre vacío; en un hombre que tiene el corazón desierto.

"La vida en él parece haberse congelado. No puede sentir ni alegría ni dolor y sí sólo frías formas bastardas del sentimiento: el placer físico y el tormento de contemplar claramente, desesperado, su propio modo de ser. Stavroguín no vive. Estrictamente no vive. El corazón es por cierto lo que hace que la **vida viva**; no es la materia, no es el espíritu, sólo por el corazón vive el espíritu humanamente y vive humanamente el cuerpo del hombre. Sólo por el corazón el espíritu se convierte en alma y la materia en cuerpo y sólo por él existe la vida del hombre como tal, con sus dichas y sus dolores, sus trabajos y sus luchas, miserable y grande al mismo tiempo. Stavroguín, empero, no tiene corazón y por tanto su espíritu es algo frío y sin contenido, y su cuerpo se envenena en la inercia y en la sensualidad bestial. De esta suerte no puede llegar hasta los demás hombres y ninguno de ellos puede llegar verdaderamente a él, porque es el corazón el que crea las posibilidades de unión. Por el corazón estoy yo en otro y lo que en ella se da son actos del corazón. Stavroguín está alejado de todos, no puede llegar a otro hombre, siempre permanece delante de él, junto a él, con él, pero dista mucho de estar en comunión íntima con él". (Romano Guardini).

En la carta que Stavroguín le dirige a Dacha, la hermana de Schatov, le dice: "Aquí a pesar de todo soy un extranjero como en todas partes". En efecto, dondequiera que se halla, será un extraño, un solitario en medio de la gente. Nunca se sentirá hermano de los hombres, porque carece de un vínculo que lo una a los demás: no tiene a Cristo y, por lo tanto, es un huérfano del verdadero amor. No conoce el bien ni el mal, o por lo menos aparenta no conocerlos, aunque en el fondo sabe, y sabe desesperadamente qué es el mal y dónde está el camino de la salvación, pero siente desgana de ir por ese camino. Su desgana es falta de fe; de fe en Dios y de fe en sí mismo. No es, sin embargo, un hombre pusilánime; es un alma fuerte y que desconoce el temor, pero la suya es una fuerza "que carece de objeto, se envenena a sí misma y es impotente". Es una fuerza que no se decide a obrar y que deja obrar a los perversos; que deja que el mal y el crimen se realicen, como si no tuvieran importancia, o, quizás, como si no pudieran ser inevitables. El mismo sucumbe con frecuencia al mal, no por perversidad, sino por placer, por el placer de la concupiscencia. En Petersburgo se entrega a una vida de libertinaje, pero sale del desenfreno sin el menor esfuerzo, como de un mal sueño y no conserva de él sino un sabor amargo.

Busca muchas veces la voluptuosidad en el propio tormento, en la propia humillación, como lo dice en su confesión al obispo Tijón: "Toda situación inusitada, vergonzosa, degradante, cobarde y, sobre todo, ridícula, en la que me ha ocurrido estar durante mi vida, produjo constantemente en mí, junto a una extrema angustia, una delicia increíble". Ciertamente parece muchas veces buscar la humillación, como cuando no contesta al bofetón que le pega Schatov, en presencia de su novia Lizaveta, de su madre, la generala Stavroguina, y de muchos amigos. Al sentir que el puño de Schatov le cruza la cara, tiene por un momento la tentación de contestar al golpe, pero de pronto enlaza sus manos por detrás de la espalda y se queda tranquilo, mirando a Schatov, quien se siente desconcertado.

Este acto es tanto más extraño, cuanto que Stavroguín es un hombre irritable y que no conoce el temor, como nos lo dice el relator de la novela: "Nicolás Vsevolódovich pertenecía al número de esos temperamentos en los que no hace mella el miedo. En un desafío podía aguantar impávido el disparo del adversario, disparar a su vez y matarle con una tranquilidad rayana en fiereza. Si alguien lo abofeteara, creo que no lo provocaría a desafío, sino que, en el acto, mataría a su agresor; era precisamente hombre para eso y habría matado con plena conciencia sin perder en absoluto su serenidad. Creo también que nunca era presa de esos cegadores arrebatos de ira en los que se pierde el juicio. En medio de la cólera desmedida que a veces le asaltaba conservaba siempre el pleno dominio de sí mismo y no olvidaba que por un homicidio no consumado, en duelo, infaliblemente lo enviarían a presidio, aunque no por ello habría dejado, sin embargo, de matar a su ofensor y sin el menor titubeo".

Hay en Stavroguín una como voluptuosidad del mal, de la ignominia, un gozarse en la propia abyección; una humillación del orgullo, pero no cristiana, sino satánica, El placer de la propia deshonra, la complacencia en el acto oprobioso por el hecho mismo de ser oprobioso. "Si yo hubiese robado —confiesa Stavroguín—, habríame encantado, en el instante de hacerlo, la conciencia de mi abyección, No es que me haya gustado la abyección —en este punto tengo el juicio sano—, sino que ese estado de embriaguez, derivado de la penosa conciencia de mi ruindad, me gustaba. Igualmente, cuando tenía un desafío, en tanto aguardaba el disparo de mi adversario, apoderábase de mí ese mismo sentimiento insensato, vergonzoso, y a veces con desusada fuerza, Confieso que con frecuencia buscaba yo las ocasiones de saborear esa sensación que sobrepasa para mí en energía a todas las demás, Cuando me dieron aquellas bofetadas —dos me han dado en mi vida—, me dominaba, no obstante la rabia tremenda, esa misma sensación, Cuando refrena uno su rabia, la sensación de placer es indecible",

Esa índole malsana de Stavroguín, ese espíritu lleno de tinieblas, que exprime su angustia hasta extraerle unas gotas de voluptuosidad, se manifiesta ya antes en otro personaje de Dostoiewski, en el Hombre del Subterráneo, Este confiesa también en un momento de su largo y zigzagueante monólogo: "Llegaba alguna vez hasta el extremo, después de una de las más repugnantes noches de Petersburgo, cuando volvía a casa, a mi cubil, sentía... ¿cómo lo diré? ... un goce secreto, anormal, vil, o un grato cosquilleo, al decirme: "También hoy he cometido una vileza", tras haberme obligado, convulso, a reconocerlo y a reconocer que en modo alguno podría dar lo hecho por no hecho, con lo que, entonces, interiormente, secretamente, por lo tanto, empezaba a punzarme, a roerme, a chuparme mi propia sangre, a desgarrarme y torturarme... hasta que al fin el dolor y la amargura se convertían en una dulzura ignominiosa, maldita. o. y luego en goce, en goce inequívoco, en verdadero goce, ¡Sí... en goce! No me vuelvo atrás..., Lo aclararé con más espacio. El goce reside aquí cabalmente en el reconocimiento, ofuscador de puro claro, de la propia ignominia. En el reconocimiento de que se ha llegado ya a la valla última. De que todo ello es, ciertamente, vergonzoso, pero que es así, y no puede ser de otra manera. De que ni una posibilidad única le queda a uno ya de llegar a ser otro hombre. De que, aunque le sobran a uno fe y tiempo para convertirse en otra cosa, uno mismo no lo haría seguramente. Pero que tampoco lo haría aunque quisiera hacerlo, porque, en el fondo, no existe nada acaso en que pueda convertirse".

Tanto el Hombre del Subterráneo como Stavroguín están en situaciones límites. Son un pensamiento y una vida en tensión, en un momento de máxima tensión, de los que podría arrancarse una filosofía y una ética. Para León Chestov, en efecto, la filosofía de Dostoiewski se expresa en las paradojas del Hombre del Subterráneo, en su rebeldía contra las evidencias, contra el "dos y dos son cuatro", contra el muro de la "necesidad", en nombre del milagro, de Aquel que todo lo puede, en su deseo de liberarse del determinismo de la naturaleza por la escalera de la gracia. Parejamente, en el goce del propio mal de Stavroguín, de la propia humillación e ignominia, con todo su carácter demoníaco, podemos encontrar un profundo deseo de redención, y en su hastío total, en su vacío interior, en la Nada de su alma, quizás podríamos descubrir un hambre del Ser, un anhelo de plenitud.

Los que gustan explicar los hechos por los caracteres psicológicos dirán que en Stavroguín, al lado de un sádico, sólo había un masoquista. Pero el fenómeno es mucho más profundo y la interpretación psicologista se queda siempre en la periferia. Lo que hay acá es un carácter ético unido a un problema religioso, Stavroguín se halla atrapado por el mal como por un abismo, pero al mismo tiempo siente el peso de la culpa y quizás, en lo más hondo, la necesidad de redención. Es un hijo de las tinieblas y al mismo tiempo un hijo de Dios. En él se manifiesta el "Ideal de Sodoma" coexistiendo con el "Ideal de la Madona" como en el descarriado Dimitri Karamazov. Pero el mal obra con mayor fuerza demoníaca en Stavroguín, porque éste tiene la inteligencia fría y satánica de Iván Karamazov. Stavroguín es un pecador: no rechaza el vicio y ni siquiera el crimen, pero lo importante es que él se siente pecador, se siente manchado, entenebrecido. En Petersburgo ha seducido a una niña, Matrioscha, que sintiendo su mancha como un ultraje a Dios se ha suicidado, y este pecado lo lleva como un fardo que le pesa al punto que no puede continuar soportándolo, que no puede continuar viviendo. Siente horror por la negrura de su alma, y no concibe siquiera el perdón, no concibe que un Dios pudiera perdonarlo. El ha cometido el pecado para el cual no hay remisión. Es un ateo, pero conoce el Evangelio: "El que

escandalizare a los niños más le valdría que se dejara atar al cuello una piedra piedra de molino y se anegara en lo profundo de la mar" (Mat., cap. XVIII, verso 6).

Se siente perdido, pero no busca el camino del arrepentimiento y de la gracia. El sabe, aunque finge ignorarlo, que ese camino está en el cristianismo; que la Iglesia es la puerta del perdón. Pero rehúsa entrar por esa puerta. Rehúsa la humildad. Hay en él un orgullo satánico, a pesar de sus extrañas humillaciones. Lo demoníaco, que ha hecho presa en él, pues él es un verdadero poseso, le impide toda entrega, sobre todo la entrega a Dios, aunque sepa que sólo allí puede estar la paz que busca. Pero él no quiere creer en Dios, ésta es la palabra, no quiere creer, porque la fe es una entrega, y él no quiere entregarse. Stavroguín es de los hombres que no se entregan nunca porque son incapaces de llanto y de ternura; prefieren escaparse por la ironía, por la frase burlesca, que no es signo de fortaleza, sino, por el contrario, de debilidad.

Por eso Stavroguín se queda siempre al margen de la acción decisiva, vacilante, y en veces permanece como indiferente ante el valor moral de un acto. Deja impasible que se cometa el crimen de Schatov y que Fedka, cumpliendo órdenes de Verjovenski, asesine a su esposa María Lebiadkina y a su cuñado el capitán Lebiadkin. Parecería que el bien y el mal le tuvieran sin cuidado, aunque en el fondo le acosa el peso de su culpa y siente una sed devoradora de castigo. No desea el perdón, sino el castigo, pero él mismo quiere ser quien se castigue. Por eso busca las situaciones humillantes y vergonzosas, y para castigarse en una forma despiadada, e irremisible como su pecado, se casa con María Lebiadkina, una pobre muchacha lisiada, coja, media loca y aunque no tiene nunca relación corporal con ella, ese matrimonio obstaculiza su enlace con la bella y aristocrática Lizaveta.

Este acto, aún en su desatino, tiene algo de propia inmolación de sacrificio, que es como un remedio de la penitencia cristiana. No es solamente el placer de atormentarse y el goce del remordimiento como cree Schatov y lo dice un día en que, iracundo por los hechos del grupo, inculpa a Stavroguín:

"—¿Es verdad que ustedes creían que no había distinción entre diversión voluptuosa, bestial y cualquier proeza, incluso la de dar la vida por la humanidad? ¿Es cierto que ustedes en ambas cosas encontraban una belleza y un placer idénticos?

"—Responder a eso es imposible... No quiero contestar —balbuceó Stavroguín, que de buen grado se hubiera levantado para irse; pero ni se levantó ni se fue.

"—No sé tampoco por qué el mal es odioso y la virtud hermosa, pero sé por qué el sentimiento de esa distinción se borra y pierde en señores como los Stavroguines —continuó Schatov todo trémulo—. ¿Sabe por qué contrajo usted ese matrimonio tan oprobioso y ruín? Pues porque en eso la ignominia y el atolondramiento rayaron en genialidad. ¡Oh! usted no se pasea al filo, sino que se arroja de cabeza a la sima. Usted se casó por el placer de atormentarse, por el placer de los remordimientos de conciencia, por el deleite moral. Eso fue un arrechucho de sus nervios. .. ¡Un reto al sentido común resultaba ya de por sí bastante seductor! ¡Stavroguín y una mendiga escupible, idiota y coja".

En este acto de Stavroguín hay algo más, bastante más de lo que ve Schatov, o por lo menos de su juicio en aquel momento de irritación; no es un simple acto de esos que le producían el deleite del propio dolor o de la propia humillación; aquellos eran hechos pasajeros, momentos de una vigencia intensa pero fugaz, el matrimonio será el fardo de su existencia entera del que al final no se liberará sino por el crimen. Stavroguín lo sabía y no era ni un mareado ni un demente. En propia conciencia buscó el castigo singular y terrible. Se diría que tenía un hambre callada e invencible de redención. Un paso más y Stavroguín llegaría a las lágrimas, anhelaría el perdón, buscaría a Cristo. Pero no da ese paso. No es tanto el orgullo como la desesperanza lo que lo retiene; es la desgana del esfuerzo, el vacío interior, esa Nada que se ha apoderado de su alma. No decide, no elige. Está su alma en tensión, pero es una tensión paralizada, por así decirlo. No tiene voluntad, porque a pesar de su vehemencia y de su fuerza, su vida carece del calor que sólo nace de la llama de la fe y de la simpatía. Tiene razón Guardini cuando dice que también existen pasiones frías como hay ardor en el hielo. Y lo dice precisamente al pintar aquella alma extraña: "En ningún momento presenciamos en Stavroguín una emoción cálida, un torrente de conmoción íntima, un auténtico ardor de corazón. Lo que lleva a la muerte a Lizaveta aquella noche en que ella da todo su ardor para comprender que Stavroguín continúa inconmoviblemente frío, indiferente hasta lo más hondo de su ser, es precisamente ese conocimiento. Entonces todo para ella se

convierte en ignominia y en horror. El mismo sabe que su frialdad es horrible y se desespera por su in-diferencia, pero nada hace por vencerla".

Stavroguín es incapaz de toda afirmación, ya que nada lo alegra, ni nada lo irrita. No encuentra nada por qué vivir, ni por qué morir. No tiene voluntad ni aún para matarse, como le dice Dacha en su última carta, que es como una íntima confesión. En ella reconoce que él fue el inspirador del asesinato de su esposa, la pobre María Lebiadkina: "Le aseguro que en conciencia soy culpable de la muerte de mi mujer. Culpable soy también para Lizaveta Nikolaievna; pero eso usted lo sabe; usted lo había predicho casi todo". La verdad es que nunca dijo palabra alguna a ese respecto, ni sugirió ninguna muerte, pero dejó que Verjovenski adivinara sus deseos y se complaciera en sus crímenes. Está también el asesinato de Schatov que él no impidió que se consumara, y el suicidio de Kirilov, cuya alma envenenó con sus doctrinas sobre el hombre-dios. Stavroguín quiere huir de sí mismo y le propone a Dacha, la hermana de Schatov, que, se vaya con él al extranjero, a un pequeño cantón de Suiza, de un paisaje sombrío, "un lugar donde las montañas limitan la vista y el pensamiento". Lo ha escogido quizás para no pensar, para vivir en un letargo sin recuerdo. Tal vez en la sumisión amorosa de Dacha pueda encontrar lenitivo a las acusaciones de su propia conciencia. Una huída que sería una especie de muerte.

Pero comprende que esta fuga de sí mismo es indigna y cobarde. Para él ya no puede haber ni paz, ni perdón. Aunque ha querido vivir siempre más allá del bien y del mal, le repugna el placer que se busca como lenitivo del pecado. Y le dice a Dacha: "Será mejor que no venga. El llamarla a usted es una villanía espantosa". Su corazón es incapaz de albergar la esperanza; no cree posible la regeneración. Se suicida, y aunque este acto es desesperado y anticristiano revela, sin embargo, que Stavroguín no es lo suficientemente canalla como para olvidarse, en los brazos de una mujer, de todas sus iniquidades. No podría vivir tranquilo y sonriente, como lo hace Pietro Verjovenski después de sus crímenes. Sabe que ya no puede ser feliz, y aunque rehúsa el camino de la salvación, el camino de la Iglesia de Cristo, tampoco puede arrojar sus pecados a la espalda y seguir gozando de los placeres de la vida, como un malvado.

La mortal negación que para todo, para todo valor ético, se manifestaba en Stavroguín, debía conducirlo necesariamente a la negación del orden social y la estructura política y simpatizar con los movimientos nihilistas y revolucionarios. Es amigo de todos los componentes del grupo "Los Nuestros", que lo admiran y que ven en él el futuro líder. Verjovenski quiere hacer de él el zar rojo que dominará a Rusia después de la gran revolución. Pero tampoco alienta en él la pasión política y, como para todo, muestra una escéptica desgana para aquellos ideales. Se niega a jefaturizar el grupo y en las pocas sesiones a las que asiste permanece callado. Conoce la perversidad de Verjovenski y la estupidez y falsedad de Liputín, de Virguinski y de Liamschim. Al único que respeta y admira es a Kirilov, a quien lo sabe íntegro en su pensamiento y en su vida. Reconoce también la honestidad de Schatov, una honestidad que le hiere y con la que no simpatiza. La frialdad de su alma se siente extraña ante estas vidas en tensión. Confiesa que les envidiaba sus ideales: "¿Sabe usted —le escribe a Dacha— que yo también miraba con rabia a nuestros negadores, por envidia de sus ilusiones? Pero usted se alarmaba sin motivo; yo no podía ser su camarada, porque no compartía nada con ellos. Para burlarme, por maldad, tampoco, y no porque le tema al ridículo —a mí el ridículo no puede asustarme—, sino porque, a pesar de todo, tengo hábitos de persona decente y me asqueaba. Pero de haberles tenido más rabia y más envidia, es posible que me hubiese unido a ellos. ¡Juzgue usted hasta qué grado me habría sido fácil y cómo he vacilado!".

En esta carta los llama "nuestros negadores", porque él sabía muy bien que esa acción conspiratoria no crearía nada y que no sembraría sino la destrucción y la muerte. Para jefaturizar tal grupo se necesitaba, pues, un hombre que llevase su nihilidad a la acción, su pasión de la Nada al anonadamiento, un hombre que se gozase en destruir, y éste era Verjovenski.

Verjovenski o el satanismo político

Pietro Verjovenski encarna, de la manera más cumplida, el satanismo político. Hombre sin ideales y sin principios, no reconoce la vigencia de ningún valor ético y se complace en pisotear todo lo que la humanidad respeta y venera, toda creencia y toda virtud. Su cinismo no se detiene ante nada; no lo conmueve ni el amor filial, ni el candor de los niños, ni el dolor de los hombres. Es incapaz de comprender las angustias y los remordimientos de Stavroguín, ni los móviles del

suicidio de Kirilov. No conoce ni el ansia de felicidad y plenitud, ni el sufrimiento que purifica y ennoblece. No existen para él ni la esperanza ni la fe. Todo su goce consiste o en destruir; quiere destruir la familia, la sociedad, la felicidad de los demás; el amor humano. Verjovenski odia a los hombres. Odia a su padre, a sus amigos, al mundo en el que vive. Odia sobre todo los ideales y la fe: se burla de la virtud, de la caridad, del bien, se ríe de todo lo que es generoso y noble. No lo mueve sino el ansia de destrucción. Y no hay freno alguno para él; no hay diques a su sed negadora. "Era —dice el relato de la novela— la animalidad no frenada por principio alguno, por ninguna regla. Repugnaba su sonrisa siempre sardónica. Era un monstruo, un Cuasimodo moral".

Un hombre así estaba hecho para respirar a sus anchas en la atmósfera malsana de la intriga política. Reúne a los descontentos, a los resentidos, a los demagogos, a los ilusos y forma con ellos el grupo de los conspiradores. Dentro de sí se burla de los ideales socialistas de sus componentes, pero se aprovecha de ellos para sus intrigas y sus crímenes. Estos revisten así un carácter político, impersonal y hasta desprendido. La venganza se enmascara de idealismo, y el propio enemigo se torna enemigo del pueblo y de sus ideales. Así Verjovenski logra que el grupo decida la muerte de Schatov, acusándolo de traición, porque un día le escupió en el rostro. Para servir los intereses de Stavroguín, al que demuestra un gran servilismo, manda asesinar a María Timofeina, la pobre lisiada con la que aquél ha contraído un matrimonio insensato. Hace asesinar también al hermano de María, el capitán Lebiadkin, con una frialdad que está más allá de lo humano, una frialdad rayana en fiereza, presiona a Kirilov para que ejecute su anunciado suicidio y suscriba un documento declarándose autor de la muerte de Schatov, documento, que lo salvaguardará de la justicia.

Su placer es la conspiración, pero no porque persiga finalidad alguna, pues carece de un firme ideal. No es un fanático, ni un doctrinario, como el mismo lo da a entender riendo: "Yo soy un tunante, pero un socialista, ¡ja, ja!". Se mofa de las doctrinas de Schigalev, pero las hace suyas en lo que tienen de más insensato y diabólico. "¡Ese tipo es genial! —dice hablando con Stavroguín—. ¿Sabía usted que es un genio parecido a Fourier? Pero más fuerte y más atrevido que él: lo cultivaré. ¡Ha inventado la igualdad! Su manuscrito tiene cosas formidables; figura en él el espionaje. Según su teoría, todo miembro de la sociedad debe observar a los otros, siendo necesaria la delación. Cada uno les pertenece a todos y todos a cada Uno. Todos son esclavos y en la esclavitud iguales. En los casos extremos debe haber la calumnia y el asesinato, y, sobre todo, conservar la igualdad. Rebajar el nivel de la cultura, de la ciencia y los talentos. Este alto nivel sólo se obtiene mediante inteligencias superiores y no las queremos. Estas lograron en todas partes el poder y se convirtieron en déspotas. Siempre producen más daño que beneficio; hay que expulsar las y aplicarles el suplicio. A Cicerón se le saca la lengua; a Copérnico se le arrancan los ojos; a Shakespeare se le lapida; ¡en eso consiste la schigalevschina! ¿Le extraña?, pues yo, estoy aquí por ella!".

Verjovenski se nos presenta acá un poco de cuerpo entero: lo vemos regodearse en su perfidia y en su sardónico cinismo, pero sobre todo lo vemos como un charlatán que se complace en escandalizar, con sus diabólicos proyectos, a las conciencias honestas y aún a aquellas que, como la de Stavroguín, están un tanto curtidas por el mal. Sabemos empero que este charlatán no le hace remilgos al crimen, a la ruindad, ni a la fechoría. Verjovenski es un perverso frío. Un hombre sin Dios, que ha elegido el mal por el mal. Un cerebro sin corazón, pero un cerebro mezquino. No es grande ni en la inteligencia, ni en el valor; es un mediocre y un cobarde. Nunca afronta el peligro y es tan vil que él mismo delata los trajines revolucionarios de su grupo ante el Gobernador. Tiene un asesino a sueldo al que al final asesina también, no sólo para eliminar a un testigo y cómplice de sus crímenes, sino para vengarse de su desprecio, pues aún éste, el asesino Fedka, un evadido de la cárcel siente asco por él, comprendiendo su vileza. "El señor Stavroguín comparado contigo —le dice un día Fedka— se halla como en la parte alta de una escalera, y tú estás abajo ladrando, como un perro sarnoso, y cuando él, de arriba, te escupe, te honra". Y en otra ocasión le arroja su desprecio a la cara, diciéndole: "Tú eres un perro, eso es lo que tú eres para mí".

En efecto, ni un asesino podría haber sentido simpatía por este hombre que, a su vez, no sentía simpatía por nadie y que a todos los hacía objeto de su odio sarcástico, hasta a su mismo padre. Precisamente uno de los diálogos con su padre nos revela hasta qué punto un alma puede estar desprovista de todo sentimiento, de toda nobleza y de todo valor moral. Vamos a citar una

parte de este diálogo, que preferimos tomar de la obra de Camus, *Les Possédés*, porque en él se resume lo que en la novela se halla disperso en varios diálogos:

Verjovenski se ufana ante su padre diciendo "Nosotros vamos a rehacer el mundo. Nosotros somos los salvadores.

—¿Es posible —contesta Stephan Trofimovich— que tal como eres tú, te pretendas ofrecer a los hombres como un nuevo Cristo? Pero mírate a tí mismo.

—No grites —exclama Verjovenski—. Nosotros destruiremos todo. No dejaremos piedra sobre piedra. Entonces dominará la igualdad. ¿No predicaste, acaso, eso? Y bien, tú lo tendrás. Y yo te apuesto que no reconocerás tu obra.

—No la reconoceré por cierto, si ella se te parece— dice el padre indignado—. No es a semejantes cosas a las que yo he aspirado y he enseñado a ustedes a desear. Ahora no comprendo ya nada. He cesado de comprender.

—Es porque tú tienes los nervios enfermos —contesta Verjovenski riendo—. Tú no hacías más que discursos. Nosotros pasaremos a la acción. ¿De qué te quejas viejo destornillado? Yo he seguido tus lecciones. Era necesario, según tú, ser duro con la injusticia y, firme con el propio derecho, ir hacia adelante, hacia el porvenir. Pues bien, allá vamos y golpearemos duro. Ojo por ojo y diente por diente, como en el Evangelio.

—Desgraciado —exclama el padre—. Eso no dice el Evangelio.

—Al diablo entonces con el Evangelio. Yo no he leído ese abominable libreo. Ni ningún otro, por lo demás. ¿Para qué sirven los libros? Lo único que cuenta es el progreso.

—Tú estas loco —le dice Stephan Trofimovich—. Shakespeare y Rugo no impiden el progreso. Por el contrario, por el contrario...

—No te exites —contesta Verjovenski riendo—. Hugo no es sino una vejiga desinflada. En cuanto a Shakespeare, nuestros aldeanos que andan por el campo no tienen ninguna necesidad de él. Lo que necesitan son zapatos. Nosotros se los daremos, después de haberlo destruido todo.

—¿Y cuándo será eso? —pregunta Stephan Trofimovich, con cierto tono irónico.

—En mayo —contesta Verjovenski—. En junio todos estarán haciendo zapatos. Puedes estar contento: tus ideas van a ser realizadas.

—Esas no son mis ideas. Tú te propones destruir todo, no dejar piedra sobre piedra. Yo no he enseñado eso. Yo quería que todos se amaran.

—No hay ninguna necesidad de amor.

—Esas son frases. A la larga o a la corta se olvida. Y cuanto más pronto se olvide mejor. Por lo demás, tú no sabes lo que quieres. Yo, en cambio, lo sé. Lo único necesario es cortar la mitad de las cabezas. Y a los que queden con su cabeza puesta se les hará beber.

—Es más fácil cortar cabezas que tener ideas.

—¿Qué ideas? Las ideas son pamplinas. Y para tener justicia es necesario suprimir las pamplinas. Las ideas están bien para los hombres como tú. Hay que elegir. Si tú crees en Dios, estás obligado a decir pamplinas. Si no crees y rehúsan concluir que debe ser exterminado, seguirás diciendo pamplinas. He aquí hacia dónde llegan ustedes. Yo en cambio digo que es necesario obrar. Yo destruiré y otros construirán. Nada de reformas, nada de mejoras. Cuanto más se mejoran las cosas es peor. Mejor es destruirlo todo. Hay que comenzar destruyendo, el resto no nos interesa. El resto son pampillas, pamplinas, pamplinas —dijo riendo descaradamente—".

Este hombre diabólico envuelve a todos en su burla perversa, y goza atemorizado y atormentando a los demás. El dolor y la angustia de su poder le producen una suprema voluptuosidad, si es que la voluptuosidad aún puede darse en un hombre semejante, en un hombre de hielo. La frialdad de su alma y la dureza pétrea de su ser no se alteran ni ante su propia risa, porque la suya es una risa fría, es la carcajada de Satán.

Verjovenski quisiera hundir al mundo en la depravación, humillar el pudor, abatir todo bien y toda belleza. Quisiera ver a los hombres cubiertos con el fango del vicio y de la corrupción, pues así perderían el don de su libertad —sin dignidad no hay libertad— y serían más fácil presa del Estado endemoniado que imagina.

—"Mire usted —le dice en una ocasión a Stavroguín—, con mis propios ojos vi a un niño de seis años que llevaba a su madre ebria, mientras ésta le decía palabras inmundas. Créame, que eso me alegró. Cuando caigan en nuestras manos quizás los curaremos. Si es necesario los enviaremos por cuarenta años a un desierto. Pero una o dos generaciones depravadas son ahora indispensables; de una depravación ruín, en que el hombre sea un ser asqueroso, cobarde, cruel,

egoísta. ¡Eso es lo que hace falta! Y además les daremos un poco de sangre fresca para que se vayan acostumbrando".

A todos por igual quisiera pisotearlos en el charco de la degradación y mofarse de ellos con escarnio, pero haya quienes teme, cómo a Nicolás Stavroguín, y su cobardía se manifiesta entonces en vil adulación. Ante él se arrastra como un gusano, o mejor como una serpiente venenosa, pues en el fondo lo odia, pero comprende su superioridad y sabe que sin él nada podría hacer, ya que es el prestigio de Stavroguín el que atrae a los integrantes de su grupo. Además Stavroguín tiene para él como un poder oculto que a pesar de su frialdad, lo enajena. Quiere hacer de él el jefe de la conspiración, el zar de los nihilistas. En su rastrera adulación le dice:

—¡Stavroguín, usted es bello! Usted es fuerte e inteligente. ¡Usted es mi ídolo! Yo soy un nihilista y los nihilistas tenemos necesidad de ídolos. Usted es el hombre que yo necesito. Usted no ofende a nadie, y todos lo odian; usted los mira con indiferencia y todos le temen: es admirable. Nadie se atreve a ponerle la mano sobre el hombro. Usted es un aristócrata tremendo, y cuando un aristócrata se pasa a la democracia es formidable. A usted no le importa sacrificar su vida o la ajena. Es así como debe ser. Sólo yo lo conozco. Usted es el guía, es el sol, y yo soy un gusano. Óigame, no me mire con desprecio. Ya se lo he dicho, penetraremos en el mismo pueblo. ¿No sabe, acaso, que somos bastante fuertes? Los nuestros no son sólo los que degüellan y queman. Yo los cuento a todos; donde hay un maestro que se burla, junto con sus discípulos, de Dios y de su cuna, ya es nuestro. También el abogado que defiende el asesinato de un hombre culto alegando que el asesino tiene menos cultura que sus víctimas para procurarse dinero, y no tenía otro remedio que matar. Lo mismo el colegial que mata a un campesino para experimentar una emoción. El jurado que absuelve todos nuestros crímenes. Los administradores, los periodistas son muy nuestros, y sin que ellos lo sepan. Por otra parte, la obediencia de nuestros estudiantes y de los imbéciles ha alcanzado su más alto grado; a los profesores se les ha reventado la hiel; por todas partes hay una vanidad desmedida, un apetito bestial, inaudito... El dios ruso ha huido ya ante el alcohol. Todos se emborrachan, la madre, los hijos; las iglesias están desiertas, y en voz alta se dice: "Doscientos palos o saca un litro de aguardiente". ¡Oh, espere a que crezca esta generación! Es una pena que no se pueda esperar, porque si no habría aún más borrachera. ¡Es de sentir que no haya proletarios! Pero los habrá, pues eso es lo que perseguimos... .

—Usted por lo que se ve no tiene nada de socialista —le contesta Stavroguín—, usted no es sino un ambicioso y un bribón.

—Un bribón, un: bribón, de acuerdo. Pero deje que yo le explique mi plan. ¡Nosotros proclamamos la destrucción, pues la idea, a pesar de todo, es tan seductora! Pero es absolutamente necesario articular los huecesillos. Comenzaremos por transtornarlo todo. Incendios, atentados, confusión incesante, la irrisión de todo. Usted comprende, ¿no es verdad? Será magnífico. Una bruma espesa descenderá sobre la Rusia. La tierra tendrá que llorar a sus antiguos dioses. ...".

El alma aviesa de Verjovenski no alienta sino un deseo 'puro de destrucción, que yace en el fondo del socialismo revolucionario, pues los ideales de justicia y de renovación se quedan en la ribera inalcanzable de la utopía, cuando son algo más que una añagaza para coger incautos. Lo que hay de positivo es la ambición del poder, la ambición desnuda del poder, unida con frecuencia, como en el caso de Verjovenski, a una moral resentida, de la que nace el odio a toda forma de vida feliz y creadora.

Se ha dicho que toda pasión se reduce al amor y al odio, y que el odio mismo se reduce al amor, porque odiamos lo que niega o impide el objeto deseado. Odiamos el mal porque amamos el bien. Pero ante Verjovenski estamos ante un odio que no nace del amor, ante un odio frío, despersonalizado, sin objeto: ante un odio que no pide ni desea nada, o que desea eso precisamente, la nada, la pura Nada. Un odio satánico que se complace en la destrucción por la destrucción misma. Este odio, es un odio que está más allá de la pasión, aún de la pasión fría de la que habla Guardini. Es un odio gratuito que no engendra la ira sino la mofa. Un odio impasible y persistente. Un odio congelado que se mantiene bajo cero. Un odio que es la muerte.

No se ha dado un personaje tan siniestro como Verjovenski en ninguna otra obra de Dostoiévski y, que yo sepa, en ninguna otra novela. Nuestra política latinoamericana, tan proclive a la revolución, a la demagogia, a la medida brutal y sangrienta en la asonada o en la represión, es caldo propicio de cultivo para esta fauna envenenada, y no son pocos los Verjovenski que se hallan detrás de toda revolución.

Kirilov o la salvación del hombre—dios

En **Los Endemoniados** de Dostoiewski no todos son endemoniados. El espíritu demoníaco no se enseñorea sólo de las almas perversas, sino también —por sutiles designios— en almas dotadas para el bien, unas, como en Stavroguín, porque están vacías de Dios, y otras por un hambre de divinización que constituye una rebeldía contra Dios, como en el caso de Kirilov. Kirilov, es quizás el personaje más interesante en la obra de Dostoiewski. León Chestov dice: "El verdadero héroe de **Los Endemoniados** no es Verjovenski, no es tampoco Stavroguín; es el grande, el enigmático "estilita" Kirilov. Ese hombre que tartamudea, que parece arrancarse las palabras de la garganta, que no hace nada y no quiere hacer nada, es el alma de la novela".

Chestov, al llamar a Kirilov "estilita", parece recordar a su propósito a aquel santo de la Tebaida que vivió años sobre una columna. Será quizás porque Kirilov vive asentado sobre una idea. Una y la misma absorbe todo su pensamiento. Este hombre no duerme, se pasa toda la noche caminando de un extremo al otro de su habitación, tomando té, y sumido en sus cavilaciones. No hace nada más que pensar, y permanentemente da vueltas al mismo pensamiento. "Toda la vida de Kirilov se concentra en su interior en un único objeto... y por cierto que ésta es la cuestión fundamental y más terrible de la existencia humana. Un pensamiento nacido de largas, atormentadoras búsquedas llena su espíritu. No se trata sólo de un pensamiento, de una imagen, sino de una fuerza viva que concentra en sí todas las fuerzas de Kirilov, que concentra toda su vida interior en un único punto, de tal modo poderosa que él ya no es dueño de sí mismo sino que sucumbe ante ella. Es lo que Dostoiewski llama idea que es más que pensamiento porque es fuerza, más que instinto porque se aparece con evidencia; más que teoría porque tiene el carácter de lo vivo y es como una invención del querer y del obrar. La idea significa en Dostoiewski algo religioso. Muchas veces es un hecho de la fe como en Ippolit de El Idiota. No surge la idea como producto de una operación conceptual sino de la intuición y a veces se da en una experiencia extática. La idea puede ser una fuerza capaz de elevar al individuo a supremas esferas, como en Oliocho, pero también espurios productos de compensación para una vida que se está haciendo imposible, como en el caso de Ippolit, y también el poder demoníaco de posesión, como ocurre en Kirilov" (Guardini).

Kirilov no puede comprender que los hombres vivan volcados hacia sus pequeños menesteres cotidianos, y permanezcan ciegos ante su misma realidad, ante la profunda realidad humana amarrada a la muerte, al dolor y a la esperanza en un Dios que se esconde cuando se lo busca y que persigue cuando es huye de él. "A mí, Dios me ha atormentado toda la vida", exclama hablando con el narrador. Kirilov es un ateo lleno de profunda religiosidad. Piensa en Dios día y noche, pero piensa que Dios no es sino un fantasma que atemoriza y esclaviza a los hombres. A él se podría aplicar lo que él mismo dice de Stavroguín: "A Stavroguín también se lo ha comido una idea... Si cree, no cree que cree; si no cree, no cree que no cree". Verjovenski dice que Kirilov es más creyente que un pope, y la verdad es que siempre tiene prendida una luz frente al Icono que hay en su alcoba. Pero él ha resuelto no creer en Dios, mas como "Dios es necesario" según él mismo dice, piensa que el hombre debe convertirse en dios.

Según Kirilov lo que esclaviza a los hombres es el miedo a la muerte, pero el hombre es tan cobarde e insensato que trata de ocultarse aún ese mismo miedo, no pensando en él. Sólo cuando se vengza a la muerte el hombre será verdaderamente libre y cuando sea libre será dios. "Yo he estado tres años —dice— buscando el atributo de mi divinidad, hasta que al fin lo he encontrado: el atributo de mi divinidad es el libre albedrío... Si Dios existe —continúa— todo depende de él, y yo no puedo nada fuera de su voluntad. Si él no existe, todo depende de mí, y yo debo afirmar mi independencia".

Pero no desea afirmar su independencia cometiendo un asesinato, como Raskolnicov, de **Crimen y Castigo**, ni tampoco realizando, ninguna acción política. Kirilov es más profundo. Lo demoníaco en él cobra un carácter metafísico. Kirilov quiere matar el miedo a la muerte, matándose. "Para ser libre —dice es necesario vencer el sufrimiento y el terror. Entonces no habrá Dios, y el hombre será por fin libre. El que se atreva a matarse no por desesperación, ni por locura, sino fríamente, ese hombre será dios. Nadie ha pensado todavía en esto. ¡Pero yo sí!".

—Hay muchísimos que se matan —contesta Grigoriev.

—Sí —dice Kirilov—, pero no por esto. Siempre por miedo pero jamás para matar el miedo. "El que se mate para matar el miedo, en ese mismo instante se convertirá en dios".

Aparte de esta obsesión. Kirilov es un hombre bueno. Ama a los niños y le gusta jugar con ellos. Es sensible al dolor de los hombres y le atormenta la miseria y la desgracia ajena. Aunque se pasa la vida encerrado en su pieza, pensando en la muerte, no es un resentido, ni mucho menos un odiador. Ama a los hombres, ama la naturaleza, ama la vida. Todo es bueno y bello para él, aún la hoja caída de un árbol. "La hoja es bella, la hoja es buena, todo es bueno".

—Usted reza todavía, ¿no es verdad? —le dice un día inquisitivo Stavroguín.

—Yo le rezo a todo —contesta Kirilov—. Mire usted: "una araña va subiendo por la pared; yo la miro y le doy gracias por subir por la pared". Oyéndole hablar de la hoja y de la araña, Stavroguín le pregunta: ¿"Usted es feliz, Kirilov"?

—Sí, muy feliz —responde él—. "El hombre es desdichado, porque no sabe que es dichoso. Eso es todo, todo. El que se da cuenta, inmediatamente es feliz, en el mismo instante", Y un poco más adelante dice: "Los hombres no son buenos, porque no saben que son buenos. Es menester hacerles saber que son buenos y todos inmediatamente serán buenos, desde el primero al último. He aquí todo el pensamiento, todo, y fuera de él no existe ninguno",

Kirilov quiere alcanzar la dicha para los hombres, el estado de plenitud, la divinización, pero no por medio de la gracia, obtenida de Dios, sino por un acto del libre albedrío, por un acto desesperado, precisamente contra Dios, aniquilándolo. El aspira a una transformación de la esencia misma del hombre, muy semejante a la que después Nietzsche predicará en el **Zaratustra**. El habla del **hombre-dios** como Nietzsche del **super-hombre**. La transformación será tan completa que la historia y el tiempo mismo se detendrán. "Entonces empezará una nueva vida, entonces, existirá el hombre nuevo, todo será nuevo. ...". El mundo cambiará:

—"El que les enseñe que todos son buenos pondrá fin al mundo —dice un día en presencia de Stavroguín.

—Al que se lo enseñó lo crucificaron —exclama éste.

—El viene y su nombre será hombre-dios —continúa Kirilov sin escucharlo.

—¿Dios-Hombre?

—No, hombre-dios. Ahí está la "diferencia".

Cuando se realice esta transformación habrá una "terrible libertad" y una "terrible alegría". Y "lo más terrible de todo es que sea una cosa tan inmensamente clara y se sienta tal alegría", Ese estado de plenitud es concebido en forma muy semejante al paraíso cristiano, que trasciende la temporalidad:

"—La vida existe, y la muerte no existe en absoluto —dice hablando con Stavroguín.

¿Es que cree usted en la otra vida eterna? —le pregunta éste.

—No, no en la otra vida eterna, en ésta de aquí, eterna. Hay minutos, tiene uno minutos en que de pronto, se detiene el tiempo y se hace eterno.

—¿Espera usted alcanzar tales minutos?

—Sí.

—Eso apenas es posible en nuestro tiempo —dijo Stavroguín, también sin la menor ironía, lentamente y como pensativo—. En el Apocalipsis jura el ángel que no habrá más tiempo.

—Lo sé. Así lo dice allí con toda precisión y exactitud. Y cuando todo hombre haya alcanzado la dicha, entonces no habrá más tiempo, porque no será necesario. Es un pensamiento muy justo.

—¿Dónde lo esconderán? El tiempo no es un objeto, sino una idea. Se extinguirá en la mente".

Esos "Minutos" en los que se nos da, de pronto, la eterna armonía, pueden ser captados por el hombre, pero en una forma muy fugaz porque en el estado actual no podría soportarlos. Tiene que transformarse físicamente para poder vivir lo que ahora se nos da como una iluminación, pues es algo tan maravilloso que en su contemplación el hombre morirá:

—"Aguarde usted, aguardo usted —le dice un día a Schatov—, ¿no se imagina que pueda uno tener minutos en que perciba la eterna armonía? ...Hay segundos, sólo se dan cinco o seis segundos, en que de pronto siente usted la presencia de la plena armonía completamente lograda. No es cosa terrenal, no quiero decir que sea celestial, sino que el hombre en su forma terrenal no puede soportarla. Necesita transformarse físicamente o morir. Es un sentimiento claro e

indiscutible. Parece como si de pronto sintiera usted toda la naturaleza y saliera diciendo: "Sí, es verdad". Dios al crear este mundo, al final de cada día de creación dijo: "Sí, es verdad: está bien". Esto..., esto no es ternura, sino simplemente alegría. No perdona usted a nadie porque nada hay que perdonar. No es que usted ame. ¡Oh!, eso está muy por encima del amor. Lo más terrible de todo es que sea una cosa tan inmensamente clara y se sienta tal alegría. Si durase más de cinco segundos, el alma no lo aguantaría y tendría que desaparecer. En esos cinco segundos, he vivido yo una vida, y por ellos daría mi vida, toda, porque lo valen".

Vemos que Kirilov se acerca mucho a los místicos. Su experiencia de la "eterna armonía" es semejante a un éxtasis, en el que la divinidad se da como una naturaleza transformada. Espera que la eternidad se cumpla en el mundo, pero rehúsa esperar que el mundo se trascienda en la eternidad. Su paraíso no es naturalmente el "paraíso de los trabajadores" del socialismo ateo. Kirilov es demasiado profundo para caer en un materialismo tan grosero. Su pensamiento tiene siempre resonancias metafísicas. Es en verdad un alma religiosa, pero dominada por una idea diabólica.

Kirilov se propone **matar** a la muerte venciendo el miedo a la muerte, y así dominar a la naturaleza Y transformar al hombre. Triunfar de la naturaleza es, para él, triunfar del "muro de la necesidad", de la lógica, del "dos y dos son cuatro" del Hombre del Subterráneo. Sólo venciendo a la Naturaleza se puede llegar a ser dios, a esa inexorable Naturaleza que no tuvo piedad ni de Cristo, según dice él:

"Como Verjovenski un día se burlase de su fe y de su angustia mística, "oiga usted —dijo Kirilov deteniéndose inmóvil con los extraviados ojos pérdidas en el vacío—, oiga usted una gran idea: hubo en la tierra un día en que en medio de ella se alzaban tres cruces. Uno de los que estaban en la cruz hasta tal punto creyó que dijo a otro: "En verdad te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso". Al expirar el día, ambos murieron, llegaron y no encontraron ni paraíso ni resurrección; no se verificó lo dicho. Oiga usted, aquél hombre estaba por encima de toda la tierra, constituía todo lo que merece la pena vivir por ello. Todo el planeta con todo lo que contienen, sin ese hombre... sería una locura. No hubo, ni antes ni después, ninguno que se le pareciera, ni nunca lo habrá, siendo hasta un milagro. Y es ese el milagro, que no haya ni habrá nunca otro igual. Y si es así, si las leyes de la naturaleza no tuvieron piedad ni de Él, y ni siquiera del milagro tuvieron piedad y lo dejaron vivir en medio de mentiras y morir por una mentira, resulta que el planeta entero es una mentira y no descansa sino sobre la mentira. Esto quiere decir que las leyes mismas del planeta son mentira y comedia diabólica. ¿Para qué vivir? Contesta si eres hombre".

Guardini observa que hay acá una clara relación de Kirilov con la figura de Jesucristo: "Así lo ha dicho Él", constituye para Kirilov un argumento decisivo, mas la **gran idea** consiste en comprender que Jesucristo no ha podido redimir este mundo de ahora porque permaneció dentro del orden mismo de la existencia. La naturaleza, en su forma física actual era más fuerte que Él. Es, pues, preciso que advenga otro salvador y que desde una posición auténtica descubra la mentira del mundo y elevé la existencia actual en su totalidad. Ese sería el propio Kirilov".

Hay en verdad en Kirilov un gesto de mesianismo, pero de un mesianismo diabólico. Piensa que para que advenga a los hombres la plenitud del bien y de la felicidad, alguien debe sacrificarse, alguien debe matar el miedo a la muerte, matándose. Y decide que ese alguien debe ser él. El debe morir para enseñar a los hombres a ser libres. "Yo me mataré —dice—, y me mataré para probar a los otros la terrible libertad del hombre. Yo soy desgraciado porque soy el primero y porque tengo un miedo horrible. Pero yo comenzaré y abriré la puerta. Todos me seguirán y todos deberán ser dichosos para siempre".

Kirilov considera su muerte como un imperativo que le está, en cierta manera, impuesto por el hecho de ser libre. Se ve obligado a suicidarse, a pesar de que ama la vida y anhela vivir, porque desea alcanzar "el punto más alto". El hombre que se descubre libre, y asume su libertad, está en el deber de manifestarla en toda su plenitud. "Yo estoy obligado a pegarme un tiro —dice— porque en eso radica la plenitud de mi libre albedrío... en matarse uno mismo". Y luego: "Esto es todo por lo cual puedo yo demostrar, en la más alta acepción, mi rebeldía y mi nueva terrible voluntad. Porque es muy terrible".

No resulta muy claro de sus palabras —siempre balbucientes, como en un penoso esfuerzo de expresión— si todos los hombres deben seguirlo por el camino del suicidio o si basta el sacrificio de uno solo para que se obtenga la plenitud y divinización. Matarse es matar el miedo;

matar el miedo es ser libre, y el que manifiesta una libre voluntad es dios. Esta es la rigurosa e inexorable lógica de Kirilov.

El rigor de su pensamiento lleva a Kirilov al suicidio, a ese extraño suicidio que no es efecto de la pasión ni de la desesperación y que Dostoiewski ha llamado después "suicidio lógico", y Camus, "suicidio filosófico". Su razonamiento, coherente en la forma pero torcido en el fondo, lo conduce a la muerte. Esta muerte tiene, a no dudarlo, en sus móviles, algo de grandeza. Se mata por los demás, porque en su locura cree enseñar a los hombres a ser libres y a ser dioses. Pero toda vez que el hombre quiere ser dios está condenado al fracaso. El pecado de Satán sólo puede producir consternación, y así el suicidio de Kirilov se realiza en una escena horrible. Muere arrinconado y temblando de espanto. El, que se proponía matar el miedo muere con gran miedo. Por otra parte, su suicidio sirve para encubrir un cobarde crimen, el asesinato de Schatov, por obra de Verjovenski y de su grupo. Así, el hecho que apuntaba "a lo más alto", resulta en la realidad algo turbio y nefando.

La negrura de ese acto y de ese pensamiento parecen, sin embargo, disonar en el alma candorosa de Kirilov. Aquí encontramos también ese singular dualismo de los personajes dostoiewskianos que pasan sin transición del extremo del bien al extremo del mal. No quiere esto decir que haya dobleces en su alma, pues Kirilov es un hombre sincero para consigo mismo y para con los demás, pero es un alma que parece albergar otra muy distinta. Es un hombre de verdad y de bien, mas está como dominado por una idea obsesora, por un espíritu extraño que se ha apoderado de su ser. "El alma de Kirilov —dice Guardini— es un alma delicada, pero actúa en él una lúgubre fuerza de pesar". Es, sin duda, un espíritu demoníaco el que impera en su pensamiento y en su acto final. El también es un poseso, a pesar de su bondad connatural. De ahí su rebeldía y su lucha contra Dios; de ahí su anhelo de divinización del hombre, y de ahí también su extraño mesianismo, ese mesianismo que busca la salvación de los hombres, pero una salvación torcida, una salvación que no es vida sino muerte.

Todo hombre-dios es satánico y no producirá sino más angustia y más desesperación. La salvación no podrá venir de ningún hombre que quiera hacerse dios, sino del Dios que se hizo Hombre. Esta parece ser la enseñanza de "**Los Endemoniados**": Todo hombre-dios y todo Estado divinizado es satánico. Los valores de "justicia" y de "libertad" cuando tienen un sentido torcido sólo aportan la esclavitud, la destrucción y la muerte.

Stepan Verjovenski o la salvación por el amor

La novela termina con la profesión de fe de Stepan Trofimovich, el padre de Pietro Verjovenski, y esta profesión de fe es como una luz que, dominando las tinieblas del horror de ese mundo endemoniado, se eleva al cielo buscando al Dios del amor. El viejo Stepan comprende al final que sólo el amor vence al mal, al error y a la muerte, y que no es con doctrinas de odio y destrucción como el hombre ha de salvarse.

Empapado en las ideas liberales y libre-pensadoras de su siglo y enamorado luego de los nuevos conceptos de justicia y revolución social, pasó la vida adoctrinando a la juventud y fue el mentor de Stavroguín y de su hijo Pietro, cuyos corazones envenenó con aquellas doctrinas, sembrando además en sus mentes la confusión y la duda. No lo movía, sin duda, una mala intención sino la vanidad intelectual de jugar con las ideas, de hacer frases, de provocar la admiración en las inteligencias juveniles. Nunca creyó que aquellas Ideas, vestidas con el oropel del idealismo, pudieran hacer daño, hasta que se dio cuenta, en la conversación con su hijo, de la manera páfida en que habrían de ser realizadas. Las ideas se desenmascaran y se desnudan de su ropaje de impostura al contacto con la realidad. Stepan Trofimovich comprendió, en efecto, que todo lo que había predicado y escrito hasta entonces era en el fondo falso y engañoso: "Yo he mentado toda mi vida", decía desolado en su lecho de muerte. Y temblaba por el futuro de su tierra a la que veía enferma y devorada por un enjambre de demonios. "Léame, en el Evangelio, el pasaje sobre los puercos", le dice a Sofía Matvievna, que se halla sentada a la cabecera de su cama. Y cuando ésta le lee ese pasaje del Evangelio de San Lucas, dice Trofimovich: "Esos demonios que salen de un enfermo y se entran en un puerco... esos venenos, esas llagas, esas impurezas, esas miasmas, esos demonios son los mismos que se albergan en el cuerpo de nuestro grande y amado enfermo, de nuestra Rusia. Pero una gran idea y una gran voluntad miran

por ella desde arriba, como por ese loco endemoniado, y saldrán todos esos demonios, toda esa impureza, toda esa ruindad aflorando a la superficie... y ellos mismos pedirán entrar en los puercos. Pero el enfermo aquel se salvará y "se sentará a los pies de Jesús", y todos serán salvados. Sí, la Rusia se salvará un día".

Y esa salvación, para quien había predicado hasta entonces la incredulidad, sólo podía venir de la fe, de la fe en un Ser infinitamente justo y bueno, en un Dios del amor. "Dios me es indispensable, porque es el único capaz de amar siempre...", dijo pensando sin duda que por la fuerza de ese amor se salvaría el mundo, los hombres todos y hasta quizás su propio hijo. Y luego: "La única idea sempiterna de que existe algo más justo y feliz que yo basta a henchirme todo de una ilimitada ternura y... alegría. ¡Oh, sea quien fuere y haga lo que hiciere! Al hombre, mucho más indispensable que su propia felicidad le es saber, y siempre creerlo, que en algún sitio hay una felicidad perfecta y tranquila para todos y para todo... La ley de la vida del hombre se reduce a que el hombre pueda inclinarse siempre ante lo infinitamente grande. Si se le privara de esto, dejaría de vivir, moriría en la desolación. Lo inconmensurable y lo infinito son tan necesarios para el hombre como el planeta en que vive. ...". Y la vida del alma logra su perennidad por el amor: "Mi inmortalidad es indispensable, aunque sólo fuera porque Dios no querrá cometer una injusticia y apagar del todo el fuego de amor que El ya ha encendido en mi corazón. ¿Y qué más preciado que el amor? El amor es superior a la existencia; el amor es la corona de la vida, ¿y cómo es posible que la vida no le estuviera subordinada? Si yo le amaba a El y me regocijaba en su amor... ¿es posible que El me destruya a mí y a mi alegría, y nos reduzca a cero? ¡Si hay Dios, yo soy inmortal! He aquí mi profesión de fe".

La vuelta de Stepan Trofimovich hacia todo lo que había negado hasta entonces —Dios, eternidad, caridad, perdón—, que es como un retorno del alma a su auténtica senda, nos da el verdadero sentido de la novela. En ella se expresa que el hombre descarriado de hoy, perdido en el laberinto de las doctrinas negadoras y desquiciadoras, volverá a encontrar el camino de la verdad, del bien y de la salvación. El mundo actual está en crisis: crisis de principios y de valores, mas no porque los valores hubieran perdido su validez y los principios su fundamento, sino porque se padece de una ceguera colectiva que impide una justa estimación de los hechos y de las cosas. Es, ante todo, una crisis de valoración cuyas consecuencias pueden ser enormes. Las juventudes de hoy, y tanto más quizás las de nuestra América Latina, están envenenadas de revolucionarismo, del deseo de trastrocarlo todo por el solo deseo de trastrocarlo todo. Hay como un regusto diabólico de destrucción; una voluptuosidad desquiciadora. Y este espíritu se manifiesta principalmente en la política, lo que hace posible el logro, por lo menos momentáneo, del socialismo ateo. Mas de la obra de Dostoiewski se desprende el mensaje según el cual mientras el hombre conserve una fe firme en Dios no habrá que temer el triunfo del mal y de las doctrinas negadoras, y que cuando Dios está en el corazón del hombre no hay poder diabólico ni dialéctica torcida que lo puedan arrancar, como ya lo afirmaba el príncipe Myshkin: "Al sentimiento religioso, en esencia, no lo puede dañar ningún razonamiento, ninguna falta, ningún crimen, ningún ateísmo; hay algo aquí que permanece y permanecerá fuera de todo esto, algo a lo que nunca alcanzarán los argumentos de los ateos".

Esto quiere decir, en otras palabras, que Dios no abandonará al hombre, siempre que éste le abra su corazón. La fe será el mejor escudo para el espíritu de desilusión y desesperanza que muchas veces se apodera del hombre de buena voluntad ante la vista de un mundo desquiciado, en el que parecen triunfar la picardía, la mentira y el crimen. Contra la negadora doctrina del socialismo ateo debemos hacer activa y vivificante en nosotros la doctrina de Cristo, que es doctrina de amor y de creación. Así el hombre podrá esperar que la anarquía del mundo actual se resuelva en el "nuevo orden" del que hablaba Landsberg, y que consistirá en una nueva ordenación de los valores; el primado de lo espiritual sobre lo material, de lo ético sobre lo utilitario, de la verdad sobre toda mistificación, del amor sobre toda forma de egoísmo. El hombre, como Stepan Trofimovich, se salvará de Un mundo endemoniado por el camino de la esperanza y de la fe.

BAUDELAIRE

Paul Valery en su conferencia sobre Baudelaire, dice que todo clasicismo supone un romanticismo anterior, y que la esencia de lo clásico es la de venir después.

Como toda observación de Valery ésta no puede ser más justa ni más profunda. El romanticismo es desorden, anarquía, desborde de pasión y voluntarismo sin orden ni concierto. Romántica es toda época de defloración de un mundo o de decadencia de un orden y un sistema en que se desatan las fuerzas y los instintos de la naturaleza que pugna por volver a su estado primigenio. El arte y la literatura románticos son siempre fecundos, desbordantes, pero faltos de sistema y de rigor. Lo que ganan en abundancia lo pierden en consistencia y en profundidad.

A estas épocas de anarquía espiritual que llamamos romanticismo, sustituye casi siempre una necesidad de rigor, de justeza y de claridad, un imperativo de orden, de medida y de razón, a que damos el nombre de clásico.

El clasicismo es el dominio de la inteligencia, que se sobrepone al sentimiento o a la pasión romántica.

El arte clásico es un arte ajustado a normas y a leyes, y por lo tanto a convenciones voluntarias, que se oponen al fácil fluir de la expresión natural y espontánea tan cara a los románticos.

La composición, que es artificio —dice Valery— sucede a cierto caos primitivo de intuiciones, de desarrollos naturales. La pureza es un resultado de infinitas operaciones con el lenguaje, y el cuidado de la forma no es sino la reorganización meditada de los medios de expresión. Lo clásico implica pues, actos voluntarios y reflexivos que modifican una producción "natural" conforme a una concepción clara y racional del hombre y del arte.

Un clásico es, según esto, un espíritu sediento de claridad y de rigor, que opone su voluntad de inteligencia a la confusión de un mundo anárquico y trata de imponer un marco de rigor y de precisión a la expresión y a la creación desmesurada.

El gran clasicismo francés, el clasicismo de Boilau, de Corneille y de Racine, sucedió al romanticismo provenzal, al romanticismo de las cortes de amor y los juegos poéticos y era de esperar que en el romanticismo del siglo XIX sucediese lo mismo; era de esperar que en ese desborde de la poesía del sentimiento y de la pasión apareciese un espíritu crítico, un hombre hambriento de inteligencia y de claridad y a quien hiriese y repugnase aquel desbordamiento. Ese hombre fue Carlos Baudelaire.

Baudelaire nace en el momento de la mayor insurgencia romántica, en el momento en el que triunfaban Hugo, Lamartine y Musset. Así "su alimento espiritual se compone precisamente de aquello que su instinto le obliga a evitar", como anota Valery. El imperativo de su destino es el de negar, es el decir un no rotundo a todo este mundo poético y literario que vive y palpita a su alrededor y en el que se ha formado.

Los primeros momentos del poeta debieron ser de confusión y de estupor. Era un mundo otoñal el que se le ofrecía. Todo en la poesía parecía estar ya hecho y sin embargo algo quedaba por hacer, algo que precisamente Carlos Baudelaire debía llevar a cabo. Pero no estaba al comienzo muy seguro de qué podía ser aquello. Era indudable que en la poesía romántica, aunque admirable y deslumbrante por muchos conceptos, había algo que no le gustaba. Era la confusión, la falta de sistema, de rigor, que imperaban en ella.

Baudelaire lo comprendía muy bien, pues además de su genio poético estaba dotado de un gran talento crítico. Es por este talento crítico que Baudelaire llega a ser el primer clásico francés del siglo XIX y el padre de toda la poesía simbolista, parnasiana y neoclásica de fines de siglo y de comienzos del actual. El problema de Baudelaire —dice Valery— podía enunciarse así: ser un gran poeta, pero no ser ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset. Sabía que debía intentar nuevos caminos, ensayar nuevas formas, descubrir esferas nuevas para la poesía. La fatalidad de llegar muy al

último al mundo poético debía trocarse en la dicha de contemplar nuevos panoramas, pues la dificultad había de ser el acicate para la rebusca e invención de nuevos módulos.

Al advenimiento de Baudelaire en efecto, estaban ya repartidos todos los reinos de la poesía. Como diría Saint-Beuve. "Lamartine había cogido los cielos, Víctor Hugo se había apoderado de la tierra (y hasta del infierno). Laprade era dueño de los bosques. Musset de la pasión y de la orgía deslumbrante. Teófilo Gautier había tomado posesión de España y de sus fuertes colores". Al parecer nada quedaba ya de lo conocido. Si Baudelaire intentaba una obra poética tendría que hacer algo completamente nuevo. Y el poeta lo sabía muy bien. Así escribió en su proyecto de prefacio a las Flores del Mal: "ilustres" poetas se habían repartido desde hace largo tiempo las más floridas provincias del dominio poético... etc. Yo haré pues otra cosa".

Pero no solamente era la incitación de novedad, el deseo de originalidad que impelía a Baudelaire ir por otros rumbos, sino, como ya lo insinuamos, un instintivo despego por todo lo romántico; una necesidad de rigor y de claridad que en vano buscaba él por todas partes, y un desagrado del sentimentalismo poético, que su sentido irónico y su fina sensibilidad estética encontraban de mal gusto.

Algo faltaba y algo sobraba al romanticismo literario, aunque Baudelaire no sabía claramente qué podía ser aquello. Era indudable que la poesía romántica estaba llena de prosaísmos, de mucho extra-poético que había que depurar.

Era pues necesaria una poesía depurada, una poesía pura. El término poesía pura fue escrito por primera vez por Baudelaire. Pero no antes de haber encontrado la veta de esa mina poética en un poeta distante, extraño y a la sazón desconocido.

Este poeta era Edgar Poe.

Hemos dicho que Baudelaire comprendía aunque un poco velada y confusamente los pecados de la poesía romántica y buscaba, sin clara conciencia de encontrarla, una obra literaria depurada de aquellos elementos que herían su sensibilidad estética.

La lectura de Edgar Poe fue para Baudelaire una verdadera revelación. Fue un descubrimiento de un mundo que presentía. En él encontró la obra que con tanta pasión había buscado. He ahí una poesía depurada de todo elemento extra poético. Una poesía arquitectónica, cristalina y pura. Pero Baudelaire no sólo encontró en Edgar Poe la obra literaria forjada según ciertos módulos caros a su espíritu, sino la sistematización teórica de aquellos módulos. Al leer los ensayos estéticos de Poe, sobre todo el titulado "The Poetic Principle", Baudelaire creyó encontrar sus propias ideas, sus propios problemas, sus propias concepciones estéticas.

Allí estaba, en efecto, lo que él había pensado y sentido tantas veces; allí estaban escritos sus propios términos, sus propias palabras, talvez, que él había empleado al pensarlas. Todo eso era suyo, completamente suyo. Poe le había robado.

Podemos comprender lo que entonces pasó por el alma de Baudelaire. De pronto se sintió hermanado y sostenido por un espíritu gemelo al suyo; tan gemelo que se confundía con él. Poco después diría a un amigo: ¿Sabe Ud. por qué he traducido y comprendido tan bien a Edgar Poe? Porque yo soy Edgar Poe.

Pero al mismo tiempo sentiría ese dolor inenarrable, ese sentimiento para el que no hay nombre adecuado, y es el de sentimos robados al encontrar que otro escribió lo que nosotros habíamos pensado.

Baudelaire talvez se rebeló interiormente ante ese flagrante plagio literario; sólo era un plagio que Edgar Poe había cometido 20 años antes de que Baudelaire comenzase a escribir.

Aquellas ideas de "The Poetic Principle", constituyeron desde entonces la concepción estética de Baudelaire, que la reivindicó para sí mismo. Las sentía tan suyas que se las apropió completamente. Así, cuando tradujo las "Historias extraordinarias" de Edgar Poe, en el estudio preliminar que escribió sobre el poeta americano, presentaba párrafos íntegros con muy ligeras variaciones, y muchas frases tomadas **mot a mot**, del "Principio poético".

Tan cerciorado estaba Baudelaire que aquellos pensamientos eran suyos que, en el estudio crítico sobre Teófilo Gautier volvía a insertar los mismos párrafos, palabra por palabra, complaciéndose en la novedad y originalidad de su teoría estética. Para entonces seguramente había olvidado por completo de que antes pertenecieron a Edgar Poe. Pero si aquellas ideas tan caras a su espíritu, las reivindicó Baudelaire a costa del poeta americano, le dio en cambio a éste un renombre y una celebridad de que carecía hasta entonces. Es posible que Edgar Poe hoy estaría olvidado y desconocido para el mundo, de no haber sido por Baudelaire que con la

traducción de sus cuentos al francés y con sus comentarios y sus críticas le erigió un pedestal de fama perdurable.

La lectura de Edgar Poe señaló, pues, a Baudelaire su verdadero camino, la certidumbre y la clara conciencia de lo que él estaba llamado a hacer.

El poema añorado por Baudelaire cobró marco y perfil. Su poema debía ser cincelado como una gema, con la pulcritud y el esmero del verdadero artífice. Nada de disquisiciones filosóficas, nada de reflexiones morales, nada de relatos históricos y ante todo nada de confesiones ni de confidencias. Era menester depurar a la poesía, como lo había hecho ya Poe, de todo sentimentalismo y de toda pasión. El poema, como obra de arte puro, no debía tender sino a la manifestación de la belleza.

Y la belleza es una obra de arte que no se halla en el contenido sino en su forma. Baudelaire adora la forma como un parnasiano, y toma nada menos que de Boilau el molde de su verso. Pero añade a su arte el elemento que lo diferenciará a él y a su descendencia poética, de la corriente del Parnaso. Este nuevo elemento que constituirá la esencia y la divisa del simbolismo posterior, es la musicalidad. Ya Edgar Poe había descubierto el valor musical del verso. Pero la musicalidad de Edgar Poe está construida a base de aliteraciones y de rimas internas, diremos a base de sonoridades. La música que persigue Baudelaire es muy distinta. El no echa mano de las rimas internas, y emplea muy mesuradamente las aliteraciones. Su musicalidad es más callada y fina; es una musicalidad interna; está más en el ritmo que en la sonoridad.

Paul Valery dirá más adelante que la poesía es un ritmo. Y es a base de una armonía maravillosa de ritmos interiores que Baudelaire compone su verso ajustándolo siempre, sin embargo, a moldes clásicos.

No está demás anotar acá, seguramente, que Baudelaire fue uno de los poetas que más hondamente gustó y comprendió la música propiamente dicha. Fue el primero que descubrió y dio a conocer en Francia los altos valores de la ópera wagneriana, y sus estudios sobre **Tannhauser y Lohengrin** quedan hoy como piezas reveladoras de su hondo sentido crítico y de su fina comprensión para todos los ritos del arte.

Pero aunque Baudelaire fue el introductor de la musicalidad en la poesía, no descuidó por cierto el valor semántico del verso. Lo semántico es también un valor poético y quizá el más alto valor poético como lo veremos quizá más detalladamente al hablar de Paul Valery. Aunque un poema no dice nada, ni debe decir nada, habla de algo, tiene necesariamente un contenido. Este contenido se auna a la musicalidad y al ritmo para producir el efecto que el artista desea, porque, como lo había enseñado Poe, el fin del arte es el de producir un efecto, cuanto más nervioso, más hondo y más inédito tanto mejor.

Los románticos, para producir estos efectos, que ellos llamaban emociones, habían abusado de la pasión y el sentimiento. Edgar Poe desterró con látigo de fuego, el sentimentalismo de la poesía y echó mano concientemente de otros elementos infinitamente más poderosos y más sugestivos: lo dramático, espeluznante y terrorífico. Con estos elementos no sólo creó una poesía de gran valor inédito sino el cuento y la novela de aventuras extraordinarias que tuvo éxito tan cumplido y extenso en la literatura.

Pero Baudelaire si no quería ser un Víctor Hugo tampoco quería ser un Poe. Baudelaire en la poesía debía ser sólo Baudelaire: algo completamente nuevo.

Buscó pues un otro campo, un otro territorio, una otra esfera de sugerencia artística, y lo halló en el campo variado y rico de las sensaciones. Hallazgo genial, pues Baudelaire descubrió en la sensación realmente todo un mundo artístico. Los románticos embriagados con la pasión fueron incapaces de comprender y de encontrar la inaudita fascinación y la riqueza estética que se oculta en las sensaciones.

Creemos en verdad que éste es el más propio elemento del arte, pues la belleza se halla en la epidermis de las cosas, y sólo podemos captarla a través de los sentidos, pero no del intelecto, ni de la pasión. Los bellos colores son aprehendidos por los ojos, los bellos ritmos por los oídos. Pero Baudelaire encontraba que los sentidos llamados no estéticos —el tacto, el olfato, el gusto— encerraban aún más hondas y finas sugerencias.

Baudelaire amaba sobre todo los perfumes, los perfumes exóticos: el perfume de las tierras cálidas y de los puertos lejanos, el perfume de los senos, de las cabelleras. Gustaba sentir la caricia del raso y la caricia de la piel hirsuta de los felinos y de la piel sedosa de las mujeres.

Amaba el brillo de los ojos, de los ojos cambiantes de los gatos, de los ojos verdes de la cobra, de los ojos fríos y traicioneros de la mujer.

Aspirando una vez el perfume de unos senos, Baudelaire evoca las riberas de una isla extraña en la que se siente la fragancia de los tamarindos y se ven hombres vigorosos y mujeres de mirar sereno y asombroso. El poema se titula **Parfum exotique**.

Otra vez es la fragancia de una cabellera, en la que el poeta se sumerge como en un océano y navega hacia las tierras cálidas del África y hacia las tierras exóticas del Asia.

Como otros navegan sobre la música, mi espíritu navega sobre el perfume, dice Baudelaire.

La mujer para Baudelaire no es sino un cofre de sensaciones, pero jamás un objeto cordial. Baudelaire no fue un poeta erótico. Nunca se acercó a la mujer con afecto y en transporte de amor. Avido de sensaciones aun en la misma mujer, gustaba más de las sensaciones estéticas que de las amorosas. La vida amorosa de Baudelaire casi no cuenta para nada. En esto también se diferenció de los románticos, pues cada uno de estos poetas coloreó su vida con una gran pasión.

Baudelaire no podía amar a la mujer porque detestaba el sentimiento tanto como la naturaleza. "La mujer es natural, y por lo tanto detestable", escribió en "Mon Coeur mis a nu".

Su pasión por Juana Duval, la Venus negra, no fue tal pasión, sino una seducción de orden únicamente sensual. Sólo un momento se sintió atraído cordialmente por una mujer. Fue un instante, un solo instante talvez que el amor logró dominarlo. Ese milagro lo realizó madame Sabatier, una bella espiritual mujer, para la que Baudelaire compuso un Himno en el que la llamaba **"La très chere, la très belle, la très bonne"**.

Pero el amor a la muy buena, a la muy bella y a la muy querida, duró muy poco. La última carta que le escribió decía: "Te dije ayer: me olvidarás, me traicionarás, el que te entretiene te aburrirá. —Y añadido hoy: será desgraciado el que como un imbécil toma en serio las cosas del amor. —Ya ves hermosa mía, que tengo odiosos prejuicios con respecto a las mujeres. En resumen no tengo fe. Tienes el alma hermosa pero en suma es un alma femenina".

La verdad es que Baudelaire no amó nunca a una mujer, y no ciertamente por incapacidad de amor, sino por no encontrar valores en el objeto amoroso. El principio del amor es la estimación, y Baudelaire no podía estimar a la mujer, porque en el fondo la despreciaba.

El romanticismo había llevado al extremo la exaltación del amor y de todos los sentimientos naturales. Desde que Rousseau lanzara su grito de volver a la Naturaleza, ésta había sido la fuente de inspiración, el caldo en el que terminaba todo lo romántico.

Baudelaire como buen anti-romántico odiaba la naturaleza. A la mujer natural anteponía la voluptuosidad artificial; predicaba el gusto por lo exquisito y por lo exótico; el placer desconocido y siempre nuevo; el embriagador paraíso que produce el opio, el haschich y el alcohol.

La embriaguez es una condición del artista, porque es la fuga de la realidad vulgar, hacia la realidad inaprehensible de lo bello. El artista es siempre un hombre que huye, decíamos nosotros alguna vez. Y Baudelaire vivió huyendo siempre. Huyó de la agobiadora utilidad del mundo, huyó de las necesidades apremiantes, huyó del amor y de la mujer.

Edgar Poe solía buscar anheloso el paraíso del vino. Baudelaire prefería el paraíso del haschich. El poeta compuso un bello libro sobre aquellos paraísos artificiales que eran para él los verdaderos paraísos del artista. El los había recorrido de la mano de Edgar Poe, como Dante de la mano de Virgilio el paraíso cristiano, pero Baudelaire no iba en busca ni de Beatriz ni del amor, ni de la Beatriz del conocimiento, iba en busca de la Beatriz de la belleza.

Baudelaire como Dante tiene su paraíso, y como Dante también tiene su infierno. Es el infierno de la voluptuosidad, del vicio, del pecado. Baudelaire tiene del pecado y del mal un concepto teológico. Porque Baudelaire es un poeta esencialmente cristiano, tan cristiano como Santa Teresa de Jesús o San Juan de la Cruz. Sólo que estos son poetas que cantan la virtud y Baudelaire es el poeta del pecado. El corta en el jardín las flores del mal como otros toman las del bien.

Baudelaire ama el pecado, no tanto porque es gustoso y placentero cuanto porque es pecado, pues él ha descubierto una nueva voluptuosidad, la voluptuosidad de la condenación. "El sabe que se condena —escribe Anatole France— y en esto rinde a la sabiduría divina, un homenaje que le será tomado en cuenta; pero él siente el vértigo de la condenación y no busca el amor de la mujer sino cuando sabe que ella ha de perder su alma. Seguramente dejaría bien tranquilas a las mujeres —añade— si no esperara por su medio hacer llorar a los ángeles y ofender a Dios".

Sin embargo, Baudelaire no es un ángel rebelde, no es un Satán que busca el mal por el mal. Baudelaire busca la voluptuosidad, y mejor todavía, busca la belleza.

Su reino no es, pues, el infierno, tampoco el purgatorio, pues él no busca el arrepentimiento. Su reino es el limbo. Baudelaire lo sabía y quiso poner ese título a "Las Flores del Mal". Parece ser que el título **Les Fleurs du Mal** —título roció y de mal gusto, como anota Thibaudet fue sugerido por el editor. El verdadero título del libro —que habría subrayado su carácter teológico— debía ser: **Les Limbes, Los Limbos**.

Los limbos son una región, diremos casi intermedia entre el infierno y el paraíso; a ella van los niños sin bautizo, ahí están los paganos, los grandes poetas y los grandes filósofos. Están Platón y Sócrates, están Hornero y Hesíodo, están Horacio y Virgilio. A los limbos va todo el que peca por amor de la belleza y por amor del arte. Los limbos de Baudelaire como anota Thibaudet— están constituidos también por círculos dantescos.

El primer círculo se titula **Spleen et Ideal**. El **Spleen** es el estado casi permanente del artista, de todo artista. Es el disgusto por las cosas del mundo; es el cansancio del vivir material; es el sentirse pleno de mil vidas y de mil recuerdos, que pesan como una carga agobiadora, pero es también la posibilidad de huir de esos recuerdos y de esas experiencias a otros mundos. Un Spleen que comienza: *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*.

El segundo círculo se titula **Tableaux parisiens**, más en aquellos cuadros parisienses, el poeta no ha visto el París de esplendor y de lujo, sino un París más íntimo. Un París que conoce también el dolor y la miseria. El París de los mendigos, es el París de los ciegos que levantan al cielo sus globos tenebrosos. Ha visto danzas macabras, esqueletos, amores mentirosos.

El tercer círculo es el del Vino. Acá, tenemos nuevamente los paraísos artificiales del poeta, pero reducidos al que tiene más tradición poética, al producido por el alcohol. El vino no sólo es hermano del poeta porque lo ayuda a la evasión; es también el consuelo del asesino, el compañero del solitario, y el corcel que rapta a los amantes. El poeta escucha el alma del vino cantando dentro de su cárcel de vidrio.

El título de "**Les Fleurs du Mal**" estaba reservado a uno de los círculos de los limbos. Al círculo del placer, de la voluptuosidad y del vicio. Son doce poemas, siete de los cuales fueron condenados y arrancados del libro en el célebre proceso que se siguió a Baudelaire por estos poemas: **Lesbos, Femmes damnées, Les Bijoux, Les metamorphoses du vampire**, son talvez los más bellos del mundo.

Al respecto cabría decir que hay una poesía de concierto y otra poesía de cámara, una poesía para ser recitada ante damas descotadas en una noche de fiesta y otra poesía para ser leída ante poetas barbudos en una tarde gris. La poesía de Baudelaire es de este género, es una poesía de cámara, una poesía de tardes grises y de poetas barbudos. Después del círculo del vino, el círculo del vicio; hemos dicho que termina con unas letanías que no podían faltar en un libro cristiano. Pero estas letanías no se cantan a los bienaventurados, sino a Satán, el principio del mal. y por último, llegamos al círculo de la muerte, al eterno círculo al que de todas partes hemos de llegar.

Pero la muerte en Baudelaire no es nada pavorosa. La muerte para Baudelaire es el sueño de un curioso, es el númen del artista, es la esperanza de los pobres, es la bolsa del desválido, es la patria y el paraíso olvidado y es el pórtico abierto hacia los cielos desconocidos.

Con la muerte se cierran los círculos dantescos de este libro, en el que, según dice Albert Thibaudet, "París ha reconocido su divina comedia".

Las Flores del Mal es el solo libro que escribió Baudelaire, y este pequeño libro ha producido todo un renacimiento literario y ha producido toda una floración de poetas, como Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Paul Valéry, que serían inexplicables sin Baudelaire y cuya obra no habría sido posible sin Las Flores del Mal.

LA MISIÓN DEL ESCRITOR

Discurso leído en sesión del Ateneo de Bolivia al hacer entrega de la presidencia de la Institución.

Recordando Ortega y Gasset una conversación mantenida en el golf de Madrid, nos cuenta que una dama se sorprendía de su vida solitaria y sin luz, y no podía comprender que se viviese de ese modo —"Es que yo no vivo, señora" — dijo Ortega.—"¿Pues qué hace Ud. ?"— le interrogó la dama. "Asisto a la vida de los demás", —contestó el escritor. Estas palabras dichas así sin pretensión alguna, se nos antojan sin embargo como encubriendo un hondo contenido y nos convidan a la meditación. Es posible que Ortega, habiendo adoptado una posición de espectador, se refería a su personal misión, más nosotros creemos advertir que aludía también a un ministerio esencial y peculiar a todo escritor. ¿No es en efecto, asistir a la vida de los demás, convertir el mundo en un espectáculo y explicar su íntimo sentido la misión del que escribe? Ya Georges Duhamel, en el Congreso Internacional del P. E. N. Club reunido en la ciudad de Buenos Aires en 1937, respondía al tema propuesto, sobre "la Función Social del Escritor", que en su concepto la esencial misión de éste, era darnos a conocer y comprender el mundo, el mundo, añadía, en el sentido filosófico y poético de la palabra. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir sin duda que el mundo vivido es diferente al mundo pensado o representado. El uno se compone de realidades y el otro de significaciones. Pensar y obrar son dos actividades contrapuestas. Por eso decía Fichte que vivir es propiamente no filosofar y que filosofar es propiamente no vivir.

Cuando estamos en contacto con las cosas, viviéndolas, manualizándolas, como diría Heidegger, desconocemos su significación. El mundo manual carece de sentido. Sólo tiene valor para la voluntad, pero no para el entendimiento. El fruto gustoso de la vida es agrio para la inteligencia. Quien desee poseer la esencia de las cosas, tiene que contemplarlas a distancia, rehuyendo sus halagos, con mirada impassible y desprendida. Y sólo así, en una contemplación pura y desinteresada, podemos obtener que las cosas nos digan lo que son y nos hagan partícipes de su misma esencia. Las cosas, como la mujer, sólo persiguen, con la ofrenda de su propio misterio, a quien sabe esquivarlas.

No todos los hombres podemos, sin embargo, detenernos a captar el sentido del mundo. Requeridos por nuestros afanes, nos sumergimos con frecuencia en el tráfago incesante de los hechos y perdemos la posibilidad de su visión. Nos hallamos dentro de las cosas y sin embargo no las vemos; aprisionados en la pulpa opaca de su realidad, somos ciegos para su esencia luminosa. El que vive un suceso cualquiera, precisamente por vivirlo desconoce su significación. Al hombre no le es dada la inteligencia inmediata del mundo.

Mas el hombre no se satisface, sin duda, con su sólo vivir, y requiere a las veces que alguien le haga conocer la esencia de las cosas. Y es naturalmente al escritor a quien se dirigen esas solicitudes. La misión del que escribe es, pues, la de decir lo que las cosas son, lo que valen los hombres y lo que significa el universo. Ha de hacernos partícipes más que de la misma realidad, de su sentido oculto. Pero sabemos que para arrancar el secreto a las cosas, hay que contemplarlas desde fuera, es decir, no vivirlas. El escritor ha de hacernos, por ende, la ofrenda de su vida, si quiere darnos una esencial visión. No ha de ser actor de la comedia, si no espectador tan sólo, el espectador del gran drama tragicómico del mundo. Misión de sacrificio, quién lo duda, aunque no precisamente de martirio, como pretende Ortega. Este sacrificar su vivir del escritor, por lo menos en tanto que escritor, queda compensado sin embargo, con la universalidad de su visión. El que vive, solo vive en un ángulo del mundo, y por lo tanto poco ve. La vida es siempre parcial y limitada, y su camino estrecho. El plano biológico se agota en muy escasas formas, que se repiten siempre del animal al hombre: necesidades, apetitos, satisfacciones. La naturaleza es avara y no se prodiga en sus modalidades. El hombre, empero, ha podido superar esa esfera biológica gracias a su espíritu. La cultura es integración. Aspira a la totalidad de módulos y formas. Al captar las esencias de los seres y de las cosas, el hombre se integra con ellos y enriquece su propio ser. Así

llega a constituirse en una especie de síntesis de todo lo creado. Por eso Santo Tomás de Aquino puede decir de él: "Horno est quommodo omnia".

El escritor es el representante nato de la cultura, y por lo tanto de este tipo de universalidad. En todo escritor hay, sino un hombre integral una tendencia y un anhelo de integración. No sólo el filósofo, el poeta también dirige su mirada al universo; y aunque se detiene muchas veces en lo pequeño y en lo humilde, la más modesta florecilla, cuando la toca un poeta, se convierte en un mundo. El escritor con solo la palabra, posee la mágica virtud de trocar en noble lo mezquino, en grande lo minúsculo, y lo limitado en infinito. Por eso decíamos alguna vez que la palabra es el diablo. La palabra anida en el fondo de todas las cosas como el gusano en el capullo; pero con frecuencia rompe el capullo y deja hueca la realidad, para mostrarse en puro espíritu. El reino del diablo es el reino del espíritu, al que tiene acceso el escritor. De ahí que éste huya con frecuencia del lado material de las cosas y se refugia en la palabra. El dominio del escritor no es el de la realidad, sino el de la significación. Si está atento a los hechos es sólo para arrancarles su sentido. Sólo en la esfera del espíritu puede crear. Por eso en cierta forma el escritor podría repetir las palabras de Cristo: y decir: mi reino no es de este mundo.

El reino de lo terreno pertenece al político; él es el mago de las realizaciones. Su misión es la de trazar senderos, la de modelar las cosas y la de convertir al mundo hostil en la pacífica morada de los hombres. El político vive únicamente para los hechos, sin detenerse a pensar en lo que significan. No debemos pedirle nunca ideas, sino capacidad de creación. El valor de un político consiste en su habilidad para modelar las realidades. Por eso el político tiene mucho de artista: de actor de comedia y de escultor, mas nada de filósofo. Siente desdén para el concepto puro y la teoría inaplicada. Para él las palabras o las ideas, no son sino un trampolín que lo impele a la acción. En el fondo al político las doctrinas le tienen sin cuidado. La actividad es su esencial misión. Se lanza a las cosas con un gesto felino e hinca sus garras, en la pulpa misma de toda realidad. Sabe intuir ciertamente las consecuencias y los fines, pero aunque éstos, muchas veces, no aparezcan muy claros prefiere el político actuar que estarse quieto.

Al escritor, por el contrario, no le interesa la acción, sino el sentido oculto de ella, su meollo racional. Por eso dice Ortega que mientras el político está siempre ocupado, el escritor ha de estar preocupado. Esto es, ocupado antes de la ocupación propiamente dicha; ocupado en meditar su sentido y esencia. Pensar y actuar son dos actitudes contrapuestas. Se piensa un hecho antes o después de realizarlo, no en el momento de su plena vivencia. De ahí que la acción tenga siempre algo de irracional, algo de impulso ciego. Las doctrinas vitalicistas, en efecto, afirman casi siempre la irracionalidad de la vida. Será por eso que el escritor teme enfrentarse con los hechos, recela de la opaca realidad y se solaza en el pensamiento luminoso. Su anhelo es clarificar las cosas; hacerlas transparentes, diáfanas, cristalinas, y poder deleitarse en la contemplación de su sentido.

Nada sabe, en cambio, el político de los placeres de la pura visión, nada del cavilar sereno y hondo. Para él la duda es un pecado, el vacilar una debilidad. Posee, como la mujer o el animal, un sordo instinto o una secreta intuición, que lo lleva a dominar su fines. Se le escapa casi siempre la esencia de las cosas, pero posee la magia de su realización. Las teorías no lograrán nunca seducirlo. Las pretendidas ideas de un político, no son más que el móvil que conduce a la acción, cuando no el subterfugio para desviar las miradas de ella. Por eso en su oratoria vale más el gesto y la actitud que lo que expresa. La palabra en el político es siempre una aña gaza, un velo que encubre su intención. No habrá, pues, que pedirle sinceridad en sus palabras, sino genio en sus actos. Los políticos mienten siempre, disfrazan su pensamiento para hacer más accesible su camino y con frecuencia expresan despropósitos. Es necesario, sin embargo, ser indulgente para esta su tan extraña índole, pues la misión del político no es la de decir verdades, sino la de conformar situaciones. Cuando el político ha construido un edificio social, habitable, sólido y orgánico, se le puede perdonar todo lo que ha dicho.

Esa indulgencia no podremos tenerla nunca para el escritor. Jamás le permitiremos alterar o sofisticar su pensamiento. Tiene un riguroso imperativo de sinceridad. Si fuese insincero traicionaría la esencia misma de su calidad de escritor. Tiene el deber de decir lo que piensa, clara, precisa y si posible bellamente. Cuando lo ha hecho ha cumplido fielmente su destino en la tierra. La realización no le interesa. Su valor radica en lo que escribe, no en lo que hace. De ahí que nunca habrá que juzgar al escritor por sus acciones, sino por sus ideas, así como nunca habrá que juzgar al político por sus palabras, sino por sus actos. El escritor, sobre todo el poeta, suele ser un poco manirroto en su vida. Pero por lo mismo, si es despreocupado cuando actúa, debe ser

escrupuloso cuando escribe. El ha nacido para expresar una verdad, su verdad, y cuando lo ha hecho, a despecho de todos los obstáculos y trabas que ha podido encontrar, ha cumplido su mandato cósmico. De qué infinito pecado no mancharía su ser si su palabra fuese una mixtificación.

Mas si el mundo exige al escritor la expresión de su verdad, debe darle las posibilidades para hacerla efectiva. La libertad es la primera condición. El ser libre es un principio categórico de la existencia misma del escritor. Y esto es tan evidente que Georges Duhamel juzgaba y valoraba la libertad del mundo y de las naciones, por la libertad que goza el escritor. La libertad no puede ser absoluta en un mundo en el que hay interdependencia y en el que la voluntad de uno choca con la voluntad de los demás. Pero si el escritor tiene la necesaria para cumplir el imperativo de su propio ser, que es también el mandato de su destino, podemos afirmar que la hay en abundancia para el cumplimiento de los demás destinos. "Yo digo que la libertad es suficiente, justa y razonable —dice Duhamel— cuando sé que los grandes poetas y filósofos en quienes reconocemos a nuestros maestros, pueden crear su obra fuera de toda violencia o sujeción". Y añade "Donde Goethe, Dante, Hugo, Montaigne, Shakespeare, Cervantes y Spinoza por ejemplo, se encontrasen cargados de cadenas, yo sentiría que no soy libre". Así según el concepto de Duhamel, es por la libertad del escritor que nosotros podemos apreciar la nuestra. Esta concepción original, es realmente profunda y mira lejos. Al reclamar la necesaria libertad para el escritor, habla de liberarlo de toda violencia, influencia o sujeción, "de tout contrainte", porque la verdad es que no sólo los gobiernos impiden con frecuencia al escritor manifestar su pensamiento, sino que muchas veces son los pueblos mismos, los grupos sociales, los prejuicios colectivos, los que constriñen a silenciar al escritor, o lo que es más penoso, a torcer o adulterar su pensamiento. Cuando los pueblos, cuya mentalidad es siempre infantil, se apoderan de una idea y se dejan dominar por ella, no sufren la menor crítica, reparo o discusión. Toda palabra antagónica suena a blasfemia. Cuando los pueblos son fanatizados, su ceguera y violencia supera en mucho a la de los tiránicos gobiernos. Hemos visto las multitudes fanatizadas de Alemania y de Italia, negando todo pensamiento o concepción que les fuera ingratos. Y hoy vemos también a masas enteras, como la rusa, y grandes multitudes de otros pueblos, poseídos de ciego fanatismo, tratando de aniquilar todo pensamiento que no ritme con sus sociales concepciones, y ocurre con frecuencia la paradoja de que se trate de justificar el fanatismo y la violencia, esgrimiendo los conceptos de libertad y democracia. Es en nombre de la democracia y de la libertad que se trata de silenciar toda expresión y anular toda idea y toda libertad de espíritu. Y si hemos entendido bien, creemos que la raíz misma de la doctrina democrática es la consagración de la libertad de pensamiento. Todo auténtico demócrata, después de escuchar a su adversario, habrá de repetir aquellas célebres y bellas palabras de quien decía a su antagonista: "No estoy de acuerdo con tus ideas, pero daría gustoso mi vida por defender el derecho que tienes de expresarlas". Un pueblo verdaderamente libre y democrático, debiera soportar, no digo ya las críticas, no digo ya las censuras o los reproches, inclusive los vituperios y las diatribas contra la democracia y aún contra la misma libertad. Porque aunque ciertas palabras suenan a blasfemia, esas palabras son la verdad de un escritor, son la expresión de un hombre que piensa.

Pedimos ese respeto extremado para el escritor, porque consideramos sagrada su misión. Por medio de la filosofía, la poesía, el ensayo, el drama o la novela, el escritor nos revela las verdades del mundo, nos muestra la eterna belleza de las cosas y nos hace patentes los valores morales. El mundo del valor es rico de contenido y de emoción, pero a las pobres vidas rutinarias se presenta raquítrico y mezquino. Es gracias a la obra del escritor que se ve poblado nuestro universo de valores; descubrimos las diferencias morales de los hombres, la distancia de la utilidad a la belleza, y hasta la presencia de lo santo y lo divino en nuestro mundo. La ceguera para el bien, para la justicia y hasta para el amor, es muy frecuente sobre todo en el hombre moderno. Mas las obras de la belleza y de la verdad están ahí, para reflorar nuestra visión. El escritor nos participa, además, un poco de su mirada panorámica y nos arranca del reducido marco en el que se mueve nuestra vida. Pues nada de particularísimo o estrechez es grato al mundo del espíritu. Todo fanatismo le es ajeno, porque el fanatismo es la ceguera de la inteligencia. Por eso el escritor, el auténtico escritor, pone su mirar en todos los horizontes, estima todos los valores y se solaza en todas las ideas. Sabe que la verdad pertenece únicamente al mundo inteligible, y no a este pobre mundo nuestro, que sólo tiene la opinión. Por eso el escritor es siempre un poco escéptico en las humanas controversias. Sabe que toda doctrina política tiene un poco de verdad y un mucho de

superchería. Este escepticismo del escritor no es un escepticismo doctrinario, es el fruto de su saber universal, de su comprensión ilimitada. Es el escepticismo de un Bernard Shaw, de un Wells, de un James Joyce, de un Anatole France. Es un escepticismo indulgente, bondadoso y sabio.

El escritor que ha comprendido la eterna limitación de la existencia, nos invita a mirar más lejos, a mirar los valores de verdad y belleza de las cosas. Y esa actitud contemplativa, es tal vez la única que nos hurta al engaño de nuestro vivir y a la hostilidad de nuestro mundo. Aprendamos del escritor a deleitarnos con los ojos, a gozar de la refinada voluptuosidad del mirar, pero sin entregarnos a las cosas. Hagamos como el escritor que asiste, sin vivir, a la vida de los demás, y que tiene al universo únicamente como un bello espectáculo.

SOBRE LA ESENCIA DE LA POESÍA

El tema que nos hemos propuesto analizar en este estudio es un tema ambicioso. Queremos, nada menos, que determinar con todo rigor y claridad en qué consiste eso que llamamos poesía. ¿Pero es que, por acaso, se dirá, no sabemos lo que es la poesía? Sospechamos que no, porque aunque hablamos de ella con frecuencia nos es muy difícil precisar su concepto. Sucede muy a menudo en verdad que se cree saber lo que no se sabe, pues el saber del no saber, como enseñaba Sócrates, no es un saber corriente, por desgracia para las ambiciones que todos alimentamos de saber, porque el saber del no saber, es, a más de un saber auténtico, el paso inicial de todos los saberes. Solamente el que sabe que no sabe puede llegar a saber algo.

Al concepto de poesía, como a muchos otros le sucede, por andar tanto de boca en boca, lo que a ciertas monedas que por pasar de mano en mano se borra su efigie y su inscripción. Los conceptos muy manidos pierden también su brillo y con él casi su sentido. Definir la poesía es tan difícil como definir el amor, del que con cierta ironía decía La Rochefoucauld que aunque todos hablaban de él nadie lo había visto. Con la poesía nos sucede lo mismo pues la tenemos presente y la degustamos, aunque difícilmente podemos definirla.

La dificultad es sin embargo siempre un acicate, tanto en los torneos de la mente, como en los torneos del amor. Vayamos, pues, en derechura y sin amedrentarnos a la conquista de la solución que nos hemos propuesto. Conquistar el sentido de un concepto es, por lo demás, casi tan grato como conquistar el corazón de una mujer. Recordemos sin embargo que para esta clase de conquistas nada más enojoso que un discurso académico o una disertación erudita. Dejemos, pues, el gesto doctoral y la maquinaria filosófica que se estila para esta clase de indagaciones, y preguntémonos sencillamente, con la candorosa ingenuidad con la que los griegos se planteaban los más difíciles problemas: ¿Qué es la poesía? También queremos nosotros ejercitar en esta ocasión la mayéutica socrática, aunque no estamos muy seguros de ser tan buenos parteros como Sócrates.

Comencemos por averiguar el valor semántico del término. El camino filológico suele conducir a paisajes de una riqueza insospechada. No es raro que la profundidad de un concepto sea hallada al filo de su propia significación, pero aunque así no fuera siempre pecaría de inexacta cualquier interpretación que no arrancara de su sentido primigenio.

Poesía viene de la palabra griega poiesis, que significa actividad, faena, creación. Es, pues, un hacer, algo que el hombre hace. Con lo dicho queda fuera de la poesía todo ser, objeto o cosa de la naturaleza... ¿Me preguntas qué es la poesía? —decía Bécquer a su amada— pues poesía eres tú". Poética respuesta verdaderamente, tan poética como equivocada. La mujer, que es sin duda la más maravillosa de las criaturas, puede ser un ángel o un demonio, puede ser todo lo que se quiera, menos la poesía. Porque poesía, lo hemos dicho ya, es una faena humana, una labor, un hacer.

Preguntémonos ahora: ¿qué clase de hacer, es el hacer poético? Los griegos delimitaban ya la poiesis como una clase particular de actividad. Para Aristóteles la actividad humana tiene dos formas esenciales: la ética y la poética. La actividad ética tiene su fin en sí misma, y no deja ningún objeto material como consecuencia. La actividad poética se caracteriza en cambio por tener un producto, un objeto —cuadro, estatua o poema— que constituye su finalidad. La poiesis es, pues, una realización, o, como diríamos modernamente, una creación.

Sigamos preguntando: ¿En qué consiste esta creación? ¿Qué es lo que realmente crea el hombre? No puede crear —lo sabemos—, substancias, ni cualidades, modos o atributos de la realidad. ¿Cuál es, entonces, el sentido de eso que llamamos la creación artística?, ¿cuál el carácter de la poiesis? Platón, que fue sin duda el filósofo de mirada más zahorí, afirmó que la poiesis no es sino una mimesis. Para Platón el arte es una imitación, imitación no de las ideas, sino del espectro de la realidad, o, como decían los griegos, del phenomenon, de los fenómenos. Este concepto platónico ha sido rechazado casi por todos los estetas modernos, que han pretendido refutarlo, por creer que disminuye la importancia del arte.

Se ha sostenido, con criterio general, que el arte no es una imitación, sino una verdadera creación. Pero cuando se ha querido explicar en qué consiste esa creación, han comenzado las vaguedades y las dificultades, dividiendo cada vez más a los estetas. Es por esto, sin duda, que hoy por hoy la Estética es la parte menos asentada de la filosofía; es todavía, diríamos, un terreno de aluvión.

Creemos que el problema de la poiesis, es decir, el problema del arte, no encuentra aun solución, y anda extraviado por los mil vericuetos de las diferentes teorías, porque nos hemos apartado del principio platónico, que, en nuestro modesto concepto, es fundamental. Toda actividad poética es, a no dudarlo, una actividad mimética. Toda poiesis es una mimesis. Si queremos explicarnos con todo rigor el problema del arte debemos partir de este principio.

Y decimos debemos partir, porque esta afirmación: la poiesis es una mimesis, no debe ser punto de llegada, sino punto de partida. Esto es lo que no han visto por lo general los tratadistas de estética. Nosotros haremos del principio platónico un hito en el camino de nuestra indignación. Pongamos pie en esta piedra angular y procuremos seguir adelante.

Preguntémonos ahora, ¿qué clase de mimesis es la mimesis poética? Desde luego no es una mimesis total, porque no se copia las substancias. El cuerpo de una mujer se lo copia en mármol; los objetos de un paisaje son trasladados a la superficie de una tela, etc. ¿Se hará esto por las limitaciones de la posibilidad mimética del hombre, o es que el arte, por su propio imperativo, no procura copiarlo todo? Si el ideal del arte fuera la más completa imitación, la obra suprema sería la que mejor logra imitar la realidad. ¿Es esto así? De ninguna manera. Tenemos como ejemplo las figuras de cera, cuya perfección en la copia del natural llega al grado de que se hace difícil diferenciar una figura de cera de una persona viva. Sin embargo estas figuras no sólo no constituyen piezas supremas de arte, sino que aún se les niega todo valor artístico.

El mandato del arte parece ser por lo tanto no copiarlo todo, sin tomar algo de la realidad y dejar algo de ella. Esto quiere decir que la poiesis es una mimesis de carácter sui géneris. No es una mimesis vulgar, que capta y aprehende todo lo que puede, sino una mimesis previa y sabiamente determinada en una sola dirección. Se evidencia que el arte, concientemente, procura captar sólo una parte de la realidad, y que deja, anula, elimina, otra parte de ella.

¿Nos preguntamos si los griegos, de visión tan aguda siempre, no vieron esto claro y tuvieron un concepto vulgar y limitado de la mimesis, como frecuentemente se pretende? No podemos participar de tal criterio, para nosotros es indudable que lo vieron. En efecto, encontramos en Aristóteles un concepto que aclara suficientemente la cuestión. Nos referimos al concepto de la catarsis. Aristóteles, es verdad, no aplica este concepto sino a la Tragedia, pero creemos que es aplicable a toda la poiesis, o sea a todo el arte. Catarsis quiere decir en griego purificación, depuración.

En su "Poética" Aristóteles dice que la tragedia se basa en los sentimientos de terror y compasión, depurados, purificados. ¿Qué quiso decir Aristóteles con esto? ¿Cuál es el verdadero concepto de la catarsis aristotélica? Se han dado muchas interpretaciones de ella, pero creemos que ninguna logra sorprender el profundo sentido que nosotros, modestamente, sospechamos que tiene.

Herman Siebeck, en su libro sobre Aristóteles, sostiene que la **catarsis** no es sino la conversión de los afectos de terror y compasión, en sí opresores, en sentimientos placenteros, por el empleo del ritmo, del metro y de la música. Doring hace de la catarsis un puro hedonismo moral. Para Zimmermann la purificación trágica no es sino la aplicación al arte de la ética aristotélica del justo medio, un principio de simplificación y armonía. No va distante de ésta la interpretación de Menéndez y Pelayo, según la cual, la **catarsis** no es sino el principio de la **sofrosine**, entendiendo por **sofrosine** la moderación de las pasiones. "Es —dice— la pasión artísticamente idealizada, pidiendo medicina contra la pasión real que cada espectador lleva en su seno". La finalidad de la

catarsis es, por lo tanto, según el pensador español, la de templar y aquietar las pasiones. Para Max Schasler, siendo la mimesis una idealización, la catarsis es la negación de la negación, la destrucción de las existencias finitas, en una ascensión hacia la pureza ideal.

Sin duda es Max Schasler el que ha visto con más profundidad, aunque su interpretación de la catarsis peca por ser un tanto obscura. En cuanto a que la catarsis sea la aplicación al arte de la ética del justo medio o el principio moderador de la **sofrosine**, es en absoluto insostenible. Si esto se entiende en sentido de moderar y atemperar las pasiones de la tragedia, sería atribuir a Aristóteles una idea pueril y desde luego falsa, pues cuanto más intensas sean las pasiones tanto más intenso será el drama y por lo tanto más edificante. Edipo al darse cuenta que ha matado a su padre y se ha desposado con su madre, llega a los límites de la desesperación y se arranca los ojos. Si la **sofrosine** en cambio se ha de entender como actuando sobre el espectador, esto es, aquietando y moderando las pasiones del que la contemple, no se puede explicar psicológicamente cómo puede ocurrir tal cosa. No se comprende que contemplando la pasión ajena se pueda atemperar la propia. Se dirá que eso ocurre al advertir los terribles efectos de la pasión. Pero las pasiones, lo sabemos por experiencia, nunca pueden ser morigeradas por la razón.

El error capital que encontramos a todas estas interpretaciones, es la de tener un carácter ético. La catarsis, para nosotros, no posee un sentido ético, sino eminentemente estético, y es desde este ángulo que se hace necesario comprenderla. Aristóteles, cuyo pensamiento es siempre mucho más hondo de lo que sus comentaristas suponen, asentó con el concepto de catarsis uno de los principios fundamentales, no sólo de la tragedia, sino en general de todo arte. Para el estagirita —lo sabemos— el arte es mimesis, es imitación, pero una imitación depurada, purificada. ¿Qué quiere decir esto? Quiere decir, a no dudarlo, que la copia artística, la **poiesis**, debe ser de tal manera pura que no contenga nada que altere su finalidad y su esencia. Resulta de esto, por lo tanto, que hay algo de la realidad que no debe entrar en la imitación. Aristóteles vio, pues, con toda claridad lo que ya hemos enunciado nosotros, que la **poiesis** es una mimesis de carácter sui generis, en la que se toman ciertos elementos de la naturaleza, del mundo y de la vida, y deliberadamente se excluyen y se desechan otros.

Si no fuera suficiente la autoridad de Aristóteles, tenemos, para afirmar lo dicho, el testimonio de muchos artistas y poetas que, refiriéndose a su creación en una u otra forma, nos manifiestan cómo ella refleja en cierta manera la realidad sin ser la realidad misma. El más claro a este respecto es tal vez Goethe. Hablando con Eckermann, en cierta ocasión, le decía que en su obra nada había que él —Goethe— no lo hubiese vivido, pero que nada estaba en ella **como** lo había vivido.

El arte tiene pues, dos caras como Jano. Esta está constituida por dos momentos contrapuestos, un captar y un omitir, un aprehender y un eliminar. Este es el principio de la depuración. En esto consiste la catarsis.

Así ya tenemos una segunda piedra angular en nuestro camino; la podemos enunciar así: **Toda poiesis es una mimesis catártica**, es una mimesis en la que se ha hecho previamente la **catarsis**.

Ahora bien. ¿Cuál es el contenido de la catarsis? El arte es una imitación purificada hemos dicho, ¿pero purificada de qué? Toda purificación es una depuración y toda depuración una eliminación. ¿Qué es lo que la **poiesis**, el arte, elimina y qué es lo que toma de la naturaleza y del mundo?

Para procurar contestar a esta pregunta acudamos al método experimental. La estética, desde Herbart, sobre todo con Fechner y Zimmermann, ha empleado con fruto este método. No creemos, empero, que deba ser exclusivo de la estética realista, y juzgamos que las corrientes actuales, fenomenológicas, axiológicas y otras pueden obtener gran provecho con la observación de las artes. La experimentación que propugnamos no ha de ser, como en Fechner, psicológica, sino plenamente objetiva. No es al sujeto sino al objeto artístico que hemos de contemplar. Se trata simplemente de echar una mirada sobre el mundo del arte.

Veamos qué es lo que las artes toman de la naturaleza y qué es lo que dejan de ella. La escultura, que emplea como materia la piedra, la madera, el bronce, toma únicamente los valores plásticos, la forma, el volumen, las proporciones y las relaciones corpóreas, excluyendo el color, la calidad y los valores, luz y sombra. Es verdad que la escultura impresionista, en Rodin, Meunier, Trubetzkoi, trata de jugar con los valores y hasta con las calidades, pero esto es hacer pintura con la estatuaria. La pintura, en cambio, toma lo que desecha la escultura: el color, las calidades y los

valores. Estas dos artes son silenciosas e inmóviles, mas el sonido y el movimiento, rechazados por ellas, son aprehendidos, el uno por la música y el otro por la danza. La danza, además del movimiento y el ritmo, comprende la música también, y, en la persona de la danzarina, que es parte de la danza, la forma el color, la calidad, los valores. Así, observemos de pasada, la danza resulta una de las artes más completas, porque abarca tanto las categorías de espacio como el tiempo.

Ahora bien. ¿Cuál es el resultado general de nuestra observación? Que unas artes toman unos elementos y otras otros, dejando los que han tomado las primeras. Parece que nos hemos tropezado con un relativismo morfológico del que no podemos salir. La verdad es que el resultado no nos satisface. Para que tenga sentido la **catarsis**, tiene que ser general, aplicable a todas las artes. Sólo así podremos enunciar un principio o ley universal de la poiesis. Es necesario que sea algo unívoco lo que el arte aprehenda y algo unívoco lo que el arte elimine. ¿Pero qué es esto? ¿Qué es lo que todas las artes, a despecho de sus diferencias, toman de la realidad y qué es lo que todas las artes dejan? La respuesta, a lo que parece, es muy difícil. Tenemos la impresión de encontrarnos en un callejón sin salida. ¿Es que talvez hemos partido de principios falsos y no son tan firmes, como parecían, aquellas columnas angulares de la mimesis y de la catarsis?

No, aquellas columnas siguen siendo muy firmes, si las abandonamos nada podremos construir. ¿Talvez hemos equivocado el método? No, el método también es bueno. Lo imperfecto es nuestra observación; no hemos visto muy bien. Volvamos, pues, a las artes y procuremos ver mejor. Antes que las obras maestras, en las que por lo mismo que están logradas se hace difícil sorprender su íntimo sentido, serán las obras defectuosas o desviadas las que nos dirán mucho más sobre la esencia del arte, así como sobre los caracteres normales, en el mundo biológico, nos informa mejor el estudio de los caracteres anormales.

Observemos de nuevo, por lo tanto, lo que ocurre con las figuras de cera. ¿Por qué las figuras de cera no nos parecen obra de arte? ¿No será por acaso por confundirse demasiado con la realidad? Son modeladas en manera tan sobradamente naturalista y toman tantas modalidades de la realidad, que no se asemejan por entero a ella, se confunden con ella. No se presentan a nuestra intuición como obras de arte, sino como si fuesen la misma realidad. Las figuras de cera tienen pues algo de naturaleza fraudulenta. Alguna vez hemos dicho: "el arte es un fraude". Pero debemos rectificar el concepto. Fraude es dar cobre por oro, o como se dice mejor, dar gato por liebre. Eso hacen las figuras de cera, pero no lo hace el arte. El arte subraya precisamente su diferencia radical con la realidad. Las estatuas se hacen de mármol blanco o de bronce verde; la pintura representa el espacio integral en sólo dos dimensiones; la poesía capta el mundo en palabras. Esto nos demuestra que el arte no quiere ser realidad; algo más, quiere subrayar su distancia fundamental de ella.

¿No estaremos, por acaso, cerca del punto capital de la cuestión planteada? Nos parece que sí. El arte toma todos los elementos, modos y atributos en los que se da la realidad a nuestra intuición, pero —y en esto consiste para nosotros el nudo gordiano del problema del arte— no toma la realidad misma, sino que la aparta, la omite, la elimina. En esto consiste la catarsis poética. Esta es la gran paradoja del arte, razón por la que se hace tan difícil el poderla comprender. La poiesis es una mimesis de la realidad, en la que se hace la catarsis precisamente de dicha realidad.

El arte, según esto, pertenece a una esfera irreal. No diremos si se halla por debajo o por encima de la realidad; diremos que se halla simplemente fuera de ella. Está en una esfera que la podemos llamar esfera estética, tomando esta palabra en su sentido riguroso.

El arte hemos dicho es una mimesis depurada, ¿depurada de qué? de toda realidad. Si el arte omite, la realidad ¿qué es —preguntaremos— lo que el arte, en su función mimética, capta o aprehende de ella? Responderemos a esto resueltamente: no más que el puro espectro de la realidad, la faz que presenta a nuestra visión; lo puramente intuitivo, el fenómeno, o mejor, para acercamos al pensamiento platónico, el **eidos**. Mas es necesario que no confundamos el eidos con la idea, que en Platón son dos conceptos completamente diferentes. La idea platónica se deriva del eidos; es como una proyección del eidos en la objetividad. Diremos un eidos objetivado y convertido en paradigma de las cosas. Esto es lo que en filosofía se llama hipóstasis. Las ideas platónicas son hipóstasis, y por lo tanto son trascendentes a las cosas. El **eidos**, en cambio, es inmanente a ellas. Las **ideas** pertenecen, pues, a un plano metafísico, y el **eidos** a un plano puramente fenomenológico, que nosotros llamaremos **estético**, dando al término estética su propio valor semántico, referente a la pura percepción sensible.

Esta concepción del **eidós** ha sido tomada por Aristóteles de Platón, con la diferencia de que la **idea** platónica está, en Aristóteles, sumergida en el eidós. En los finos análisis que hace Aristóteles, diferencia el eidós del fenómeno y de la morphe, dándole un contenido más metafísico que estético. Nuestra concepción del **eidós** está más cercana a su fuente platónica. Para nosotros el **eidós** es la **forma**, pero no en un sentido restrictivo de figura, sino en todo su contenido susceptible de visión. El eidós es la cosa en cuanto se muestra, en cuanto se presenta a nuestra intuición. Es, pues, una presencia pura, descarnada de su **realidad**, de su ser óntico. Toda vez que queramos aprehender un eidós, en toda su pureza, tenemos que hacer la catarsis de su realidad, de su **ontos**, que llamaremos, por eso, **catarsis óntica**.

Ahora bien, esto es lo que hace el arte, la poiesis, capta únicamente la faz de la cosa sin la cosa, el **eidós** sin el **ontos**. Así definiremos la poiesis como una **mimesis eidética antióntica**. Luego veremos que la poiesis no es solamente antióntica sino también antiontológica.

Este carácter antióntico de la poiesis, es el que hace posible que el arte pueda captar todos los aspectos de la realidad, inclusive los más horribles, espantables y dolorosos, quitándoles su fealdad y espanto, y convirtiéndolos en placenteros para nuestra visión. En verdad esta es una de las virtudes, de los milagros, si cabe llamar así, del arte. Ya Aristóteles observa, en su Poética, que las cosas que nos repugnan en la realidad, como los cadáveres y las formas de algunos animales, nos son gratas en la fiel reproducción de la pintura. Plutarco observa también que placen los cuadros que representan cosas pavorosas y horribles, como la Medea matando a sus hijos, del pintor Timomaco; Orestes matricida" del pintor Teon; la locura simulada de Ulises, del pintor Parrasio, etc.

En efecto así es; vemos por ejemplo en los dos cuadros de Valdés Leal sobre la muerte un espectáculo que en la realidad sería espantable: cadáveres, cuerpos putrefactos comidos por gusanos, carnes en descomposición, huesos, calaveras y sobre todo eso, la sombra desdentada y el gesto angustiado de la Muerte. Y sin embargo aquellos cuadros nos convidan a su contemplación y nos detenemos largamente en ellos, como recordamos habernos detenido en aquel templo de Sevilla donde se conservan. ¿Por qué sucede esto? ¿Por qué lo que es horrible en la realidad, no lo es en el arte? Más aún, ¿por qué se convierte en el arte en visión grata y placentera? Porque lo que nos horroriza en la realidad es la realidad misma, en cambio el espectro de la realidad, el eidós de ella es siempre bello. Nos disgustan las cosas, pero nos atrae su faz. Encontramos que el mundo es feo y doloroso, pero encontramos también que su apariencia es bella. Evidente es que la realidad, el ontos, del mundo nos causa pavor. Podríamos decir que en el hombre hay siempre un pavor óntico y una atracción eidética. Mas no analizaremos más hondamente este tema, que es ciertamente interesante, por no disponer del tiempo suficiente. Quizá un poco después volvamos sobre él.

Pongamos un ejemplo, sin embargo: ante la presencia de una araña o un cienpies retrocedemos espantados, por lo menos quién esto escribe; pero en colección de un entomólogo, dentro de una vitrina, cuando su ser real no puede hacernos daño, contemplando su pura presencia eidética, descubrimos que tanto la araña como el cienpies son bellos. Esta pura presencia eidética es la que toma el arte. Un orífice hará con ella una joya, un pintor un dibujo, y nosotros nos detendremos complacidos ante la joya y el dibujo del cienpies y la araña, porque ya no contienen la realidad de la araña y del cienpies; esa realidad que nos es siempre hostil y que la esquivamos con la magia del arte.

El hombre, hemos dicho alguna vez, ha creado el arte para refugiarse del filo cortante de las cosas, porque la verdad es que toda realidad nos lastima. Toda imagen en cambio es siempre bella, y su contemplación, por ende, siempre grata. Inclusive la imagen del dolor, de la desesperación y de la muerte. Esto es lo que ha hecho posible la creación de la tragedia. En la Tragedia nos place el espectáculo de la congoja, de la angustia y del sufrimiento, que en la vida real nos es insoportable.

Cuando en la vida esperamos una escena dolorosa, por muy extraños que nos sean los que sufren, participamos de su dolor por simpatía humana. El dolor nos afecta porque sufrimos la **posibilidad** de encontramos en pareja situación; nos recuerda que nosotros **también** podemos sufrir parejo sufrimiento, porque somos hombres y por tanto sujetos indisolublemente al dolor. Este reflejo del tormento ajeno en nosotros es lo que se llama **compasión**, sentimiento muy fuerte y al que no podemos substraernos porque nace de nuestro constante temor a sufrir. Por eso Schopenhauer ha hecho de la compasión el fundamento de su concepción ética.

Ahora bien; esta compasión no actúa en el plano estético, porque el dolor que contemplamos en la escena no es real. Se ha operado en él el **catarsis óntica**. Lo que esperamos en la escena es la mimesis de la gesticulación del dolor, pero no el dolor mismo. El personaje que ante nosotros llora y se arranca los cabellos con desesperación, no sufre, y nosotros lo sabemos. Nos presenta, pues únicamente la pantomima del dolor, completamente desrealizado, esto es, lo puramente eidético, en cuya contemplación nos sumergimos complacidos. Gozamos del espectáculo de ver cómo gesticula, qué dice y qué hace una persona que sufre, cuando sufre, lo que no podemos apreciar en la contemplación del dolor real, porque entonces estamos atentos a la propia **realidad** de ese dolor.

Lo mismo podríamos decir con respecto a la muerte. No se puede ver morir sino en el teatro; sólo en el teatro podemos contemplar, tranquila y desinteresadamente, ese complicado proceso, ese rico espectáculo de gestos, actitudes y palabras, que presenta el que está en ese trance verdaderamente dramático que llamamos morir. Este sublime espectáculo de ver morir, no podemos tenerlo en el plano de la realidad, porque cuando acontece sólo atendemos a la presencia real de la muerte, que también nos toca, ya sea porque perdemos con ella un ser querido, ya porque nos muere el temor y la angustia de nuestra propia muerte.

Nada de esto ocurre en el plano estético. En él no sentimos ni miedo a la vida ni terror a la muerte, ya que siendo una esfera irreal, nuestro interés no está ligado a ella. Se ha roto todo cordón umbilical que nos ata al mundo de la realidad y así podemos sumergimos en la pura contemplación eidética, sin la incitación del interés que nos encadena a las cosas. Por un momento somos ajenos a nuestras preocupaciones inmediatas y nos liberamos de la atadura a la voluntad y de la mordedura del dolor.

"En su lucha contra el dolor —escribíamos alguna vez— el hombre no ha creado más que el alcohol y el arte. El arte cumple también la faena de escamotear la vida y la misión de diluir la realidad del mundo", palabras que las repetiremos hoy, aunque ellas fueron escritas cuando aún no teníamos sino una leve sospecha de lo que hoy vemos claramente. La misión del arte es, en efecto, la de diluir la realidad del mundo. En el plano estético las cosas, los seres y las pasiones reales, son superpuestas por otras que tienen semejanza de sentido (poiesis), tomando en toda su riqueza y detalle su imagen o mejor su eidos (mimesis) y abstrayendo o eliminando por completo su propia realidad (catarsis).

En la esfera estética —que es una esfera extravital— ya no estamos ligados a la **Voluntad** de Schopenhauer, ni prendidos al **Cuidado** de Heidegger, a ese cuidado que nos tiene atentos a nuestra vida por temor de perderla. En la contemplación se **detiene**, por así decirlo, el curso de nuestra existencia, se detiene la fluencia de la vida, y participamos en cierta manera de lo eterno, de la plenitud de lo eterno, porque siendo la esfera estética extravital, es también extratemporal. Por eso decía Aristóteles que la poiesis está más cerca de la filosofía que de la historia.

Pero no debemos interpretar esta afirmación en el sentido de que la poiesis sea más inteligible que la historia y que concurra a una mayor inteligibilidad del mundo. Fallan todos los que quieren hacer del arte un instrumento de saber. El arte está muy lejos de servir a un mejor conocimiento de las cosas. Se equivocan, pues, Schelling y Hegel cuando quieren asignar al arte una finalidad metafísica. La contemplación estética no es de carácter cognoscitivo, sino delectivo. Nos deleitamos en el objeto del arte, sin conocimiento alguno, sin preguntar el qué, el por qué, ni el para qué del objeto. Desaparece su realidad y hasta su existencia. En el momento del deleite estético nuestro espíritu se paraliza, no sólo en cuanto a su volición, a su vida apetitiva, sino también a su interés cognoscitivo. No sabemos nada del objeto que contemplamos, ni si es objeto y lo curioso del fenómeno estético es que tampoco queremos saber. Estamos sumergidos por completo en el deleite, tan por completo que no nos sentimos a nosotros mismos. Inclusive nuestra propia existencia desaparece también.

Dijimos ya que la poiesis no es solamente antióntica, sino también antiontológica. El producto poético rebasa los moldes categoriales del conocimiento y se resiste a ser aprehendido por las tenazas de la lógica. Por ser objeto irreal escapa a la estructura de los objetos naturales, y su misma conformación no obedece a las causas que dan origen a los seres de la naturaleza.

Sabemos que para Aristóteles, toda cosa que nace o que se forma responde a cuatro causas: causa material, causa eficiente, causa formal y causa final. Ahora bien, la poiesis no se compagina con estas cuatro causas y todo intento de reducción a ellas sería inútil y forzado. Ya García Vaca observa que "la convergencia de las cuatro causas sólo caracteriza al ser natural" y

observa también cómo los productos de la poiesis "surgen, 1°) sin causa material "propia" —así se presenta el color de un árbol en un cuadro, sin que haya nacido de los elementos anatómicos "naturales"; 2°) sin su causa eficiente— tal se aparece en un cuadro una nube, sin que el calor solar la haya hecho ascender sobre la tierra y flotar ingrávida en el aire; 3°) sin su causa formal— pues el color del cuadro no colorea el material en que se aparece, ni el sol pintado alumbrá o calienta, ni las fieras son fieras, ni el cordero tiene por qué preocuparse del lobo; nada hace lo que "es", ninguna forma viene o hace de molde de nada; la causa formal ni conforma ni de-forma; y por último sin causa final, pues ni la raíz pintada sirve para sustentar el tronco, ni la tierra en que parece apoyarse una casa sirve efectivamente para fundamentarla, ni la desnudez de una estatua sirve para tentar a nadie; nada sirve para nada y nada se ordena para nadie".

La poiesis está, pues, fuera de las causas, como está también, fuera de las categorías. Ya Kant, estudiando el juicio de lo bello, observa que éste escapa a toda conceptualización. Bello es lo que agrada desinteresadamente y sin concepto. Schopenhauer va mucho más lejos. Reduciendo las categorías kantianas al principio de razón suficiente y explicando la estructura gnoseológica del mundo por la cuádruple raíz de ese principio, observa con su habitual profundidad y agudeza, que las artes ni descansan ni pueden ser comprendidas por el principio de razón suficiente. Para Schopenhauer las artes están fuera del espacio y del tiempo. No se puede negar la hondura de esta observación, y en general cabe decir, que, de todos los filósofos que han tratado sobre el arte, Schopenhauer es, después de Aristóteles, el que ha visto más hondo. Sin embargo es necesario precisar el concepto; no es que las artes estén en absoluto fuera del espacio y del tiempo, porque de hecho la pintura, la escultura y la arquitectura ocupan un lugar, y la música, la poesía y la tragedia se dan en el tiempo. Lo que hay es que el tiempo y el espacio artístico no son reales, pertenecen a una esfera de pura irrealidad. La pintura tiene "su" espacio, como la poesía "su" tiempo propios que constituyen su mundo. Así en un metro de tela se representa un paisaje que en la realidad se da en varios kilómetros; así también en una tragedia que se recita en dos horas del tiempo real, se describen o representan escenas que han transcurrido en años.

A este respecto valdría la pena decir que Boilau estuvo muy equivocado en interpretar como lo hizo, las unidades aristotélicas de tiempo y lugar. Sostener que los incidentes de una tragedia no deben ocupar más tiempo que el que se necesita para representarlos, o sea que el tiempo **ideal** debe coincidir con el tiempo **real**, es una verdadera herejía artística, es no comprender el verdadero sentido de la esfera del arte. Aristóteles no expresó semejante cosa, como lo ha demostrado tan profundamente Lessing en su "Dramaturgia". Toda interferencia de una esfera en otra es trágica o cómica. Así nos hace reír el Quijote cuando quiere intervenir en una escena de comedia juzgándola real, o cuando un poblano llora "sinceramente" por las lamentaciones o sufrimientos de un personaje. Es necesario no confundir el dolor "real" de un poblano —que confunde la esfera artística con su esfera vital— con el dolor "irreal" del público culto. Un hombre culto puede sufrir y aún llorar leyendo una novela o contemplando una tragedia, pero ese su dolor no es penoso, porque está **depurado** de toda escoria de realidad. A esto se refiere Aristóteles cuando decía que la tragedia produce terror y compasión **depurados**. Esto quiere decir que el sentimiento que produce una obra de arte debe estar en la misma esfera que los contenidos trágicos de ella; ambos deben ser irreales. El espectador, durante la contemplación estética, se traslada también, con el actor, a la esfera del arte. Todo en ella —personajes, actitudes, sentimientos, sucesos, tiempo y espacio— están fuera de las categorías del mundo real. Por eso en la esfera estética los eidos pueden ordenarse libremente, sin las limitaciones del espacio y del tiempo, o por mejor decir en un espacio y en un tiempo que han pasado también por la criba de la catarsis.

Hagámonos ahora otra pregunta esencial, ¿cómo se produce en la poiesis la **catarsis óptica**, para hacer posible la pura **mimesis eidética**?

Una **catarsis óptica** radical sólo es posible, como luego veremos, en la poesía propiamente dicha, ya que la palabra, el logos, aprehende un eidos desnudo y limpio de materia. En las artes plásticas en cambio la catarsis se realiza **trasladando** un eidos de su materia natural a una materia extraña.

En la naturaleza todas las cosas se dan con su materia. Hay una unidad indisoluble entre materia y forma, entre **hyle y eidos**. Las formas no se dan indistintamente, sino que cada forma busca en su génesis su materia, se da necesaria mente en su materia natural. No hay hombres de bronce, mujeres de cristal o naranjas de oro. Esta tan cumplida hermandad de materia y forma

hace que nos sea difícil deslindarlas, y, como el trato habitual con las cosas es un trato óptico, no llegamos a percibir su eidos. Diríamos que la forma está como oculta en su materia. La visión espontánea del hombre es visión de materias y no de formas. Sólo mediante una abstracción (abstracción eidética), vamos descubriendo las formas en la Naturaleza. Podría afirmarse que es el arte el que nos ha enseñado a verlas. Es mediante una **catarsis** mental que las formas naturales se hacen visibles. Hablando con propiedad en la naturaleza no hay formas; la forma no es sino el límite necesario de una materia; como tampoco hay líneas, la línea no es sino el límite entre dos colores.

En el arte podemos decir inversamente que no hay materia, porque ésta no es sino el sostén necesario de la forma. En el arte la materia sostiene a la forma; en la naturaleza la forma limita a la materia. La forma sólo se hace plenamente visible en la actitud estética, para verla tenemos que contemplar las cosas desinteresadamente, y por medio de una abstracción (catarsis mental) aislar la forma. Esto es posible únicamente en momentos excepcionales, de corta duración. Nadie ve el puro eidos de una mujer, pues está siempre presente la mujer. Tal vez el artista, en el momento de su creación, pueda hacer esta abstracción eidética con su modelo: no ver en ella a la mujer, sino un puro espectro de color y forma.

Sólo el arte logra captar plenamente el eidos y retenerlo, porque desarraigándolo de su materia natural lo incrusta en otra materia. Así la forma de una mujer es desprendida de la carne y llevada al mármol; la forma ha sido descarnada de su materia natural, y en este caso el término cobra toda su propiedad. Ya no es, pues, la carne, sino el mármol, que contiene la forma; pero como el mármol es una materia extraña a la forma que se ha incrustado en él, su unión no es natural, sino artificial. Hay una especie de pugna, de rechazo que sufre la forma, y es en virtud de esta pugna que la forma se hace plenamente visible, se subraya, se pone de relieve y aún podríamos decir que se sale del mármol, que le es extraño, y se muestra plenamente a nuestra intuición. Es el eidos, purificado de materia por la magia del arte, que brilla en su total belleza. ,

Esto ha sido posible por el traslado de un eidos de su materia natural a otra extraña, o sea por la acción metafórica, pues **metáfora** quiere decir eso, traslación, traslación de un eidos. Esto no ocurre sólo con la escultura, sino también con la pintura, en la que el eidos de un paisaje es trasladado a una tela; con la tragedia, donde el eidos de las pasiones es tomado por la pantomima de la escena; con la música, donde los anhelos subconscientes e informes son llevados al sonido; con la poesía en la que todos los eidos son susceptibles de ser captados por el logos. Así diremos, pues, que toda poiesis es una faena metafórica. **Todo arte es metáfora.**

El arte supremo será entonces aquel en el que la **metáfora** pueda realizarse más amplia y libremente, y también en el que la **catarsis óptica** se cumpla con mayor plenitud. Ese arte no puede ser otro que la poesía, o sea el arte que ha conservado el nombre de la poiesis griega.

La materia de la poesía es la palabra, el logos, que es una materia completamente inmaterial. Por ese sólo hecho la poesía es ya superior a todas las artes, inclusive a la música, pues el sonido es algo material. La poesía es el arte por antonomasia.

Mediante la palabra la poesía logra captar plenamente el eidos de las cosas, o mejor la significación del eidos, aunque no dando al término significación nada que lo empareje a algo lógico o conceptual. Es verdad que la palabra posee un valor semántico, expresivo, pero éste no es el valor esencial para la poesía. Atendiendo a este sólo valor Jean Batista Vico, el célebre pensador italiano, sostuvo que el origen de la poesía es el lenguaje, y ampliando el concepto Benedetto Croce ha creado una estética como ciencia general de la expresión. Pero ni Vico ni Croce están en lo cierto, porque el valor semántico no es sino uno de los valores que componen el logos poético —la palabra tiene también color, sabor, sonido, ritmo— como lo hicimos ver en nuestros estudios sobre Edgar Poe.

Ya Aristóteles, en su Poética, habla de tres logos: logos semánticos, logos apofánticos y logos hedysmenos. El logos semántico es una pura referencia a las cosas, es el logos que empleamos en nuestra expresión diaria, el que alude a los hechos como tales hechos, por ende un logos que pertenece al mundo de la historia. El logos apofántico es el logos de la ciencia, de la filosofía, el que da luz para la visión de las esencias y el instrumento propio para la captación de las ideas. El logos hedysmeno es, en cambio, el de la poesía. No tiene luz como el logos apofántico, pero tiene sabor. No está al servicio del conocimiento sino al servicio del gusto. No es un logos conceptual, no capta el concepto sino el eidos de las cosas.

La poesía juega, pues, con los eidos como todas las artes, pero en ella el juego metafórico llega a la más depurada forma. La palabra es por sí sola una metáfora. Al mentar un objeto forja de él una nueva realidad, una realidad ideal, que tiene vida propia. Si decimos Rosa aunque nos refiramos a una flor o a una mujer —pues las palabras son polisémicas— no enunciamos —ni poseemos— el ser mismo de esa mujer o de esa flor, sino algo ideal, propiamente un eidos, que tiene vida sólo en cuanto es mentado. Así, por el vocablo podemos dar realidad a lo que no la tiene, pero podemos también sustituir realidades o suplantar una con otra; dos ojos por dos soles, un cuello por una torre de marfil, los senos por dos cabritos mellizos y el vientre de una mujer por un campo de trigo cercado de violetas.

En este juego metafórico la **catarsis óptica** es radical, porque acá ya no se trata de incrustar un eidos en otra materia, lo que constituye una **metaqueresis**, sino de superponer un eidos sobre otro eidos, lo que es propiamente una metáfora. Ahora bien; observemos que la suplantación no es completa. Los senos al convertirse en cabritos mellizos, no dejan de ser senos, ni el vientre de una mujer al trocarse en campo de trigo deja de ser vientre de mujer. La metáfora se ha realizado en el campo puramente eidético, sin depender de materia alguna, ni estar ligado a ninguna realidad.

Mas preguntamos nosotros: ¿en virtud de qué razón dos senos pueden convertirse en cabritos mellizos o dos ojos en soles? ¿Esta suplantación es meramente caprichosa u obedece a una ley de relación? Creemos que debe obedecerla. Hay metáforas en verdad que nos parecen absurdas, y es que no encontramos la relación que liga un eidos con otro. Quiere esto decir que existen semejanzas entre los eidos, aunque ellas escapen a toda conceptualización o comprensión. No son semejanzas lógicas, sino poéticas. La mirada vulgar no encuentra casi semejanzas entre los eidos; es el poeta el que las descubre. Poeta es quién se da a buscar esas misteriosas relaciones de las cosas, mejor diremos de los eidos, y tiene ojos para encontrarlas y mostrárnoslas. Algunas veces no alcanzamos la relación vista por el poeta, pero cuando las vemos gozamos del más puro deleite estético. Hay semejanzas que hasta que no las descubra el poeta, no se nos hacen evidentes. Así por ejemplo Baudelaire ve en Lola de Valencia, la célebre bailarina española, una joya rosa y negra:

*Mais je voit scintiller en Lola de Valence
Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.*

Yo veo brillar —nos dice el poeta— el encanto inesperado de una joya rosa y negra. ¿Pero cómo así, y en virtud de qué magia se ha trocado Lola de Valencia en una joya rosa y negra? No hay que preguntarlo. Es algo ininteligible, y el poeta lo sabe. Hay que sumergirse únicamente en la contemplación de ese milagro, que de pronto se realiza ante nuestros ojos; es “un encanto inesperado”, como lo dicen bien el poeta. Un fenómeno de encantamiento, diríamos nosotros, por el que Lola de Valencia se trasmuta en una joya rosa y negra sin dejar de ser Lola de Valencia.

No digamos más sobre la poesía, pues nos reservamos el tema para otro estudio sobre la metáfora poética. Pero hagámonos otra pregunta: ¿La poiesis en general es un puro juego eidético, intrascendente como el juego de los niños, o ha nacido de algún imperativo más profundo? ¿Por qué el hombre se complace en esquivar las realidades? Porque la realidad —contestaríamos nosotros— es fea y hostil, nos hiere siempre. El mundo sólo es bello como espectáculo. El vivir es penoso. Todo verdadero artista sabe que el mundo le es hostil y está siempre en trance de fuga. Por eso ya dijimos —en otro estudio— que el artista es siempre un hombre que huye. Un hombre que le sabe poner la careta a las cosas. Y la suprema careta es la metáfora. La metáfora es el medio de suprimir la dolorosa realidad y poner en su lugar una bella ficción.

¿Mas en qué consiste esa realidad que tanto nos abruma? Este es ya un problema metafísico, y no vamos a tocarlo. Sólo sabemos que esa realidad nos hiere y su presencia nos produce terror. El hombre tiene, lo dijimos ya, un pavor óptico. ¿Por qué? ¿Qué es lo que hay detrás de la bella apariencia de las cosas? ¿Qué es el dentro? Cuando desmenuzamos las cosas nos encontramos siempre con una fuera, nunca con un dentro. Pero el pensamiento del dentro nos inquieta y nos causa pavor. En esto consiste sin duda la angustia metafísica. Y es que talvez sospechamos que dentro no hay nada. El mundo es cáscara como la mujer es epidermis, decíamos alguna vez. Talvez el Universo no es sino la bella apariencia de la Nada? ¿Pero por qué

la realidad de la Nada nos tortura y nos hace sufrir? ¿Será tal vez porque es la expresión de una voluntad nunca satisfecha, como pensaba Schopenhauer? Es sin duda algo más que eso. Es tal vez la conciencia de que en nosotros está encarnada esa realidad, y por lo tanto que nosotros, en lo más profundo, en lo más medular, en lo más substantivo de nuestro ser, somos nada.

Aquí debíamos terminar. Pero no lo queremos hacer con una afirmación tan angustiada. Para ser completamente socráticos —como nos lo habíamos propuesto- terminemos este estudio como Sócrates lo hacía a menudo en sus diálogos: con una pregunta, una pregunta echada al viento y que se quedará sin respuesta. Preguntémonos, pues, angustiados y esperanzados al mismo tiempo: ¿No será posible, acaso, una metáfora metafísica, por la que podamos sustituir la nada de nuestro ser por un alma y la Nada del mundo por un Dios?

"LOS JUSTOS" DEL ALBERT CAMUS Y LA INAUTENTICIDAD DEL REVOLUCIONARISMO POLÍTICO

"La honradez desesperada" subtítulo Charles Moeller el bello estudio que dedica a Camus en su "Literatura del siglo XX y Cristianismo". Y en verdad la obra toda de Camus es un empeño apasionado, desesperado, de rasgar los velos de la mentira, de la falsía, del engaño, que encubren la faz de la realidad, y llegar hasta lo hondo de la verdad del hombre y de su situación en el mundo, de su "ser en el mundo". Si ha habido una conciencia honrada en los tiempos modernos, ha sido la de Albert Camus. Una conciencia sedienta de claridad, de cautela, de buen sentido, pero sobre todo de sinceridad. Una conciencia que no aceptaba ni la contradicción ni el juego de la "mala fe", al que son tan proclives los hombres actuales, y que tenía horror por el "mal entendido". Ya en **L'Etranger** se habla de un "malentendu", y así se titula también una de sus obras de teatro, en la que se evidencia el terrible drama de un malentendido, que no es drama de odio, ni drama de pasión, sino el de no darse cuenta de algo que sucede y así obrar a tientas como un hombre que se hallara en tinieblas.

Por esa pasión de sinceridad y de verdad, y por ese imperativo de ser fiel a sí mismo, es que Albert Camus no se hizo sectario de ningún partido ni fiel a ningún credo. Nada era más extraño a su espíritu que la intolerancia y el fanatismo de los creyentes y de los políticos, porque nadie que de estar seguro de poseer la absoluta verdad, y una conciencia honrada siempre puede decirse a sí misma que el otro podría tener razón. Lo que Camus combatía no era tanto el error, pues todos podemos equivocarnos, como la mala fe, que consiste en un total engaño; no sólo en un engaño a los demás, sino ante todo en un engaño a sí mismo. Esto es lo que se llama inautenticidad. Y Camus ha puesto en evidencia la inautenticidad de los hombres tanto en **L'Etranger**, en **Calígula**, en **Los Justos**, como en **La Peste**. La verdadera peste es la inautenticidad. Y es porque somos inauténticos que no llegamos a la verdadera comprensión y al verdadero amor; es porque somos inauténticos que hacemos sufrir y matamos la vida de amor y de esperanza de los otros y de nosotros mismos:

"Con el tiempo, dijo Tarrou al doctor Rieux, he llegado a comprender que incluso aquellos que eran mejores que otros no podían evitar hoy el matar o el dejar de matar, porque esto formaba parte de la lógica en que vivían, y que no podemos hacer un gesto en este mundo sin correr el peligro de hacer morir. Sí, he seguido teniendo vergüenza, he aprendido que todos nosotros estábamos en la peste, he perdido la paz. Todavía hoy la busco, tratando de comprenderlos a todos y de no ser enemigo mortal de nadie. Lo único que sé es que es preciso hacer lo necesario para no seguir siendo un apestado, y que esto es lo único que puede hacer esperar la paz o, a falta de ella, una buena muerte. Esto es lo que puede elevar a los hombres y, si no salvarlos, al menos hacerles el menor mal posible, e incluso, a veces, un poco de bien.

Comentando este párrafo de "**La Peste**", dice Charles Moeller que "descubrir que no se puede hacer el menor gesto aquí abajo sin "correr el peligro de hacer morir" es una experiencia que está en el punto de partida de la santidad". Sin embargo Camus no busca en sus obras lo cristiano en el hombre, sino lo humano, y descubre que esa condición humana está en el fondo de todos nuestros actos, que cuando creemos obrar llevados por ideas o por doctrinas, obramos por pasiones, y que detrás de un idealista, de un rebelde o de un "revolucionario" está siempre el

hombre, el hombre con su pequeña o grande humanidad, con sus afectos y sus desafectos. Nos engañamos por los móviles de nuestra acción y ahí radica la inautenticidad.

Ningún libro revela con más luz esta inautenticidad que "**Les Justes**" de Camus, una obra de teatro escrita a base de un hecho histórico: el asesinato del gran duque Sergio, hermano del Zar de Rusia, por un grupo de terroristas, en San Petersburgo en 1905. Era una célula revolucionaria compuesta de esos utopistas que quieren reformar el mundo y fundar la república de la justicia y del bien arrojando bombas y matando a quienes consideran los símbolos de un mundo donde hay injusticia y egoísmo. Ellos se titulaban "los justos" y pretendían que su lucha era contra un símbolo: "Yo he lanzado la bomba sobre vuestra tiranía y no sobre un hombre", dice Kaliayev al Jefe de Policía Scouratov, quien le contesta: "Pero es un hombre el que ha muerto. La bomba no destruyó un régimen sino un cuerpo que quedó sin cabeza y con las manos y piernas destrozadas".

Scouratov le hace ver al joven idealista el abismo que hay entre una abstracción y una realidad, entre el bello gesto de arrojar una bomba a un símbolo y el horrible desenlace de ver a un hombre destrozado. Pero la obra de Camus nos muestra algo más, nos muestra que detrás de toda acción idealista que apunta a un presunto bien comunitario, está siempre el hombre con su individualidad irreductible y sus propias pasiones, y que con frecuencia no es el fin generoso sino, muchas veces, un oculto rencor o un sordo resentimiento el que impulsa a la acción. El hombre no es siempre auténtico. Se miente a sí mismo. Se hace trampas. Es el juego de la "mauvaise foi", de la mala conciencia, que Sartre ha analizado con singular penetración.

Queremos comentar esta obra de Albert Camus, no solamente porque es un libro, como todos los suyos, que en el juego escénico como en la novela, nos trasparenta la condición humana, lo hondo y auténtico de ese ser que somos, sino porque, además, enfoca un tema que cada día está más en vigencia, el tema de la revolución y de la acción terrorista de grupos juveniles que en nombre de una presunta "justicia" se creen con derecho a matar y a secuestrar personas que, con frecuencia, nada tienen que ver con esos móviles políticos ni están en manera alguna ligados a sus fines. Para los terroristas son simples símbolos de un mundo injusto, pero en la realidad son seres humanos —padres, esposos, hijos— que no tienen la culpa de que en el hombre haya un pecado original y de que en el mundo sea posible el mal y la injusticia. Los que se creen justos son también culpables, porque como dice Calígula en otra obra de Camus: "en este mundo nadie es inocente", y por lo tanto "matar no es la solución".

El tema de esta obra ha sido tratado ya por varios escritores. Es el mismo de "**Les mains sales**" de Sartre y que ya encontramos en "**Los Endemoniados**" de Dostoiewski. En el fondo es una condenación del crimen político. En "Las manos sucias" se pone más en evidencia la inutilidad del crimen, ya que los revolucionarios terminan por obrar en el mismo sentido político que el líder a quien condenan por sugerir ese camino. Hay también en la obra de Sartre la inautenticidad de la acción, porque Hugo no sabrá nunca, si mató a Hoederer por cumplir la orden del partido o por una crisis de celos o quizás más por no verse comprendido, por sentirse engañado en sus ideales y tratado como un niño. En "**Los Justos**" se manifiesta más claramente este juego de la conciencia dividida. Vemos aquí que por debajo de las ideas generales que alientan los partidos, en la base de la acción humana está siempre la singularidad de ese ser que ama, que sufre, que muere, que tiene proyectos, recuerdos, esperanzas... Leyendo esta obra de Camus, como la de Sartre, como la de Dostoiewski, comprendemos que no son siempre las ideas, que no son los ideales aunque nos disfrazemos de idealistas, sino alguna pasión honda e íntima la que, sin saberlo muchas veces, constituye el móvil de nuestras acciones.

Lo que aquí llamamos pasión, los españoles del tiempo heroico llamaban cuidado. Es la **Cura** latina, el **soucí** francés, la **sorge** de los alemanes. Y en esta Cura fundamental consiste la existencia humana. Por ella nos proyectamos al futuro. Por ella nos hacemos lo que somos o, mejor aún, lo que mañana vamos a ser. Con el material del **cuidado** vamos construyendo nuestra estatua, como bellamente lo dice Quevedo:

*Azadas son la hora y el momento
Que a jornal de mi pena y mi cuidado
Cavan con mi vivir mi monumento.*

Nuestro cuidado sólo cesará con la muerte, ya que al haber nacido con nuestra vida, ha nacido también con nuestra muerte, como lo dice igualmente Quevedo:

*No me aflige morir, no he rehusado
Acabar de vivir, ni he pretendido
Halagar esta muerte, que ha nacido
A un tiempo con la vida y el cuidado.*

Cada uno de nosotros va por el mundo con su cuidado a cuestas: lo llevamos, y él también nos lleva. Y esto es lo que nos hace singulares.

Cuando vemos un conjunto de hombres que se disponen a realizar algo, pensamos que todos están animados por los mismos ideales, que todos se han fundido al calor de una idea, de una doctrina; que todos se han hecho **uno**, superando su singularidad y "dejando su cuidado entre las azucenas olvidado", como podríamos decir recordando los versos de San Juan de la Cruz.

Pero no es así. Y no lo es felizmente. De serlo, el hombre se convertiría en un robot, muy eficiente en el trabajo o en la lucha, pero de una frialdad inhumana. Un acto político cualquiera, un acto terrorista, la supresión de un hombre o su secuestro, no sería sino el cumplimiento de un mandato intelectual, la ejecución de una teoría. No se podría hablar ni siquiera de crimen. Sólo se juzgaría de la conveniencia o inconveniencia de tal mandato; de sí fue un acierto o una equivocación en vista del fin propuesto. Recordemos la frase de Fouché. Cuando se fusiló al duque de Enguein, por orden de Napoleón, Fouché, comentando el hecho, exclamo: "Ha sido peor que un crimen: ha sido una equivocación". A Fouché manifiestamente no le interesaba el valor moral del acto, sino únicamente la finalidad política.

Pero los hombres raras veces llegan a fundirse por completo con una idea. Hay casos. Estos constituyen otra clase de drama, un drama de esencia trágica, del que ahora no vamos a hablar. Lo que ahora nos interesa es el drama humano, el drama de este ser ambiguo y dividido que es el hombre. La condición humana está en la base de toda filosofía, de toda política, de toda idea aparentemente descarnada. Por eso la lógica, cuando se la lleva a sus últimas consecuencias, es inhumana, es diabólica. Camus ha compuesto su tragedia "Calígula" quizás sólo para mostrar el satanismo de la lógica. Comentaremos esta obra en otra ocasión.

Hoy sólo diremos que el hombre corriente no es siempre lógico; que no hay una rigurosa consecuencia entre sus pensamientos y sus actos. El alma humana es compleja y contradictoria. El hombre miente sin querer: se miente. Cree matar por una idea, pero mata por una pasión, una pasión que puede ser hermosa: un amor, una entrega, un sacrificio, como el de Dora Dulebov en la obra que comentamos, pero que puede venir también de la mala conciencia: del odio, de la envidia, del resentimiento. Es por este fondo de pasión que el asesinato político se convierte en un crimen, en Un crimen cobarde, como el asesinato de Chatov en "**Los Endemoniados**" de Dostoiewski. Hemos llamado en otra ocasión a este, el crimen perfecto, porque se escuda en la Coraza de una doctrina, en la coraza de un ideal.

En el fondo de estos sucesos políticos que se enmascaran de idealismo hay siempre algo inauténtico. Es el juego de la mala fe, que no sólo engaña a los demás, sino que engaña a las propias conciencias víctimas del juego. Más que falacia hay ceguera de lo que ocultan y llevan en sí mismos. Creen que su acción obedece a una teoría, y en realidad obran impulsados por ese algo humano -demasiado humano- que está detrás.

Esto es lo que vemos claramente en la obra de Camus. Cada uno de los "justos" lleva a cuestas un alma cargada de pasiones que no armoniza siempre con las de los demás. Cada uno ha ingresado al grupo por razones diferentes, y obra por móviles distintos a los otros: cada uno tiene íntimamente un problema personal. Son pocos: Boris Annenkov, el jefe, Stephan Fedorov, el más fanático, Alexis Voinov, el más joven, Yanek Kaliayev, soñador e idealista, y una mujer: Dora Dulevob.

No comprenderíamos bien, sin embargo, la acción de estos terroristas, sino viéramos que hay también en ellos, y en el primer plano de la conciencia, como si fuera el sentimiento dominante, una actitud de rebeldía, de repudio a un mundo en el que hay dolor y lágrimas, servidumbre, miseria e injusticia. Su actitud rebelde no se limita, en verdad, a repudiar un régimen tiránico, como el zarismo, sino que se levanta contra un universo en el que es posible la muerte y la tortura, en el que el desamor sucede a la ternura, en el que la esperanza no se cumple, en el que la angustia ocupa el sitio de la fe; un mundo en el que "los hombres mueren y no son felices", para decirlo con la frase de Calígula en la obra de teatro de Camus.

Esta actitud ante un mundo caído e imperfecto, este ensueño de un mundo de justicia y de bien, es lo que los hace amables a una primera mirada. Hay en verdad idealismo en algunos, como en Kaliayev y en Dora, por ejemplo. Pero hay también lo otro, lo pequeño humano, diríamos, hay el resentimiento, el rencor contra los torturadores, la vergüenza de sentirse humillados, la envidia de la felicidad ajena, el orgullo, el sueño de gloria, quizás hasta un amor frustrado y el miedo a la soledad.

Es sobre todo esto último, el miedo a la soledad, lo que llevó a Boris Annenkov hacia el grupo. No es muy fanático; es tranquilo e indulgente. Como carece de familia, busca su familia en el grupo. Un día le pregunta Dora si él ha amado alguna vez. Annenkov le contesta: "Sí, pero hace tanto tiempo que ya ni siquiera recuerdo". "¿Cuánto tiempo?", insiste Dora. "Cuatro años" dice Annenkov. Dora pregunta: "¿Y hace cuánto tiempo que diriges al grupo?". Annenkov: "Cuatro años. Ahora es al grupo el que yo amo".

Vemos que Annenkov ha hecho del grupo su refugio y el objeto de su cariño. El también siente la necesidad de amar a alguien, de que alguien se interese por él, sepa que él existe. El necesita del grupo para librarse de la terrible soledad. No es un apasionado ni un obstinado. Sus odios son abstractos. Habla de que le tocaría, a él también, arrojar una bomba, pero como es el Jefe cede este puesto de honor y de peligro a los demás, El se sacrifica por los otros. Por lo menos eso cree.

Voinov es, quizás, más sincero. El quisiera cumplir el deber de arrojar: la bomba, pero confiesa que tiene miedo, que al final no la arrojaría nunca. El no ha nacido para eso. No es sólo el miedo al patíbulo, es miedo a matar a un hombre. Claro que ellos no se llaman asesinos, sino justicieros. No cometen un crimen; realizan un acto de justicia. Hay que arreglar el mundo, que está mal, y ellos no saben hacerlo de otra manera que destrozando vidas. Ellos no se preguntan si este medio de sembrar la justicia es también justa. Lo que justifica a sus ojos su acción es la temeridad y el sacrificio. Deben sentirse orgullosos y morir felices.

Pero Voinov siente que la tarea resulta inconmensurable. Quizás entrevé oscuramente que eso de jugar a los ideales es bello, pero que, en todo caso, no puede conducir al crimen; que llegar a matar a un hombre es un juego monstruoso. Un cristiano lo vería con claridad, pero Voinov, como los otros, es ateo, y sin duda alienta en él, como en los demás, el principio de Ivan Karamazov: "Si Dios no existe, todo está permitido". Por eso Voinov siente vergüenza de su miedo, piensa que ha traicionado al grupo, que ya no es digno del ideal.

Stepan Fedorov

Stepan es el tipo del fanático que se encuentra en todos los grupos revolucionarios. Cualquier medio le parece lícito para alcanzar el fin. Todos los caminos deben estar abiertos: los caminos del terror y de la violencia, del crimen y de la mentira, de la muerte y de la destrucción. No se detiene ante lo sagrado de la vida; ante lo sagrado del amor, del llanto y de la alegría de los niños y de las mujeres. "No hay límites —dice Stepan, hablando con Kaliayev—. Todo está permitido; hasta el crimen. ¿Qué me importa que seamos criminales y no justicieros, si es que la justicia ha de ser realizada aún por los asesinos?".

"Justicia", es la única palabra que tiene Stepan en los labios. No se sabe qué entiende él por eso, pero toda vez que cita la justicia sólo habla de matar y de destruir. Al escucharlo se diría un fanático que desea sacrificar todo a un ideal. Pero eso no es sino la careta. Lo que en realidad mueve a Stepan no es ni el fanatismo de las ideas ni mucho menos la esperanza de realizar un ideal. Lo que en verdad lo mueve es el resentimiento, el odio, un odio ciego a un régimen cuyos policías lo azotaron en la cárcel, y a una sociedad y a un mundo donde es posible azotar a los hombres. "Saben? —les dice a sus camaradas Stepan—. Yo no he tenido vergüenza de mí mismo sino una sola vez. Cuando me han azotado, porque a mí me han azotado. ¿Saben Uds. qué es el látigo? Vera se hallaba cerca de mí y se suicidó como protesta. Yo he decidido vivir. ¿De qué puedo tener ahora vergüenza.

Los azotes que él ha recibido en la prisión y que lo han herido en su orgullo y dignidad de hombre, constituyen para él la sola justificación de su acción terrorista. El quiere matar a los hombres, porque los hombres lo han golpeado. El sentido de su acción no es sino la venganza. En el fondo no le importa la justicia, ni la doctrina, ni el grupo, ni el pueblo. No ama a nadie; no puede

soportar la felicidad de nadie. Este es uno de esos hombres que por no sentirse dichosos, sólo aspiran a que todos sean desgraciados.

Stepan está tan lleno de resentimiento contra el mundo, que su deseo de destruirlo todo lo traiciona a veces, y un día pregunta de improviso y sin venir a cuento: "¿Cuántas bombas se necesitarían para hacer saltar a Moscú?" Dora, que ha comprendido que es el odio el que lo mueve, le dice: "Stepan, dí "el odio", nada más que esas dos palabras: "el odio". Y cuando Stepan las enuncia, Dora comenta: "Tú las dices muy bien; Kaliayev no las sabía: pronunciar". Comprendiendo las palabras de Dora, dice Stepan: "Lo comprendo: tú me desprecias. ¿ Pero estás segura de tener razón? Estáis todos regateando lo que hacéis en nombre del innoble amor. Pero yo no amo a nadie, y odio, sí, odio a mis semejantes. ¿Qué haría yo con su amor? Yo he conocido la prisión hace tres años y la llevo en mí. ¿Querías tú que yo me conmoviera y arrastrara la bomba como una cruz? ¿Dónde podría yo encontrar la fuerza para amar? Me resta por lo menos la de poder odiar. Esto es mejor que no sentir nada. No hay tiempo para el amor. Hay mucho que hacer. Hay que despedazar este mundo por completo. Destruir, esto es lo que hay que hacer".

El Stepan de "**Los Justos**", se parece bastante al Verjovenski de "**Los Endemoniados**" de Dostoiewski. Su odio a los hombres es el mismo y hasta el sentido de sus palabras. Pero en Verjovenski hay una risa sardónica y un tono sarcástico, que le quita fuerza y lo muestra en su debilidad satánica. Es puramente negativo. Stepan tiene la fuerza de su pasión: un *odio* triste. Ni la destrucción del mundo lo haría reír. La aniquilación del universo arrancaría una carcajada a Verjovenski, pero Stepan se quedaría con su gesto amargado, descontento de que no existiera otro universo para destruirlo también.

Dora Dulabov

Dora es una muchacha de esas que se enamoran de una idea. Ingresan a un partido político y se apasionan de tal manera por la doctrina del grupo que no quiere escuchar nada que se oponga a ella. Y no es que los principios de la doctrina las convenzan. Su adhesión nunca es racional. Cuanto más oscuros e incomprensibles sean tales principios, más se entusiasman por ellos. Las mujeres admiran lo que no entienden. Se fanatizan con las ideas precisamente porque no saben nada de ideas. Por eso también adoran a Dios, porque Dios es incomprensible. "Yo no podría creer en un Dios que yo comprendiera", decía un personaje de Graham Greene. He ahí la razón para que las mujeres sean tan creyentes. Crean a pie juntillas todo lo que se dice en la iglesia y en el partido. Hoederer, un personaje de "**Les Mains Sales**" de Sartre, dice hablando de las mujeres de los grupos terroristas, a propósito de una bomba que no hicieron estallar: "Si no fuera por temor al ruido, las mujeres serían notables matachinas. Son empedernidas. Reciben las ideas hechas y creen, en ellas como en Dios. A nosotros nos es menos fácil disparar contra un hombre por cuestión de principios, porque somos nosotros los que hacemos las ideas y conocemos la cocina." Nunca estamos completamente seguros de tener razón".

Las mujeres, en cambio, creen siempre tener razón. Sienten una ingenua seguridad en lo que hacen, porque se ciegan fácilmente cuando una idea logra apoderarse de su espíritu. Pero en este grupo es precisamente Dora la que insinúa algunas veces la duda, la duda de que algún día llegue a realizarse el mundo de la justicia por el que todos luchan. Hay momentos en los que parece deplorar la acción del grupo y se lamenta de que la muerte y el patíbulo sean la coronación de los ideales de Kaliayev. Y cuando Annenkov dice que no hay otra solución, Dora le contesta:

—No digas eso. Si la solución es la muerte no estamos en el buen camino. La buena vía debe conducir a la vida, al sol. No se puede sentir frío eternamente.

—Esto también conduce a la vida —contesta Annenkov—. A la vida de los otros. La Rusia vivirá; nuestros nietos vivirán. Recuerda lo que decía Kaliayev: "La Rusia será hermosa.

—Los otros, nuestros nietos... Sí —dice Dora—, pero Kaliayev está en la prisión y la cuerda es fría. El va a morir. Quizás ha muerto ya para que los otros vivan. ¡Ah! Boris, ¿y si los otros no vivieran? ¿Y si él muriera por nada?

—Cállate —exclama Annenkov— con el frío de la sospecha de que Dora tuviera razón

Dora es ante todo una mujer. Una mujer auténtica: lo que realmente la mueve es el amor. Entrevé que es en el amor donde se halla la felicidad. Pero no se atreve a ser feliz en un mundo en el que hay tantos desgraciados; un mundo en el que hay hambre, en el que hay humillación, en el que hay lágrimas. Dora quiere ofrendar la felicidad que da el amor luchando por la justicia. Quiere sufrir para que otros sean felices. Cuando Kaliayev le habla de amor, ella contesta:

—¿El amor? .No es posible. Hay demasiada sangre, demasiada violencia. Los que aman la justicia no tienen derecho al amor. Hay que marchar con la cabeza levantada y los ojos fijos. ¿Qué vendría a hacer el amor en estos corazones orgullosos? El amor inclina dulcemente las cabezas. Nosotros tenemos que marchar con la nuca rígida.

Hay en Dora como una triste voluptuosidad del sacrificio. Así como Kaliayev quiere ofrendar su vida, Dora quiere ofrendar su amor. Pero a pesar de sí misma Dora ama, ama a Kaliayev. Y hay un momento en el que Dora parece esperar que se troce el frío vidrio del sacrificio de ambos, que los separe por el destino de su acción política. Cuando Kaliayev habla del amor al pueblo, y dice que el amor es sacrificio, un dar sin esperar respuesta, Dora contesta:

—Quizás. Ese es el amor absoluto, la alegría pura y solitaria. Y sin embargo yo me pregunto a veces si el amor no es otra cosa; si puede cesar de ser un monólogo, y si hay una respuesta, cualquiera que ella sea.

—Mira —le dice a Kaliayev—, algunas veces sueño: el sol brilla, las cabezas se inclinan dulcemente y los brazos se abren porque los corazones han dejado su orgullo. ¡Ah! Yanek, si una pudiera olvidar, aunque no fuera sino un minuto, la atroz miseria de este mundo, y dejarse llevar, entregarse. Un solo instante de egoísmo, ¿puedes pensar en eso?

—Eso se llama la ternura —contesta Kaliayev.

—Sí —dice Dora—, ¿pero tú la conoces? ¿Es que tú amas la justicia con ternura, o la amas con la llama de la venganza y de la rebeldía?

Y como Kaliayev permanece callado, ella le dice:

—¿Lo ves? No es posible. ¿Y a mí, me amas con ternura?

—Nadie te amará como yo te amo —le contesta Kaliayev.

—Pero me amarías si yo no perteneciera al grupo? ¿Me amarías si yo fuera injusta, si yo fuera, como lo era de niña, ligera y despreocupada?

—Muero del deseo de decirte que sí —contesta Kaliayev—. Y Dora exclama entonces, como en un grito: "Pues dilo, amado mío. Sí, frente a la injusticia, delante de la miseria y del pueblo encadenado. Sí, sí, yo te lo suplico, a pesar de la agonía de los niños, a pesar del patíbulo y ante aquellos que azotan a morir".

—¡Cállate Dora!, exclama Kaliayev.

—No —contesta ella—, por lo menos una vez hay que dejar hablar al corazón. Yo espero que tú me llames a mí, que tú me llames por encima de este mundo envenenado de injusticia.

Aquí vemos cómo Dora quiere romper la cadena de mentiras que atan al grupo y llegar a un momento de autenticidad, a ese momento en que se deja hablar al corazón, como ella dice. Pero Kaliayev está ya amarrado por su compromiso, y él es el elegido para arrojar la primera bomba. Debe matar al gran duque Sergio.

Yaney Kaliayev

Kaliayev es un muchacho de esos que solemos llamar idealistas. Es generoso, alegre; ama la vida. Se conduele por el dolor de los demás. Es un enamorado de la justicia y quiere matar y morir por ella. Sueña con ser heroico. Aunque no es un intelectual, cree que el hombre debe consagrar su vida a una idea. Quiere ser justiciero. "Yo he elegido morir para que ya no se mate a los hombres —dice—. Yo he elegido ser inocente". Y sin embargo ha de matar al gran duque, porque eso lo encuentra "justo", porque el gran duque es el símbolo de la tiranía. Al matar ha de ofrendar también su vida en un gesto hermoso. Y a que no se puede tener una vida bella, hay que hacerse una muerte bella. No se engaña respecto a este deseo. A su manera es sincero. El quiere en efecto morir como víctima de la tiranía. Ser también un símbolo. Sueña en sacrificarse, pero tal vez no porque la causa de su sacrificio le toque muy hondo, sino porque el sacrificio es bello y lo hará heroico a los ojos de Dora, a quien él ama. Así Kaliayev es tan inauténtico como los demás. Busca la muerte, pero disfraza la verdad. Cree servir a una causa política pero se engaña a sí mismo. Poco le importa en realidad la causa. El piensa en sí y en Dora. Si lo matan, será el sacrificado, será el "justo". Se hará un justo por la muerte. De ahí su orgullo.

Por eso no le importa matar. El pensamiento de su muerte le parece suficiente justificación para lanzar la bomba. Ha de dar su vida por otra vida. Una por otra: así, su cuenta le parece saldada. El razonamiento es respetable, pero es falso, como lo dice el mismo Camus, comentando los "Recuerdos de un Terrorista" de Savinkov, porque una vida que se entrega voluntariamente no

vale lo mismo que una vida que se cuida con amor; una vida a la que se renuncia que una vida a la que se aprecia.

Sin embargo hay algo de romántico en el gesto de Kaliayev. El no ha de matar por odio, como lo haría Stepan. No alimenta, como éste, un feroz rencor por la sociedad, ni un mortal resentimiento que lo hace detestar toda vida y toda alegría. Kaliayev sabe reír. Ríe con una risa clara e ingenua. ("Reía a veces sin motivo. ¡Qué joven era!" recordará Dora después de su ejecución). "Ustedes me encuentran un poco loco, demasiado espontáneo —dice a sus camaradas—. Sin embargo yo creo como Uds. en la idea. Como Uds. quiero sacrificarme... Sólo que la vida sigue pareciéndome maravillosa. Yo amo la belleza, la felicidad. Es por eso que odio al despotismo". Kaliayev quiere morir para que otros vivan. Pero no esos otros de los que habla Stepan, de un mundo abstracto e inexistente, de un mañana quimérico, de unos hombres sin rostro, sin tiempo y sin tierra. "Yo amo a los que viven hoy sobre la misma tierra que yo —dice Kaliayev— y es a ellos a los que yo saludo. Es por ellos por los que lucho y consiento en morir. Por una ciudad lejana, de cuya existencia no estoy cierto, no iré yo a golpear el rostro de mis hermanos. No añadiré a la injusticia viva, una justicia muerta".

El intuye, quizás, como Dora, lo que vendrá después: la "edad inhumana", la del Estado Leviatán que se constituirá en juez de la vida de los hombres y ordenará matar friamente por un departamento policial. La Máquina estatal insensible e irresponsable. Ya Dora tiembla ante la visión de ese porvenir. Cuando Anenkov le dice: "Este es un orgullo que nosotros pagamos con nuestra vida. Nadie puede ir más lejos. Es un orgullo al que tenemos derecho, Dora responde:

—Pero ¿estamos seguros de que nadie irá más lejos? Algunas veces, cuando escucho a Stepan, tengo miedo. Otros vendrán quizás que se apoyarán en nosotros para matar, y que no pagarán con su vida.

—Eso será cobarde, Dora —exclama Annenkov.

—¿Quién sabe? Eso será quizás la justicia. Y nadie entonces se atreverá a mirarle la cara.

El corazón parece contraérsele cuando imagina el régimen socialista triunfante. "Uno comienza por querer la justicia y termina por organizar una policía", como dirá más tarde Skouratov.

Dora teme que Kaliayev vaya a matar por nada, para nada. Un acto inútil e injustificable. Sólo la muerte del propio Kaliayev lo podrá justificar. Por eso quizás le será fácil morir. ¿Pero matar?... Kaliayev sabe sin duda lo que es el peso de una vida. Pero él piensa que no ha de arrojar la bomba sobre un hombre, sino sobre un régimen. El gran duque es un símbolo del zarismo, y él ha de arrojar la bomba contra un símbolo. Pero Dora, que está más cerca de lo humano, le dice:

—Tú verás al gran duque. Nada más que un segundo, pero lo verás. ¡Oh! Yanek, conviene que tú sepas y que estés prevenido. Un hombre es un hombre. El gran duque tiene quizás ojos compasivos. Tú lo verás rascarse una oreja o sonreír alegremente. Quizás tenga un corte en la mejilla que se hizo en la mañana al afeitarse. Y si en aquel momento te mira...

—No es a él al que yo mato —contesta Kaliayev—, sino al despotismo.

—Sin duda —dice Dora—. Claro está, hay que matar al despotismo. Y yo prepararé la bomba. Pero no conozco al gran duque, y mi tarea sería menos fácil si mientras la hago él estuviera sentado delante de mí...

Kaliayev dice que no tendrá desfallecimientos, pero en el momento en que él se dispone a arrojar la bomba, cuando el gran duque pasa en coche al teatro, observa que en la carroza va también la gran duquesa y dos niños. Siente que se le paraliza el brazo, que le flaquean las piernas, y un instante después, el gran duque ha pasado.

Kaliayev se siente culpable. Le pesa no haber podido arrojar la bomba. Teme que sus camaradas, sobre todo Dora, lo crean cobarde. Pero él sabe que no fue por miedo.

—Cuando las linternas del coche comenzaron a brillar de lejos, mi corazón se puso a latir de alegría —cuenta a sus camaradas—. Corrí a su encuentro. Es entonces que los ví. Dos niños. ¿Han visto Uds. alguna vez la mirada de los niños? Esa mirada grave que tienen a veces. Yo nunca he podido resistir esa mirada... No ví a la gran duquesa, sólo ví a los niños. Se mantenían derechos y miraban de frente, hacia el vacío. Con su uniforme de parada, las manos sobre las rodillas, el busto rígido. ¡Qué aire triste tenían! Si me hubieran mirado creo que habría arrojado la bomba no más que para apagar esa triste mirada... Hermanos, les diré lo que podría decir al más modesto de nuestros aldeanos: matar niños es contrario al honor. Y si un día, viviendo yo, la

revolución debe separarse del honor, yo me alejaré de ella. Si Uds. lo deciden, iré ahora mismo y esperaré la salida del teatro, pero me arrojaré bajo los caballos.

Sus camaradas deciden que Kaliyev obró bien. Que los niños están fuera de causa y que no se puede matar niños por una idea política. Todos, menos Stepan, que los acusa de no ser verdaderos revolucionarios.

—A mí me tienen sin cuidado esas tonterías —dice—. Cuando decidamos olvidar a los niños, ese día seremos los dueños del mundo y la revolución triunfará.

—Ese día la revolución será odiada de la humanidad entera —exclama Dora.

—Qué importa —dice Stepan— si nosotros la amamos con suficiente fuerza para imponerla a la humanidad entera y salvarla de ella misma y de su esclavitud... Yanek no mató a esos dos, y por eso miles de niños rusos seguirán muriendo durante años. Entonces elegid la caridad y curad tan solo el mal de cada día, no elijáis la revolución que quiere curar todos los males, los presentes y los futuros.

—Pero la muerte de los sobrinos del gran duque no impedirá que ningún niño se muera de hambre —contesta Dora—. Hasta en la destrucción hay un orden. Hay límites.

—No hay límites. La verdad es que vosotros no creéis en la revolución... El terrorismo no es para los seres delicados.

Kaliyev se levanta entonces como fuera de sí, y encarándose a Stepan le dice: "Yo he aceptado matar para eliminar al despotismo, pero detrás de lo que tú dices veo anunciarse un despotismo que si alguna vez se instala en el mundo hará de mí un asesino cuando trato de ser un justiciero. .. Yo he elegido morir para que el asesinato no triunfe. Yo he elegido ser inocente.

Kaliyev sufre en su orgullo. Lo desespera la opinión que Dora pueda tener de su conducta. Ahora sí está dispuesto a matar al gran duque sea como sea. Pero ya no le importa ni la causa, ni la tiranía, ni la política. Le importa Dora únicamente, el concepto que ella pueda tener de él: su fe en su valor y en su heroísmo. Es por ella, por el amor de ella que él matará al gran duque.

Es tomado preso y condenado a muerte. La gran duquesa, informada por la policía de que él perdonó su vida y la de los niños, quiere salvarlo con tal de que él se arrepienta y pida gracia a Dios. Ella es cristiana y su inmenso dolor la empuja al perdón. Por eso va a hablar con Kaliyev en su celda. Esta escena parece inverosímil. Es difícil creer que la gran duquesa vaya a buscar al matador de su marido y ofrecerle su perdón. Pero es rigurosamente histórica. Camus no hizo sino trasladar a la escena un trozo de la crónica de 1905.

La gran duquesa, mostrándole su rostro muerto, le dice: "Muchas cosas mueren con un hombre". "Lo sabía", contesta Kaliyev.

"Los que matan no lo saben. Si lo supieran cómo podrían hacer morir?", dice la duquesa. Y luego:

—Yo no puedo permanecer sola. Antes si yo sufría él podía ver mi sufrimiento. Sufrir era bueno entonces. Ahora... No, yo no puedo estar sola. Callarme... ¿Pero a quién hablar? Los otros no saben. Hacen como si estuvieran tristes. Pero luego se van a comer y a dormir. Sobre todo a dormir... Pensé que en esto nos parecíamos, tú y yo. Tú no duermes tampoco, estoy segura. ¿Y a quién hablar del crimen sino al matador?

—¿Qué crimen? —contesta Kaliyev—. Yo sólo me acuerdo de un acto de justicia.

—La misma voz —dice la gran duquesa, trastornada por su dolor..:—. Tú tienes la misma voz que él. Todos los hombres emplean el mismo tono para hablar de justicia. El decía: "Esto es justo!" y una debía callarse. El se equivocaba, sin duda. Tú también te equivocas.

—El encarnaba la suprema injusticia —dice Kaliyev, que quiere permanecer duro—, la injusticia que hacía gemir al pueblo ruso desde hace siglos. Por ella él solo recibía privilegios. Si yo me he equivocado, la prisión y la muerte son mis salarios.

—Sí, tú sufres —dice la gran duquesa—. Pero tú lo has matado a él... ¿Sabes lo que hacía dos horas antes de morir? Dormía. Echado en un sofá con los pies sobre una silla... como siempre. El dormía, y tú lo esperabas arteramente durante la noche... Pero tú eres joven, y no puedes ser malo.

"Yo no he tenido el tiempo de ser joven", contesta Kaliyev. Y luego le dice: "Déjame prepararme a morir. Si yo no muriese, entonces Si sena un asesino

—Lo voy a dejar —dice la duquesa—, pero yo he venido acá para conducirlo de nuevo hacia Dios, ahora lo sé. Ud. quiere juzgarse y salvarse solo. Eso no es posible. Sólo Dios podrá hacerlo si Ud. quiere vivir. Yo pediré su gracia. La pediré a los hombres y a Dios.

—No lo haga, se lo suplico —contesta Kaliayev—. Déjeme morir o yo la odiaré mortalmente.

Kaliayev no quiere pedir gracia. Se mantiene inquebrantable, como un fanático. Pero ya no piensa en la idea, piensa en Dora:

—¡Morir con ella! Los seres que se aman deben morir juntos si ellos quieren estar para siempre reunidos —dice Kaliayev como en un sueño—. ¿No podemos acaso imaginar que dos seres renuncien a toda alegría, se amen en el dolor, sin poderse dar otra cita que la del dolor? ¿No podemos imaginar que la misma cuerda una a los dos seres?

Entre tanto Dora también piensa en él, en una escena tensa y dramática. Piensa con un dolor sin lágrimas, sin gesticulaciones. Venciéndose a sí misma. Sabe que Kaliayev no se entregará, no pedirá clemencia, porque eso, a los ojos de sus camaradas, sería una traición. Stepan, que nunca lo quiso, duda de él: "Si habló con la gran duquesa fue para pedir gracia", dice. "Ella dijo que él estaba arrepentido, ¿cómo saber la verdad?".

—Nosotros sabemos lo que ha dicho ante el tribunal y lo que nos ha escrito —contesta Dora—. Yanek ha dicho que él lamentaba no disponer sino de una vida para arrojarla como desafío a la autocracia. El hombre que ha dicho esto no puede pedir clemencia. El quiere morir... El va a morir.

—Con todo ha cometido un error al hablar con la gran duquesa —insiste Stepan—.

—El es el único juez de sus actos —contesta Dora—. El es libre y tiene el derecho de hacer lo que quiera antes de morir. Porque él va a morir, ¡debéis estar contentos!... Si él obtuviera gracia ¡qué triunfo para los que dudaban de él! Eso sería la prueba, ¿no es verdad?, de que él se arrepintió y traicionó. El tiene que morir para que vosotros creáis y podáis amarlo todavía. Vaya que cuesta caro vuestro amor.

Dora comprende las desconfianzas y las rivalidades del grupo. Sabe que más por sus camaradas que por sus enemigos, Kaliayev no tiene otra salida que la muerte. Quizás éstos podrían perdonarlo del crimen, pero aquéllos no lo perdonarían jamás de un arrepentimiento. Los "justos" desean la inmolación total de amigos y enemigos. Nada quieren saber de humanidad ni de clemencia. No aman al hombre absorbidos en el servicio a una humanidad abstracta. Y aunque ellos se dicen insensibles a los sentimientos "burgueses", hay también odios y envidias en el grupo.

Esto se manifiesta claramente cuando Stepan averigua los detalles de la muerte de Kaliayev y los relata al grupo. "Kaliayev no ha traicionado", dice, y cuenta que murió sereno, orgulloso, sin una palabra ni una mirada que pidieran clemencia, que cuando un sacerdote le presentó el crucifijo, él lo rehusó diciendo: "Ya os he dicho que yo he terminado con la vida y que estoy en regla con la muerte". Y cuando Annenkov, un poco extrañado, le dice: "Tú has preguntado todos esos detalles, ¿y por qué?". Stepan confiesa: "Es que había algo entre Yanek y yo: yo lo envidiaba".

En todas las escenas de la obra aflora siempre la inautenticidad moral de aquellos terroristas, pero la escena clave de esta obra de Camus, está sin duda en el diálogo que, en la cárcel, sostienen Kaliayev y Skouratov, el jefe de la policía zarista. Este le ofrece el perdón para él y sus camaradas, siempre que los entregue y evite así otro crimen y sin duda también otro cadalso. Kaliayev se niega irritado a delatar a sus camaradas, y rechaza el proceso, diciendo con orgullo:

—Yo no soy un acusado. Soy un prisionero de guerra, porque yo he lanzado la bomba sobre vuestra tiranía y no sobre un hombre.

—Pero es un hombre el que la ha recibido —contesta Skouratov—. Y la bomba no destruyó un régimen sino un cuerpo humano que quedó sin cabeza y con las manos y piernas destrozadas.

—Yo he ejecutado un veredicto —exclama Kaliayev—. Lo que yo soy no le concierne, lo que le concierne es nuestro odio, el mío y el de mis hermanos.

—¿Y qué es un veredicto? —pregunta Skouratov. Y él mismo se contesta: "Una palabra sobre la que se puede discutir noches enteras. ¿Y el odio?, también una idea. Lo que no es una idea es el crimen. Y sus consecuencias naturalmente: el arrepentimiento y el castigo. Acá estamos en la médula de la cuestión. Es por esto, por lo demás, que yo me he hecho policía. Para hallarme en el centro mismo de las cosas.

Y de pronto Skouratov, pregunta. a Kaliayev:

—Dígame, ¿por qué perdonó Ud. la vida de la gran duquesa y de sus sobrinos? —Y cuando Kaliayev le contesta que eso no le concierne a él, Skouratov le dice:

—¿Lo cree Ud.? Yo le voy a decir por qué. Una idea puede matar a un gran duque, pero difícilmente llega a matar niños. Eso es lo que Ud. ha descubierto. Ahora bien, esto plantea un problema: si una idea no puede matar niños, ¿merecerá que ella mate a un gran duque?

Esta pregunta de Skouratov es la clave de todo el libro. Acá se separa el plano concreto de la vida, del plano abstracto de las ideas, y lo monstruoso que resulta el sacrificar una vida actual por la posible dicha de vidas posibles, matando a un hombre en nombre de una doctrina o de un sistema.

Claro que en el hecho, como frecuentemente sucede, Kaliayev no mató por una idea, sino por un amor, aunque ese amor no tuviera nada que ver con aquel crimen. Ahí está la brujería de la inautenticidad, no sólo de estos revolucionarios, sino de todos los hombres, que, con frecuencia, creen que obran por un motivo y obran por otro que no se lo confiesan. Esto es lo que Sartre ha llamado el juego de la mala fe.

Dora hará lo mismo que Kaliayev. Reclamará para ella el derecho de arrojar la segunda bomba, deber que correspondía a Stepan, pero que éste le cede de buena gana. Dora ya no piensa en el mundo feliz que vendrá, y del que ella duda mucho. Ya no piensa tampoco en la justicia, en la doctrina, ni en el grupo. Piensa en Kaliayev; en el amor que pudo realizarse y no se realizó. Y sino es posible el amor, más vale la muerte. Dora quiere arrojar la bomba únicamente para seguir la suerte de Kaliayev.

—Yo lanzaré la bomba —dice con un tono de exaltación casi desesperada—, y más tarde en una noche fría... ¡Oh Yanek! ¡Una noche fría y la misma cuerda! Todo será desde hoy más fácil para mí.

Así, cada uno se propone matar por razones distintas, por móviles enteramente personales. En pocas obras, como en ésta de Camus, se pone mejor de manifiesto que el hombre no se mueve por ideas, sino por sentimientos, y que lo dominante en él no es la razón, sino la angustia y el cuidado. El hombre se considera un ser racional pero, como dice León Chestov, hay siempre algo que está más allá de la razón. Se suelen defender las opiniones con vehemencia, pero raro será el hombre que llegue a matar por una idea, o por una idea se quite la vida. El suicidio filosófico, que le arrancó hondas meditaciones a Camus en "Le Mythe de Sisyphe", sólo se puede dar por excepción. Hay un ejemplo en Kirilov, de "Los Endemoniados" de Dostoiewski, pero Kirilov es un personaje de novela y un personaje del todo singular.

El suicidio al estilo de Kirilov, al que Dostoiewski, en su "Diario de un Escritor" llama lógico, no es siempre completamente lógico, porque, como en el crimen por ideas, se entretejen afecciones demasiado humanas. De ahí la inautenticidad de la acción, pero de ahí también lo patético del hecho, ya que es por este fondo humano que el hombre es hombre y no una máquina pensante. Las pequeñas o grandes pasiones constituyen la debilidad, pero también la grandeza humana. Esta debilidad hace al hombre objeto de compasión, pero así mismo digno de afecto y simpatía.

Kaliayev y Dora despiertan este afecto y esta simpatía porque son humanos. Stepan, en cambio, quiere ser insensiblemente lógico en su pensamiento y en su acción, y resulta antipático. Claro que él se engaña, pues en el fondo es tan humano como los demás. Nos confiesa su resentimiento, y hasta su envidia a Kaliayev. Así resulta tristemente humano por el valor negativo de su pasión.

Esta obra nos revela lo que está siempre detrás del crimen político y lo que lo hace odioso. Pero igualmente odioso sería un crimen frío e impersonal. Una idea no puede matar a un hombre porque la esfera abstracta de la idea se halla muy lejos del plano concreto de la vida. La inteligencia humana se complace en elaborar ideas, doctrinas, sistemas filosóficos. Es el maravilloso juego mental que se torna peligroso cuando trata de imponerse a la realidad. Ninguna idea puede tener el peso de una existencia, porque ninguna idea posee la verdad. Los filósofos saben bien que no hay doctrina que no pueda ser contestada por otra, y que por ende, nadie está seguro de tener razón, a no ser precisamente los que están lejos de ese juego. Aquellos que nunca crearon ideas son los que llegan a ser dominados por ellas.

Los que gustan de jugar a los símbolos, como Kaliayev, pronto descubrirán el abismo que hay entre el pensamiento y la realidad, entre la fugacidad de una idea y el peso de una existencia. Por eso quizás nada más monstruoso que el crimen de origen intelectual: que el crimen político. Tenemos un claro ejemplo en esta obra de Camus.

EDGAR ALLAN POE Y EL PRINCIPIO POÉTICO

Es poco frecuente en la literatura universal —tres o cuatro casos a lo más—, que un poeta sea al mismo tiempo un legislador en la esfera de la poesía, y que llegue a crear un cuerpo de doctrina de reglas y principios, a base de los cuales forje una magna obra poética. Raro caso en verdad el de un poeta, que, como Poe, posea la plena conciencia de sus medios y haga de su obra la expresión o el ejemplo de sus propias teorías sobre el arte. Estas teorías, nacidas de una honda reflexión sobre el mundo poético, pueden constituir, ordenadas sistemáticamente, una nueva preceptiva, y hasta, apurando un poco, si lo queréis, una estética. Paul Valery, hablando de Baudelaire, dijo un día que "clásico es el escritor que lleva un crítico consigo y que lo asocia íntimamente a sus trabajos". Si hemos de aceptar la definición, Edgar Poe fue sin duda el paradigma del poeta clásico. Era una mentalidad de gran fuerza analítica, y de una necesidad de rigor y precisión realmente extraordinaria. Fue lo que se puede llamar un espíritu lógico. De haber orientado su labor hacia la especulación filosófica, Poe habría llegado a ser, no lo dudamos, uno de los pensadores más rigurosos y profundos, pero no lo debemos lamentar, pues conducida esa translúcida inteligencia al dominio de la poesía y de las letras, engendró, con sus principios, una de las mayores revoluciones literarias, y en el plano de la pura creación, en la poesía "El Cuervo" y "Las Campanas", y en la prosa "El Escarabajo de Oro" y "El doble asesinato de la calle de la Morgue", que son verdaderas obras maestras de la literatura universal.

El espíritu crítico que llevaba Edgar Poe asociado al poeta, era de tal magnitud de análisis y de tan aguda comprensión para las cosas de la poética y el arte, que, aunque él no se propuso sino razonar su propia obra para modelarla como un artífice que calcula y sopesa todos los detalles, llegó a crear, discurriendo por menudo las mil facetas de su oficio y diseccionando exhaustivamente en la pulpa de la poesía de su época, un conjunto de principios, que han renovado, sin él pensarlo y hasta sin él saberlo, la literatura del siglo XIX. La obra de Poe, en este aspecto, puede ser comparada con la de Horacio, Boileau y Lessing, los tres o cuatro casos a que nos referíamos al comienzo, ya que estos altísimos poetas, fueron también, como él, legisladores de la poesía. Cada uno en su esfera fue creador de una preceptiva, que dió origen a una etapa poética. Horacio basado en los principios de Aristóteles, dió normas a la poesía antigua y aun a gran parte de la poesía medioeval, Boileau dictó preceptos a la tragedia francesa, a los que se atuvieron rigurosamente Corneille y Racine, Lessing revisando la preceptiva de Boileau y rectificando la interpretación de las tres unidades del drama, dió origen a la nueva poesía dramática alemana, que culminó en Goethe y Schiller.

No es frecuente que Poe sea colocado al lado de estos grandes preceptistas, ya que son ignoradas casi en absoluto sus teorías poéticas. De Poe no se conoce generalmente sino algunos poemas y algunos cuentos, y aun estos no siempre valorados en todo su valor. Creemos empero que tan importante como su obra de creación es su obra crítica, condensada en varios pequeños opúsculos, de mayor contenido y riqueza de pensamiento que muchos extensos tratados de retórica. El primordial de estos opúsculos se titula "El Principio Poético", en el cual, con una comprensión y penetración admirables, reduce a examen toda la materia poética y sienta las bases de una nueva poesía. Es tanto gracias a su obra de creación como gracias a su principio poético, que la influencia de Edgar Poe fue tan extensa y tan fecunda. De él surgió todo el simbolismo francés, de él nació Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Paul Valery, de él nació también, directa o indirectamente, todo el modernismo literario sudamericano. Su influencia es visible además en Dostoiewski, en Stevenson, en Maeterlink, amén de haber dado origen al género de la novela policial. Conan Doyle quizás no habría creado su Sherlock Holmes sin el antecedente de Poe.

Los análisis de Edgar Poe toman pie en la crítica del romanticismo literario dominante en su época. El romanticismo inspirado en la naturaleza, desde Rousseau, incidía en el valor del sentimiento, pues era sobre todo la resonancia y el reflejo sentimental de la naturaleza, lo que el romántico buscaba. El paisaje es un estado de alma, había dicho Amiel, y así todo el interés se volcó hacia el complejo mundo de la subjetividad humana. El poeta no necesitaba más que escarbar en el fondo de sus sentimientos para hallar los materiales de su obra. La poesía

romántica era una poesía confesional. Los poetas rimaban sus decepciones y amarguras, sus anhelos secretos, sus desengaños amorosos y hasta sus fracasos políticos. En una palabra todo el contenido emocional de su vida burguesa. La pasión era la carne de que se alimentaba la poesía romántica. Nunca la pulpa de la vida estuvo tan confundida con el arte. Esta necesidad de confesarse, por lo demás, de desnudar el alma, con poco recato y pudor, y mostrarse a la mirada extraña y curiosa del público, es algo característicamente romántico. No en balde puso de moda el romanticismo el género de las "confesiones", de los "diarios íntimos" y de las "memorias". La poesía tuvo también este singular carácter autobiográfico. Una obra poética era siempre la expresión de algún momento vivido con intensidad, de algún suceso singularmente emotivo, cuando no de una vida entera. Sobre todo la pasión amorosa era el tema preferido de sus confesiones. La obra de Lord Byron está llena de su adulterio con Carolina Lamb; y de Musset destila su pasión, un tanto literaria y otro tanto carnal, por Jorge Sand, y sabemos también que la vida amorosa de Goethe está contenida en sus obras, y que cada uno de sus poemas, en prosa o en verso, es la resonancia del sentimiento dejado por una mujer. Así, para la sensibilidad romántica, hacer poesía, no era otra cosa que verter, en versos más o menos sonoros, la propia vida pasional.

De acuerdo a este criterio, el más sincero en su sentimiento y en su expresión debía ser el más grande poeta. Y sin embargo esto no es en manera alguna así. El romanticismo encerraba mucha mixtificación; mixtificación, por otra parte, muy provechosa al arte. ¿Qué habría sido, en verdad, de la poesía si los poetas se hubiesen reducido a contarnos sus intimidades y miserias? La verdad es que sólo los malos poetas riman con sinceridad sus sentimientos. Quienes lo hacen son candorosos hasta la hilaridad y triviales hasta el aburrimiento. Los grandes poetas románticos nos hacían tragar sus conferencias porque las aderezaban en un manjar poético. He ahí el secreto, que los malos poetas no sabían. En una palabra, los poetas eran poetas, no por su contenido confesional, sino a pesar de él. Ya Goethe mismo, quien exaltó como ningún otro los valores de la vida, decía a Ekermann, hablando de su obra, que "en ella nada había que no lo hubiese vivido, pero que nada estaba, ciertamente, como lo había vivido". Había pues que depurar el contenido emocional para hacerlo poético. Eliminar todas las particularidades, la pulpa misma de lo vivido, para no dejar sino una imagen, lo suficientemente estilizada, que fuera la representación de un sentimiento general.

A pesar de eso, en la poesía romántica había mucho de extraestético. Por muy depurada que estuviese quedaba demasiada carne de vivencias, y cuando no, demasiada retórica, gesticulación y palabrería. Es que los románticos estaban tan convencidos de que el sentimiento y la pasión debían alimentar toda poesía, que cuando faltaban, llenaban el hueco con palabrería ampulosa, expresiones enfáticas e hinchadas, que daban a la poesía ese carácter tan típicamente declamatorio a todo lo romántico. Inclusive los grandes poetas, como Goethe, Víctor Hugo o Lord Byron, cargaban sus versos con fardos de elementos extrapoéticos. Si no gastaban demasiada retórica y fraseología pomposa, como los malos poetas —y a veces también la gastaban—, llenaban en cambio sus poemas de discursos edificantes, de sentencias morales, de enseñanzas históricas, y hasta de teorías metafísicas. Cuanto encontraban a mano metían en sus versos, pedagogía, política, historia, filosofía; todo entraba de lleno, y claro está, la poesía se deslizaba también, aunque un poco clandestinamente, y hacía su aparición timorata, de vez en vez, en algunos versos. Así en los poemas románticos había de todo, hasta poesía.

El primero que vió con claridad pristina, este pecado de la poesía romántica, fue Edgar Poe, y analizando despaciosamente halló que el vicio de mezclar la poesía con cosas extrapoéticas, venía de más lejos; tenía un origen clásico, y era el famoso principio pedagógico, contra el que Poe reaccionó enérgicamente. Este principio se remonta a Aristóteles, pero es sobre todo en la poética de Horacio que ocupa un lugar de preferencia. Según él la poesía tiene por finalidad enriquecer el espíritu, procurando gustosamente conocimientos de varia índole y transmitiendo con deleite la ciencia y la moral. Horacio escribió en efecto en su Epístola ad Pisones:

*Aut prodesse volunt. aut delectare poetae
Aut simul et jucunda, et idonea dicere vitæ.*

Y además:

*Omne tulit punctum que miscuit utile dulci
Lectorem delectando, pariterque monendo.*

Casi todos los poetas habían sido, en más o menos grado, fieles al principio. Los trágicos franceses se proponían depurar el idioma y las costumbres, y enseñar a los cortesanos de Luis XIV las altas virtudes de la antigüedad clásica. Calderón y Lope, por su parte, propendían a robustecer en el pueblo español las virtudes hidalgas, espejándolas en sus comedias. Mas nadie había tomado tan en serio este principio como los románticos. Lord Byron y Schiller presumían de enseñar al mundo una nueva ética; Goethe desdeñaba a los filósofos, porque en el fondo se consideraba más filósofo que ellos; Lamartine se figuraba elevar los espíritus y forjar altos ideales, inclusive políticos, por medio de sus versos, y Víctor Hugo se sentía el gran director de orquesta de la cultura del siglo XIX.

Poe reaccionó contra esta manera de concebir la poesía, porque vio claro que ella no puede tener por misión ni fortificar los espíritus, ni perfeccionar las costumbres, ni aportar beneficio útil alguno. Esto aparejaría un desmedro del verdadero valor poético. La poesía, se dijo Poe, no tiene, ni puede tener otro fin que sí misma, que ser poesía. Es un error equipararla a la ciencia o a la moral, que le son completamente extrañas. No quiere decir esto naturalmente que la poesía sea antagónica, sino únicamente que su fin es otro. La finalidad de la Ciencia es la Verdad, como la de la Moral es el Bien. Nada tiene que hacer la poesía con el bien o con la verdad y por ende, nada tiene que enseñar o doctrinar. El fin de la poesía no es otro que el de producir Belleza. He ahí algo que cuando fue pensado por Poe, era completamente nuevo. Los románticos, es cierto, habían hablado mucho de la belleza, pero hablaron de ella, como hablaban de todo, en forma confusa y sin cabal concepto de lo que decían. Se necesitaba la claridad mental de Edgar Poe, para adquirir plena conciencia de ésta, al parecer, simple verdad, que iba empero a transformar toda la poesía. El poeta para él no es ni un preceptor de moral, a que los griegos querían reducirlo, ni un profeta o héroe de la cultura, a que los románticos querían encumbrarlo. El poeta no es sino eso, un poeta, vale decir, un forjador de poesía, un creador de belleza.

Poe reaccionó también contra el sentimentalismo poético y la opinión dominante de que era la pasión el contenido esencial de toda poesía. La pasión es la embriaguez del alma y por lo tanto algo turbio, informe y extraestético. Pertenece a la esfera de lo irracional. Y nada tan hostil a esa inteligencia anhelosa de claridad, como la de Poe, que lo confuso e incomprensible. Un poema es una obra de arte, esto es decir, algo cuya forma acabada obedece a la medida, al cálculo y a la previsión. La poesía es hija de la inteligencia y no del sentimiento. De ahí que Poe reaccionase también contra el pretendido "estado de inspiración" de los poetas. Los románticos, unos por ingenuo convencimiento y otros por encandilar a los bobos, hablaron mucho de la inspiración. Desde entonces aquel estado de alumbramiento, o la carencia de él, fue el escudo de los malos poetas, y no hay duda que más de uno quedaría con la pluma dormida, al frente del papel, esperando oír el dictado de las Musas. Poe despertó a los poetas de este falaz sueño de la inspiración. No hay que llamarse a engaño. La poesía, se dijo, es un arte y por lo tanto cosa de construcción. La poesía requiere discernimiento y claridad mental, no oscuro numen. El estudio debe ocupar el lugar de la inspiración. Edgar Poe pretendía que aun la originalidad se aprende, lo que no siempre quiere decir que se pueda enseñar. No todo lo que se aprende es susceptible de enseñanza.

Así pues, aplicando la reflexión y el análisis, Edgar Poe se propuso echar las bases de una nueva poesía. En oposición a la romántica, ésta debía estar depurada de todo elemento extrapoético, de toda disertación moral, doctrina filosófica, enseñanza histórica; nada de énfasis retórico, oratoria o dialéctica; nada de conseja o moraleja. No quiere decir sin embargo que el sentimiento y la pasión no pudiesen trocarse en ingrediente estético, sirviendo a la pura expresión de la belleza, pero esto como material objetivo manejado por el poeta y no como contenido subjetivo. El poeta podrá utilizar el "material" de los sentimientos, pero no sentir, pues en cuanto sienta dejará de ser poeta. Quién se halla embriagado por la pasión, es incapaz de aplicar la clara intelección del artista. El sentimiento como carne de vivencias, que diríamos hoy, con una frase tal vez no del disgusto de Poe, es algo por completo extraestético; no así el sentimiento como "fenómeno", como lo objetivado que el poeta contempla con serenidad, lo aprovecha y lo dispone en forma artística. Esto se explica por un concepto, cuya íntima certidumbre tuvo Poe, y que luego ha sido desarrollado ampliamente por la filosofía: la distancia, o mejor diremos la ruptura, entre el arte y la vida.

Todas estas reflexiones coadyuvieron a que en el espíritu de Poe cobrara forma poco a poco, algo que después se convertiría en Francia en objeto de apasionada polémica y en obsesión para Mallarmé y Paul Valéry, me refiero al anhelo y a la "necesidad" de la poesía pura. ¿Mas qué es la poesía pura? Esta pregunta apareja otra, que es en verdad la fundamental: ¿Cuál es la esencia de la poesía?, ¿en qué consiste la verdadera poesía? Aunque Edgar Poe no se hubiera planteado el problema en estos mismos términos, en este problema y su solución está todo Edgar Poe. El fue en efecto el primero que vió, con esa clarividencia que poseía para las cosas del espíritu, que la poesía, toda poesía, la que se había hecho antes que él y la que se forjaría después, no era sino el arte de la palabra. Pero esto requiere una explicación, pues aunque parece descubrimiento fútil, es sin embargo muy penetrante y hondo, y de muy vastas consecuencias.

La palabra es un instrumento que sirve para expresar ideas, conceptos y, a través de ellos, cosas; así las ciencias se sirven de la palabra para dar a conocer su contenido. La palabra es el vehículo de la historia, de la moral, de la filosofía, etc., porque posee un valor semántico, de significación, que la hace útil. Pero he aquí que además de su valor semántico, la palabra posee un valor en sí misma, y es por este valor que se ha forjado con la palabra un arte, que es la poesía. Análogo fundamento posee la pintura y la escultura: todas las cosas de la naturaleza se dan en forma y en color, mas la forma y el color poseen independientemente un valor propio, y es por este propio valor que ha sido posible el arte plástica. La palabra es por sí misma un material artístico; posee ritmo, sonido, color, calidad y significación. Y decimos significación porque también el valor semántico es un valor poético —la combinación sonora y rítmica de palabras sin sentido, no sería poesía—. Mas en la obra poética el valor semántico desempeña una función totalmente distinta, de la que desempeña en un tratado de lógica o de moral. ¿Cómo es esta función?, es muy difícil explicarlo, porque se trata de diferencias muy sutiles, de diferencias de matiz, pero que a un poeta, o a un gustador de la poesía, se le hacen evidentes. Diremos que la palabra es como un cristal de colores, a través del cual vemos las cosas; el vulgo sólo atiende a las cosas mismas, el poeta sostiene su mirada en el cristal, y sólo como fondo se proyecta la cosa, un tanto desrealizada e inefable. Eso es lo que comprendió profundamente Edgar Poe, aunque no lo explicase de este modo, y eso es lo que no comprendieron los románticos y en general los poetas del pasado. De ahí que empleasen la palabra como vehículo, para decir cosas, para expresar ideas. Y lo cierto es que la poesía nada tiene que decir, como nada dice un poema de Poe, un poema de Baudelaire, o un poema de Mallarmé. "La poesía no se hace con ideas sino con palabras"; dijo un día Paul Valéry a un amigo suyo, que decía tener muchas ideas y que se quejaba de no poder hacer buenos versos.

Pero comprendería muy mal quien crea, por esto, que para la poesía nueva, que nació de Poe, la significación de la palabra tiene poca importancia, buscándose, no más, que el valor rítmico y sonoro de ella. Es verdad que mucho se ha insistido en el carácter musical de la poesía nueva, y aun se ha dicho que el precepto horaciano: **ut pictura poesis**, había que sustituirlo por este otro: **ut musica poesis**, todo según la fórmula de Verlaine: **de la musique avant toute chose**, y de la que Rubén Darío hizo su divisa. Es indudable que los jugueteos verbales de Rubén Darío y en general de todos los modernistas americanos, como los de Verlaine, Teodoro de Bambille y otros, de la poesía francesa, tienen su germen en "Las Campanas" de Poe. Pero es necesario decir también que de Edgar Poe descendió paralelamente otra corriente poética, que ancló, no ya en Verlaine, sino en Mallarmé y luego en Paul Valéry. Esta corriente incide precisamente en el valor semántico de la palabra como valor poético. La significación cobra para ella un relieve que no tiene en el trato vulgar. En esta poesía los vocablos poseen un brillo primigenio. Se puede decir en efecto que a las palabras les sucede como a las monedas, que al pasar de mano en mano, pierden su relieve y su brillo. Para Adán las palabras debieron tener una fuerza tremenda, un poder expresivo que, como una batería eléctrica, se ha ido gastando poco a poco. La magia del poeta consiste en devolver a los vocablos aquel original vigor y aquel su paradisíaco brillo prístino. Toda verdadera poesía tiene un sortilegio adánico; no en balde alguien ha dicho que la poesía no es sino el lenguaje de Adán.

Este es el secreto de los poemas de Edgar Poe, y de ahí el hechizo y encantamiento que de ellos emerge. Ese estremecimiento medular que produce la lectura de "El Cuervo", no es debido como generalmente se cree, al "tema" de la muerte y a la desesperanza en el retorno de la amada. No, en manera alguna. Otros poetas hablan mucho más de la muerte y aparentan desesperarse mucho más, pero carecen del magnetismo y de esa extraña nube de misterio que Poe sabía insuflar a sus versos. El prodigio de los poemas de Poe —lo mismo que los de Mallarmé y Paul

Valery— no radica en el llamado "tema" pues aun se puede decir que carecen de él, sino en la virtud mágica de sus vocablos. Gran parte de esta virtud proviene de la precisión y del rigor con que son usados.

Nada de vaguedad, claridad pedía Poe; **claridad, limpidez y forma**. Mas esto nos conduce al método de composición del gran poeta norteamericano.

Fundamentos del método

La poesía es un arte. De esta afirmación plenamente consciente, arranca Edgar Poe toda su concepción poética. Si el arte es, de acuerdo a la clásica definición, un hacer, o crear, mediante reglas y preceptos aplicados por el entendimiento, la poesía, como todo arte, está reglada por normas y principios, a los que necesariamente ha de atenerse el poeta, si quiere producir una obra perfecta. Poe pretendía que un poema se construye como una catedral. Es obra de reflexión, de cálculo; en cierta forma es hermana de las matemáticas. Así como un arquitecto calcula las dimensiones, la proporción, la resistencia de los materiales, etc., así también el poeta para "construir" un poema debe calcular los matices, los ritmos, los sonos, la fuerza de los términos, el color de los vocablos y la intensidad de los efectos. Todo en un poema debe estar reglado y sopesado para producir la impresión que se busca. Poe refiriéndose a su poema "El Cuervo", escribe: "Ningún punto de la composición puede ser atribuido a la casualidad o a la intuición; la obra ha marchado, paso a paso, hacia su solución con la exactitud y la rigurosa lógica de un problema matemático". Un poeta, como un arquitecto, debe conocer los materiales de su oficio. ya que la construcción de un poema, lo mismo que la de una catedral, consiste en él pleno dominio de los medios.

Hay sin embargo poetas que presumen de desdeñar los principios de la poética y hasta los de la gramática, haciendo creer que su obra es fruto de un golpe de genio, de una especie de revelación mística o de estado profético. Grave cosa cuando es sincero este desdén por las leyes poéticas o gramaticales, pues la obra se resentirá necesariamente de la virginal ignorancia del poeta. Mas el desdén es con frecuencia simulado, ya que el escritor no gusta siempre revelar al profano los resortes íntimos de su oficio, que constituyen su secreto profesional. Por lo demás tan grata como es la contemplación del arte realizado, ingrato es el espectáculo de su elaboración. Gusta ver el edificio sin el maderamen que ha servido para construirlo, o contemplar la comedia desde la butaca del espectador, sin ingresar dentro de bambalinas y ver el frágil andamiaje de la farsa. Nada sin embargo sería tan útil, a quién desee conocer la interna maquinaria de la poesía y el arte, como, armándose de un poco de valor, introducirse entre bastidores, en el laboratorio o en el taller de la complicada producción artística.

"Muchas veces he pensado —decía Edgar Poe— en el interés que tendría un artículo escrito por un autor que quisiera, es decir, que pudiera, contar, paso a paso, la marcha progresiva que ha seguido cualquiera de sus composiciones para llegar al término definitivo de su desarrollo. Me sería difícil explicar por qué no se ha publicado nunca un trabajo de esta especie; quizá la vanidad de los autores ha sido, para este vacío literario más poderosa que ninguna otra causa. Muchos escritores, sobre todo los poetas, prefieren dar a entender que componen gracias a una especie de frenesí sutil o de intuición estética, y temblarían positivamente si se vieran obligados a autorizar al público para que mirase detrás de la escena y contemplara los laboriosos e indecisos embriones de pensamiento, la verdadera decisión tomada en el último momento, la idea tan frecuentemente entrevista en un relámpago y negándose largo tiempo a dejarse ver en plena luz; el pensamiento plenamente madurado y rechazado por la desesperación como algo intratable, la elección prudente y los rebuscamientos, las dolorosas raspaduras y las interpolaciones; en una palabra los rodajes y las cadenas, la máquina para la decoración, las escalas y los escotillones, las plumas de gallo, el carmín, los lunares y todos los postizos, , que en noventa casos sobre ciento constituyen los recursos del **histrión literario**".

Detengámonos en esta frase: el histrión literario. Es realmente interesante, y sin duda muy penetrante y propia, la comparación que Poe hace acá entre el poeta y el actor de teatro. Ambos disponen ciertamente de unos medios y de una técnica para producir un determinado **efecto** en el público, que en un caso lee y en el otro escucha la farsa literaria o teatral que constituye el arte. Su finalidad es provocar una impresión o sentimiento, pero se traicionarían a sí mismos si llegaran a afectarse por el mismo sentimiento que provocan. Cuanto menor sea la correspondencia cordial del

poeta o del actor con la obra, cuanto menos la "vivan", mayor será el valor artístico de ella. Esto ha de extrañar a todos los que ignoran la verdadera índole del arte. Es muy frecuente, en efecto, la creencia vulgar de que cuanto mayor emoción ponga el actor en la obra que representa, cuanto más sienta lo que dice, mayor será la impresión que produce o inspira. Ya Diderot despejó el error que entrañaba esta creencia. En su "Paradoja del Comediante" demuestra que cuanto menos afectan al actor los sentimientos del drama representado, mejor se desempeña en él; porque así pone toda su atención en lo que hace y dice, y puede calcular minuciosamente, los gestos, las actitudes, la intensidad del tono en la declamación, el movimiento que la pasión imprime al ánimo, el frenesí del odio o del amor, todo en vista a producir el máximo efecto, sin caer en lo ridículo o grotesco. El buen actor se halla completamente ajeno al sentimiento que produce. Diderot cuenta casos de grandes trágicos ingleses y franceses que mientras representaban una escena pasional, se reían entre sí de la emoción del público; y dice cómo con frecuencia los actores comentan entre sí y discuten a **soto voce** sus propios problemas o rencillas, en diálogos divertidísimos —que Diderot registra— tan ajenos al público como a la tragedia que representan. Es indudable que cuanto menos participe el actor del sentimiento de la pasión, mayor será la posibilidad de imitarla, y más alto el resultado estético que se obtenga. Es necesario depurar a la pasión de su materia viva para convertirla en motivo artístico. Nada más desagradable sin duda que contemplar la ira, el llanto o la desesperación "auténticos", nada más placentero que contemplarlos en el fingimiento del arte.

Analizar la causa de lo dicho nos llevaría demasiado lejos; sólo diremos que lo mismo que sucede al actor, sucede al poeta. Cuanto menos embriagado se halle por la pasión, mayor será su lucidez mental para describirla o expresarla. Ya dijimos que solamente los malos poetas riman lo que sienten. El artista contempla los estados pasionales desde fuera, los analiza y toma lo rigurosamente indispensable para el efecto estético. El poeta, como el actor, no debe mantenerse, por así decirlo, dentro de su obra sino fuera de ella.

Así, para Poe, cuanto menos ponga el artista de su persona o de su vida en la obra de creación o de interpretación, ésta será más estéticamente valiosa, porque será más pura. Es necesario desterrar para siempre el arte confesional. La poesía debe evitar igualmente toda disquisición científica, moral o filosófica, pues esto sería introducir elementos extrapoéticos en la literatura. El poeta, por lo demás, no debe buscar un "tema" que desarrollar, sino un "efecto" que producir. La composición ha de tender a intensificar este efecto con los medios rigurosamente indispensables a su realización. Poe escribió a este respecto: "Hay, me parece, un error radical en el método generalmente usado para construir un cuento. Es ya la historia que suministra al escritor un tema, o es ya un incidente contemporáneo que lo inspira o afecta, o bien, suponiendo el caso más favorable, combina acontecimientos sorprendentes que deben formar la base de su narración, prometiéndose introducir las descripciones, el diálogo o su comentario personal, donde una abertura en el tejido de la acción le suministre una oportunidad. En cuanto a mí la primera de todas las consideraciones es la de producir un **efecto**. Teniendo siempre en vista la originalidad (porque se traiciona a sí mismo el que se aventura a pasarse de un medio de interés tan evidente y tan fácil), me digo ante todo: entre los innumerables efectos o impresiones que el corazón, la inteligencia, o para hablar más genéricamente, el espíritu es susceptible de recibir cuál es el único efecto que debo escoger en el caso presente? Después de elegir un asunto y un vigoroso efecto que producir, veo si es preferible hacer sentir ese efecto por los incidentes o por el tono, o por incidentes vulgares y un tono particular, o por incidentes singulares y un tono ordinario, o por una singularidad a la vez en el tono y en los incidentes; y luego busco a mi alrededor o más bien en mí mismo, las combinaciones de incidentes y tonos que pueden ser más propios para crear el efecto que me propongo".

Así el poema, para Poe, debe construirse en una unidad armónica de forma, no introduciendo nada que disminuya o anule la impresión del efecto. Una obra perfecta es como un organismo, en el que las partes se hallan ligadas por necesidad al todo, constituyéndose con vista a un solo fin. Uno de los principios básicos de Poe era que todo, lo mismo en un poema que en un soneto, en un cuento que en una novela, debe concurrir al desenlace. Un buen escritor tiene a la vista su última línea cuando escribe la primera. Gracias a este método admirable un autor puede comenzar su obra por el final y trabajar cuando guste en la parte que quiera. Poe pretendía que muchos grandes libros habían sido compuestos comenzándose por el fin. Este procedimiento además tiene una gran ventaja, y es que encontrándose hacia el final la impresión del mayor

efecto, la nota más aguda de la composición, por así decirlo, el poeta puede calcular mejor las intensidades en vista a ese punto más alto, y evitar que alguna nota de la línea melódica supere a la última. Porque un poema debe componerse como una sinfonía, en un **crescendo** armonioso de matices hacia el punto de máxima tensión, que debe hallarse en la culminación del poema. Así desde el primer verso ha de presentirse el último, en el que a su vez debe resonar el primero.

"El Cuervo" es sin duda, desde este punto de vista, el más perfecto poema que ha sido compuesto nunca. Es un prodigio de unidad, de claridad y de pureza. Nada hay en él que no concorra al efecto integral; nada inútil o espúreo. No hay una sola palabra de sentido equívoco, un sólo término fluctuante o mal colocado. Poe compuso sus versos con la solicitud, el esmero y la atención del verdadero artífice. Cogía los vocablos, como el joyero las piedras preciosas, con pinzas, para engastarlos en el oro de su poema. La musicalidad y el ritmo se ajustan admirablemente al tono lúgubre, y la cadencia ascendente de los sonos marcha paralela al **crescendo** de los efectos, en preguntas sucesivas, hasta llegar al **nevermore** de la interrogación suprema. Los términos están colocados con escrupuloso rigor y precisión, y con tal novedad de encaje, que parece que las palabras cobraran nueva vida. Todo en el poema respira ajuste y armonía. Todo en él es puro, límpido, cristalino. Todo concurre a una perfecta unidad de fondo y forma, tendiente al puro fin de la belleza. Poe, lo hemos dicho ya, era un sediento de claridad y de rigor, y como verdadero clásico, era además un sediento de forma. Hay también, por ende, una acordada proporción en el poema; una línea que no se desvía del principio trazado, y un contorno integral que hace que el poema sea redondo y encerrado en sí mismo. Ha sido compuesto a regla y a compás, como el plano de un edificio. Tiene verdaderamente un dibujo arquitectónico, y más de templo griego que de catedral gótica, aunque en sus metopas no aletee el ave fénix de la vida, sino el torvo pajarraco de la muerte.

"El Cuervo" es un poema paradigmático dentro de la poética de Poe, y de ahí que fuera objeto de su riguroso análisis por parte del autor como una demostración o confirmación de su método.

La filosofía de la composición

Baudelaire en el prólogo que escribió a su traducción de las obras de Poe, dice, refiriéndose a "El Cuervo": "Sabíamos que la poética era compuesta y modelada en vista a los poemas. Mas he aquí un poeta que pretende que su poema ha sido labrado en vista a su poética". Poe afirmaba lo mismo de sus demás poemas y decía que había escogido "El Cuervo" como objeto de su análisis no por otra razón que la de ser el más generalmente conocido. Es sin embargo indudable que este poema constituye una especie de paradigma dentro de la poética de Poe. Es el mejor ejemplo de sus doctrinas sobre el arte y, que duda cabe, su más acabada y cincelada creación. Nada mejor que "El Cuervo" por lo tanto, para hincar en la pulpa de sus versos el agujado estilete de su análisis. Poe desarrolló sobre este poema el más minucioso examen que cabe imaginar, arrancando, en el curso de su deducción, enseñanzas sin par para la labor literaria. Esto no quiere decir, naturalmente, que cualquiera siguiendo estos principios pueda hacer un poema, como no todo el que ha estudiado a Vignola sería capaz de construir un templo. Mas un poeta hallará siempre en ese estudio, revelaciones insospechadas, como lo fueron para Baudelaire y para Mallarmé, y a las que en gran manera se debe el proceso renovador de la literatura.

No hay, por lo demás, nada parecido, en la historia literaria, a esta Filosofía de la Composición, **Philosophy of Composition**, como la llamó Poe. Ningún poeta quiso o pudo explicarnos los resortes internos de su técnica y las laboriosas operaciones de su arte. Ninguno se creyó obligado a ello, porque nadie poseyó, tan plenamente como Poe, la conciencia y la responsabilidad del escritor. Edgar Poe nos ha suministrado ese secreto, con la seguridad de servir al provecho de un arte al que él consagró su vida entera. Su propósito era matar el error de que la poesía fuera cosa de misticismo o de inspiración. Inspirado puede ser un necio o un loco; poeta sólo puede serlo quien posea una inteligencia luminosa, un talento diáfano y creador. Si hemos de creer a Poe, y no hay razón para dudarle, nada hay en "El Cuervo" que se deba al capricho o al azar. La obra ha sido construida con razón matemática, por así decirlo; es hija de la deducción. Siguiendo los análisis, veremos cómo todo se ha medido y calculado previsoramente; cómo ha ocupado al poeta el problema de la dimensión y el número de los versos; la razón de haberse adoptado el **leit motiv** y el tono general del poema; la prolijidad con la que se han buscado los vocablos y el escrúpulo en la propiedad de los términos; cómo en fin se ha conseguido la

intensidad del mayor efecto y cómo se ha desarrollado el poema todo en un **crescendo** emotivo de unidad perfecta. Es tan instructivo este análisis de Edgar Poe para la inteligencia general de su obra, que hemos creído necesario glosarlo. Estimamos, por otra parte, que no sería completo un estudio sobre Poe, que no incidiese en este importantísimo aspecto de su método. El análisis se refiere —lo hemos dicho ya— a los diferentes problemas, retóricos y estéticos, que tuvo en cuenta al componer "El Cuervo".

"La consideración primordial —comienza Poe— fue la de la dimensión. Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída en una sola sesión, es necesario resignarnos a perder el efecto prodigiosamente importante que resulta de la unidad de impresión; porque si se necesita dos sesiones, los negocios de la vida se interponen y lo que llamamos el conjunto, la totalidad, se pierde. Pero, puesto que **caeteris paribus**, ningún poeta puede privarse de lo que concurre a servir su objeto, sólo queda por examinar, sí, en la extensión podremos encontrar alguna ventaja que compense esta pérdida de la unidad. Desde luego respondo que no. Lo que llamamos un poema largo no es en realidad más que una sucesión de poemas cortos, es decir, de efectos poéticos breves. Es inútil decir que un poema sólo es poema si eleva el alma y le procura una sensación intensa; y por una necesidad psíquica, todas las excitaciones intensas son de corta duración. Por eso la mitad por lo menos del "Paraíso Perdido" es pura prosa, no es más que una serie de excitaciones poéticas diseminadas inevitablemente de depresiones correspondientes, quedando toda la obra privada, por su excesiva longitud, de ese elemento artístico tan singularmente importante: la totalidad o unidad de efecto.

"Es, pues, evidente que hay en lo que concierne a la dimensión un límite positivo para toda obra literaria: el límite de una sola sesión; y aunque en cierto género de composiciones en prosa, tales como "Robinson Crusoe", que no reclaman la unidad, ese límite puede ser ventajosamente sobrepasado, no habrá nunca provecho en hacer lo mismo en un poema. Dentro de este límite mismo, la extensión de un poema debe encontrarse en relación matemática con su mérito, es decir, con la elevación o la excitación que produce, en otros términos todavía, con la cantidad de verdadero efecto poético que puede despertar en el espíritu. No haya esta regla más que una sola condición restrictiva, ella es que cierta cantidad de duración es absolutamente indispensable para la producción de un efecto cualquiera".

Observemos cómo nuestro poeta, con la paciente minucia de un artífice y el cerebro calculador de un matemático, planeaba y meditaba por menudo la construcción de su poema. La dimensión constituyó siempre para Poe, problema capital, ya que siendo el objeto de la poesía, según su pensamiento, producir un determinado efecto en el lector, era necesario cuidar, como él dice, de "la totalidad o unidad del efecto".

Esta finalidad podría ser lograda únicamente dando, a su vez, unidad al poema, componiendo todas sus partes afines alrededor de un sólo nódulo de impresión, y procurando que ese efecto unívoco pudiera ser captado, gozado estéticamente diremos, en su integridad, con la lectura del poema en una sola sesión. Estas consideraciones llevaron a Poe a la concepción del poema breve. Debemos subrayar el hallazgo porque tuvo no poca fortuna en la futura poesía. Antes de Poe un poema era una composición de miles de versos que abarcaba un libro entero. Ahí tenemos, para no citar los poemas de la antigüedad, la "Divina Comedia" del Dante, "Os Lusíadas" de Camoens, el "Orlando Furioso" de Ariosto, la "Jerusalén Libertada" del Tasso, el "Paraíso Perdido" de Milton, y más modernamente el "Pirata" y "Don Juan" de Byron y "La Leyenda de los Siglos" de Hugo. Según la preceptiva clásica las composiciones poéticas menores podían ser breves, como el soneto, determinado por el número de sus versos, el epigrama, el madrigal, el epitalamio, etc. El poema empero había de ser obra considerable y de magnitud. Edgar Poe, aun en este aspecto, logró una innovación. El poema breve es creación suya, creación que, como todo lo que germinó en su fecundo espíritu, tenía ese valor intrínseco de las obras destinadas a perdurar. Toda la poesía nueva, sobre todo el simbolismo, es el reinado del poema breve. Es interesante además anotar que después de Poe, no se encuentra, en toda la literatura, un sólo poema de gran extensión.

"Teniendo presente estas consideraciones —continúa Poe— así como el grado de excitación que yo no colocaba encima del gusto popular, ni tampoco debajo del crítico, concebí desde luego que la magnitud del poema proyectado no pasaría de los cien versos. No tiene en realidad más que ciento ocho.

"Busqué en seguida una impresión o un efecto que producir, y aquí creo conveniente observar, que al través de esa labor de construcción tuve siempre en vista el propósito de hacer la obra universalmente apreciable. Iría demasiado lejos de mi propósito inmediato, si me empeñara en demostrar un punto en que he insistido muchas veces: que la Belleza es el único dominio legítimo de la poesía".

Nos hemos referido ya, incidiendo una y otra vez, a este principio que constituye, quizás, la base de la poética de Edgar Poe. Hemos dicho que según él es extraño a la poesía todo otro contenido que no sea el de lo bello. Pretender convertirla en enseñanza de hechos, de costumbres o de normas morales, es herir la esencia misma de la poesía, que nada la liga a la ciencia o a la moral. Este principio destierra, pues, del dominio poético, toda obra de tendencia. Poe no habría podido sufrir los engendros; del pretendido arte de propaganda, de esa, **soi-disant**, poesía de lucha política o eco-nómica. Poe fue el primero que deslindó la esfera de la poesía, de toda otra que le fuera extraña, sea la esfera de la religión, de la ciencia, de la política o de la moral, poniendo los fundamentos de la poesía pura. De esta manera de comprender el arte nació luego el principio francés de "l'art pour l'art", de tan extenso como fértil dominio.

Así como la Verdad es el fin de la Ciencia y el Bien de la Moral, dice Poe, así el fin de la Poesía es la Belleza. ¿Más qué concepto tiene Poe de la belleza? Por la forma del enunciado anterior, parecería que Poe concibiera lo bello como una cualidad, o mejor, acercándose a la axiología moderna, como un valor objetivo y universal, que la poesía aprehende en sus redes, como la filosofía ensarta, con el agudo punzón de la dialéctica, el valor de Verdad. Sin embargo su pensamiento es otro: Edgar Poe tiene un concepto psicológico de la belleza. Para él lo bello no es una cualidad de la cosa, sino una impresión en el espíritu. Es un placer, depurado de toda atracción sensible, de toda pasión o sentimiento, es una "elevación del ánimo", para emplear las propias palabras de Poe. Aquello que produce esta impresión, exaltadora del ánimo, es lo que llamamos belleza. Por eso dice Poe que lo decisivo en un poema es el de producir un "efecto". Mas es necesario no interpretar esta "elevación del ánimo", como algo ético, como una perfección o dignificación del espíritu. No, en manera alguna. Es simplemente un deleite espiritual. No es ni un conocimiento, ni una pasión, pues aquel es "la satisfacción de la inteligencia" y ésta "la satisfacción del corazón", como dice Poe.

Ahora bien, la belleza no afecta ni al corazón ni a la inteligencia, afecta únicamente al espíritu, y lo afecta de una manera **sui generis** —ni filosófica ni moralmente—; lo afecta, diremos, de una manera "estética". Provocar esta fruición estética es el dominio y el fin de toda poesía.

"Mirando por consiguiente la Belleza como mi dominio —sigue Poe—, ¿cuál es, me dije, el tono de su manifestación más elevada? Ese fue el objeto de mi deliberación siguiente. Ahora bien, la experiencia humana confiesa que ese tono es el de la tristeza. Cualquier género de belleza en su desarrollo supremo arranca inevitablemente lágrimas a un alma sensible. La melancolía es, pues, el más legítimo de todos los tonos poéticos".

Es indudable que en esto, como siempre, Poe tiene razón. La tristeza es mucho más valiosa estéticamente que la alegría. El dolor ha sido objeto de expresión artística desde la antigüedad griega. No se crea, pues, que el tono melancólico es propio exclusivamente de los románticos y que Poe ha sufrido algo de su influencia. No, en manera alguna. El dolor es también un tema clásico; constituyó el fondo de la tragedia antigua y es el tono dominante en las obras más excelsas de Shakespeare. Esto no fue obstáculo para que Goethe encontrara en Shakespeare la plenitud de una alegría interior y de una salud espiritual que es la fuente de todo clasicismo. Para Goethe lo sano es lo clásico y lo enfermo lo romántico. Lo típico del romanticismo sería una morbosidad en el dolor, que encontramos en Byron, en Shelley, en Fóscolo y Leopardi, pero en manera alguna en Poe. Lo decisivo empero para nosotros, en la diferencia de lo clásico y lo romántico —sin rechazar el pensamiento de Goethe— es que lo romántico es el reinado de la subjetividad y lo clásico el de la objetividad. En el romanticismo los poetas extraen su propio dolor, la carne misma de sus sentimientos para darles una expresión poética. La poesía romántica, lo hemos dicho ya, es una poesía confesional. El poeta clásico, por el contrario, no rebusca en sus propias vivencias, sino que toma de fuera, como elemento puramente estético, los diversos matices de la pasión en su tonalidad más general, más universalmente aprehendida. De ahí también el universalismo de lo clásico y la particularidad, o mejor intimidad, aneja a todo lo romántico.

Edgar Poe fue un poeta eminentemente clásico, sin un adarme de romanticismo. El **amor**, el **dolor**, la **evocación**, la **añoranza**, constituían los colores de su paleta, que él combinaba como

consumado pintor, consciente de su técnica, calculando los efectos, escogitando los matices, empleando por menudo los mil recursos de su saber artístico, todo conducente al fin propuesto: **labrar una obra pura de belleza**. Hasta cuando Edgar Poe desea dejar en sus versos la estela de la figura de su esposa, estiliza y universaliza de tal manera su amor y su recuerdo, que no queda sino una versión irreal, una fantasía poética, como en la "Balada de Ulalume", o una evocación cristalina, depurada de toda amorfa sentimentalidad, como en la maravillosa canción de Annabel Lee. Lo que le interesa a Poe no es el sentimiento sino la belleza. El tono melancólico de "El Cuervo" responde, pues, únicamente a un valor artístico. Poe no parte de la melancolía o del sentimiento de la muerte para expresarlos en un poema; el procedimiento es inverso, su propósito primario es construir un bello poema, y aprovecha de aquellos valores simplemente como motivos de expresión estética.

"Quedando ya determinadas las dimensiones, el dominio y el tono —continúa Poe—, principié a buscar por la vía de la inducción ordinaria, alguna curiosidad artística e incitante que me pudiera servir de base en la construcción del poema; un eje sobre el cual pudiese girar toda la máquina. Meditando cuidadosamente todos los efectos de arte conocidos, o más propiamente, en todos los medios de efecto, entendiéndose la palabra en el sentido escénico, no podía dejar de ver inmediatamente que ninguno había sido más generalmente empleado que el del estribillo. La universalidad de su empleo bastaba para convencerme de su valor intrínseco y ahorrarme la necesidad de someterlo a un análisis. No lo consideré sin embargo sino como susceptible de perfeccionamiento y ví luego que estaba todavía en un estado primitivo. Tal como se le usa generalmente, está reducido no solamente a los versos líricos, más también el vigor de la impresión que debe producir depende de la monotonía en el sonido y en el pensamiento. En este caso el placer sólo se debe a la sensación de identidad, de repetición. Resolví variar el efecto para aumentarlo: quedar fiel a la monotonía del sonido, mientras se alteraba continuamente el del pensamiento. Me propuse, pues, producir una serie continua de efectos nuevos, por una serie de aplicaciones variadas del estribillo, quedando el estribillo mismo siempre semejante".

Notemos que Poe aún más importancia que al tono da a este procedimiento del estribillo. El constituye en efecto el alma misma del poema. Por el estribillo se determina la forma, en estrofas, la línea ascendente de la composición, la cadencia y por último la cabal aplicación del tono melancólico. Poe saca el mayor provecho artístico de este procedimiento, y se puede afirmar que nunca el estribillo ha sido empleado en forma tan admirable y con tan intenso efecto estético como en "El Cuervo". Nuestro poeta gustaba mucho del efecto de monótona melancolía que el estribillo presta a un poema. Se adivina por la frecuencia con que lo empleaba. Además de "El Cuervo", el estribillo domina en "El dorado", en la "Balada Nupcial", en "Las Campanas", y en "Annabel Lee", ese puro y diamantino poema, que es sin duda el que ha inspirado la "Balada de Claribel" de nuestro Tamayo, compuesta también a base de estribillo.

"Establecidos estos puntos, continúa Poe, busqué en seguida la naturaleza de mi estribillo. Desde que la aplicación debía ser variada con frecuencia, era claro que el estribillo debía ser breve. Una frase un poco larga habría presentado una invencible dificultad para variar con frecuencia sus aplicaciones. La facilidad para variar estaría naturalmente en proporción de la brevedad de la frase. Esto me condujo a tomar una palabra única como el mejor estribillo.

"Entonces se agitó la cuestión relativa al **carácter** de esa palabra. Habiendo resuelto que habría estribillo, la división del poema en estrofas se presentó como un corolario indiscutible, formando el estribillo la conclusión de cada estrofa. Que esta conclusión, esta caída, para tener fuerza debía necesariamente ser sonora y susceptible de un énfasis prolongado, no admitía duda, y estas consideraciones me llevaron inevitablemente a la o larga como la vocal más sonora, asociada a la r que es la consonante más vigorosa.

"El sonido del estribillo quedaba determinado, era necesario escoger la palabra que encerrara este sonido y que al mismo tiempo estuviera en el más completo acuerdo con esa melancolía que había adoptado como tono general del poema. En esta pesquisa era absolutamente imposible no caer en la palabra **nevermore** (jamás). En realidad fue la primera que concebí".

Observemos acá cómo la palabra clave del poema fue adoptada antes que por su significación, por su sonoridad y su color. Poe buscaba una palabra de determinado sonido y ritmo pero más aún, talvez, de determinada coloración. Las palabras como las letras mismas tienen un color. Rimbaud gustaba descubrir el color de las vocales. Nos dice que, para él, la A es negra, la E

blanca, la I roja, la O azul, la U verde. Hay también, sin duda, palabras rojas y azules. Añoranza es una palabra azul, roja es la pasión, en su contenido y en su sonido. Poe buscaba una palabra intensa y a la vez melancólica, una palabra "roja Y negra", que diese coloración al poema todo. Este tinte melancólico de la palabra *nevermore* se debe más que a su sentido a su ritmo y a su color. El sonido final de la **r** asociada a la **o**, que en la pronunciación se alarga, adquiere un matiz de lejanía, y se robustece más aún asociada a la **m**, dando una sensación de infinito, o mejor de infinita tristeza, pues la **m** le añade un marcado acento de melancolía. El sonido **mor** es penetrante y parece que perfora negruras infinitas, es el propio sonido de la muerte, de la palabra latina **mors** y de la que se ha originado la inglesa **mortality**. El vocablo **never**, que termina también con la **r** de la fuga a lo lejano, es, diremos, un vocablo de resonancias metafísicas, pues es tanto nunca como siempre. Es la palabra que nos conduce insensiblemente al pensamiento de ultratumba, a la esperanza de un más allá, o a la desesperanza de una nada eterna. Este término se asocia para formar la palabra **nevermore**, jamás, nunca más, que sume al poema en un clima angustioso y en un abismo de desolación. La monotonía con la que se repite este **nevermore**, redobla la angustia, y comunica al lector una sensación que crispa los nervios y un estremecimiento medular. Sensación y estremecimiento que originaron el "nuevo escalofrío", que al decir de Víctor Hugo 'había creado Baudelaire. Aquel escalofrío nuevo lo encontramos ya en "El Cuervo" de Poe.

Continuamos glosando el singular análisis literario que Edgar Poe llamó la Filosofía de la Composición, **The Philosophy of Composition**, y que constituye, ya lo dijimos, pieza única en la historia de la literatura universal. Todos los artistas exponen a los ojos curiosos del público únicamente la obra acabada, silenciando todo el penoso proceso de la ejecución, callando las mil dificultades de la compostura y el aliño, y ocultando celosamente los hábiles recursos, los secretos procedimientos, la técnica, la **maniére**, el modo mismo de la composición. Todo eso que podríamos llamar el secreto profesional del artista o del escritor. Este secreto profesional ha sido guardado fielmente por todos los poetas, aunque no es un imperativo ético el que le dio origen, sino el egoísmo de los mismos. Edgar Poe, que tuvo siempre plena conciencia de su personalidad de artista y que no temía la rivalidad de los que pudiesen aprovechar sus enseñanzas, nos ha revelado el diálogo interno del poeta consigo mismo ante los problemas y las soluciones que plantea la composición de un poema, que es tanto como revelar el secreto psicológico mismo del acto de creación.

La obra tiene, pues, singular importancia para el estudio de la psicología del artista, pero además este análisis posee tal riqueza de contenido en ideas estéticas y en enseñanzas sobre materia literaria, que podría extraerse, de este pequeño ensayo, toda una Poética, si Edgar Poe no la hubiera perfilado definitivamente en otros ensayos, principalmente en su "Principio Poético".

Proseguimos la glosa sobre el propio texto de Poe.

"El desideratum siguiente —continúa el análisis— fue: ¿Cuál será el pretexto para el uso continuo de la palabra **nevermore**, (jamás, nunca más)? Observando la dificultad que experimentaba para encontrar una razón plausible y suficiente para esta repetición continua, llegué a percibir que la dificultad nacía únicamente de la idea preconcebida de que esta palabra, tan tenaz y monótonamente repetida, debía ser pronunciada por un ser humano, que en suma, la dificultad consistía en conciliar esta monotonía con el ejercicio de la razón en la criatura encargada de repetirla. Entonces pensé en una criatura irracional y sin embargo capaz de hablar, y muy naturalmente pensé en el loro, pero fue inmediatamente destronado por el cuervo, también capaz de hablar e infinitamente más en armonía con el **tono** que se requería".

Edgar Poe demuestra acá un profundo sentido psicológico. Introduce el cuervo en el poema no solamente como un recurso artístico, ya de suyo valioso, sino porque comprende que es necesario crear una atmósfera de irracionalidad para que sea posible la resonancia de ultratumba, de más allá, de misterio, que constituye el clima del poema. No sólo vio con claridad como lo manifiesta, que resulta incompatible la repetición monótona de una sola palabra con el ejercicio de la razón, sino que advirtió también, aunque no lo dice, que la razón era inconciliable con un clima de enigma y de misterio. El principio racional se aplica únicamente al saber de nuestro mundo. La ciencia y la filosofía son su dominio. Le es imposible rastrear en una realidad ultramundana, perforar el arcano. Nuestra Señora la Razón sólo es reina del saber terrenal, todo más allá le está vedado. Por eso desde las culturas más antiguas, existe una extraña relación entre lo irracional y el culto de lo ignoto. Los egipcios encontraban en los animales una como substancia divina; los griegos también solían ver en los animales símbolos de la divinidad. Es interesante observar

además, que en el culto de los misterios —en la Grecia racionalista— los fieles, para entrar en comunicación con el dios, debían anublar su razón, embriagándose con vino, música y danzas, hasta llegar al entusiasmo, el éxtasis griego, que era un estado de mengua o muerte de la razón. Recordemos también que en el Oráculo de Delfos, las pitonisas de Apolo repetían como embriagadas las palabras del dios, que frecuentemente carecían de sentido y que precisamente por no tenerlo, o tenerlo muy enigmático y oscuro, parecían ser las voces mismas de la divinidad. Todo signo o palabra de un ser irracional cobra, para nuestra superstición, un sentido oculto. Así hasta en las mismas palabras de los niños creemos encontrar a veces una honda y extraña significación.

Por eso el cuervo, en el poema de Poe, al repetir mecánicamente el vocablo aprendido, llega a convertirse, para el estudiante desolado por la muerte de su amada, en una especie de profeta, en el ser privilegiado que en aquel momento posee la clave del misterio. Porque es precisamente cuando nos sentimos desdichados que somos más proclives a refugiarnos en el absurdo, esperando del menor gesto, del menor indicio, de la menor palabra, un paliativo a nuestro dolor y un signo de la felicidad ansiada. Así en el poema, el desolado estudiante espera del cuervo, de esa criatura irracional de enigmática aparición, la palabra suprema, la palabra que anhela su esperanza. Y aunque su razón le dice que aquello no es sino locura y absurdo, se empeña sin embargo en interrogar al alado personaje, aún sabiendo que todas las preguntas que interroga su angustia tendrán una sola respuesta: **nevermore**.

"Había, pues, llegado a la concepción de un cuervo —prosigue Poe—, el cuervo pájaro de mal augurio repitiendo tenazmente jamás, nunca más, al fin de cada estrofa, en un poema de un tono melancólico y de cerca de cien versos. Entonces buscando el superlativo de la perfección en todos los puntos me pregunté: De todos los asuntos melancólicos, ¿cuál es el más melancólico según la inteligencia universal de la humanidad? —la muerte, respuesta inevitable. —¿Y cuándo, este asunto el más melancólico de todos, es también el más artístico?—. Por lo que ya he explicado ampliamente se puede fácilmente adivinar la respuesta: —Es cuando se une íntimamente a la belleza. Luego la muerte de una mujer hermosa es sin duda el asunto más poético del mundo, y también está fuera de duda que el ser más a propósito para desarrollar ese tema es un amante privado de su tesoro".

El tema de la añoranza por la muerte de la amada era muy caro a Poe. Casi todos sus mejores poemas están contruidos sobre este **leit motiv**: "Leonora", "Para alguien en el cielo", "La Durmiente", "A Helene", "Ulalume", "Annabel Lee". Así reunía en uno sólo los dos temas de más honda sugestión del arte de todos los tiempos, el de la mujer y el de la muerte. Esta combinación daba a sus poemas un tono de belleza melancólica de sabor nuevo. El tema de la mujer se depuraba así de la vulgar pasión amorosa, tan cara a los románticos, y el tema de la muerte se despojaba de su tétrico aspecto, para humanizarse, por así decirlo, en su enlace con la añoranza y el amor.

"Tenía desde entonces —prosigue el análisis— que combinar estas dos ideas: un amante llorando a su querida muerta y un cuervo repitiendo continuamente nunca más. Era necesario combinarlas teniendo presente el propósito de variar a cada paso la aplicación de la palabra repetida. La única manera posible de verificar semejante combinación era imaginar un cuervo sirviéndose de la palabra de que se trata para responder a las preguntas del amante. Fue entonces cuando ví toda la facilidad que se me presentaba para conseguir el efecto a que destinaba mi poema. Ví que podía hacer pronunciar la primera pregunta al amante a que el cuervo debía responder **nunca más**, que podía hacer de la primera pregunta un lugar común, de la segunda algo menos común, de la tercera algo menos común todavía, y así hasta que el amante saliendo en fin de su indiferencia por el carácter melancólico de la palabra, por su frecuente repetición y por el recuerdo de la reputación siniestra del pájaro que la pronuncia, se sintiera agitado por una excitación supersticiosa y lanzara locamente preguntas de un carácter diverso, preguntas apasionadamente interesantes para su corazón —preguntas hechas mitad con un sentimiento de superstición y mitad con esa desesperación singular que saborea cierta voluptuosidad en su tortura—, no solamente porque el amante cree en el carácter profético y demoníaco del pájaro (que la razón le dice que no hace más que repetir por rutina una lección aprendida) , sino también porque experimenta una voluptuosidad frenética formulando así sus preguntas y recibiendo con el nunca más siempre aguardado una herida repetida tanto más deliciosa cuanto más insoportable. En vista de esa facilidad que me ofrecía, o más bien dicho, que se me imponía en el progreso de

mi construcción, fijé primero la pregunta final, la pregunta suprema a que el nevermore debía en último término servir de respuesta, la pregunta a que el nunca más da la réplica más desesperada, más llena de dolor y de horror, que se pueda concebir".

Ya hemos dicho que, para la estética de Poe, toda obra poética ha de tener un centro de impresión al que se llegue por una cadena de efectos de intensidad ascendente. Este centro, colocado siempre al final del poema, es el punto de máxima tensión y sirve, por lo tanto, de referencia para el proceso de la línea emocional. Un poema, para ser del gusto de Poe, ha de estar, pues, construido como una sinfonía de notas en crescendo. Este crescendo del efecto es logrado en "El Cuervo" por una serie de preguntas sucesivas que van subiendo el tono patético, desde la pregunta irónica y banal del nombre del ave, hasta la pregunta suprema para un espíritu hambriento de eternidad y hambriento de amor, hasta la interrogación angustiosa y sordamente apremiante del más allá. Tan maravillosamente lograda está la intensidad ascendente del poema, a la que se combinan un juego de ritmos y sanes verbales de inédito valor acústico, que "El Cuervo", como obra musical, recuerda al crescendo del Tristán de Wagner, cuyos sanes en el momento culminante de la muerte de Iseo, se crispan también como en una interrogación y se desgran en una lluvia de sonidos, como un surtidor al llegar al punto de su máxima presión. Todo el poema está compuesto en vista a ese punto cenital, que es la pregunta suprema, diremos la pregunta clave, que da sentido y significado a las demás. Edgar Poe nos dice que de ahí partió la creación de su obra.

"Así puedo decir que había principiado mi poema por el fin como debieran principiar todas las obras de arte; fue entonces en este punto preciso de mis consideraciones preparatorias, cuando por primera vez puse la pluma sobre el papel para componer la estrofa siguiente:

"Prophet!" said I, "thing" of evil —prophet still, If bird or devil!
By that Heaven that bends above us —by that God we both adore—
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore".
Quoth the Raven, "Nevermore".

("Profeta —dije— espíritu del mal, ave o demonio, pero siempre profeta! Por ese cielo que está sobre nosotros, por el Dios que adoramos, dile a esta alma que sufre, si algún día, en otra vida, tendrá la dicha de abrazar a la que ama, a la niña radiante que los ángeles llaman Leonor, a la divina criatura que sólo los ángeles llaman Leonor". Dijo el Cuervo: "Nunca más").

"Fue entonces solamente cuando compuse esta estrofa, primero para establecer el grado supremo y poder así, más fácilmente, variar y graduar, según su seriedad e importancia, las preguntas precedentes del amante; y en segundo lugar para fijar definitivamente el ritmo, el metro, el largo y el arreglo general de cada estrofa, así como para graduar las estrofas que debían preceder, de manera que ninguna pudiera sobrepasar a esta última en su efecto rítmico. Si hubiera tenido la imprudencia de construir estrofas más vigorosas, me habría empeñado deliberadamente y sin escrúpulo en debilitarlas para no contrariar el efecto del crescendo.

"Podría añadir aquí algunas palabras sobre la versificación. Mi primer objeto era, como siempre, la originalidad. Hasta qué punto se ha descuidado la originalidad en la versificación, es una de las cosas inexplicables. Admitiendo que haya poca variedad posible en el ritmo puro, es siempre evidente que las variedades posibles de metro y estrofa son absolutamente infinitas, y sin embargo durante siglos ningún hombre ha hecho jamás, ni siquiera ha parecido querer hacer algo original en versificación. El hecho es que la originalidad, si se exceptúan los espíritus de una fuerza completamente insólita, no es de ningún modo un asunto de instinto o de intuición como algunos suponen. En general, para encontrarla, es necesario buscarla laboriosamente y, aún cuando sea un mérito positivo del carácter más elevado, más bien que el espíritu de invención, es el espíritu de negación el que nos suministra los medios de alcanzarla.

"Es inútil decir que no pretendo haber sido original ni en el ritmo ni el metro de "El Cuervo".

El poema de Edgar Poe está compuesto de estrofas de seis versos, cinco de dieciséis sílabas y uno, que es el estribillo, de ocho. Los tres primeros versos de casi todas las estrofas, se dividen en hemistiquios rimados, que dan al poema una musicalidad intraducible a otro idioma. En los dos versos siguientes no riman los hemistiquios, pero están compuestos en forma ecoica,

repetiendo el quinto verso las últimas palabras del cuarto y a veces el verso íntegro, lo que produce un sentimiento extraño de pertinacia y de obsesión. El pie trocaico de los versos —larga y breve— dá además al poema un ritmo augusto, lento y doloroso, algo así como de marcha fúnebre, que redobla la sensación obsesionante y su efecto patético. Tal es la riqueza de recursos verbales, idiomáticos, semánticos y de musicalidad que Poe ha empleado para componer "El Cuervo", que se hace poco menos que imposible verter ese vino poético en la copa de otro idioma. No obstante, por su tan gran celebridad —John Ingram, biógrafo de Poe, dice que "El Cuervo" es el poema lírico más universalmente famoso— ha sido traducido a todos los idiomas cultos del mundo moderno. En castellano hay varias traducciones, de las que, sin discusión, son las mejores la del venezolano Pérez Bonalde, la del argentino Carlos Obligado, la del español Rafael Lozano y la del boliviano Raúl Mariaca, Mariaca ha traducido 44 poemas de Poe, publicados en La Paz en edición bilingüe. Su traducción de "El Cuervo" no tiene quizás la atmósfera dramática que da a la suya Pérez Bonalde, y carece del juego de aliteraciones de la versión de Lozano, pero sin perder el acento conmovedor, está más cerca del poema de Poe, no sólo en la propiedad de los términos, sino también en lo que respecta a la métrica, y aún al número de versos de cada estrofa, cinco, además del estribillo, como el original, con la excepción de la segunda estrofa, que en la traducción de Mariaca tiene seis, como ya dijimos en la nota bibliográfica sobre su libro. En el prólogo que para su obra escribió Mariaca, cita aquel calambour que dice que las traducciones se parecen a las mujeres en el hecho de que cuanto más fieles, son menos bellas, y que cuanto más bellas, menos fieles. El ha pretendido hacer, sin embargo, una traducción fiel y al mismo tiempo bella. Su profundo conocimiento de la lengua inglesa y su pasión por el genio de Poe lo han encaminado hacia aquel propósito, al que nosotros, conociendo estas virtudes, lo empujamos amigablemente.

La traducción de Rafael Lozano es, sin duda, más brillante por el juego de aliteraciones que pretenden captar la musicalidad del original, pero ese travieso jugueteo le quita solemnidad al poema, y sobre todo su atmósfera de obsesionante desconsuelo. La traducción de Carlos Obligado se atiene más a la fidelidad de la forma, sobre todo en cuanto a la métrica: igual número de versos por estrofa del mismo pie y ritmo, y además la rima interna de los hemistiquios en dos versos de cada estrofa. Sin embargo la traducción de Obligado carece de la majestad y el patetismo del original. La traducción de Pérez Bonalde es menos fiel en su estructura formal. Lo que Poe dice en seis versos, Bonalde ha necesitado ocho para traducirlo. Esto se debe naturalmente al genio de ambos idiomas. El inglés es muy concentrado y sintético, no necesita casi adjetivar para dar fuerza a una frase. Por el contrario el castellano es un idioma enfático y lleno de adjetivaciones. El poeta venezolano no ha intentado, como el argentino, la rima de los hemistiquios, rimando, paralelamente, seis versos de cada estrofa y dejando dos libres, uno de ellos el estribillo, que en el original rima siempre con el quinto verso, y que tanto Obligado como Bonalde dejan sin rimar. No obstante la infidelidad de la forma, la traducción de Bonalde tiene, nos parece, algo de la gravedad rítmica, y aún algo de ese clima obsesionante y patético del original.

Por lo demás la dificultad mayor para la versificación castellana, a nuestro entender, es la necesaria traducción de "Nunca más" por "Nevermore". Las palabras "nunca más" traducen sólo el valor semántico de la inglesa, pero no su ritmo y su color. Hemos dicho ya que el sonido "mor" con el que termina la palabra inglesa, posee una tensión de lejanía, un vuelo que perfora distancias, diremos un impulso de huída, en la r que se alarga, y por lo tanto una aspiración de infinito y de más allá. En cambio el sonido "más" es tajante, corta y se detiene; es un sonido de instrumento de percusión, de platillos, mientras aquel es sonido de instrumento de cuerda, de viola o de laúd.

Así el color de los dos vocablos es muy diferente y, por ende, aunque su significación sea la misma, son poéticamente de valores opuestos. El vocablo inglés "more" tiene el color azulado de las lejanías, mientras el castellano "más" el color rojizo de la tierra. El uno posee un marcado acento terrenal y el otro una como resonancia de ultratumba. Como el estribillo es la palabra clave del poema, informa la obra y le da su color: de ahí nace la imposibilidad de verter al castellano esa atmósfera ultramundana que se aspira en el inmortal poema de Poe.