

10

Eduardo DIESTE

Obra selecta

MEMORIA Exilios y
ROTA Heterodoxias

Eduardo DIESTE

Obra selecta

Cuentos, Teatro y Teoría estética

Prólogos de Rafael Dieste
y de Carlos Gurméndez

MEMORIA Exilios y
ROTA Heterodoxias

Dirigida por Carlos GURMÉNDEZ

Proyecto de recuperar la continuidad cultural de España y sus gentes, quebrada por la guerra civil y los distintos infortunios que la perpetuaron, para de esta forma adentrarse mejor en el conocimiento y estudio de la peculiar producción cultural hispana.

Uno de los aspectos más importantes y extraordinarios de este acontecimiento fue el exilio español, que ha alumbrado e irradiado una nueva cultura, sobre todo en América Latina, aunque también en otros países. Otro aspecto es el extraño fenómeno que se denomina «el exilio interior», integrado por escritores, poetas, dramaturgos, a quienes por diferentes razones les fue negado publicar y difundir sus obras. Ambas formas han dado paso, en algunos, a una actitud vital de autoexilio, al tiempo que a un pensamiento y creación heterodoxos.

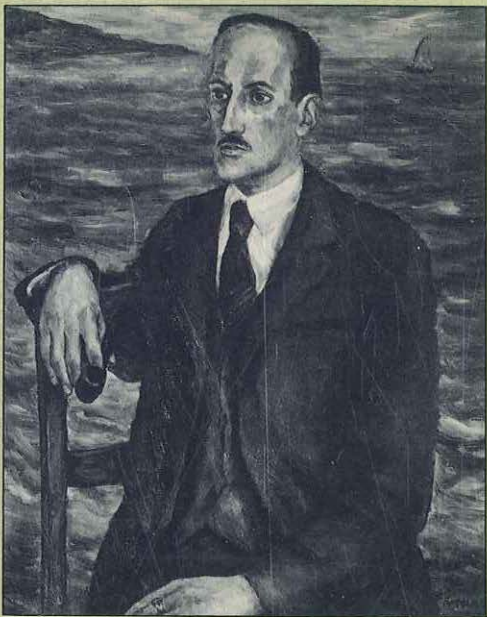
A través de las diversas obras esta colección pretende recoger, indagar y sopesar el proyecto antropológico humano que durante tanto tiempo, y sobre todo en este siglo, se fue fraguando en España, se quiso realizar en la República española y quedó emudecido tras la guerra civil, como desaparecido en la conciencia y sociedad española.

Ante las propuestas, alternativas y búsquedas existentes no sólo es válido el valor documental de una época y una tradición que nos pertenece, sino también el análisis de las mismas en su proyecto roto y en los intentos actuales: tema que desborda y alcanza la circunstancia del entonces y del ahora.

El momento de la colección se hace evidente, a pesar de que existen obras ya publicadas (aunque dispersas), por ofrecer de una forma unificada la obra del exilio español como fuente documental de la producción cultural hispana.



ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE



Eduardo Dieste nació en Rocha (Uruguay) en 1882, pero vivió de niño en Rianxo (La Coruña), cursando estudios de Filosofía y Letras en Santiago de Compostela. Funda con Castelao *El Barbero Municipal* (1910); las luchas políticas derivadas de este semanario determinan su rumbo ulterior, optando por retornar al Uruguay en 1911, al mismo tiempo que aparecía su obra *Leyendas de la música*, premiada por la Biblioteca de Autores Gallegos. En el Uruguay se distingue sucesivamente en el periodismo y la enseñanza, significándose como fundador, orientador y animador del grupo de poetas y artistas «Teseo», nombre que también llevaba la revista dirigida por Dieste y que tanto influjo tuvo en ambas márgenes del Plata. Nombrado cónsul, primero en Londres y después en España (1931), publica en Madrid su obra *Buscón Poeta y su teatro* ilustrada por Arturo Souto. Publica *Teseo* (1934), con un ensayo de su hermano Rafael, y en 1935 patrocina en Madrid la revista *P.A.N.* («Poetas Andantes y Navegantes»). A comienzos de la guerra civil española renuncia a su cargo y regresa a Montevideo. Allí publica *Teseo II* y una nueva edición aumentada del *Teseo* anterior. Siendo cónsul en Santiago de Chile, fallece el 2 de septiembre de 1954 por enfermedad.

Con el prólogo de Rafael Dieste «Una semblanza de Buscón poeta» se abre la antología de textos de Eduardo Dieste (Dr. Syntax).

La primera parte, titulada «Cuentos» (del libro *Buscón Poeta*, recorrido espiritual y novelesco del mundo), recoge su narrativa breve, la más sabrosa, rica y profunda de la literatura gallega: picardía, malicia, burlas y veras, todo el encanto campesino y sutil del alma de Galicia aparece en estos cuentos.

Fiel a su concepción estética, su «Teatro» (segunda parte de la obra), nos ofrece un ejemplo de perfecta síntesis dramática, que alcanza su mayor virtualidad en la obra «El Viejo», drama que enfoca el eterno conflicto entre padre e hijo que no pueden comprenderse, aunque se reverencian en su amor y odio recíprocos. El lenguaje teatral es denso, directo y profundo en sus contrastes dramáticos, pues se hieren los que se aman y no hay tiempo para reconciliarse. La tercera parte, titulada «Estética», recoge una serie de temas referidos a los problemas estéticos y literarios, donde se concentran creaciones literarias fundamentales para el desarrollo de la estética contemporánea.

Cierra esta antología «El drama de la pintura» (del libro *Teseo. Introducción a una lógica del arte*). En una carta de Rafael Dieste a su hermano Eduardo, le comenta: «(...) Una de las virtudes de *Teseo* es que se ve muy bien que el autor no “habla de memoria”. Es cosecha de experiencia meditada, y, muchas veces, testimonio inmediato, unido a las contingencias de su origen. (...) Entre el juego de efectos calculables (sea composición de arte o de filosofía) y la figura inmediata, rodeada de historia, con que aparecen y se despliegan las intuiciones, está el salto prodigioso del lenguaje. La relación es dramática y se abre como una estrella en varios géneros. El misterio de aquella relación y la vida interior de su pluralidad (simultánea aunque revelada en proceso) es, creo, el tema capital de tu libro».

Eduardo Dieste
OBRA SELECTA

10

EDITORIAL DE LA
UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

VALPARAISO, 1968

10

MEMORIA ROTA
Exilios y Heterodoxias

Colección dirigida por Carlos Gurméndez

Eduardo Dieste
(Dr. Syntax)

OBRA
SELECTA

Prólogos de Carlos Gurméndez
y de Rafael Dieste

*Ayuda del Ministerio de Cultura a la edición
de obras que integran el patrimonio literario
y científico español, año 1986*

 **ANTHROPOS**
EDITORIAL DEL HOMBRE

PRÓLOGO

Eduardo Dieste es una de las figuras más importantes de la literatura gallega, española y latinoamericana. Nació en Rocha (Uruguay), en 1882, pero vivió de niño en Rianxo, de donde procedían sus padres, y su juventud en Santiago de Compostela, donde estudió Filosofía y Letras, y luego en Madrid. Con Castelao funda una revista político-literaria, *El Barbero Municipal*, y publica su primer libro, que fue premiado, *Lezendas de la música*. Vuelve a Montevideo, donde fue profesor en la Universidad, maestro de artistas jóvenes y educador de la nueva generación. En 1924 funda la revista *Teseo*, de resonancia en toda América Latina. Más tarde vivió en Londres años fecundos, compenetrándose con la vida británica hasta tal punto que escribió un ensayo penetrante, y a la vez irónico, sobre la Constitución democrática inglesa. Gran conocedor de esta literatura, hizo una traducción magistral, ya clásica, de los sonetos de Shakespeare. De nuevo regresa a España. Reside en Cádiz, Bilbao y Madrid. Aquí comenzó la publicación de la célebre revista *P.A.N.* (Poetas andantes y navegantes) que reunía a figuras de la literatura gallega, española y latinoamericana. Poco antes de terminar la guerra civil vuelve a Montevideo, donde edita una nueva revista que titula *Reuniones de*

Diseño gráfico: GRUPO A

Primera edición: abril 1987

© Herederos de Eduardo Dieste, 1987

Edita: Editorial Anthropos. Promat, S. Coop. Ltda.

Enric Granados, 114, 08008 Barcelona

ISBN: 84-7658-030-4

Depósito legal: B. 11355-1987

Impresión: Limpergraf, Ripollet (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

Estudio. Reinicia su vida de gallego peregrino, y en San Francisco de California dicta cursos de literatura española, en la famosa Universidad de Berkeley. Vuelve a Montevideo para dar unas conferencias en la Universidad y publica su último ensayo, «La invención franciscana», en la revista *La Licorne*. Se traslada a Chile, y en septiembre de 1954 fallece, víctima de una cruel enfermedad. De su vasta obra creadora señalaremos las más importantes: *Buscón Poeta*, *Teatro de Buscón*, *Los problemas literarios* y *Los problemas del arte*.

Buscón Poeta (recorrido espiritual y novelesco del mundo) nos ofrece las narraciones más sabrosas, ricas y profundas de la literatura gallega: picardía, malicia, burlas y veras, todo el encanto campesino y sutil del alma de Galicia aparece en estos cuentos. «Un Adam sin compañera», escrito en un castellano arcaico y recio, medida la palabra hasta en su brizna, narra la aventura frustrada de un enamorado que escapa desnudo perseguido por una multitud en risas. Burla del amor sensual o de la desventura amorosa, pero, al mismo tiempo, regocijo de contar la sorprendente travesura. Este cuento ejemplar, ético, prueba cómo la codicia inmediata de los ojos puede castigar con la vergüenza de la desnudez corporal. Mensaje de recelo cauteloso ante el pasmo demasiado ansioso del deseo, pero sin predicar desconfianza, pues natural le parece al narrador este ímpetu en demasía ardoroso, aunque sean burlescos sus resultados.

«El primer beso» es otro cuento vivo y preciso del amor entre adolescentes. Maravilla el cálido patetismo amoroso que viven sorprendidos unos jóvenes al azar de un encuentro. Después de un primer beso, el protagonista quiere besar todas las bocas femeninas. Ese primer beso despierta en el adolescente el ansia de abrirse al mundo, le lleva a descubrir la Naturaleza y el amor. «El constante amor —dice Dieste— sería otro fruto de nuestra voluntad.» Para ello es necesario que se constituya y afinque la volición amorosa.

«El pobre que no tenía nada», típico cuento gallego, burlón, sarcástico y pícaro, narra como una mujer para justificar su deshonra acusa a un tamborilero de su deshonra cuando, en realidad, éste carecía de posibilidades físicas para ofenderla. La misma calidad satírica de «disparate verídico» tiene el cuento. «Ejemplo del deslenguado», sorprendente historia del pueblo de Rianxo, «Uno quiere morir, otro resucitar, y no lo consiguen», en el que brilla la figura de Castelao como gran hacedor de trucos, desconciertos y milagrerías. Los cuentos de Eduardo Dieste, son como «fabliaux» de la Edad Media, dijo Gabriel Alomar, que dejan siempre una conseja, una verdad, una enseñanza útil, un ejemplo digno de considerar.

También debemos señalar los cuentos filosóficos, recogidos en *Vida Universitaria de Buscón*. Uno de ellos, «Todos locos», enseña cómo, creyéndonos cuerdos, la razón trastorna cuando queremos analizarnos, ya que tenerse siempre como objeto de atenta contemplación lleva a la locura más razonable y tranquila. «Enmienda a la doctrina de Malthus» parece escrito por un orate, pues propone nada menos y nada más que la antropofagia, para solucionar el problema del crecimiento de la humanidad. Lo extraordinario de este cuento es que la propuesta es tan verosímil y plausible que llega a convencernos de su rectitud y nobleza.

Y nos asomamos a una de las obras más importantes de Eduardo Dieste: *Los problemas literarios*, libro quizá desconcertante, anárquico y fragmentario a una primera lectura, pero donde se concentran creaciones fundamentales para el desarrollo de la estética contemporánea. Sabemos que Kant definió la Estética sólo como «un juicio sobre la belleza», aunque el resultado fue que tanto la kantiana como las otras han sido, y son, formalistas. «El estado estético de las cosas —dice García Bacca— es también su estado en forma, tal concordancia es lo bello.» Este despojamiento de todo contenido real es tan sólo la belleza que nos queda de las cosas, vale decir, su abstracción, el vacío. La innovación

que aporta Eduardo Dieste a la Estética consiste en el descubrimiento de una filosofía de la literatura, y dice: «Los problemas literarios últimamente son los mismos que los de la metafísica, generalizados al plano misterioso de la existencia». Ello presupone la liquidación de la estética como forma universal de juicio, y la aparición de una ciencia nueva: la filosofía de la literatura, que es reflexión sobre la propia experiencia del creador. «Sólo puede explicar la ley de un arte quien lo practica; en consecuencia, sólo puede entender de teatro quien hace teatro o quien está al habla con quienes lo hacen o busca hacerlo, aunque no lo consiga.» Para Eduardo Dieste la filosofía de la literatura es una meditación desde dentro de la obra misma y no desde fuera. Así, la crítica literaria ya no tiene sentido, porque es un mero examen exterior, una especie de rendición de cuentas o inventario de una obra literaria. Solamente los artistas pueden crear una filosofía de su propio quehacer, y desde su íntima experiencia elevarse a una generalización filosófica de validez universal.

Eduardo Dieste se limita a esbozar los principios de esta ciencia nueva en unas conclusiones generalizadas: realismo e idealismo; objetivismo y subjetivismo; primacía del mundo exterior o supremacía del mundo íntimo; reflexión exacerbada o abandono del yo a la circunstancia que le rodea. Tales son los problemas, en una filosofía de la literatura, que se plantean a todo artista para poder poetizar, pintar o narrar. A través de estas premisas teóricas llega a la unidad de todos los géneros artísticos, partiendo de la situación histórica del creador. Así, en «Tetraedro de la Poesía» propone el siguiente esquema: de la lírica por la épica, al drama y de aquí a la lírica. Esta unidad orgánica de las artes corresponde a dos situaciones: la histórica, en que se forma el poeta, y la racional o psicológica de su campo subjetivo. En consecuencia, la situación histórica de los creadores y su poder de abstracción determinan el proceso de los géneros literarios.

En ciertos momentos, Eduardo Dieste desmiente

sus propios postulados, y cae en una estética perceptiva, proponiéndonos el realismo clásico como norma ideal de la creación literaria. Sin embargo, su filosofía de la literatura, al descubrir en el hombre mismo el fundamento de la creación artística, lleva a una antropología que explica el arte como una de las formas del trabajo humano. Así desaparece la norma única, como imperativa de la creación artística, y nace la obra de arte como la libre actividad del creador que, al mismo tiempo, crea su propia forma expresiva artística. En consecuencia, no hay fórmulas, como realismos, abstraccionismo, etc., que limiten la creatividad subjetiva del arte.

En *Los problemas literarios* encontramos otra aportación original: el concepto de folklore como base del conocimiento. Es por acatamiento a la realidad inmediata que se puede adquirir un auténtico saber humano. El ser que vive aislado, en pura reflexión autónoma, se ahoga a sí mismo. La comunicación permanente con el mundo exterior, constituye la fuente de toda inspiración creadora. Partiendo de este principio, Dieste llega a la conclusión de que esos «ríos» del contar del pueblo penetran al espíritu en su soledad abstracta, y dice: «En este supuesto, y no hay otro mejor, de que el alma del artista venga a ser fertilizada por las aguas del saber popular y nutridas con la experiencia personal». Para probar su teoría, demuestra que el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz arranca de un cuento popular, y desmonta el poema hasta hacer evidente la historia amorosa pagana que se esconde en este poema religioso...

El concepto de folklore como base del conocimiento, constituye una anticipación genial de las tesis marxistas de Georg Lukács en su obra *Estética*. Ambos se manifiestan contra el abstraccionismo, el solipsismo, el aislamiento del espíritu y contra todo idealismo. La premisa teórica de Lukács de que el arte tiene su punto de partida en el misterio de la vida cotidiana, concuerda con el origen folklórico del conocer que sostiene

ne Eduardo Dieste. Ahora bien, si existe una aproximación en el punto de partida, luego los caminos divergen: mientras Dieste se aferra a un dualismo estético entre el espíritu creador y su materia viva fecundadora, Lukács formula una dialéctica monista basada en la identidad y la diferencia de lo objetivo y subjetivo. Asimismo, Dieste propone como ideal estético un realismo figurativo en el que dominen las leyes de proporción y armonía exterior, sobre la preocupación existencial del hombre, al paso que Lukács se inclina por un realismo crítico, que se separa de todo realismo y del documento sociológico, para llegar a descubrir el hombre en su dimensión total.

Algunos críticos latinoamericanos han aproximado la obra de Eduardo Dieste a la de Eugenio D'Ors. Sin duda, Dieste concibe el realismo como un clasicismo y D'Ors está obsesionado por salvaguardar el orden clásico frente a la algarabía moderna. Sin embargo, la diferencia entre ambos es patente. «La oposición entre formas que pesan y vuelan», base de la estética de Eugenio D'Ors, establece un orden supremo de jerarquías, y explica su posterior descenso político hacia el fascismo. Por el contrario, Eduardo Dieste afirma el orden clásico de la realidad como acatamiento reverencial a la unidad del mundo, sin estatuir subordinaciones entre sus diferentes esferas. Claro está que su realismo objetivo lo dejó perplejo para escoger entre libertad y justicia, pese a sostener que no podía haber alegría sin justicia.

Aunque su clasicismo realista fue muy tradicional captó, comprendiendo, todos los experimentos de la vanguardia artística. En *Los problemas del arte*, categoriza e ilumina el impresionismo, cubismo, futurismo y hasta el expresionismo. A la vez que analiza los valores de la vanguardia artística, descubre los límites que tiene, sus fugas irreales, su ascetismo inesencial: «El arte, como una ciencia, no describe; define, reduce a unidad la emoción íntima, impulsiva y ardiente o de vasto silencio, la pluralidad sin fuerza de los aspectos

inmediatos». Dieste trata de preservar siempre la evidencia real del mundo en el arte. Por esta razón comprendemos su justa inquina contra la abstracción formalista y el misticismo plástico de muchas tendencias artísticas contemporáneas. En este sentido, critica la teoría del constructivismo del gran pintor Torres García, porque advierte que lleva implícita una inclinación al racionalismo místico que puede orientarse hacia las artes primitivas prelógicas, al orfismo y a una religiosidad estética devastadora del arte. Eduardo Dieste siempre defiende el equilibrio matemático, el cálculo justo, la conciencia real del arte.

Fiel a su concepción estética, su teatro nos ofrece un ejemplo de perfecta síntesis dramática. *Castidad* y *La ilusión* recuerdan el sentimiento trágico del teatro escandinavo. El primero es un drama acerbo que sucede en una Galicia románica, sometida al terrible poder del cacique rural, un dios omnipotente y arbitrario en la tierra, dueño de vidas, haciendas y, sobre todo, del honor familiar, símbolo de hidalguía y de la pureza de estirpe. Un pequeño episodio, el beso de un muchacho frívolo que imprudente da a la hija de un señor, desencadena una tempestad de ira y dolor. El padre no perdona a la hija, y ésta cae en el pozo de la tristeza, concentrada en mirar las hojas de un libro que no lee, sin salir ya jamás de su habitación. Salvaguardar la pureza es necesario para mantener el linaje, la unidad trascendente y religiosa de la familia. *Castidad* no es sólo el drama del martirio de una inocencia, es también el de la concurrencia sexual, los celos, la lucha de los hombres por la conquista de la mujer y su posesión absoluta. Este drama adquiere su mayor intensidad en el desenlace.

Castidad es una obra todavía naturalista, descriptiva, de sutiles conflictos psicológicos, de agudas contradicciones que convierten este episodio dramático en el símbolo conceptual de extremos irreconciliables: amor y odio, inocencia y corrupción, la amistad como

afinidad y oposición, y es también expresión de la crisis que comenzaba a sufrir la familia autoritaria.

La ilusión es otro sucinto y escueto drama que cuenta cómo una niña caprichosa obliga a su señorita de compañía a realizar un matrimonio ficticio con un capitán que solía visitarlas. Las burlas se convierten en veras, cuando la señorita de compañía se ilusiona y sufre la correspondiente desilusión de una esperanza que nunca se realizará. Esta pieza teatral nos hiela el corazón de dolorosa incertidumbre, sobre todo porque no hay una explicación que despeje las sombras y queda la perplejidad: ¿es el amor una ilusión, una idea íntima, un proyecto del alma o una realidad fogosa de los sentidos? Hay muchos pueblos de provincia donde delicadas y finas solteras viven nutriéndose íntimamente de una ilusión de amor perdida, que ilumina todavía sus almas yermas y solitarias. Se llaman Mercedes, Julia, María o Asunción, pero son siempre una y la misma que espera sin esperanza.

El teatro de Dieste alcanza su mayor virtualidad en su obra *El viejo*, drama que enfoca el eterno conflicto entre padre e hijo que no pueden comprenderse, aunque se reverencian en su amor y odio recíprocos. En esta obra el lenguaje teatral es denso, directo y profundo en sus contrastes dramáticos, pues se hieren los que se aman y no hay tiempo para reconciliarse. ¿Quién es culpable: el hijo, el padre, el «principio», el «motor inmóvil», la autoridad? No, la verdadera causa es la propiedad, ya que el padre cree que el hijo es suyo, su bien más precioso, su futura dicha. Lo mío y lo tuyo es el origen de todos los conflictos del hombre en el mundo. En el cuento de Franz Werfel «No es el asesino, la víctima es el culpable», se explica cómo el sentimiento de propietario del padre destruye la individualidad del hijo, y aunque éste lo mata, el verdadero culpable es el padre. Pero cuando el hijo ya casado, exclama como su padre las mismas palabras fatídicas «¡mi hijo!», se espanta de su propio espíritu de posesión.

El viejo, versión moderna de la parábola del hijo

pródigo y la más importante del autor, es un drama esencial, desnudo, de continua y no desmayada tensión hasta su final. Puede reprochársele a esta obra cierta pobreza esquemática, un dibujo demasiado sencillo de textura teatral, pero es precisamente esta abstracción lo que constituye su modernidad, y la hace tan actual que la vemos reflejada en lo que se está llamando conflicto generacional. Así permanece la virtud ejemplar de las obras Dieste, «pecador empedernido y trotero», como solía definirse. Si hay mundos que se van y desaparecen, siempre, afirma su hermano Rafael:

*veréis saltando a Buscón niño
en las hogueras de San Juan,
la greña en desaliño
y en el puño el pan.*

CARLOS GURMÉNDEZ

UNA SEMBLANZA DE BUSCÓN POETA

(Del libro *Teseo. Los problemas literarios*)

De la infancia de Buscón Poeta

En cinco apólogos o cuentos esféricos guarda Buscón memorias de niñez. Los dora sol de huertos, paraísos con muros, y manan generosa miel por las heridas. Como las frutas que pendían del árbol prohibido, si las partimos hablan esas esferas agridulces. Hablan del bien y del mal; pero es la voz tan joven, que apenas vuela unos instantes en torno a la gracia y el dolor de las memorias infantiles, vuelve otra vez al seno de sus jugos y las frutas amorosamente se cierran y quedan como intactas. Y no basta luego que un grave moscardón, sentencioso y goloso, diga revolando: «Del amor en umbrales de saber nace el pudor. Las maravillas que sueña la niñez quizá son reminiscencias perennes, antiquísimos mitos que anhelan porvenir. Pero el niño, al menos Buscón niño, no cree en la justicia inmanente. La gloria del niño, ¡qué dolor!, es la vergüenza de los padres. Y los niños adquieren conciencia de la culpa (se hacen malos) por malos ejemplos o porque se les culpa...». No basta, ni se conforma con centros la ambición de esferas, y así hemos de morder de nuevo las doradas frutas o mostrarlas con amor en la palma

de la mano, siguiendo en esto el ejemplo de Buscón poeta.

Mostrarlas en la palma de la mano, acariciarlas con hábito de palabras justas; no describirlas con exceso de ilusorios artificios... ¿Para qué, si están presentes?

He aquí (viene a cuento) lo que escribe un profesor sobre la prosa de Buscón: «No se propone restablecer con artificios descriptivos la integridad visual del objeto. Teniéndolo entero ante sí, deja que las palabras, polarizadas por la imagen, nos digan su esencia con giros naturales, o sean como el aire, que en ráfagas de aroma y de sonido nos da testimonio de los bosques». Algo más habrá que decir sobre la prosa de Buscón, que va creciendo y madurando con él y sufre sus aventuras, como es natural... Veréis luego, en la evocación de la vida estudiantil, cómo el recuerdo se hace corpóreo, suave, seductor, bajo la presión ligera, feliz, alborozada de las palabras vivas, en fuga y contrapunto de nostalgias, caricias y burlas. Veréis..., pero todo se irá viendo según aparezca.

Un Adam sin compañera

El júbilo de contar un cuento, con pausas y giros que alargan y ahondan el goce del relato y la presencia de las peripecias y la ligereza del ánimo en buena compañía, tiene aquí tal fuerza de comunicación, unido a la gracia natural del ejemplar suceso, que se nos va, oyéndole, la noche en un vuelo por lo alto de las horas, y aún quieren después las alas de la risa prolongarlo en glosas, ya de madrugada... Del ejemplo se infiere que no es tan bueno andar desnudo como pregonan románticas voces añorando el paraíso; y a la vez que nos divierte, quizá se burla Buscón de su propio naturismo... Claro es, del teórico; pues el otro, el «natural», sean cualesquiera las artes con que deba precaverse de hambres e intemperies, conserva en su ánimo plenísima vigencia, y bien se advierte en el gozo de re-

cordar, pese a tojos y cardos y peñas y tridentes, la malicia y azares de una tal aventura.

La Venus manca

de nacimiento... Creo lo mismo. Y no es en Buscón azar de ingenio esta ocurrencia estudiantil aquí archivée. Pertenece a su sistema. Es propio de su alma ver la suma bondad valiendo por sí misma, sin que haya de fundar valor en méritos de acción benéfica. Si le recordásemos los trabajos de Hércules o las invenciones de Prometeo, nos diría: Hércules trabaja porque es bueno; y por superabundancia de bondad ama a los hombres Prometeo. Pero no son dignas las proposiciones inversas: *puesto que trabaja*, Hércules es bueno: *ya que nos ama*, Prometeo es divino.

Ahora se advierte que Buscón niño se burlaba de la creencia en el orden moral del mundo («La primera malicia») en cuanto significase recompensa o castigo providencialmente asegurados al justo y al injusto (obediente o díscolo tratándose de niños), pues no se puede, ni es digno, seducir a la fortuna con bondades.

Sí, hay bondad. ¡La del sol y su hermosura!

¿Qué es lo malo? La hipocresía, la hueca solemnidad que asume el mando, la desgracia que busca un culpable para descargar en él el peso del rencor... (como la dueña del marranillo, muerto de síncope fatal, azotando a su hijo...).

El primer beso

No sé si «el constante amor sería otro fruto de nuestra voluntad». En todo caso, no sería constante amor si nuestra voluntad de amor constante no fuese fruto del amor.

Después del primer beso deseaba Buscón besar cuantos labios lindos veía, y reparar en esto hízole de pron-

to alejarse de la fiesta para ir a pasear meditabundo y triste a las afueras de la ciudad. En este melancólico paseo comienza, sin duda, una vacilación fundamental...

Vuelve a la memoria un cuento de la niñez de Buscón y ráfagas de su música: «Por el cielo, entre nubes de plata y púrpura, corren coches preciosos de brillantes y de nácar tirados por yeguas blancas, y en ellos van mujeres de grandes ojos y dulce sonrisa, que nunca se desprende de sus labios; todo el traje azul y blanco, y la cabellera rubia flotando al viento...». «Había perdido la hermana su alma de flor, pero después de contar la quimera de la felicidad en tonos tan vivos, quedósele endulzada la boca.»

¡Qué honda y laberíntica tristeza la de Buscón en las afueras de la ciudad!

Cuando Buscón se fue a Madrid, ya se había debatido con el enigma del cristal, obstáculo invisible, buscando la salida hacia la luz. En los adentros de sus ojos, los soles, aún no extintos de su pasada niñez estaban indecisos. De ahí el silencio, la sonrisa antes que la risa y aquel anhelo de «poner bajo la bóveda del cráneo el universo mundo para orientar las fatigas de los hombres a la excelsitud de los dioses». En el teatro que escribirá más tarde (*Castidad, La Ilusión, El Viejo*) se adivinarán, bajo la forma de especulación poética, las causas, ya serenadas, de su perplejidad e íntima tristeza; y en *Buscón rey lubolo*, farsa en que la maestría del alma convierte gravedad en ligereza, se verá cómo juega con su generoso anhelo de reinar... Quizá las memorias de Buscón fueron publicadas para aleccionamiento de príncipes, de unos príncipes que no han nacido aún o que tal vez pasan por el mundo inadvertidos...

* * *

Los padres querían otra cosa de seguro provecho... Se repite en grande y en serio la primera pesadumbre,

aquella en que se reveló cómo la gloria del niño puede ser la vergüenza de los padres.

En conflictos afines por su causa común, la distancia de años, hunde también raíces el drama que escribió más tarde para justificar a *El Viejo*, pues el amor es incompatible con inapelables atribuciones de culpa, y Buscón amó siempre a su padre. ¿Y qué justicia puede haber que no funde en amor y conocimiento su verdad? Buscón, por liberal, es justo porque ama y conoce al padre y al hijo; pero los padres y los hijos no se conocen, no se reconocen... Y de ahí la «primera pesadumbre», y las que siguen hasta la final, trágica por final e irremediable, que es como la piedra durísima en que el drama de *El Viejo* fue tallado, y tantas injusticias (más valdría llamarlas «ignorancias») que sólo en trágica justicia tienen fin (o así lo dicen voces y refranes agrestes... ¿Hemos de dar fe a tales voces? ¿No sería volver al «orden moral del mundo» que Buscón niño —en «La primera malicia»— puso en duda? ¿Hay una justicia trágica? Pero, ¿es acaso justa la fatalidad mordiendo la cola? ¿Y qué tendría esto que ver con recompensas y castigos? «La primera malicia» sigue siendo adivinación de verdad, aunque el mal, por la pendiente de sus efectos, los cause tan horribles y continuos como ruedan espantosamente en la Orestíada).

Todos locos

En el preámbulo a este cuento, sin duda verídico, Buscón da indicios de haber visto y padecido ya los dramas que luego pondrá en planos de teatro —y los de teatro «subterráneo» que jamás juzgó necesario escribir. Y sale de sus laberintos mostrándonos el acceso a la burla, entre veras y burlas, como la suma perfección posible «dentro de los horizontes por ahora visibles de la biología». Todo el preámbulo va dirigido a mostrarnos que el hombre halla el sentido trágico y,

por consiguiente, la paz del espíritu, cuando ha visto, más allá de los desastres de la razón ambiciosa, «las leyes con que la realidad justifica sus acontecimientos, independientemente de los planes metafísicos del pobre intelecto humano...». Hay que leer con cuidado la semblanza del burlón y conocer por experiencia los tremendos desastres de que amanece, para evitar confusiones que halagarían a los conformistas. No es ese vuestro espejo ni Buscón os alaba, risueños y petulantes marranillos, y luego lo veréis, cuando en la madurez de sus días, reconciliado con su propia cólera, lance a vuestros pies la flor de sus burlas... en figura de balas.

El cuento, que podría sanar de risa a quien por abusos de introspección sistemática se creyese loco, y, más adelante, la «Enmienda a la doctrina de Malthus», acreditan con su lozanía que las aventuras de la razón y sus quiebras no han atacado la salud fundamental del poeta, bien visible en el semblante de sus juegos; salud entera y fortísima en el relato rústico intermedio: «El pobre que no tenía nada»: Bullicio y burlas de sol apadrinando la fiesta, igual para todos antes que la luna y sus canes dispersen a los hombres y dividan venturas y desdichas... ¡Qué pobre, entonces el que «no tenía nada»!

Primera ristra de sucesos increíbles, reales y verdaderos

Aquí veréis cómo el alma juvenil de Buscón, traspasada de anhelos y burlas, es, pese a las que hace a costa de sus encendidas ilusiones, firme, cabal y resistente: capaz de morir para nacer más viva, como el ave Fénix. ¡Qué entera se mantiene en su aparente descuido, y aún después, cuando parece desleírse en las brumas de un tránsito azaroso que pudo ser final! ¿El mundo es disparatado?... No. ¿Es armonioso y esconde por juego su armonía? Quizá; pero lo cierto es que el mundo es sorprendente jugando con las ilusiones del alma

íntegra. ¡Que nunca se desintegre tu alma, Buscón!
¡Que viva o muera o se disponga sencillamente a morir o a resucitar, pero que no ande nunca deshecha por el mundo, porque es gran ejemplo y esperanza de gloria su entereza!

* * *

Tienen estas páginas una esférica tensión novelesca, donde todo azar viene referido a un centro sensible, pero inquebrantable. El alma vuela, o salta sobre las asperezas del mundo, cada vez más desnuda, más fiada en sí misma, y quisiera dejar los últimos vestigios de previsión temerosa, como prendas ajenas. El mundo es áspero, hay que ser previsor, piensa la voz del padre, confirmada por dura experiencia, en el alma joven de Buscón; y no bien se dispone a seguir tan útiles consejos, concluye su caudal (aunque no es mucho: ¡tres pesetas!), o por centésima vez olvida..., ¿qué ha de ser...?, ¡el baúl!, si bien ya se consuela viendo entre las brumas doradas de su sorpresa, recién caído al centro de rumores giratorios de una gran ciudad —Río de Janeiro—, la figura de un emigrante, acaso andaluz, ligero y tranquilo, que lleva por único equipaje una guitarra...

Naturalismo

—Los caminos del mundo no estaban preparados para los pies veloces de mi anhelo, y así mi fantasía los inventa... Pese a la naturalidad de la invención, os parece ilusoria... Pero mis pretendidas ilusiones no son sino mensajes verídicos del fondo de mi ser y del cielo estrellado. ¿No será un juego de las apariencias este divorcio entre mi ser y el mundo que transito? De no ser así, ¿dónde estaría el «orden natural»?

Así piensa la juventud de Buscón y, por un instante, quizá vacilan los ejes de su alma. Pero pasa un pá-

jaro y con él vuela de nuevo la fe —pues las alas dan testimonio del aire. ¿Puede haber alas superfluas? A punto de sentir las visibles y tangibles en la espalda, Buscón joven se ríe de sí mismo y sigue mundo adelante, tan llena de júbilo su alma, y tan íntegra, que está a punto de aplaudir a los naufragios. ¿No es el riesgo la mitad del milagro de las velas? Y las contradicciones trágicas o burlescas del mundo, mientras no atestigüen contra la fe natural de las alas en el aire, son *azares* que acrecientan la gracia del amor y del ímpetu.

Así piensa la risa juvenil de Buscón, el cual tiene frente a sí un espejo de conciencia fidelísima, y en él se ve, incorruptible, sobre fondos cambiantes de luz y sombra, prosperidad y fracaso. ¿Qué importan las contradicciones del fondo si se salva la figura? ¿Y qué sería el fondo, sino caos insalvable, sin figura? ¡Sea cambiante el fondo del espejo, y aun el espejo mismo, si no traiciona las leyes ópticas, aun cuando se compliquen sus ángulos por la presencia de otros espejos o por sus propios giros! ¡Sea cambiante, imprevisible, el mundo, si se salva *la gloria del hombre*, su viva y pertinaz entereza! Y es la gloria del hombre la que sabe reír, ¡con qué profundo amor!, en el primer humorismo de Buscón poeta, juego de su alma errabunda con su espejo clarísimo a lo largo de azarosos caminos —y aun después, en «la ribera de la muerte», donde el alma y su espejo dan el salto mortal y, como Farfarín, saludan después graciosamente, ya en la pista del cielo, azul, azul de libertad... ¡Canta el aire en las orejas una canción ligera! ¡Tiene altísimos mástiles la seducción inmensa de la vida! Gimen de amor las naves, que el mar alborotado lisonjea y anima... —Este es el mundo, tan grande como mi anhelo a punto de estallar... Oigo el murmullo de la orilla rizando primorosamente los ímpetus dorados o color de niebla que vienen de allá lejos... Veo las mieses destellando al sol, y luego el espacio nocturno poblado de presagios y deseos infinitos... Aquí está el mundo y aquí está el hombre con su

deseo y su esperanza. ¿Qué debo hacer? Usar deseo y esperanza sin pedir garantías... Esto es lo natural, esto hace el pájaro con sus alas. En ellas está «su orden natural», su confianza, y no importa para su fe que puedan abatirlo disparos de cazador o que otras alas más pujantes y picos más corvos le amenacen. Así es el «naturalismo» de Buscón, y de esta fuente, repitiendo sus chispas de luz en la conciencia llena de recuerdos contrarios nace su específico y universal humorismo.

Humorismo de Buscón

Pero en este hay distintos momentos: el juvenil, que es tal como se ha dicho; el mismo, con anticipaciones de madurez, en que Buscón se divierte quebrando cántaros, o sea discursos demasiado redondos, para mostrar que están vacíos; el de los disparates verídicos, en que rompe la unidad del instante concitando en un punto sucesos imprevistos, sin conexión, que enloquecen al tiempo y le demuestran que no es un río, ni un viejo venerable, ni una serpiente mordiendo la cola, sino tal vez un duelo de espejos giratorios; el de los disparos, oponiendo a los sofismas de petulantes marranillos la elocuencia de un revólver cargado de razón... Ímpetus de mar salada encumbra el viento de su risa invisible cuando desenmascara (o les deja inservible el disfraz) a los que arguyen «leyes naturales» para traficar con el hambre. Grandes y generosas aventuras corre el humorismo de Buscón, el cual, finalmente, vuelve a reír con el sol y los bosques natales. Allí fraterniza con almas ingenuas, que hacen también del «disparate verídico» una forma de apólogo jovial y saludable, y se dispone a nuevas peripecias...

* * *

Pero el dolor, el más horrible que podáis imaginar, existe y es eterno, y ronca tal vez en cuevas inasequi-

bles a toda nave de consolación, y alguna vez se mezclan sus oscuras voces a «la risa innumerable del mar».

¿Cómo se enlazan en el alma de Buscón su alegría incorruptible y su conciencia trágica? La sangre que florece en la conmovedora «Balada de la Cruz del mar», no mana de sombra negra, sino de pecho enamorado.

*Algas de moro cabello
secaban a Sebastián,
que empezó a romper de sangre
como un ramo de coral.*

La conciencia trágica es de otro hemisferio... Y hemos de comenzar desde otro puerto el viaje.

La poesía trágica

En la esfera del más puro amor todo aspira a ser eterno. Quieren eternizarse los cielos efímeros y las nubes que en él navegan, y claman también eternidad las tempestades que conmovieron la casa y la fantasía en aquellos inviernos de la niñez maravillada.

Pero en la esfera del rencor florece el dolor involuible, con espantosa vocación de eternidad, sin otro alivio que desbordar el alma en guerra, y el hombre queda preso en los círculos angostos de su propia furia, y la vida no fluye como antes: ruedan sus peripecias en serie endurecida de venganzas fatales, que se persiguen como peñas monte abajo.

¿No era el amor —armonía de mandato y obediencia, libertad y unidad— la gloria del mundo, con sus varas de respeto y sus flores de gracia promisoras y frutos y alusión de tales en labios encendidos? Pero el padre se espanta del hijo, y el hijo padece en su conciencia la conducta del padre, o con la suya lo aniquila, y el amigo es, de pronto, una sombra desconocida, y los pactos de amor se quebrantan con burlas;

rómpanse las varas, marchítanse las flores, los frutos caen maldiciendo su propio corazón. El alma queda cautiva...

Y a punto de maldecir del mundo, busca serenarse con dolor más limpio, en nocturnos espacios de gran quietud, donde pueda la gloria del hombre renacer... Allí renuncia el alma a la venganza, se aquieta en amor distante: amanece el sentido trágico.

Buscón ha visto en su alma las fuentes ambiguas de la dicha y la discordia, y por los huertos de la vida ladronzuelos que por una fruta destrozan el árbol.

No vacila su fe ante el dolor que Ulises o Simbad pueden contar a su regreso, ni ante la muerte de los héroes. Tales declives no arguyen contra la vida y sus promesas —pues también la vida, con plena lealtad, promete riesgos y augura la muerte en todo instante. Pero lo desleal —el fondo oscuro, «submarino», en que se mueve lo informe amenazándonos— le inquieta y le repele.

¿La vida es desleal? Buscón tropieza con deslealtades o con irremediables discordias. Casi siempre olvida y, por puente de burlas, vuelve a su gozosa confianza. Cuando es difícil olvidar, busca «leyes», justifica y dice: Este es un juego terrible: andamos por distintas etapas, padres e hijos, el mismo camino, y sólo a la vuelta de los años, cuando es tarde, nos entendemos en el recuerdo; cambia el signo de nuestra ley según se toque en carne propia o ajena; pesan las apariencias en la conducta de los hombres tanto como lo que tiene grave y tangible realidad...

Conviene saber para olvidar. Pero ¿bastaría el reconocimiento de las leyes? El tiempo irreversible de cada uno tiene puntos vivos de dolor obstinado, que hace nublar los ojos. Sólo el poeta puede hallar entonces la distancia que requiere el amor para renacer.

La tragedia y la épica

La poesía trágica libera, y no es posible crear ni hacer justicia sin libertad... De haber estado presente el diálogo de Buscón y Mr. Goodfellow, hubiera intervenido en el instante en que Buscón habla de la tragedia (un poco sospechosa, para él, de conformismo) y de su nueva inclinación hacia la épica, y hubiera dicho: —Hay que recobrar constantemente la libertad perdida, volver al fondo musical en que ceden las cadenas del rencor; hay que serenarse cada vez más, y eso no es conformarse. La poesía trágica serena el alma de los héroes, purifica las fuentes de su ímpetu.

Las alas dan testimonio del aire

Ese es el naturalismo de Buscón, la fuente de su risa más alegre, de sus burlas transparentes, de su poesía trágica... y de su sentido épico. Y, sin duda, de su política también (véase el gracioso y finísimo capítulo sobre «la Constitución inglesa»). Fundado en ese fecundo naturalismo, busca perennemente la naturalidad en la historia (¡querer, querer, querer!) y la contrapone a las famosas «leyes naturales» del sofístico historicismo de los profesores serviles.

El hombre está ahí. Quiere, naturalmente, ser hombre. De acuerdo, dice la política de Buscón. Pero a veces el hombre quiere ser mono: entonces Buscón se burla o se encoleriza o descompone la gravedad alegórica y olímpica del Tiempo con ristras verídicas de absurdos reales, pues en el tiempo se hacen simultáneas todas las edades y, lo que aumenta el desconcierto, edades disfrazadas de otras edades... ¡Oh, Hyde Park!

* * *

El habla de Buscón, muy fiel a sus orígenes familiares —por suerte claros y castizos— va conquistando espacio en sucesivas aventuras, y cuando culmina en madurez, casi desaparece de puro generosa; es ya ella misma el espacio conquistado. Comenzó siendo presión, caricia de las manos que dan al alma testimonio del mundo y, a la vez, del propio ser, y acabó en caricia de luz, tan liberal, que sólo en la presencia de criaturas que ilumina se denuncia, y es así luz que «brilla por su ausencia».

* * *

Así es, y no hay quietismo, sino libertad, en su mirada. Quietista la voluntad de Buscón no intervendría en las contiendas de este mundo; y bien se advierte que lleva su contienda por todo el mundo que recorre y aún más allá, pues no le pacifican consuelos platónicos ni da fácilmente la razón a Jehová contra Job, y reanuda el pleito; y entra en el infierno clamando justicia, justicia de creador, contra la eterna de Aquel que hace y deshace y truena y funda, por predestinación, eterno espanto. No es quietista Buscón, sino liberal; y así a sus propios enemigos —aquel Tirano Banderín, por ejemplo, que usaba el honor como una soga para sujetar con supuestos compromisos al hombre justo— los veréis retratados con arte fiel y generoso... Es liberal, mas no de los que encubren con liberalismo la inapetencia de crear. Tiene fe inquebrantable en la fuerza creadora del hombre y quiere crear con los ojos claros, en libertad: no hay quien lo encadene a la peña del rencor. Su poesía trágica rompe la cadena. Y le veréis de nuevo señalando a las alas, testimonio del aire, firme en el naturalismo creador que anima la gracia de toda su vida.

* * *

Tan delicada es su ternura, que casi no se ve; pero os muestra una flor cándida y os estremecéis. Es difícil impedir a la ternura su rocío en los ojos cuando Buscón poeta (sin confirmar el dicho, demasiado optimista, de «no hay mal que por bien no venga») nos muestra en *La promesa del Viejo y de la Doncella* cómo el bien lo era de origen —la voluntad dormida del candor—, y vino a ser visible en la oportunidad de florecer...

Pues al fin... hay que esperar.

RAFAEL DIESTE

(*Teseo. Los problemas literarios*, pp. 281-290)

1

CUENTOS

(Del libro *Buscón Poeta*)

UN ADAM SIN COMPAÑERA

Cierta noche de invierno, al calor de un renegrido café irritado de algo más que gotas de aguardiente de bagazo, haciendo la sobremesa de un Arcipreste de la Mahía, mi camarada trajo a cuento éste de primavera:

En lugares de aquí, señor abade, sucedió esta mi aventura desventurada, en que vine a vivir cuatro días con sus noches la dura edad de piedra. Y porque sea ejemplar mi relato y no sólo de pasatiempo, bien será explicar la causa remota del peregrino lance, mejor para recordado que para vivido, y es la confusión tan usada entre hombres de tener por livianas a todas las mujeres, salvo la madre de cada uno y las santas de leño de los altares. Y en mi asunto añádase otra idea, también errónea, muy extendida en las urbes, donde yo padecí su contagio, y es la forjada respecto a un campo todo florecido en orégano y a la espera siempre de hidalgüelos enamorados por frescas e ingenuas zagalas de égloga. Y, sin más, voy al caso de la verídica historia:

Como hubiese acontecido el milagro de recibirme con mérito de Bachiller en Ciencias y Letras, mis pa-

dres, no cabiendo en sí de júbilo ante lo inaudito de mi hazaña, pusiéronse a la orden de mis menores caprichos, entre los cuales destacó el de venirme a la caza y matar el tiempo a una parte de esta comarca muy abundante, según me habían dicho, en lindas mozas de corazón de manteca, liebres cansadas de vivir, perdices alicaídas y otras piezas de sabroso gusto y fáciles de cobrar que ni el oro en las bancas del sueño; y sin más de menester que un traje de cazador, alarde muy propio de quien no lo es, y una doble canana, y sendos bolsos de red, y un cinto de garfios, y una carabina de dos caños, y tres sabuesos, y botas herradas, y ánimo esforzado, emprendí mi viaje a la casona de cierta familia noble, cuyos hijos me tenían mucha estima y afición y casi respeto, debido a serles un arcano mi entendimiento, que sin esfuerzo alguno, estudiando en libros prestados y mientras pasaba lista el profesor, ganaba la delantera en todas las aulas y al final de los cursos.

En ella me instalé a cuerpo de rey, y pronto la buena vida y las acres emanaciones de la montaña pusieron de manifiesto mi natural rijoso, en tal grado que bastaba el fluido de mis ojos a dejar sin aliento las mozas con quienes topaba, tornándoles de pudor la grana saludable de sus mejillas y de timidez la dulce fisonomía, si bien las volviese más apetecibles el trastorno de su manera de ser, dado que la malicia es la sal de amar.

Así embaucado, a lo cual contribuían no poco los embelesos dedicados a mi gallardo porte de cazador, cierto día determiné con otros de mi calaña caer por Buján a la fiesta del patrón, que lo es de la rabia, San Eleuterio, y para no dejar de lado mis queridas galas pretexté que sería lo bueno irnos de monte unas horas y, anochecido, llegar cabe la romería, pues nunca más fácil se catan las mozas que cuando están fatigadas y a la sombra o ceguera del sol y del párroco, dos grandes enemigos del juego de cosquillas y del baile agarrado. Las mozas, muy ordenadas en ringlas de una

policromía reluciente, cantan con honestos modos en los intervalos que deja el gaitero, y los mozos, junto a los carros de los toneles, ya pueden desmedirse algo en las coplas, en los dichos y en el paloteo; porque no era propiamente romería, sino fiesta de los del lugar, y de esta suerte la falta de concurso bullicioso hace imposible otra conducta en tanto no comienza la noche.

Descendimos, pues, la montaña cuando ya oscurecía la floresta y en el cielo destacábase vigorosamente la cara boba de la luna. De lejos, el malicioso hilado senil de la gaita nos hacía hormiguar la piel con los halagos de un mareo de amores, de vino y rebullicio. Llegamos al anteatrío de la iglesia en ocasión de un gran silencio, causado por la presencia del señor cura, quien advertíale al gaitero que no bien sonasen las diez de la noche se fuese de allí con el fol desinflado a la espalda. Algunos mozos que habían estado en América hicieron mohines desdeñosos, murmurando que tales abusos tan sólo se veían en España; pero los más acogieron resignados el discurso del párroco, tocante a la buena compostura y al rigor de madrugar con el alba. Entonces, una voz fresca y regocijada entonó esta copla, repetida luego en coro y al son de los panderos por las demás mozas:

*Viva el cura y la justicia
que nos dejan divertir.
Una noche es una noche,
¡bien se pasa sin dormir!*

El cura sonrió, y dadas familiarmente las buenas noches entróse a la rectoral.

Yo bendije la placidez ingenua de la pobre gente, y con la decisión de un gavilán me fui adonde retozaban las avejillas cantoras, y, súbito, me quedé fuera de mí, sin armas ni cartuchos, al recibir contra el rostro tanto sol como desparramaba la doncella que había copleado al abade. ¡Válame Dios, y cuánta reverencia se debe al

santo de las tentaciones si las de una simple aldeana turban así el seso de un mundano!... Ven, decíanme sus ojos brillantes y profundos, muerde la fruta en sazón de mis labios y haciendo brazada de rosas y de nardos en mi cuerpo embriágate de aromas y de mieles y alcémonos a la lumbre del cielo, donde, convertidos a chispas de oro... ¡Ay! Seguir punto a punto los de aquel desvarío me haría enfermar y, por ende, olvidar lo mejor del cuento, lo malo de mi aventura. Sin que yo barruntase la sorna, se complació tanto de mi aderezo que parecía desearlo para sí, e dióme tales miradas, sonrisas, contactos distraídos y ocasiones de hurtarle besos que, inflamado ya de este frotamiento de ortigas, vine a implorar con timidez impropia de un hombre de mi orgullo y bríos:

—Ata los canes a medianoche, Mari Juana, que tengo de hablarte muchas cosas al claror de la luna.

A mi propuesta contestó un silencio y una sonrisa que significaban algo más que otorgar, y llamada de su madre se fue la moza, quedándome yo alelado unos minutos y a punto de caer desvaído, si no muerto, a los golpes de la ventura contra mi pecho.

Mientras avanzó la hora yo divagaba en la quietud deste claror musical, donde bullen, con la sonora labor de los insectos y el murmurio de los árboles y las palpitaciones del universo, el placer, la esperanza, el pensamiento y los sueños de los humanos, recogidos en sus moradas a pretexto de reposar. Y en la compañía destes seres impalpables, y de mis ilusiones, pasaba mejor la noche al descubierto que soñando entre sábanas de Holanda.

Me llegué, por fin, a la casita blanca entre frescas pámpanas donde vivía mi dulce suplicio, y al cabo de minutos eternos sentí un rumor de haldas en la sombra del cobertizo y una voz que pronunciaba mi nombre con suavidad de arrullo. Al dirigirme allí se turbaron de tal modo mis sentidos que arrollé tremendo abrazo a un poste del corral y con traspiés de beodo vine a caer —si bien lo encubrí de rendimiento a lo

cortesano— casi encima de Mari Juana, cuyas manos leves, albas, olorosas y más que nada, enérgicas me alzaron de la nuca y orejas como a marranillo, y sin darme tiempo a excusas desvaneció las nubes de mi bochorno a fuerza de sonrisas y mohines de la mayor gracia y seducción que pueda imaginarse. Animado por sus zalamerías recobré mi audacia y la devoré a besos y estrujones, que más enardecían que desahogaban mi anhelo; y como la sintiese a ella demudada, estremecida, presa, en fin, del paroxismo de Safo, resolví no retardar ni un segundo la consumación de la voluptuosidad suprema. Entonces dijo la moza, en voz limpia de trémolo ni almíbares:

—¡Téngase mi amigo, que yo gusto de hacer las cosas como Dios manda!

Me atribulé creyendo que aludiese a la bendición previa del cura, más cuál no sería mi asombro y regocijo al sentir que tiraba de mí hacia el establo, y ya en lo oscuro del mismo, que saturaba un sopor cálido y acre —sin que la vaca y el buey alterasen el ritmo de su rumia, sí una cabra y dos cabritillos mirándonos de reojo, según expresión de Virgilio—, dio la moza en apremiarme porque obviásemos la molestia de los vestidos, y comenzó a desceñir la pañoleta floreada, aportando el manjar primero del festín del amor —son aperitivos las guindas o besos— unos panes o bolluelos candiales gramados con leche y lirios y jugos hechiceros. No bien yo acababa de mudarme por completo en Adam, albeó en la penumbra, con desvanecida luz de mujer soñada, el cuerpo venusto de mi doncella, que si hubiese sido tan acabado el que salió de manos del Supremo Hacedor antes la guardara para sí que la diese al primer hombre de compañera; y dicho esto ya no cabe añadir que los Ticianos, los Rubens, los Goya (acostúmbrase decir *los*), y otros creadores de la belleza desnuda, no pasaron de ser unos ilusos pintamonas. Y tamaña hipérbole os dará, sobre todo, la medida de mi ofuscación, tal que, cuando quise acordar, yéndome al bulto de la misma, no palpé sino las tinieblas entre

mis brazos, habiéndose, al parecer, cambiado en fugaz visión de sueño la más hermosa figura de carne y hueso que podría soñarse ciertamente. Pero en la sospecha de que su recato la hubiese resuelto a tomar de antemano el mullido lecho de forraje, anduve a tientas en derredor, sin topar más de sensible que la vaharada y pegujones de las chivas; y entonces me sobrevino un helado estupor, después un corrimiento asfixiante y, al fin, comprobada también la desaparición mágica de mis ropas, una rabia como jamás la hubo asistido San Eleuterio, saliéndome a ladrarle a la luna en estos desafortados términos: «¡Ah, endina, villana, hidetal, cabra, fermentida, ladrona! ¡Mal hayas de víboras, de cuervos, de canes; te rabies, te mueras, te pudras... y Dios arroje tu ánima en los infiernos y Satán no la quiera recibir y andes en pena todos los aires del mundo, y de todas las generaciones infamada y maldecida, y...! ¡¡Aaah, perra!!» A mis ladridos contestaron otros más atroces de los canes de Mari Juana, sucedieron los de mis sabuesos —que habíanse venido a la zaga de su pobre amo—, los de la huerta vecina, los de acá, los de más allá, y en seguida todos los canes del lugar y de una legua en redondo levantaron tamaña gritería que de unas ventanas en otras, abiertas con estrépito, cundían ya luces, voces, denuestos y preguntas sobre qué pasaba, oído lo cual, asustado, no sé si medroso, agarré la carabina hallada al azar debajo del cobertizo, y me di a la fuga de alma que lleva el diablo o de perro con morcillas hurtadas —ya que de perros se trata—, aumentando mi aturdimiento y el asombro quizá supersticioso del vecindario dos horribles disparos de arma de fuego, procedentes, a buen seguro, de la insegura que yo apretaba entre mis manos.

Lo poco de la noche que restaba se me pasó entre sacudir los miembros exangües y enfriados del acceso de ira en todas las entrañas, del sudor de mis carnes y del sudor de la atmósfera, e imprecar, gemir y ansiar no la luz del día, sino el calor del sol, ocurriéndome al ver lo imposible desto una pesadumbre absurda que

me indujo a desear la muerte y a ponerle tachas a la obra de Dios tan desacorde con mis necesidades del momento. ¡Ah, y la zorra cómo se reiría entre las coberturas! Algún consuelo veníame de pensar que riéndose toda la noche andaría molesta del sueño todo el día, y así la maldije de insomnio por mientras viviese; pero la idea de si habría dormido a pierna suelta, por la fatiga mesma del júbilo, cambiaba mi maldición a desearle tanto sueño que no se saliese más dél. ¡Ah, si se pudiese matar con el pensamiento! ¡Recordé aquí el entrecejo de Jove y anhelaba un haz de rayos que fulminar contra la vil criatura! En este punto de mi desdicha el rubicundo Apolo asomó, tras la comba de un monte, su faz, que a mí se me antojó radiante de pullas, y porque no soy hombre de tolerarlas y mis carnes temblaban de frío, decidí apartarme a un repajo donde yaciese calentado por mis lebreles. Volví el rostro para sonreírles a cuenta del favor que esperaba dellos, y púdeles ver detenidos a un buen espacio de mí con la cabeza en alto y la cola en vaivén de péndulo. Avancé a buscarles y mostráronme los dientes iracundos y el lomo erizado; reforcé la voz y alcé la diestra en son de castigarles y, con gran calma o desprecio, giraron sobre sus patas y partieron a un trote pausado hacia el caserío. Sin duda por la noche me seguían al olido, y ya en la luz, no obstante presentármeles más verdadero que nunca, no podían reconocerme, si no fuesen también lastimados en su dignidad de servidores por la mengua de su amo, al desnudo y con aires de loco; pero, ¿y lo que se dice del estinto y lealtad destos animales? Lo único cierto era que de todo mi aparato de cazador sólo me restaba la carabina, y cariacontecido y armas al hombro me fui, porque ya se oía el despertar de la madrugadora gente aldeana, en busca de un rincón ameno y tapado a reposar y entretener las horas contándome los lunares del cuerpo y cuantas menudencias hubiese ante mis tristes ojos. Mas no hube menester deste pasatiempo ni de otro, porque no bien me hallé en el seno de un matorral de retamas, laureles y zarzas,

aumentaron de tal suerte mis melancolías y anhelos de dormir que sin darme cuenta vine a quedar sumergido en la más profunda nada. No obstante, bastó a sustraerme deste letargo una como paseata de hormigas en las partes más sensibles de mi desnudez; abrí los ojos perezosamente y topé, no con los de cualquier ninfa solaz de Pan o Sileno, sino los engarzados en lagaña, nublados y manantiales de una vieja quintañona que dentre las bravías ramas alongaba el gañote husmeando mis carnes cual si hubiese perdido sobre dellas aguja o cuenta de rosario, así era de atento su examen. Resortes del pudor y de repugnancia me irguieron tan súbito que la bruja, dando ayes de can descuadrillado, rodó por los pedruscos del altillo, y luego la vi juntarse de varias labradoras en el llano y disparar todas a la voz de ¡el rajador! ¡el rajador! Fuera de mí, viéndome así ofendido, les mostraba los puños y estas flores de vocabulario: ¡Ah, la vieja malina, descarnada, zullenca! ¡Jergón mugre, trasto tirado, peste, plaga de sequía! ¡Más quisieras tú, yegua horra, que sátiros o rajadores de a pares en cada pingo del refajo!

A todo esto el sol declinaba, y con él me retiré yo también a un refugio distinto del que tenía, temeroso de que acudiesen labriegos armados de horquillas y legoñas en busca del sátiro. Excuso decir que ningún estado sublime de la natura emocionaba entonces mi alma en lo más mínimo, y sólo me placía denostar su indiferencia implacable y sonreírme de las prédicas ingenuas o cobardes de algunos filósofos, encaminadas a someternos a ella; en cambio, mis errores de auto-didacta absortaban mi espíritu, conmovían mi corazón y tornaban mi frente de abatida en orgullosa representándome la grandeza de la civilización a que había pertenecido; y en llorar mi destierro de la misma y la suerte de los primeros hombres y la de mis congéneres de Groenlandia, Oceanía y otras regiones infelices, entretuve mi ocio al amparo de unas rocas mientras se apagaba la rojez hierática del sol, se adormía la tierra y resonaba el misterio azulado y argénteo de las noches

encantadas. Sin que fuese capaz a extasiarme belleza tanta, padecí por muchas horas un estupor general, si bien algunas ideas que habían quedado expeditas juntáronse muy en orden para decirme que todo aquello era música celestial y ganas de comer, mas al pedido que les hice sobre la manera de aprovechar la segunda novedad, se dispersaron dejándome a oscuras, en ayunas y con ganas de morir. ¡Ni uno puede tener misericordia consigo mismo!

La insensible natura fue luego piadosa conmigo, pues refrescándome la piel hizo que sintiese necesidad de moverme y, poco a poco, a impulsos de la querencia vine a verme dentro de poblado, y allí, el prurito de volver a los lugares do fuera escarnecido me arrastró al corral de la infame, donde aproveché para dormir la compañía de las cabras, por no fiar de la manse-dumbre de los cornudos mayores y así mesmo creer que me despertarían de continuo las convulsiones de sus vientres. Cuando más bien dormía rasgaron el alba los agrios clarines del gallinero y, presa de temor, dispúsemme a huir camino del monte. Al desperezarme abrí la boca, y esto me trujo a pensar que por ella nada se había entrado en dos soles que no fuese aire o lágrimas, y lo bueno que sería proveerse de alguna cosilla de más sustancia antes de hundirse de nuevo en la soledad y aspereza de las breñas. Un resplandor de alegría cegóme los ojos al ver cerca de mí a una gorda gallina que picoteaba sobre un montón de basura, y del pensamiento a la obra de agarrarla del pescuezo, no fue ni un segundo, habiéndole tirado tan bien los garfios y apresado tan fuerte que la cogí muerta del suelo, sin dejarle tiempo de cacarear ni el más breve adiós a la familia. Feliz hasta el delirio e inundada la boca de suculencias me partí con la preciosa carga derecho a la covacha últimamente escogida, y casi bendecía la ocasión que se me presentaba por primera vez, de saber si era en efecto el hambre la más buena salsa del mundo. Libre ya de temores y bien oculto, a penas reposé de la fatiga de la carrera púsemme a desplumar

en seco mi gallina, estremecido a ratos de una cruel fruición porque imaginase arrancarle así a pellizcos la piel de Mari Juana. Cuando estaba más ufano en mi tarea, riéndome de hallarle alguna semejanza conmigo al ave conforme la despojaba de su traje de plumas, una gran congoja estrujó mi corazón, destiló de la cabeza el sudor frío de los desmayos y la inocente víctima pudo resucitar e irse tranquilamente si le hubiese venido en gana, que yo no podría retenerla; y fue la causa deste desvanecimiento pensar que mi robo y asesinato eran inútiles, dado que me faltaba lo más indispensable a mi objeto, la lumbre, o al menos un arbitrio para crearla o suplirla. Pasado el primer desaliento acudió la esperanza o hambre a persuadirme de buscar algunos medios con que salir del apuro, y pronto sonreí ante uno que me pareció de facilidad y eficacia extremas, reducido a imitar la manera que tienen ciertos salvajes de asar las viandas con sólo exponerlas al calor del cielo; ¡mas luego caí en la cuenta que para tal milagro se necesitaría de un sol ecuatorial, y también del paladar desos bárbaros, capaces de nutrirse de alimañas podres cuanto más de gallina morna! Otra idea feliz me ocurrió en seguida y fue la de asarle a tiros aunque sólo fuese una pechuguita, y así, recabé la escopeta y la disparé a bocajarro encima del cadáver, que se quedó tan fresco, porque la descarga no había de qué hacerla, según se recordará; con lo cual llegó mi desesperación a su colmo y más al oírme de mi propia boca estas lamentaciones: ¡Ay de mí, perro, sandio, más que buey, menos que gallina, criatura infelice! ¡Y por qué no trujiste huevos y no gallina! ¡Y a qué la mataste que de no, pondría huevos! ¡Y por qué no has mamado en las ubres que te sirvieron de almohada! ¡Ahora date muerte, pues no sabes vivir, desventurado!

Destá suerte plañía la mala de mi vida cuando no muy lejos divisé a un nubarrón de horquillones, mayales, rastrillos y palos que amenazaba descargar sobre mi cabeza, si mis cálculos no iban errados, y de que no iban tal me confirmó la voz de ofenderme dada por

tres o cuatro arpías delanteras, entre las cuales reconocí a la vieja inmunda que días atrás había sublevado mi honestidad en el bosque: ¡el rajador! ¡el rajador! ¡¡a él, a él!!

Olvidada mi firme resolución de morir de hacía unos momentos, eché a correr por la montaña, y aquí me caigo, allá me levanto, heridos los pies de los guijarros, y destos y de las zarzas, tojos y carrascas lo demás del cuerpo, falto ya de fuerzas me dejé rodar desde la cima de una vertiente que a los pobres ojos míos pareciera corta y sin tropiezos, recibiendo tantos mojicones, mordiscos y puñaladas en mi viaje sin fin por la noche del vértigo que, al asentar sobre una mullida y fresca grama, de donde resolví no levantarme sucediese lo que sucediese, pensaba: ¡Verdaderamente, yo estoy muerto y hecho pedazos, y el buen Dios saca mi ánima del purgatorio a este reposo y suavidad y frescura de la bienaventuranza!

A pesar mío, un gran bullaje me hizo abrir los ojos y percibir en rededor una masa confusa de cabezas y brazos y brincos de demonios, acabándome de tornar a la realidad de mi desgracia la presión de los horcones en el cuello y ambos muslos, y la voz rabiosa de los que me tenían así espetado: «¡Vas a morir, cabrón, desgraciado!».

Medio muerto ahora de veras, gemí con voz lejana: «¡Señores míos, yo no soy cabrón ni rajador, ni cosa mala! ¡Desgraciado, sí, muy desgraciado! ¡¡Ay de mí!!...».

Volvieron a gritarme con más furia: «¡Pues qué sois, sino, criatura dañina y dejada de la mano de Dios! ¿Se usa en cueros la gente honrada?».

Ante el apremio y rigor de tales demandas, mi entendimiento apretado se salió por este desatino: «¡Nada soy de cuanto decís, gente honrada! ¡Soy... un pobre náufrago, eso, un pobre náufrago!».

«¡Qué náufrago —rugieron—, si en muchas leguas no hay mares ni ríos de navegar! ¡Acuerda el credo, bellaco, que ahora te matamos!»

Así hubiera sido, a fe mía, si en menos de un credo no apareciese montado en soberbio alazán mi salvador, y era el párroco de aquella feligresía, según pude ver muy pronto y albriciarme, alzando los ojos por la calle de respeto que sola su presencia formó entre la turba feroz que me atosigaba; mas no las hube todas conmigo de advertir cierto aire de exorcista en su faz venerable, y no fui equivocado, pues no bien cerré los párpados haciéndome del muerto, ya que cualquier gesto, ademán o razones me traían recelos y malandanzas, le oí exclamar: «¡Yo te conjuro...!».

En voz moribunda le atajé diciendo: «No me conjure a nada, señor, que yo le haré confesión cristiana de todos mis pecados, y más que paréceme que voy a morir, y así le suplico de hacerme un lugar en su montura y llevarme adonde pueda hacer entrambas cosas bien, santa y cómodamente, y agradecérselo hé lo poco de vida que me resta y aun por siempre jamás amén si resucito en la gloria de Dios».

Conmovido el clérigo accedió a mi petición, y después de ofrecermé enteros los manteos para cubrir la desnudez —en lo cual mejoró aquella caridad de San Martín de darle media capa a otro menesteroso— morde mi quebrantamiento guió a paso de procesión la cabalgadura, camino de la rectoral, donde, luego de haberme valido con abundantes y sabrosos manjares le hice la prometida confesión, cuyas peripecias le dieron tal regocijo, que tengo para mí que desde aquel día no dice misa, ni reza horas, ni predica sermón sin parecer bobo de reír fuera de tiempo ni motivos aparentes, al recordarlas.

Y quiero ahora decir de final que su risa y la vuestra no están del todo en razón y compostura de virtud, que de estarlo hubiérais dicho una vez siquiera, mal pecado, mal pecado, y sumido alguna lágrima en las mangas, pues si mi relato parece donoso el suceso en sí lo fue de grandes tribulaciones, sin que valga argüir que tomase origen de mis culpas, ya que a fin de cuentas el

vicio, la veleidad o la ignorancia son asimesmo las causas de las desdichas de los hombres en general.

Y no se rían más, que la noche va muy avanzada y quiero irme antes del día, no sea que alguno o alguna destos contornos me vea y me señale y me corra.

(*Buscón Poeta*,
pp. 33-43)

EL PRIMER BESO

Supimos destes amores del amigo merced a la transformación notada en su aderezo, que si había sido y continuó siendo humilde por fuerza, pues los dineros enviados por la pobre madre lugareña daban poco de sí, de pronto apareció pulcro y de un atildamiento extraordinario en él, cuya pasión de las cosas interiores hacía descuidar más de la cuenta las del exterior; y mi sorpresa fue tan grande al verle un día vestirse de pies a cabeza prolijamente, donde antes usaba un solo botón de camisola, el de cerrarla con el cuello, y de cinto una corbata, y alfileres en la pretina, y ñudos y dobladillos y otras artes ocultas propias de los desastados, que no pude menos de preguntarle si algún tío indiano le apareciera, o si pensaba cambiar de soñador a pisaverde; a lo cual me respondió, mientras se hacía una lazada pizpireta delante de un trozo de espejo pasado sobre unos libros:

—Te veo venir, querido, y te salgo al encuentro para que abras en mí al más feliz de los hombres. Sí, el amor fue la causa dese milagro que te asombra... ¡Qué sabes tú! En tanto me visto, puedes leer mis apuntes, aún calentitos, acerca del primer beso, que, no obstante las novelas eróticas leídas y tu propia expe-

riencia, no conocerás muy bien sus deliciosos pormenores, nimios y fugaces como para ser olvidados en seguida, y este beso es la célula, el átomo, el primo elemento de la excelsa ternura...; y no te rías de mis expresiones, porque debe serse compasivo de los enamorados. Me pareció mi gran ventura de tal gracia, novedad y trascendencia que a raíz de ella, si bien no gusto de profanar las emociones desviándolas un punto a literarias, tracé al vuelo esas líneas, cuyo final de melancolía empañó, sin razón, la primera candidez de mi alma. Y digo sin razón porque vislumbres la deste lema que ahora voy a ponerle de comienzo:

El constante amor sería otro fruto de nuestra voluntad.

Él posó una mano en las de Pura, leves y tibias, que iniciaron el temblor de volar.

Acariciábalas con la delicia muy atenta con que se acaricia un satín o las plumas de un ave cándida y mimosa.

Las manos de uno y otro se revolvieron luego suavemente buscando aliarse, mas la impotencia de las presiones tenaces dispersó los dedos en huidas vibradoras, alocadas, eléctricas, a flor de la piel de los brazos; y este hálito de las bocamangas les ofuscó a hincarse con rigor de martirio la pulpa, mientras los ojos chocaban con tanto ímpetu que parecían exorbitarse al frío éxtasis de la ceguera.

—¿Sí...? —dijo él.

—¿El qué...? —dijo ella, y bajó la vista.

Y luego de una breve pausa se miraron y se rieron.

Otra vez los dedos entrenzáronse, a par que las fisonomías manifestaban una quietud misteriosa y grave.

—¿Me quieres, Pura?

—Mucho.

—¿Mucho, mucho?

—Mucho, mucho, mucho —mimoseó ella, desfalleciendo la presión de sus manitas.

El bajó la cabeza, fatigado de anhelar, y, sin querer, dióle un beso breve en el brazo desnudo, que acentuó el temblor de vuelo; mas como no le alzase cobró alientos la boca osada y cubrió de besos la dulce porción de gloria conquistada tan difícilmente.

Levantó los ojos tímidos y ella los recibió con una sonrisa ruborosa.

—¿Sí?

—¿El qué?

Como quien no quiere la cosa, o naturalmente, pasó los dedos por la crencha de Pura, que, un poco seria, esquivó sin brusquedad la caricia.

—No —dijo él—; quiero despejarte de sombra el rostro.

Y con este pretexto le acariciaba una y otra vez las bandas de menudo rizo.

—¿Me quieres?

—Sí, sí, sí, sí, sí, sí, sííí... —entonó ella con mimo gracioso, y acentuaba las sílabas sacudiendo el broche de las manos, que al fin se apretó intensa y prolongadamente con las últimas íes.

Después del frenesí de las manos aliadas, el coraje y el desmayo en las pupilas, se hicieron atrás fatigados.

—¡Qué linda estás!

Naturalmente volvió a pasar la mano por los finos cabellos rizosos. La esquivez della fue menor. Trajo él de súbito a sí el rostro de Pura y lo besó, un solo beso, tan leve que apenas fue abrir los labios en las mejillas de raso y rosa, estremecidas y cálidas.

Alzó ella el rostro, serio; mas no claro si de enojo, si de sorpresa o pesadumbre.

Y él se desconcertó un poco y la miró con sonrisa insegura, fea, de vanidad herida o algo así.

—¿Te incomodaste? —dijo luego.

—Sí...

—¿Sí...?

—Sí, sí —repitió ella con enojo infantil.

—¡Entonces no me quieres!

Ella calló y siguió enojada.

Y él pareció enojarse también y se respaldó. Y al mirar de soslayo, como encontrarse los ojos de Pura también avizores y saliéndose del enojo, volvió a decirle:

—No te incomodaste, ¿verdad?

—Sí..., pero no debías...

—¡Entonces no me quieres...!

—Sí, pero no...

Se miraron y se rieron.

Decidido, audaz, y a pretexto ahora de castigarle tantos mimos y lindeza tanta, atrajo a sí con fuerza el busto de la novia y doblándolo atrás entre sus brazos le aplastó un beso lento en plena boca, conmoviéndose de un espasmo divino al sentir en la profundidad de su ser la reptación de la caricia devuelta.

Quando empezaba la noche se apartó de su amada, y al llegar dentro del bullicio y las músicas de la ciudad anduvo arrobado y a tropezones con la gente dominiguera, pareciéndole todo resonancia y destellos de la fiesta de su corazón. Un grupo de amigos le salió al paso, y después de los saludos y decires de risa con que solían celebrar de antemano su amena compañía se lo llevaron en medio. Insensiblemente se deslizó fuera de sí mismo a los halagos de la plática y de los rumores y las galas y el esplendor de la fiesta, y ya despierto y ágil, de sentir la tentación de las miradas y sonrisas femeninas, como un pájaro cae sobre un ramo de cerezas y a todas picotea, deseaba él con avidez besar cuantos labios lindos veía. De pronto se quedó suspenso. Detrás de su alegría se apagaba una luz melancólicamente, y un nombre le salió a la boca: ¡Pura!

Entonces se apartó de la fiesta y fuese a pasear meditabundo y triste a las afueras de la ciudad.

(*Buscón Poeta*,
pp. 45-48)

EL POBRE QUE NO TENÍA NADA

El sol derramado por los cielos clarea la masa de los pinares, de los maizales, de los parrales, volviéndola de un verdor fuerte absoluto, y así nos parecíamos los hombres a gusanillos que se mueven dentro de una col; semejan desolladuras en vivo las tierras de arcilla y los tejados nuevos de las casas y hórreos; llamas de horno las vidrieras; se interrumpe a trechos la verdura y hiere los ojos la reverberación del mar, chispas o alas de oro, de plata, de piedras preciosas; y bajo esta lumbrarada se desfallece la vida en prolongado sopor de lujuria.

Por el camino blanco, blanco, blanco que pasa la floresta, sube de lado las montañas, ocúltase, aparece y sigue leguas y leguas, marchan los romeros engalanados, las mujeres más vistosamente, a refrescar la fe y el paladar a la fiesta del patrón de Bealo, San Ramón Nonato; y aunque todos van alegres, no cantan, sino entretienen la fatiga del camino y espolean el afán de llegar con decires y risas y anda que te andarás. En lo de todos alegres habría reparo de cuantas mujeres iban a pedirle a San Ramón ayuda, si el mal de muchos no fuese un mal llevadero —dado que sea

mala cosa esta que tratamos de la procuradoría del santo mal nacido—, y hasta viejas habían sacado la barriga de mal año e iban de la comparsa muy gallardas o echadas atrás, efecto de la preñez y de orgullo.

A medida que avanzaba el pomposo raudal de maternidad era saludado con voces pordioseras de los cojos, mancos, llagados, tullidos y ciegos apostados en las orillas del sendero:

—¡El Nonato le ayude a vaciar con suerte...! ¡*Ave María, llena eres... Amén!*

—Si es varón, que tenga buenas manos para tocar, buenos pies para correrla, buena vista para curioso... *Padre nuestro... Amén.*

—Si fuese mujer, que sea tan buena como su madre... ¡*Gloria Patri... Amén!*

—¡Que sea un sol!... ¡*Padre nuestro...!*

—¡Una manzana colorada!... ¡*Ave María...!*

—¡Un ramo de flores!... ¡*Gloria Patri... Amén!*

Un mocetón flaco, vestido hasta los pies de un redingote que había sido azul y militar, deshilachado y lustroso por la mugre, traía de la vara a un ciego tañedor de zanfona, la cual, terciada bajo la capa de batán parduzco, le redoblaba la vejez y la bellaquería fingiéndole una grotesca joroba. El rostro rasurado y cetrino del ciego era socarrón, taimado y de los que ríen hasta dormidos.

—Vea, mi tío, qué buen agosto haremos...

—¿Puedo yo ver, badulaque?

—Una migaja...

El viejo hincó la vara en la cintura del lazarillo.

—Non se incomode, mi padre, si non vanle a guiar sus propios ojos en la jornada. Si non ve, acierta demasiado con la vara, y eso non me gusta. Quise decir, malos demonios le lleven, que oliese cuánto gentío se viene con nosotros al San Ramón... ¡Nunca vi tantas preñadas juntas!

—Eso huelo, y también que tú eres mal criado y desagradecido y...

Unos mozos le interrumpieron a estos gritos:

—¡Eh, eh! ¿Va el viejo al San Ramón porque lleva el niño del revés, a la espalda?

Murmuró el viejo entre dientes: —¡A tu madre!...— y contestó jovial:

—Non mamará, nin llorará, nin hará este niño al nacer más cosas feas que darvos contento de música...

—¡Venga una copla, cieguiño!...

—Llegados a la romería os daré coplas, y a la compañía también...

—¿Y ese mozo que llevades con vos o que ides con él, también canta?

—¡Es mi nieto, probiño, más probe que yo y que todos los probes que habedes topado en el camino! ¡Él sí que non tien nada!

—¡Él tien mocedad y buenos brazos con que os pudiera dar vida más descansada y honrosa de la que llevades!

—¡Nada tien! ¡Probe nieto mío, más probe non le hay!

—¿Ello va de burla?

—¡Non a fe, ojalá fuese! Ahí donde le vedes ayudándome a arrastrar la miseria, otro tiempo ayudó a las necesidades de la patria, que diz que son las de todos, con la propia sangre y con algo de más peso y que hasta a los muertos le sobra... ¡Tal pensarían quizá los filibusteros de Cuba, que teniéndole por difunto, después de una batalla, se lo desarraigaron del cuerpo!

Entonces el ciego movió a uno y otro lado la cara, igual que hacen las personas que ven, cuando quieren comedirse ante niños o mujeres (allí abundaban, unidos en la misma carne), y habló de secreto un buen espacio con los acompañantes próximos, quienes, compadecidos y maravillados, transmitieron litúrgicamente a los demás, sin apartar los ojos del lazarillo:

—¡Probe! ¡Non tien nada!

—¡Probe! ¡Non tien nada!

—¡Probe! ¡Non tien nada!

Y como una brisa ondula extensamente las mieses, avanzó aquella lamentación a los últimos grupos de

romeros, y cuanto más se apagaba su razón de origen tanto más aumentaba el atractivo del enigma, llegando a tomar de pronto una forma de adivinanza: «¿Qué probe habrá tan probe que non tenga nada?». Y aunque alguna vieja sutil, irritada por no tener de qué pedirle al Nonato ayuda y hacer así en el concurso un papel desairado contestase mordiendo las palabras, lo cual valía también por subrayarlas: «¡El que non tien vergüenza!», subsistía el misterio y ganaba rápidamente la curiosidad general.

Una tronada de pólvora cubrió el aire, dispersándose después torrencialmente los sonos robustos de la murga, en torno al bombo —que parece una persona mayor cuando transige con locuras de la mocedad, si el vinillo no es malo, y... porque un día es un día—, chillidos, rebuznos, risadas, pompón, pompón, discordancias de un delirio grotesco y bárbaro que la gaita, viejecilla hilandera de malicias, parecía excitar mediante cosquillas o una comezón sabrosa; y un cuarto de hora más de camino surgió ante los ojos de los romeros, bañada en luz plenisolar, la realidad, alegre, abigarrada y bulliciosa de la fiesta. Si el bombo, perdido el juicio, elevaba su resonancia grave y bonachona sobre toda la algazara, también las redondas mujerucas eran las que, a simple vista, producían la plétora del gentío. ¡Era, sí, fiesta gorda!

El ciego de la zanfona y su lazarillo, el pobre que nada tenía, ya calamocanos, iban de un grupo a otro de mozas esparciendo la hilaridad de sus cantares pícaros.

El son gangoso de la zanfona teje cautelas de tarántula entre los versos:

*Caldo con la gordura
que hoy tien San Ramón,
a más de agua y verdura
cocha tien y tien cabrón.*

—¡Miren al cieguiño! ¡Malos demonios lo lleven!
—clamoreaban las mujeres con risas. Y el viejo proseguió, para detener las alarmas injustificadas, tal diálogo con su lazarillo:

—*Caldo es de fiesta,
caldo bicoco,
¡non es pra mí!
—¡Pra mí tampoco!*

—Otra copliña:

—*Contrabando a vista de ojos
seguro es también de mí,
que non veo, que mal toco;
y, pese a malos antojos...,
¡yo non fui!
—¡Yo tampoco!*

—Otra copliña:

—*Es grande consuelo ver
tan lejos la fin del mundo;
pero es un dolor profundo,
hijos míos..., ¡non tener!*

—¡Demonio de viejo! ¡Raposo! ¡Ojalá te cargasen dese contrabando! ¡Cabrón!

—*¡Santos, aquí
todos invoco
tal... yo non fui!
—¡Nin yo tampoco!*

—Otra copliña:

—*A San Ramón una vieja
buen suceso le pidió;
el santo alargó la mano
y díjole sin recato:
¡¡Si dese yo fuese hermano
bien que non era Nonato!!*

—¡Viejo endiablado! ¡Pecadento! ¡Hijo de loba, padre de piojos...!

—*Voime de aquí,
pero retoco:
¡tal... yo non fui!
—¡Nin yo tampoco!*

Cuando más rebosaba el numen chocarrero de la zanfona, suspendió la risa de todos una mujer gruesa que arremetió contra ciego y lazarillo a desatinar desta suerte:

—¡Ah, malvado, agora non escaparás de mí que non descubra la maldad tuya debajo del sol! ¡Ah, infame, ladrón de mi honra...!

Pensó el ciego que le daban el pie de una copla y zongueó con la zanfona:

—¡Yo non fui...!

El lazarillo le advirtió:

—¡Nin yo tampoco..., mas cálese mi amo que parecen veras!

La mujer proseguía desesperada, y ya dirigiéndose al gentío que avanzaba en oleadas hacia la escena:

—¡Este mozo fue...! ¡Indino! ¡Atestiguade lo que voy a decir! ¡Ay, de mí...! En noche de lluvia y tronada golpearon mi puerta, pidieron, rogaron: por Dios, por la Virgen, por lo más sagrado... Y yo, cristiana, les di albergue junto a las vacas, pues más non podía... ¡Y mi marido allá en América...! Este mozo en la sombra fue a mi lecho... y... ¡ay de mí! ¡Y mi marido allá en América! ¡Encomendada me dejó al abade...! ¡Qué será de mí cuando torne...! ¡Ladrón de mi honra, infame, traidor, confiesa tu pecado...! ¡Ay de mí...!

Zumbó de nuevo la zanfona:

—Yo non fui...

Súbito, en medio del general estupor, hízose atrás airadamente el lazarillo y abrió de un tirón el capote, demostrando su falta de vergüenza:

—¡¡Nin yo tampoco!!

No hechas a tal falta, las mujeres recularon velándose con las manos abiertas el rostro, y un rumor de letanía pasaba de grupo en grupo:

—¡Non tien nada!

—¡Non tien nada!

—¡Non tien nada!

Los hombres reían procazmente, y la zanfona zongueaba:

—¡Bien dije aquí
e non destoco;
non, yo non fui
nin él tampoco!

La cuitada se había fundido en humo de magia que galgos no le darían alcance ni de olfato.

De retorno a los hogares cantaban los romeros:

*Si dejas a tu mujer
bajo la guarda del cura,
cura, cura y precura
un probe cura escoger...*

*Caldo es de fiesta,
caldo bicoco,
—mas non pra mí,
—¡pra mí tampoco!*

En el silencio de la luna y de los pinares huían los ecos de la risa de los sátiros:

*Probiño, probe del todo,
probe que non tenga nada...
Yo non fui...
¡Yo tampoco!*

(*Buscón Poeta,*
pp. 59-65)

UNO QUIERE MORIR, OTRO RESUCITAR, Y NO LO CONSIGUEN

Fuimos con José, maestro de Leiro; Manoel, maestro de Xastres, y Marcial, maestro de Ferreiros, tres hombres de humor imperturbable, que jamás han mentido, a ver qué hacía Castelao en la cama, y eran las diez de la mañana. El maestro Cheruel también puede servir de testigo. Castelao nos hizo entrar y que esperásemos un momento, que iba a terminar sus oraciones de la mañana. Manuel O Xastre inició un chisporroteo de risa; pero el silencio de Castelao, boca arriba, se impuso a todos. Una musiquilla lejana de acordeón hacía cortes y suspiros de milonga por el aire. No era fácil localizar su origen. Ya venía de un rincón o de otro, rozaba nuestras narices o se escondía debajo de la cama. Por fin, Castelao terminó sus oraciones, sacó las manos de debajo de las sábanas y, prendido en una, el fuelle estirado de una concertina. Quisimos reír del truco, pero aseveró que teclaba para matar nostalgias, y que no había placer comparable al de tocar un acordeón debajo de las sábanas.

Un haz de chillidos golpeó intensamente nuestro descuido. Castelao se vistió a toda prisa, y corrimos a la Ribera con la gente. Bajaban de una lancha a la arena un muchacho desnudo, que se irguió en seguida, tomó

carrera y se zambulló mar adentro. Una dorna con dos marineros a la boga, fue a perseguirle. Mientras, decía el patrón de la primera lancha: «Deixade-o que s-afogue». Pero, después de media hora, volvía la dorna con el muchacho, salvo y rutilante. A tarascones, la madre se lo lleva delantero entre una grita de pescas y de chiquillos, desnudo y cabizbajo. Era el octavo intento de suicidio que hacía el joven, a causa de amores contrariados, y no pudo salir con la suya cualquiera de las veces, porque no podía dejar de nadar tan pronto como se zambullía en el agua.

Era cosa de reír, o de plantearse un problema. En Rianjo es costumbre hacer las dos cosas, y casi siempre los cuentos de este pueblo esconden un problema insoluble. Precisamente, por la noche, en la clásica taberna de Manuel Pérez, o en la de Nine, en una de las dos o, lo que es más probable, en las cien tabernas de Rianjo, se planteaba el problema de la resurrección de Mendúa. ¿Había resucitado o mal muerto? El tono psicológico era de resurrección. Mendúa era un marinero fornido, que no podía ir de tripulante a un barco de regatas porque rompía los remos en el anhelo de la boga. Cargado de espaldas, llevaba siempre los brazos péndulos como un gorila. Murió contra su gusto y, lo de siempre, quedó estirado en una caja negra y entre cuatro velas. Pálido estaba más que la cera, y su vientre desanudaba las manos encima al hincharse. Algunos compañeros calculaban el gran peso de Mendúa para ser conducido en hombros al cementerio. Faltaba sólo una hora, cuando empezó a verse que retraía los dedos hasta cerrar los puños, apretaba los carrillos y se oyó claramente su voz de esfuerzo supremo: «¡Uuún!»; llega a mitad de camino para sentarse y cae supino, la boca abierta y los ojos enlodados de muerte.

—Mejor que haya muerto —dijo el enterrador, que oía el cuento en la taberna—, porque todos tenemos derecho a la vida, y ahora el Ayuntamiento quiere suprimir mi sueldo por economías...

—¿Cómo? —preguntó Castelao divertido.

—Porque no muere gente bastante, y el secretario dice bien que hay que suprimir los cargos improductivos. Si no contribuyen las familias de los difuntos, mis quince duros de paga corren a cuenta del Ayuntamiento solamente...

(*Buscón Poeta*,
pp. 243-245)

2

TEATRO

(Del libro *Teatro de Buscón*)

EL VIEJO

*TRAGEDIA VULGAR de las tres
jornadas naturales, ida, vuelta
y vencimiento de años*

*Vitae summa brevis spem nos vetat
inchoare longam.*

HORACIO, *Carmen*, IV, L. I.

PERSONAJES DE LA CASA:

DON MARTÍN, *viejo fortísimo de ochenta y tantos años.*
MISIA ADELA, *su esposa.*
JUSTINO, *su hijo, estudiante mozo.*
ISABEL, *hermana ingenua.*
JULIÁN, *hijo pródigo.*
TÍA ANA, *viejita soltera muy gentil.*
Hijas casadas y nietos fuera de la casa.

COMO DE LA CASA:

DON SIXTO, *leguleyo.*
AMANDA, *su hija, digna de ser amada.*
DIRECTOR DEL LICEO (BUSCÓN).
ÑA TULA, *cocinera cincuentona.*

PEONES:

GUALBERTO, *el Torcido.*
JOAQUÍN, *el Callao.*
TOMÁS, *el Negro.*
ROQUE.

INVITADOS...

ACTO PRIMERO

ÚNICA ESCENA Y TRAJES

Casa de campo. Comedor: las paredes de un tono lila con ramazones blancas de estarcido; un estrecho zócalo rojo. Dos puertas laterales a las habitaciones. Al foro, una puerta de arco y un ancho ventanal de dos arcos en ajimez, comunicando a una galería abierta, de la que alcanza a verse alguna pilastra de cal, y cerca de la puerta, suspendida bastante alto, una despeinada calaguala. En la solana, un aljibe alicatado, y a unos metros un coposo ombú, frente a la puerta. Al fondo, la pradera verde y las nubes, en cuya lejanía, y frente al ventanal, vive solo un álamo.

Dentro: una mesa ovalada, cubierta de un paño azul con franjas y flores amarillas; encima, un frutero con tomates y dos huevos frescos de ñandú. Un aparador antiguo, de estantes, con loza y cristalería. Entre puerta y ventana, un reloj de pesas. En un rincón, sobre un caballete, un recado de lujo: cojinillo de lana gris, cabezada, pasadores y estribos de plata y oro. Cerca del ventanal, una mesita y dos hamacas de mimbre. Sillas; un sillón firme, preferido por el viejo.

Don Martín, de lengua barba, viste bombacha azul oscuro y bota campera; por encima del saco de alpaca, un poncho de verano, de seda; al cuello, un pañuelo blanco, tendido y flojo; gacho negro. Rebenque en mano, siempre. La peonada, camisas blancas, rosadas, con flores chiquitas, celestes, remangadas o no hasta el codo; bombachas blancas, azul marino, marrón, negras; cinto ancho y facón, del que suspenden el rebenque si no lo llevan en la mano; bota campera y, algunos, con espuela de fierro; gachos oscuros.

Buscón (Director del Liceo), Julián y Justino, traje pueblero; el último, de casa, sin chaleco y con una fácil corbata de lazo.

Ña Tula, falda anaranjada, blusa azul, delantal blanco; en la cabeza, a modo de cofia, un pañuelo y otro grande de vivas flores al cuello, atado muy bajo. Las demás mujeres visten trajes puebleros; las muchachas, con gusto sencillo y alegre de verano; sombreros de sol. Anita, que se compone mucho, algo anticuada, pero sin ridiculez, usará en el primer acto y en el segundo un traje entallado y gorra con gasas, de viajera; jazmines en el pecho. En la fiesta campestre del tercer acto puede aparecer con un traje gris perla, con flores moradas; blusa de talla justo y terminado en cotilla; mangas de jamón; cuello alto, peto de tul leve y una como esclavina de randas pálidas que dicen de Cluny; falda ceñida en las caderas, con un vuelo tableado desde la rodilla. Rosa colorada en el pecho. No obstante su graciosa coquetería, la viejita soltera de pelo blanco jamás cambia o deja su rústico bastón de cerezo, cuyo mango está formado en la horqueta de la misma rama.

Lugar de Cerro Largo, frontera uruguaya con Brasil. Año 1920.

ESCENA PRIMERA

JUSTINO. GUALBERTO, en seguida, los demás PEONES.

Al final, MISIA ADELA

JUSTINO. (Lee en la mesita cerca del ventanal. Pasa Gualberto por la galería). ¿Cómo va esa propaganda del salario mínimo a los trabajadores de campo?

GUALBERTO. (Indica un saludo y sin responder llama a los compañeros que pasan cerca). Che, Negro, y vos, Callao..., vengan... (Más alto a un peón que hace chirriar la cadena del aljibe). ¡Eh! Evaristo, vení... Y vos, Roque... (A los peones que se acercan y saludan con respeto a Justino). Aquí, el patrón, con mejor verba que la mía, dirá si es bueno lo que les

decía de la paga de los treinta pesos y comida que nos van a dar...

JUSTINO. Que deben pedir, que deben hacer por que les den...

GUALBERTO. Eso digo... Aquí éstos creen que son historias mías... ¿Qué decís, vos, Callao?

JOAQUÍN. ¡Si el patrón lo dice...!

JUSTINO. No lo digo yo solo... Vean los diarios de Montevideo, que se ocupan del asunto.

TOMÁS. Denguno sabe ler... Somentes Sia Tula, mas na fala d'éla...

GUALBERTO. ...y en la tuya, negro loco...

TOMÁS. Yo so tao castilán coma voçé... Tenho peliado con Saraiva...

GUALBERTO. No ha dúbada... ¡Ele e blanco!

EVARISTO. ¡Hay que rispeter la opinión...!

GUALBERTO. ¡Guardá la fariñera, hermano!

JUSTINO. No vayan a reñir ahora, amigos... ¿Qué pensás vos, Joaquín, del aumento de paga?

JOAQUÍN. E... no comprendo...

JUSTINO. ¿Y vos, Roque?

ROQUE. Da lo mesmo... Yo soy un inorante, no comprendo... Dice bien Joaquín...

GUALBERTO. Che, Roque, tocame..., tocate la pensadora, no sea una cabeza de vaca pa sentarse...

JUSTINO. Cierto... Lo que parece una lotería no se puede comprender.

EVARISTO. Justamente.

JUSTINO. Pero no se trata de la caprichosa fortuna entrándose por las puertas del pobre, sino de una diosa más noble, que es la Justicia...

GUALBERTO. ¡Qué deputau ni qué demonio! (*Tira el sombrero al aire*). ¡Con usted, patrón, hasta el fin del mundo!

EVARISTO. ¡Moso que habla lindo!

JUSTINO. Se trata de que ustedes reciban la paga que les corresponde por su trabajo.

TOMÁS. Eu reçobo tuda a fin de mes, a mesada...

LOS OTROS. Todos...

GUALBERTO. ¿Querés callar, negro dotor?

JUSTINO. Ustedes no viven con vida propia, sino como burucuyá en ramaje ajeno, del árbol feliz y estimado que da fruto y albergue a los pájaros y es quien realmente vive... Constituir un hogar, crear una familia con sus dulzuras y obligaciones... suficientes a levantar el sentimiento de la personalidad moral y hasta económica...

TOMÁS (*excitado por el olor de la oratoria*). ¡Muito bein!

GUALBERTO. ¡Cala, tú! ¡Bien dicho, patrón!

TOMÁS (*a Gualberto*). ¡Ora isso!

JUSTINO. Formar un hogar propio no es lo mismo que vivir acuartelados en la estancia del patrón... ¿No le parece, señor Joaquín?

JOAQUÍN... Justamente... Pero... una familia debe ser muy custosa...

JUSTINO. ¡Qué horror! ¡No, usted no piensa lo que dice!

JOAQUÍN. No hablé por mi cuenta... El patrón me pregunta y... yo contesto...

ROQUE. ¡El patrón llega!

(*Todos se van. Gualberto afina con parsimonia una guasca. Pasa Ña Tula con un tacho de latón a la cocina, que da a la galería*).

GUALBERTO. ¡Hola, ña inimiga!

TULA. ¡Perdulario!

MISIA ADELA (*a Justino, que iba a entrar por una de las habitaciones en el momento de aparecer su madre*):

¿Qué barullo es ese?

JUSTINO. Yo, que hablaba con los peones.

MISIA ADELA. Les das demasiada conversación.

JUSTINO. Me parece que no hago nada malo en hablar con esa buena gente. Más si es de cosas que les convienen...

MISIA ADELA. Sí, porque los distraes de su trabajo, y luego toman alas.

ESCENA II

DON MARTÍN, MISIA ADELA, JUSTINO y luego ISABEL.

DON MARTÍN. *(Se sienta y pone el sombrero y el rebenque sobre la mesa. Empieza a componer un cigarro en chala. Al ver el libro que lleva Justino).* Siempre con novelas...

JUSTINO. No es novela... Es... la gramática de la Academia.

DON MARTÍN. ¿Y Anita cómo sigue, Adela? ¿Se resolvió siempre al viaje? *(A Justino, que reanuda la marcha).* Espera...

MISIA ADELA. Creo que sí... Ya sabes cómo es... Dice que le basta decidirse una hora antes de partir el tren... Con los años le aumentan las rarezas.

DON MARTÍN. Era para decirte, Justino, una vez más, lo de siempre... Siéntese... ¿Cuándo vas a pensar en serio el ser algo?

JUSTINO. En serio lo pienso todos los días, pero no acaba de presentarse ante mis ojos el camino abierto que mi voluntad necesita... *(Entra Isabel y sirve mate a los viejos).*

MISIA ADELA. ¡Si todos los días cambias de pensamiento! Hoy es Medicina, mañana Farmacia, pasado...

JUSTINO. Pensar es eso, madre: discurrir cada una de las cosas que podría uno ser y hacer. Pero no hay en las Facultades de la Universidad ninguna que esté de acuerdo con las mías, con la ambición de mi espíritu y mi potencia de ser...

MISIA ADELA. También pensaste en hacerte abogado..., y yo creo que lo harías muy bueno...

DON MARTÍN. Discursear ya discursear...

JUSTINO. No veo por qué se burla.

DON MARTÍN. No me burlo, hijo. De veras me gustaría verte abogado...

ISABEL. Siempre le digo yo lo mismo. ¡Con el talento que tiene, iría muy lejos!

JUSTINO. ¡La carrera de los pillos!

DON MARTÍN. ¡Eh! ¡Estás loco, muchacho! *(Isabel, que acierta a pasar detrás de su hermano, le tira del saco).*

JUSTINO. Ayúdenme en la forma que ya les he dicho... Renuncio a lo que pueda heredar, si me anticipan dos o tres mil pesos, con los cuales viviría en la capital una vida de estudio, por cuatro años y hasta cinco *(saca papel y lápiz)*, según mis cálculos aboadados por la exactitud de los números...

DON MARTÍN. Los números no sirven para eso... Nos traicionan siempre...

JUSTINO. Será la voluntad débil, que hace traición a los números; yo tengo tal confianza en la mía, que, igual a un reloj, había de marcar hasta el centésimo de consumo, en relación al cálculo fijado.

MISIA ADELA. ¡Debías ayudarle, Martín!... ¡Pues inteligencia no le falta!

DON MARTÍN. ¡Me dejan atónito! ¿Pero no te haces cargo, Adela, que son quimeras? ¡Siempre has sido tan soñadora como tus hijos! ¡A mí no salen, por cierto! ¿De qué modo podría yo convencerte, muchacho, si no es diciendo que no, que no y que no?

JUSTINO. ¡Tendré que irme como Julián!

DON MARTÍN. No me nombre a su hermano. ¡Jamás! ¡Para mí ha muerto! Era exactamente lo mismo que tú... ¡Ya se habrá persuadido de la sinrazón de sus proceder y de su fuga! ¡La vida le habrá enseñado lo que no quiso saber de mi boca...!

JUSTINO. ¡Por eso ha vuelto! ¡Y hace más de quince años que falta!

DON MARTÍN. ¡Calla, calla! ¡No ha vuelto por soberbia!

MISIA ADELA. ¡Dios mío, Dios mío! ¡Para eso tiene una hijos... con dolor! ¡Para que se pierdan en el mundo!

ISABEL. ¡Mamá, por Dios, no te aflijas así, no llores! Cuando Julián no ha vuelto es porque no le va tan mal...

MISIA ADELA. ¡Tú no ayudas a los hijos, Martín!

DON MARTÍN. ¡Adela, no digas eso! ¡Tú crees que sólo han salido de tu entraña! ¡Lo que hay es que no hemos tenido suerte con los hijos!

MISIA ADELA. ¡Lo que hay es que otros padres ayudan más a sus hijos!...

DON MARTÍN. Es que pueden más que nosotros... Tú sabes todo el cuidado que debo poner para que la casa no se venga abajo...

MISIA ADELA. ¡Quien te oiga creerá que estamos en la miseria!

DON MARTÍN. Es que no somos ricos, ni cosa parecida, y si lo parece a gentes habladoras y entrampadas es porque yo no debo nada a nadie, odio las deudas, no gasto más de lo que puedo; y si lo parece a ustedes, es porque gracias a mi cuidado de todos los días, a mi ahorro, a mi estrechez —que me privo de muchas cosas que me gustaría disfrutar—, nunca les faltó lo necesario. Y ahí quedará, si no aumentado, en pie, lo que adquirí de mis padres y en mi vida trabajosa... Cuando yo muera, ustedes harán como entiendan... No hablemos más de esto. *(Se pone el sombrero y toma el rebenque para irse. Antes de levantarse:)* También debo decirte, Justino, que me parece muy mal la propaganda que estás haciendo entre los peones por el asunto de la paga... ¡Conspiras contra los intereses de tu propia familia, que son los tuyos! ¡Un verdadero desatino!

JUSTINO *(sin medir lo que dice)*. ¡Esa manera de pensar es infame!...

DON MARTÍN *(alzándose con brío y empuñando el rebenque)*. ¡Canalla!

MISIA ADELA. *(Justino se alzó instintivamente en actitud de defensa. Su madre ha dejado rodar la labor al suelo)*. ¡Justino!

ISABEL *(confusa y pronta a sollozar, pónese cerca de su hermano)*. ¡Papá!

(Justino comprende la gravedad de su gesto y se deja caer en la silla doblando la cabeza sobre

el pecho. Don Martín, cejijunto, va a salir por la puerta del fondo. La llegada de Anita lo detiene.)

ESCENA III

DICHOS y ANITA. *Después*, GUALBERTO.

ANITA *(entrando)*. ¡Eh, Martín! ¡Aquí está el buen tiempo después de la borrasca!

DON MARTÍN. *(Se vuelve)*. ¡Hola, hermana!

ANITA. ¡No se entiende tan continuo mal humor en estos hermosos días! ¡Deja, Martín, a los mozos que vivan alegres! ¡Que una vieja como yo tenga que hacer siempre el papel de Primavera es una burla! *(Se sienta en uno de los sillones de mimbre, cerca de Adela)*.

DON MARTÍN. *(Siéntase y se saca el sombrero)*. No, Anita: las burlas y las veras, a su tiempo... Y ahora, lo que hablábamos y lo que ha sucedido es muy grave...

ANITA. No me lo cuentes: ya lo sé... La historia de todos los días: que los viejos y los jóvenes no pueden comprenderse, porque hablan, verdaderamente, idiomas distintos.

DON MARTÍN. Yo he sido joven, y nunca desoí el consejo de mis padres, cuanto más...

ANITA *(bulliciosamente)*. ¡Ja, ja, ja! ¡Al testigo de tu vida, a tu hermana vieja vas a decirle cómo fuiste! Parece, al contrario, que debo recordártelo a ti mismo... Ya te lo dije varias veces: ¡Igual a tus hijos!

MISIA ADELA. Yo también se lo digo.

DON MARTÍN. ¡No será! ¡No será!

ANITA. ¡Si hasta escapaste de casa, como Julián!

DON MARTÍN *(suspense)*. ¡Tú sabes muy bien... que fue otra cosa!... Y que di a mis padres toda clase de satisfacciones... ¡Julián! ¡Julián! ¡Ya la vida le habrá

enseñado a golpes lo que es bueno!... Últimamente, Anita, puedes dar testimonio de la experiencia con que hablo a mis hijos, pero ¿por qué los echas a perder consintiendo en todo lo que hacen, piensan y dicen?

ANITA (*con melancolía*). Pronto dejaré de ser un gurí revoltoso en tu escuela de experiencia... He resuelto mi viaje, que bien podría ser sin regreso...

DON MARTÍN. ¿Qué dices?

MISIA ADELA. ¡No digas, Anita, por Dios!

ISABEL. ¡Tía!

ANITA. No necesito poner a prueba vuestro cariño; es que siempre tuve una gran afición a dar sustos...

DON MARTÍN. Es que no estamos para bromas...

ANITA (*riéndose otra vez*). ¡Es que te voy a dar un susto de veras! He resuelto seguir la opinión del médico en la última consulta, y pasar por el peligro de una operación que ponga fin a mi mal de una vez para siempre y de cualquier modo...

MISIA ADELA. ¡Por un lado, tiene razón!

ISABEL. Tía, ¿no tienes miedo?

ANITA. ¡La nieta del coronel Mendizábal jamás conoció el miedo!

DON MARTÍN (*reflexivo*). ¿Lo pensaste bien, Anita?...

ANITA (*levantándose y yendo a la puerta del fondo*). ¡No es cosa de pensar, sino de resolverse! ¡Ni a tiros cambiaría de propósito!... (*Llama*). ¡Gualberto!

GUALBERTO. (*Llega*). Señora...

ANITA. ¡Señora! ¡Señora! ¡Habrás visto insolente!

GUALBERTO. ¡Digo... señorita!

ANITA. ¡Por algo Ña Tula le llama Torcido! Prenda el coche.

GUALBERTO. ¿El tílbury?

ANITA (*a Adela*). ¿Insistes en acompañarme?

MISIA ADELA. ¡En el sanatorio también!

ANITA (*a Gualberto*). Entonces, el *break*.

GUALBERTO. Está bien, señora...

ANITA (*alzando el bastón de cerezo*). ¡Otra vez, granuja!

GUALBERTO (*metiendo la cabeza entre los hombros*).

¡Digo, digo, digo, señorita! (*Vase, Anita, Adela e Isabel, rien*).

DON MARTÍN. Yo iré... (*Sale*).

ESCENA IV

MISIA ADELA, ANITA e ISABEL.

MISIA ADELA. Voy a terminar las maletas y de arreglarme.

ANITA. Para ir de viaje, lo mejor es desarreglarse...

MISIA ADELA. Verdad... (*Entra en las habitaciones*).

ANITA (*a Justino*). ¿Qué haces con esa cara de ajusticiado? Sé razonable, muchacho. Ten paciencia... Estudia... Los padres todo lo hacen por bien de sus hijos... Bueno: estos son consejos de despedida...

La verdad, ¡si yo fuese hombre sería un demonio!

JUSTINO (*casi para sí*). ¡Es la vida que nos ahoga a todos!

ANITA. ¡La vida, la vida! ¡Ya sabrás cuán hermosa es!

JUSTINO. ¡Pero, tía, si la suya fue casi vida de monja!...

ANITA. ¡Que lo digas tú, que hasta has hecho versos!

¡En verdad, los jóvenes no saben más que darse atracones! ¡No saben saborear la dulzura de una tarde de verano! Ahora que, por amor a la vida, voy a arrostrar la muerte, se me afina el sentido de todos sus encantos. (*Levantándose*). Ven, Isabel... Antes que oscurezca, veamos, ¡quién sabe si la última vez!, las lomas azules donde danzan los cielos... También voy a darle un adiós a mis flores... (*A Justino, al pasar*). ¿Qué lees?

JUSTINO. *La Sonata a Kreutzer*, de León Tolstoi.

ANITA. He hojeado un libro de este hombre... Me parece que ya no es para mi edad. Mi oído quiere versos... ¿Crearás que soy una cursi?

JUSTINO. De ningún modo, tía. Usted es una dama muy fina y de mucho gusto. ¡Merecía ser marquesa!...

ANITA (*riendo*). ¡Qué marquesa! ¡Capitán quisiera haber sido, capitán enamorado! (*Se dispone a salir*).

ESCENA V

DICHOS, ÑA TULA, AMANDA, DON MARTÍN,
MISIA ADELA, PEONES.

ANITA (*a Ña Tula, compungida, que les salió al encuentro en la puerta del fondo*). ¿Qué le pasa, Ña Tula?

TULA. ¡A menina se vae!

ANITA. No, a menina Isabel, fica.

TULA. Você tambeim é a menina pra min..., como quando vin a casa...

ANITA. ¡Adulona!

TULA. Nao, nao... ¡Eu quero-a muito! (*Lloriquea*).

ANITA. Sí, Tula. Tú naciste para querer a todo el mundo... Si lo miras bien, hasta debes querer al Torcido, tanto por lo menos como a los gatos que con el rabo tieso andan siempre a tu redor en la cocina...

TULA. Po ser que a menina ande no certo... ¿Sabe o que vae dizer Torcido? ¡Qu'eu debo querer éle, pois quen sabe nao seja eu sua mai, posto que nao conheceu a sua!

ANITA (*con gran alboroto*). ¡Ja, ja, ja!

ISABEL (*corriendo al fondo, al oírse los bocinazos de un automóvil*). ¡Amanda! ¡Amanda!

AMANDA (*entrando, animada*). Vine con papá a dos leguas y aproveché, mientras hace un negocio, para venir a saludarles... Y me alegro, y lo siento a la vez, haber llegado a buena hora para abrazarte, querida Anita.

ANITA. Muy bien, muchas gracias... Tú nunca pierdes la ocasión de pasar por esta casa a dar un vistazo...

Y no por nosotros, sino por aquel que falta de ella...

AMANDA. Esta Anita siempre con sus bromas. Ya Julián

se habrá olvidado cien veces de esta pobre lugareña... Decididamente, me quedo para vestir santos...

ANITA. Entra a descansar... (*Entran*).

JUSTINO (*sin dejar su libro, saluda*). ¡Hola, cuñadita frustrada!

ISABEL (*a su hermano*). ¡Qué cosas dices!

JUSTINO. Lo que me sale... ¿Te parece mal, Amanda?

AMANDA. No, Justino. Dices la verdad.

ANITA. ¡Vestir santos! Pues yo me vengo no vistiéndolos. Aunque diga el cura que soy una liberalota...

AMANDA. ¡Ni el temor de la enfermedad te hace perder el contento!

ANITA. ¿Quién te dijo a ti que la nieta del coronel Mendizábal tenga temor de nada? Pero no desvíes la conversación de lo que más te gusta hablar... ¡Julián! ¡Julián! Aquí lo llevas al cuello... (*Tómale el medallón. Amanda ríe sonrojada*). ¡Qué simpática eres, por tu constancia en el amor! ¡Espera! ¡Espera! Y cuenta conmigo, que soy medio novelesca, y quién sabe no puedo cualquier día traértelo encadenado... ¡Si no muero!...

ISABEL. ¡Por Dios, tía, no piense cosas tristes!

ANITA. Y tú, gurisa, ¿cuándo vas a enamorarte?

ISABEL (*corriendo al patio al encuentro de su padre*). ¡Ay, qué tía más loca!

DON MARTÍN. (*Entra*). Buenas tardes, Amanda.

AMANDA. Papá vendrá a verle estos días por cuestión de negocios...

DON MARTÍN (*riendo*). ¡Algún disgusto me espera! ¡Estos cruzacamos de la ley no hacen más que daño, como los otros!

ISABEL. ¡Papá!

JUSTINO. ¡Hace poco me recomendaba la profesión!

DON MARTÍN. ¡No seas pesado!

AMANDA. Yo no entiendo de esas cosas...

GUALBERTO. (*A la puerta*). El coche ya está.

DON MARTÍN. No hay tiempo que perder, si han de estar a la llegada del tren.

ANITA. Vamos, vamos... (*Salen a la galería*).

ISABEL. ¡Mamá, mamá!...

MISIA ADELA. ¡Voy, voy!...

(Sale con dos maletas y guardapolvos al brazo. Entra Justino, toma el equipaje y entrégalo a un peón que se va por la derecha del patio. Desde este momento, Ña Tula, con la punta del delantal en los ojos, es un estorbo a los pasos de todos).

AMANDA. Pienso una cosa... Tengo tiempo de llevarlas en el *auto*, que es más cómodo y más rápido.

ANITA. La verdad, que no debo morirme sin conocer ese bicho... Acepto.

AMANDA. ¡Entonces, vamos, vamos!...

(Cruzan el patio y desaparecen. Se oye el ruido del motor en marcha. Un momento, Ña Tula sostiene con una mano el delantal en los ojos y con la otra agita un pañuelo, en el fondo. Se acentúa el crepúsculo. Los peones vienen a sentarse a la mesa, en la galería).

ESCENA VI

TULA, PEONES. Luego DON MARTÍN,
JUSTINO e ISABEL.

GUALBERTO *(a Ña Tula, que aún llorosa trae una fuente de asado)*. ¡Ña, mael!...

TULA. Nao estou pra bromas... *(Vuelve a la cocina)*.

JOAQUÍN. Siente la marcha de la señorita.

GUALBERTO. ¡La sentiremos todos! ¡Y más si se le da por morirse! ¡Es graciosa la vieja!

EVARISTO. ¡Es una buena mujer!...

JOAQUÍN. Justamente.

TULA *(tirando huesos y sobras a los perros al borde de la galería)*. ¡Perdido! ¡Bocanegra! ¡Garoto!... *(Volviéndose a los peones)*. ¡Terminen y nao façan tertulia que nao quere o patrón!...

GUALBERTO. En vez de esos modernismos, podían aumentarnos la soldada...

(Llegan, tristes, don Martín, Isabel y Justino. Tula entra en la cocina, seguida por los gatos. Los peones comen silenciosamente).

ESCENA VII

DICHOS *en la galería. En el comedor*, DON MARTÍN,
JUSTINO e ISABEL.

DON MARTÍN. *(Apesadumbrado, pasea. Isabel continúa hacia las habitaciones)*. ¡Pobre hermana! ¡Es valerosa! ¡Pero, a sus años, una operación de esa clase!... ¡No podrá resistirla!...

TULA. *(Entra)*. Voy a tender la mesa.

DON MARTÍN. No deseo comer...

JUSTINO. Yo ahora tampoco... Déjeme cualquier cosa en el rescoldo.

TULA *(gime)*. ¡Ay, ay! ¡Se foi a menina! ¡Esta casa se tornou un desierto!... *(Sale)*.

DON MARTÍN *(afectuoso)*. Vaya a dormir, buena mujer. *(Tula saca el servicio de la mesa de los peones, que se retiran poco a poco. En el silencio que sigue dominan los pasos de don Martín)*.

DON MARTÍN. ¡Pobre hermana mía...! ¡Toda sacrificio...! ¡Toda bondad! *(Pausa. Luego, a la puerta)*. ¡Evaristo!

EVARISTO. *(A la puerta)*. Patrón...

DON MARTÍN. Temo que los soles nos desgranen el poroto en los surcos. Hay que recoger pronto... ¿Aviaste a los hombres que te dije?

EVARISTO. En la pulpería me dijeron que tienen otro conchabo.

DON MARTÍN. ¡Entonces, no has cumplido el mandato!

EVARISTO. Sí, patrón... ¡Vienen los Cuenca, de mañana!...

DON MARTÍN. Eso es lo único que me importa... An-

date... (*Reanuda el paseo, manos atrás*). ¡Pobre hermana mía!... ¡A su edad no podrá resistir!... (*Pausa. A la puerta*). ¡Gualberto!

GUALBERTO. (*A la puerta*). Patrón...

DON MARTÍN. Oigo que todavía están matiendo al pie del ombú... Váyanse a dormir... A las tres, con la fresca, hemor d'ir a bañar las ovejas a lo de Argente, ya saben...

GUALBERTO. Sí, patrón... (*Sale*).

DON MARTÍN (*sentándose*). No me hallo bien... Tengo chuchos...

JUSTINO. ¿Por qué no se acuesta, padre?

DON MARTÍN. No... No dormiría... ¿Te das cuenta, hijo mío, la desgracia nueva que ha caído sobre nosotros? ¡Mi pobre hermana, que es el corazón de la familia, en punto de morirse!... (*Se lleva las manos a las sienes y ahoga los sollozos*).

JUSTINO. (*Conmovido, se le acerca y pónale ambas manos en los hombros*). Tranquilícese, padre... Tan enérgica es tía Ana, que resistirá... (*Siéntase al lado del viejo y le toma las manos*).

ISABEL (*entrando*). Voy a encender luz...

DON MARTÍN. Hay tan clara luna, que no se necesita más luz... ¡Pobre hermana! ¡Pobre hermana!

JUSTINO. Acuéstese, padre...

ISABEL (*cariñosa*). ¿Está enfermo?...

DON MARTÍN. Tengo frío... Pero es disgusto... ¡Pobre hermana mía! ¡El corazón de la casa! (*Pausa*). ¡Y si muere, la grande ayuda de su pensión también se acaba! (*Justino se levanta súbitamente*).

DON MARTÍN. ¿Qué pasa, hijo?

JUSTINO (*apartándose*). Nada...

ISABEL. Venga, padre... Acuéstese... Le daré alguna cosa caliente.

DON MARTÍN (*cediendo, se apoya en Isabel, que lo conduce a su alcoba*). ¡Sé que no voy a dormir!... ¡Pobre hermana mía!...

ESCENA VIII

JUSTINO. *En seguida* ISABEL.

JUSTINO (*paseándose*). ¡Es monstruoso! ¡Es monstruoso! (*A Isabel, que dejó a su padre en la puerta de su cuarto, salió por la galería y ha vuelto en seguida con una taza humeante*). Escucha.

ISABEL. Voy a darle un té de yerbabuena...

JUSTINO. ¿Oíste lo que dijo?

ISABEL (*sin dejar de ludir la tisana*). ¡Pobre padre! ¡Cómo quiere a tía Ana!

JUSTINO. No..., lo que dijo últimamente... Parece que sintiera perder la pensión de la tía más que su muerte... ¡Es monstruoso!...

ISABEL (*absorta, suspende la cucharita fuera de la taza*). ¡No juzgues a tu padre! (*Se va*).

(*Justino siéntase en el ventanal y pierde los ojos en la claridad exterior, que resuena con el canto de las cigarras*).

ACTO SEGUNDO

ESCENA PRIMERA

MISIA ADELA, ÑA TULA, GUALBERTO, JOAQUÍN y TOMÁS.
Después JUSTINO.

MISIA ADELA. Usted, Gualberto, déjese de andar bromeando siempre con esta buena mujer, que puede ser su madre.

TULA. ¡Deus nao queira! ¡Esse can doente!

MISIA ADELA. No me entendió, Ña Tula... Digo que, por sus años, merece usted respeto...

TULA. Nao sou velha, nao... ¡Se nao tivesse trabalhado tanto na vida... po ser qu'inda casase outra vez!

MISIA ADELA. Trabajar, esa es la palabra. Veo que se pasan las horas muertas, de un lado para otro, sin hacer nada, mate va y viene y todavía chanzas y desórdenes...

GUALBERTO. Para lo que nos pagan..., hacemos de sobra...

MISIA ADELA. ¡Tengan más respeto a las personas!

GUALBERTO. Yo no faltó al respeto...

JOAQUÍN. Tampoco.

MISIA ADELA. ¿Qué quieren? ¿Qué les falta?

TOMÁS. ¡Nenguma coisa!...

JOAQUÍN. Tampoco.

TULA. ¡Muinta fala, muinta fala e alogo nao morre ninguem!

GUALBERTO. Vea, señora, la que puede ser mi madre, como dice muy bien la señora, me provoca...

TULA. ¡Eu, dannado! ¡Eu, filho da mae!

MISIA ADELA. Basta, basta... Cada mochuelo a su olivo... ¡Tomás, acabe de una vez de aventar esa bolsa de maíz!... Gualberto, vaya a curar ese animal que avisaron de madrugada... (*Vanse los peones.*)

TOMÁS. Ya curó coa minha vencedura du pastitu...

MISIA ADELA. Bueno. Y usted, Ña Tula, no les haga caso... Es lo mejor.

TULA. Ten razao, sinhora.

MISIA ADELA (*entrando, a Justino que sale de una pieza al comedor*). ¡Jesús! ¡Me has dado un susto! Siempre andas como un fantasma por la casa.

JUSTINO. Porque mi padre no me deja parar en lado alguno... Estos días que está don Sixto, los dos viejos ocupan la casa y los alrededores... Algo muy serio les preocupa, y no tienen reposo...

MISIA ADELA. ¿Cómo? ¿Qué le puede incomodar a tu padre que te estés quieto?

JUSTINO. ¡Eso me pregunto yo también! No puedo leer mis libros en paz, sin que me endilgue, cuando me ve, un sermón sobre las dificultades de la vida y el desdoro y pierde-tiempo de leer novelas.

MISIA ADELA. Y tiene razón.

JUSTINO. No la tiene... ¿Para qué se escriben? ¿Para qué me han mandado al Liceo?

MISIA ADELA. No sería para leer novelas...

JUSTINO. ¿Cómo no? Ahí vienen, ahí vienen... Huyo... (*Se dirige a la puerta de la otra alcoba*). ¿Tía Ana siempre viene hoy?

MISIA ADELA. Sí. La esperamos.

JUSTINO. ¡Cuánto me alegro! ¡Si no fuese por ella, no se podría vivir aquí! (*Vase*).

MISIA ADELA. Estudia, estudia y no digas disparates...

ESCENA II

MISIA ADELA, DON MARTÍN y DON SIXTO.

DON MARTÍN (*intranquilo, al entrar*). Déjanos, Adela, déjanos un momento solos.

MISIA ADELA. ¿Qué te pasa?

DON MARTÍN. Nada, nada...

MISIA ADELA. ¿Por qué no dejas a don Sixto en paz? ¡Te lo has tomado por tu cuenta desde ayer que vino! ¡Lo tendrás aburrido con las antiguas novedades de la chacra y de las ovejas!

DON SIXTO. No, señora; no, señora...

DON MARTÍN. Déjanos un momento, Adela... Que nadie venga...

MISIA ADELA. Bueno... Hasta luego. (*Sale por el patio*).

DON MARTÍN (*a don Sixto*). ¡Es tan asombroso lo que dice, que aún no he podido comprenderlo! ¡Imposible! ¡Imposible! ¿Cómo no van a ser mías las tierras que heredé de mis padres y regué con mis afanes? ¡Dígame que es un error suyo, don Sixto, y le perdonaré... la villanía de sus propósitos!

DON SIXTO. Ni es un error —ya se lo probé con documentos— ni es una villanía lo que me propongo... Es un negocio mío, en vez de ser suyo... Eso es todo... Se lo explicaré más claro: los títulos de sus tierras establecen límites naturales, que abarcan más cuadras de las que a usted le corresponden, y que son propiedad de otro...

DON MARTÍN. Pero no es difícil que el supuesto propietario de mis bienes tampoco lo sea en todo de los suyos. ¡Cuántas tierras conozco escapadas, no salidas del Fisco y que no volverán más a sus dominios!

DON SIXTO. Ese podrá ser un problema de interés para los Gracos, que a nosotros no incumbe resolver...

DON MARTÍN (*agitado*). ¡Pero usted podría rectificar con sus denuncias las propiedades mayores, y no la exigua de un hombre honrado, mantenedor de una larga familia en el decoro, y cuyo mejor título de propiedad es el trabajo y el fin sagrado a que dedica sus frutos!

DON SIXTO. Esa es doctrina casi anarquista... Por otra parte, yo hago el negocio donde se me presenta... Trabajo en el lugar corto donde vivo y dentro de los plazos, siempre urgentes, que la vida proporciona...

DON MARTÍN. (*Pasea con las manos atrás*). ¡Horrible! ¡Horrible! Debe haber un error... (*Persuasivo*). Pero, don Sixto, usted ya no necesita trabajar tanto... (*Sin poderse contener*). ¡Ya que usted llama trabajo a esas pillerías! ¡Tiene más de lo suficiente para usted y su hija única!

DON SIXTO. Lo de siempre: sólo nos parecen legítimas las propias ambiciones. Yo también debo pensar que usted debe gobernarse con la mitad de lo que tiene... ¡y es cuanto en derecho puede tener!... ¡Yo tengo bastante! ¿Y lo consumido? He soportado cargas iguales a las suyas y puesto en la vida tantas hijas casadas, y formado tantos hombres... Por mi última hija, la más querida, he de mirar también... Deberé asimismo dejar para misas, ya que le parezco tan mala persona...

DON MARTÍN. ¡Y ésta es la amistad!

DON SIXTO. ¡Mi profesión me hace amigo de todos y a muchos enemigos!

DON MARTÍN (*indignado*). ¡Nunca fue usted mi amigo! ¡Su presencia en esta casa es un escarnio! ¡Se ha metido en ella con el disimulo de un ladrón!... ¡Y lo es!

DON SIXTO. ¡Alto ahí! ¡El ladrón es usted!

DON MARTÍN (*iracundo*). ¿Ha creído, porque soy un viejo, que no tendré fuerza para estrangularlo? (*Lo sacude con violencia por los hombros. Don Sixto no puede levantarse*). ¡Miserable! ¡Traidor! ¡Canalla!

DON SIXTO. No le conviene llegar a esos extremos... Lo echaría a perder todo...

DON MARTÍN (*soltando*). ¡Aquí, no; aquí, no! ¡En el pleno campo que nos rodea te alojaré una bala en el pecho!

DON SIXTO. Lo echaría todo a perder..., menos la cárcel...

DON MARTÍN. ¡Tú sabes que nuestro campo de luz no tiene ojos! ¡Te mataré, lobo, haciendo un bien a las

gentes honradas! ¡Lo juro! (*Entra Justino. Don Martín se vuelve*). ¿Qué hacías ahí? ¿Oíste algo?

JUSTINO. Por casualidad...

DON SIXTO. Bueno... No debo permanecer más en esta casa... Usted pensará serenamente y dentro del plazo posible... y me avisa... Le agradeceré, Justino, quiera buscar a Amanda. (*Justino sale por donde ha entrado*).

DON MARTÍN (*deprimido*). No se vaya... ¡Es horrible! ¡Es horrible! ¡Qué hacer, Dios mío!

DON SIXTO. Piense con prudencia... Yo he venido amistosamente y usted me ataca sin justicia... Yo podría entenderme de inmediato con el propietario verdadero y mi ganancia sería más fácil y más grande...

DON MARTÍN (*confuso*). Perdóneme, don Sixto, perdóneme... Comprenda lo natural de mi enojo...

DON SIXTO. Comprendo, comprendo. Vea: faltan tres meses para la caducidad de los derechos positivos, contrarios a los suyos, aparentes... Sólo yo conozco el asunto... Suspenderé la denuncia, expirará el plazo de las reclamaciones posibles y usted quedará, sin más, constituido legítimo propietario... Pero es preciso, a este fin, que se disponga a cederme, por adelantado, una cuarta parte del valor de sus bienes..., si no quiere entregar la mayor parte de los mismos a su legítimo dueño...

DON MARTÍN. ¡Pero esa cuarta parte de mi hacienda es una esquina de la casa que se derrumba!... La ruina completa no se haría esperar...

DON SIXTO. Peor sería abatir las cuatro esquinas de un golpe. Una esquina se repone pronto... Usted, don Martín, como todos los ricos, se queja siempre... Las ovejas y los cueros dan mucha plata.

DON MARTÍN. ¡No soy rico, no soy rico!... ¡Bien lo sabe Dios! Toda mi vida no hice más que hinchar las espaldas para mantener la casa con decoro... Venga, venga... Don Sixto... Vamos afuera... Vamos a hablar, vamos a hablar...

DON SIXTO (*jovialmente, antes de salir*). ¿Puedo ir seguro?...

DON MARTÍN. Perdone, don Sixto; perdone... Venga, venga... (*Salen. Se les ve perderse en el fondo. Don Martín, cabizbajo. Don Sixto habla y gesticula*).

ESCENA III

MISIA ADELA, JUSTINO. Luego ÑA TULA y GUALBERTO.

MISIA ADELA. (*Entra y continúa hacia las habitaciones*). ¿Qué hacías ahí detrás de esa puerta, Justino?

JUSTINO. Esa pregunta me ofende, pero es la verdad... Una fuerza superior a mi repugnancia me retuvo aquí escondido como a una vulgar sirvienta... ¡Cosas graves suceden, madre! ¿No sabe nada?

MISIA ADELA. ¿Yo? Nada...

JUSTINO. Raro que mi padre no le haya dicho... Parece que debiera.

MISIA ADELA. Tu padre me dice todo lo que debe decirme...

JUSTINO. Yo me enteré por casualidad... Queriendo no dar con mi padre, para eludir el sermón y los diálogos desapacibles de siempre, he venido a escuchar, sin querer, el violentísimo que sostenía con don Sixto... ¿De veras, no sabe?

MISIA ADELA. No, hijo... Y tú no debieras meterte a espiar los pasos de tu padre, que no pueden ser sino buenos ande por donde ande...

JUSTINO. ¡Cierto es que hay faltas que en sí llevan la penitencia! ¡Bien quisiera ignorar lo que acabo de oír! La boca de mi padre es una fuente continua de honrado consejo... De igual modo que los dieces de un rosario sin fin, salen de sus labios a toda hora los preceptos del decálogo... Amar a Dios sobre todas las cosas... No matar... ¡No hurtar!... No le

vantar falso testimonio ni mentir... ¡Y su conducta no se gobierna con esas normas!

MISIA ADELA. Y se te olvidó, y yo te lo recuerdo: ¡Honra a tu padre y a tu madre!

JUSTINO. ¿Cómo, si no he de mentir?

MISIA ADELA. ¡Oh! ¿Estás en tu juicio?

JUSTINO. Sí.

MISIA ADELA. ¡Detente! ¡Detente! ¡No juzgues a tu padre!

JUSTINO. ¡No puedo ignorar lo que sé. ¡No puedo mentir!

MISIA ADELA. ¡Hijo! ¡Hijo! ¡Desvarías!...

JUSTINO. ¡No estoy loco! ¡No estoy loco! Necesito decirlo... ¡Soy el hijo de un ladrón!

MISIA ADELA. ¡Ah! ¡Mal hijo! (*Alza la mano, que Justino ase fuertemente por la muñeca*). ¡A tu madre! ¡A tu madre, te atreves!...

JUSTINO. ¡No consentiré el baldón de una bofetada en mi alma ardiente de justicia! ¡No soy un niño! ¡No soy un niño!

MISIA ADELA. ¡Ay!... ¡Me lastimas!... El fuego de tus ojos me asusta... (*Gime*). ¡Ay!... Suelta!... ¡Me lastimas!...

JUSTINO. ¡Ah!... ¡Perdón, madre!... ¡Un temor de sacrilegio estremece mis carnes! ¡Perdón! El manantial de llanto sube desde mis plantas buscando la salida de los ojos... ¡No me rechaces!... ¡Ocúltame en tus brazos! ¡Sufro mucho!

MISIA ADELA. ¡Sí, te perdono, hijo mío!... ¡Tú eres bueno! ¡Tú eres bueno!... ¿Cómo te voy a rechazar si naciste de mí, eres un pedazo mío?... Tampoco sé otra cosa... ¡Soy una pobre mujer!

JUSTINO. (*Saliéndose con suavidad de los brazos de su madre, se enjuga los ojos con ademán viril*). ¡Sí, madre!... Tú eres una santa... Hoy he sentido lo que es una madre... Recién hoy... Recién hoy... ¡Al borde del sacrilegio!

MISIA ADELA. ¡Ya sabrás lo que es un padre!

JUSTINO. ¡La vida es la que ansío ver cara a cara! ¡Con

ella quiero arreglar cuentas! ¡Su misterioso despotismo nos oprime a todos!...

TULA. (*A la puerta de la galería*). Señora...

MISIA ADELA. No te comprendo, hijo...

JUSTINO. Viene gente... Me voy. (*Saliendo*). Perdóname...

MISIA ADELA. Sí, hijo mío... Sé bueno..., sé bueno...

ESCENA IV

MISIA ADELA, ÑA TULA, GUALBERTO, JULIÁN, ANITA,
DIRECTOR DEL LICEO (BUSCÓN).

TULA. Eu nao sei si minto, mas lá vem a minina e outras pesoas.

GUALBERTO (*entrando*). Patrona, en ese auto viene la señorita Ana y juraría que el joven Julián...

MISIA ADELA (*muy nerviosa*). ¿Qué dices? ¡Julián! ¡Julián!... (*De un lado a otro*). ¡Justino!... ¡Isabel!... ¡Ah, Dios mío!

TULA. ¡Ya botan pe a terra!... Vamos lá, Torçido, colher as malas... (*Salen*).

MISIA ADELA. ¡Julián! ¡Julián! (*Con los brazos abiertos, frente a la puerta*). ¡No me engañéis, ojos míos! ¡Mi corazón está loco! ¡Me voy a morir! ¡Me voy a morir! (*Pausa*). ¡Espera, corazón mío! ¡No te destruyes aún!... ¡Ay, Dios mío!

JULIÁN (*corriendo a los brazos de su madre*). ¡Madre!

MISIA ADELA. ¡Hijo mío! ¡Hijo mío! ¡Es mi hijo perdido! ¡Hijo mío!... ¡Ay!...

ANITA (*al Director del Liceo, con quien entra*). Quién sabe no debí anticipar la noticia... Adela, hermana mía, no te agites así... (*A Ña Tula, que se ha deslizado adentro*). No gimas tú también... Voy a llorar y no quiero...

JULIÁN (*desatando suavemente los brazos de su madre*). ¡No es cosa de llorar, madre

MISIA ADELA (*sin desasirse, sonriendo debajo de las lá-*

grimas). Sí... hijo mío... No... Mi corazón turbado no sabe qué hacer...; equivoca la risa con el llanto..... ¡No te salgas de mis brazos!

JULIÁN. ¡Cálmese, madre mía; he vuelto para no irme más!... ¡Perdóneme!...

MISIA ADELA. ¡Perdóname tú a mí, que no supe quererte de modo que no te fueras!... ¿Tenías queja del cariño de tu madre, hijo mío?

JULIÁN. No, madre.

MISIA ADELA. ¡Cuando te fuiste supe cómo te quería!... ¡Las desgarraduras del parto desmayaron mis huesos y mi espíritu!...

JULIÁN. ¡Perdón, madre mía!

MISIA ADELA. ¡Parecía que de nuevo te echaba al mundo..., y era verdad, al mundo grande, al mundo incierto, al mundo malo..., fuera de mi seno y lejos de mi corazón!... ¡Ah, no te salgas de mí otra vez! ¡Perdóname, hijo mío, si no supe quererte lo bastante! (*Lo abraza*). ¡No te vayas más! ¡No te vayas más!

JULIÁN. ¡Perdóname tú, madre, todo lo que te hice sufrir! ¡Soy un miserable!

MISIA ADELA. ¡No, no! ¡No hables así, hijo mío!

ANITA. Ven, hermana querida, ven... Así... Ven a sentarte...

MISIA ADELA (*al ceder*). ¡Todavía mis ojos no te habían visto! ¡Cuán cambiado estás, Julián! ¡Es un hijo nuevo!... ¡Es mi hijo, sí; es mi hijo!

ANITA. Aquí, sentada... Bien... Cálmate...

BUSCÓN. Cálmese, Misia Adela... Su hijo viene hecho un hombre...

MISIA ADELA. ¡Cuán cambiado! ¡Un hombre, sí! ¡Creció apartado de mi vista y por fuerza ha de parecerme... otro! ¡Pero es mi hijo! Aunque fuese ciega, mis entrañas lo han reconocido... (*Permanece embobada en un largo reconocimiento*).

BUSCÓN. ¡Está hecho un hombre!

JUSTINO (*entrando, sin saber lo que pasa*). ¡Tía Ana! ¿Ya estás bien?

ANITA. ¡Sí, querido sobrino! ¡Ya estoy remendada! ¡Pero no es a mí a quien debes saludar primero!...

JULIÁN. ¡Hermano mío!

JUSTINO (*estupefacto*). ¡¡Julián!!...

JULIÁN. ¡Abrázame!

JUSTINO. Espera...

ANITA. ¿Cómo?

JUSTINO. ¡Julián!... ¡Ah! Allá veo a Isabel y a Amanda. Voy a buscarlas. (*Sale*).

BUSCÓN. No te extrañes, Julián... Es la sorpresa...

JULIÁN. ¡Ojalá sea así!

ANITA. La verdad que debí preparar los ánimos con una carta... ¡Mi afición a dar sustos lo ha impedido! Ahora veo que hice mal...

BUSCÓN. No, Anita. Esta vez no puede imputársele su travesura favorita: no hay manera de evitar que estas cosas tomen siempre de susto...

JULIÁN. Es verdad.

ESCENA V

DICHOS menos JUSTINO. ISABEL y AMANDA.

ISABEL (*entrando con Amanda, que trae un ramo de flores y se le cae de las manos*). ¡Ay, qué alegría! ¡Qué alegría! ¡Julián! ¡Julián! (*Se detiene*). ¡Julián!...

ANITA (*riendo*). ¡Lo tienes enfrente, muchacha!

JULIÁN. (*La besa en la frente y le toma las manos*). ¡Qué crecida estás, Isabel! ¿Te alegras con mi vuelta?

ISABEL. ¡Pues claro! ¡Qué cambiado estás! ¡Si no te veo en casa, no te conocería!

JULIÁN. ¿Pero soy yo, verdad?

ISABEL. (*Se ríe con Anita*). ¡Ja, ja, ja! ¡Cuando tú lo dices! (*Con la risa echa atrás las pesadas trenzas*).

JULIÁN. ¡Qué aire fresco acaba de entrar en mi alma!

ISABEL. ¿Lo dices por Amanda?

JULIÁN. ¡Amanda!... (*Le da la mano y la mira*).

ANITA. La sorpresa le hizo tirar el camoatí al suelo...
¡Si fuera de loza se habría roto en mil pedazos!
¡Aturdidas!

ISABEL. ¡Ay, qué gracia! ¡Pero no es de loza!

JULIÁN. (*Coge el camoatí*). No se ha roto... ¿Quién ha tenido el capricho de traerlo en la misma rama de sauce donde está prendido? ¡Qué maravilla! ¡Parece un gran corazón seco!...

ISABEL. ¡No es más que un camoatí! (*Se ríe*). ¡Un tarro de miel riquísimo! ¡Amanda lo sacó! ¡Tiene una maña para ahuyentar las abejas y robarles su casita!...

JULIÁN. ¿Amanda... fue?... Mis años de vagar por los campos, embobado por la música del sabiá y de la calandria, languidecido por los filtros de una como savia vegetal mezclada en mi sangre... ¡El deleitoso ardor de mi piel, arañada por las malezas del monte!... ¡Mi alma, fuera de mí, entre las nubes clarísimas cuyos vellones apacientan a lo lejos de la ondulada campiña verde! ¡Mi vida mejor vuelve a mi espíritu en presencia de este panal silvestre!...

ISABEL. ¿Eso no se llama poesía?

JULIÁN. No sé. Es la verdad de mi alma.

ANITA. ¡Yo siempre digo lo mismo!: la poesía es la verdad del alma.

JULIÁN. ¿Recuerda usted, Amanda... un camoatí o lechiguana?...

AMANDA. Camoatí.

JULIÁN. Ya veo que recuerda. Entonces no era usted tan hábil ladrona de mieles...

ANITA (*riendo*). ¡Ya lo serías tú, zángano!

JULIÁN. ...Me pidió usted ayuda y... nos picaron las abejas.

AMANDA (*con sonrojo*). ¿No he de acordarme?

ANITA. Dile, Julián, que te muestre lo que se empeña en ocultar desde su llegada...

JULIÁN. ¿Qué es...?

AMANDA. ¡Por Dios, Anita...!

ANITA. ¡El medallón, bobo! ¡En la dulcísima horca de su garganta vas colgado hace más de quince años!

JULIÁN. ¡Soy un ahorcado feliz! (*Ríe*).

ISABEL. ¡Ay, qué tía más tremenda!

AMANDA. ¡Por Dios, Anita...!

ANITA. Y con tu permiso, Adela, y del señor Director, ¿no es verdad que después de su larga sed, Julián podría tomar un poco de miel... en los labios de Amanda?

AMANDA. ¡Por Dios!

ISABEL (*con júbilo*). ¡El camoatí ha tenido la culpa! ¡El camoatí ha tenido la culpa! ¡Tú lo has traído, Amanda!...

JULIÁN (*a Anita*). ¡Y usted las abejas, tía! Por lo visto, no me fue posible ser discreto.

ANITA. ¡Pero qué tiene de particular! ¡Lo extraño es que no se besen los novios en más de quince años! ¡Debe ser caso único en el mundo!

MISIA ADELA. No seas loca, Anita... Yo voy a ver si encuentro a Martín.

BUSCÓN. Yo la acompaño, Misia Adela.

ISABEL. Yo también...

ANITA (*con malicia*). ¡Pues yo también!

ISABEL. No hace falta. Aquí llega... Tu padre no viene, Amanda... ¡Te quedas! ¡Te quedas! ¡Ay, qué alegría!

ANITA (*a Julián*). ¡Ten paciencia, Tántalo!

ESCENA VI

DICHOS y DON MARTÍN.

(*Julián se levanta dispuesto al abrazo. Se detiene cohibido ante el ceño adusto de su padre, que solamente le ofrece la mano*).

MISIA ADELA. ¡Martín! ¡Es tu hijo!...

ANITA. ¿Dirás ahora que no eres severo en demasía? Cuando este hijo pródigo, lleno de dolor del mundo, vuelve a la casa, encuentra cerrados los brazos del

padre. Hasta hoy había creído en la nobleza de tu corazón... ¿Tendrás una piedra en su lugar?

MISIA ADELA. ¡Es tu hijo, Martín, es tu hijo! ¡Toda mi carne ha temblado como cuando lo alumbré! ¡Oh, hijo mío, ven al seno caliente de tu madre! (*Lo abraza*). ¡Yo te querré por todos!

ANITA (*conmovida*). ¿No has oído aún, hermano, la voz de la sangre? ¡Ah, si es así, yo no quiero vivir más en esta morada del Invierno!... ¡Me iré, me iré!

BUSCÓN (*a don Martín*). ¡La justicia debe dejar paso en vos al movimiento natural de los afectos!... Mi antiguo discípulo ha querido que yo le acompañe, temeroso de vuestra acogida... El dolor del mundo le ha redimido. Vuelve arrepentido de sus errores... Yo también he sido Justino, y he sido Julián... ¡y seré don Martín!

DON MARTÍN. Nadie me puede a mí enseñar lo que soy, ni lo que debo ser, ni obrar... ¡Déjenme a solas con mi hijo!

MISIA ADELA. ¡Por Dios, Martín!

ISABEL. ¡Padre!

DON MARTÍN (*a su esposa*). ¡Cálmate, mujer! ¡Vuelvo a decir que me dejen a solas con mi hijo!

ANITA (*arrogante*). ¡Yo asistiré a la entrevista!

JULIÁN. No, tía, yo se lo pido; y a todos ustedes, que respetemos la voluntad de quien puede tenerla en esta casa...

(*Todos se retiran por la derecha del patio, las mujeres mirando hacia atrás, con amoroso recelo*).

ESCENA VII

DON MARTÍN y JULIÁN

DON MARTÍN. ¡Cuán solo se ve forzado a vivir quien ha de razonar seguro y con provecho de los que no comprenden la realidad de las cosas! ¡Heme aquí

un monstruo porque no pude abrirte los brazos ni menos dar a entender los motivos de mi conducta!

JULIÁN. En modo alguno me atreveré a juzgarlos... Tan sólo debo expresar a usted, dignamente y con todo respeto, que volveré sobre mis pasos, abandonando la casa donde, a causa de mis culpas, no puedo ser bien recibido...

DON MARTÍN. ¡No es eso! ¡No es eso! Temo también, al decirte lo que pasa y que no he podido decir a los demás, no ser comprendido, como en el tiempo anterior a tu ida de casa... Entonces, y ahora sucede lo mismo con Justino, eras una crítica viva de mis actos...

JULIÁN. Hable, padre, que voy a comprenderle... ¡No en vano se viven treinta y ocho años, por mitad en los rigores del mundo!

DON MARTÍN. ¡Lo esperaba! ¡Te hablaré de la congoja de mi corazón! ¡Oh, qué feliz soy, en medio de mi desgracia, de poder confiadamente depositarla en otro! ¡Una desgracia enorme, hijo mío, un rayo ha caído en esta casa, que parece aún alzada sobre sus cimientos! ¿Cómo podría yo abrir los brazos para recibirte si he de mantenerlos ceñidos a mi cuerpo, cuyas fuerzas quieren desatarse? ¡Mi corazón desea salirse dando saltos de júbilo y una muralla de roca lo contiene prisionero, sordo y sin luz!

JULIÁN. Dígame qué pasa, padre...

DON MARTÍN. En pocas palabras, porque, sin lugar a dudas sobre la existencia del peligro que nos amenaza, no quiero mortificarme teniéndolo presente, sino idear los medios para evitarlo... Don Sixto quiere denunciar que más de la mitad de mis tierras pertenecen a otro —según aparece de un buen examen de títulos— si no me avengo a darle una suma equivalente a la cuarta parte de mis bienes, antes del plazo que afirmará mi propiedad por simple derecho de prescripción...

JULIÁN. ¿No será un error?

DON MARTÍN. Ya te digo: no nos queda el consuelo de

dudar de la evidencia... ¡Las tierras que tantos años he amasado con mis afanes no son mías!

JULIÁN. Pienso que lo más prudente sería venderlas sin esperar el plazo que las haría nuestras.

DON MARTÍN. ¡Me dejas asombrado! No se me había ocurrido ese medio... Sin duda, porque no es justo hacer a los demás lo que no queremos para nosotros mismos.

JULIÁN. El comprador podría ser rico, y entonces no habría injusticia, sino mal negocio de su parte... Además, justo es también defenderse...

DON MARTÍN (*agitado*). Pero, aun así, ¿qué hacemos con don Sixto? ¡Lo que exige por su silencio me pone al borde de la ruina, es el principio del fin! ¡Hay que defenderse! ¡Hay que defenderse! ¡Hace tiempo había yo adivinado que en el fondo de todo no hay más que una lucha de demonios! ¡A brazo partido, no temo! ¡No temo! (*Agarra un bastón y lo parte con las solas manos*). ¡Tengo fuerzas para hacer lo mismo con un hombre! ¡Me defenderé! ¡Me defenderé! (*Desalentado*). ¡Pero las armas del leguleyo, sutiles, imprevistas, se burlan de las fuerzas de un oso! ¡Ves, hijo mío, cómo aún no puedo abrazarte! ¡Aquí estás, a mi lado, y te siento ausente! ¡Me pareces una persona extraña, un amigo inesperado!... (*Conmovido*). Si ahora se muriesen las santas mujeres de mi casa, mi esposa, mi hermana vieja, la dulce hija, adorno de mis canas, sólo podría ostentar el duelo de los vestidos! ¡Dios me perdone! ¡Oh, vida fuerte, amasijo de impurezas!

JULIÁN. Cállese, padre... Cierto es que la mejor manera de desatar un nudo es, a veces, cortarlo... Si hay que matar, se mata. Yo lo haré. Un tiro en des poblado hará saltar las trampas sutiles de la ley. No dejaré huella. Fíese de mí...

DON MARTÍN (*alarmado*). ¡Yo había pensado lo mismo! ¡Dios me perdone! ¡Pero rechacé tan mal pensamiento, producto de la desesperación! ¡Tú, en cambio, lo piensas fríamente!...

JULIÁN. ¡O con el ardor de la santidad más acendrada! La ejecución de la justicia, cuando no es posible por sus vías legales, constituye un fuero natural de las gentes de bien...

DON MARTÍN. ¡Yo creo que no! ¡Yo creo que no! ¡Serían fueros peligrosos!

JULIÁN. No se establecen, son fueros vitales...

DON MARTÍN. ¡Cuánto has debido sufrir para que puedas, sin horror, contar con la muerte como un medio de arreglar las dificultades de la vida!... (*Conmovido*). ¡Me asustas, hijo mío! ¡Quiera Dios tenerte de su mano... y a mí perdonarme si he tenido alguna culpa, con mis preocupaciones demasiado materiales, de haberte arrojado a los caminos tortuosos del mundo!... ¡Tu alma es más vieja que la mía!... ¡Tus ojos eran dulces y dilatados, y ahora son de acero frío, que no se les puede mirar algún tiempo sin molestia! ¡Tu frente, antes despejada, hoy llena de sombras!...

JULIÁN. Tranquilícese, padre. Soy, no obstante, profundamente honrado, digno hijo de usted...

DON MARTÍN (*muy conmovido*). ¡Ay, hijo mío, hijo mío! ¡Me turbo como un niño, bajo la sabiduría de tu rostro! ¡Veo que mis años no son ya lejano horizonte de los tuyos! ¡Has doblado el cabo de mi vida! ¡Tu mirada es un río de angustia!... ¡Yo soy tu hijo pequeño!... (*Quiere arrodillarse*). ¡Perdón! ¡Perdón! ¡Perdón!

JULIÁN. Vamos..., padre..., ¿de qué he de perdonar?

DON MARTÍN. ¡Perdón! ¡Perdón, hijo mío, porque tuve la culpa de que te hayas vuelto... hombre!

JULIÁN. No, padre... Vengo purificado y lo debo a mí mismo..., a la vida, segundo vientre materno de que nacen, en verdad, los hombres.

DON MARTÍN (*con la cabeza atrás, en el respaldo, y los ojos manando lágrimas*). ¡Por fin han temblado todas mis entrañas! ¡Gracias, Dios mío, que has roto las cadenas que tenían atado el amor de mi alma! ¡Ven a mis brazos, hijo mío! ¡Que se derrumbe la

casa! ¡Nunca la riqueza me dio más grande alegría que mi llanto de ahora! ¡Tampoco me dio bienes mayores que la vuelta de mi hijo!

ANITA (*asomando con Adela por la puerta de la galería*). ¡Muy bien, hermano viejo..., tu corazón ha despertado!

DON MARTÍN. ¡No me vean llorar! ¡No me vean llorar!

JULIÁN (*levantándose*). Madre, llévelo a que descanse...
Acuéstelo...

MISIA ADELA (*conmovida*). ¡Ven, Martín!
(*Le da el apoyo de su brazo y lo conduce a la alcoba*).

ANITA. Lloro, hermano viejo, lloro, que eso te hará bien... ¡Los hombres también deben llorar!

ESCENA VIII

MISIA ADELA, ANITA, JULIÁN, AMANDA e ISABEL.

JULIÁN. ¡Qué grandeza de mi padre! ¿Cómo no la había visto, si ante mis ojos estuvo desde mi nacimiento? ¡Su contorno es tan fuerte y tan venerable y su razón tan sencilla!...

ANITA. No estaban cerca el uno del otro, sino aislados por las edades... Las lecciones del mundo te han aproximado a los años que aún te faltan... (*Viendo en el fondo, cerca del ombú, a Amanda e Isabel*). Pero estas escenas de ternura fatigan demasiado el alma... Ven conmigo. (*Le toma de una mano*). ¡Inútil que resistas!

(*Llévaselo al fondo y lo deja con Amanda, que se sonroja, y trae de la mano a Isabel, que se ríe*).

MISIA ADELA. (*Sale al comedor, y Justino por la otra puerta, con un libro*). ¿Dónde anda Julián?

JUSTINO. Allá se ve, con las muchachas.

MISIA ADELA. Noto, con disgusto, que su llegada no te ha alegrado...

JUSTINO. ¡La verdad que no comprendo por qué ha vuelto!... ¡Me parece una cobardía!

MISIA ADELA. ¿Qué dices?

ISABEL (*con Anita, mirando atrás y riendo*). ¡Ay, qué tía más loca!

ANITA (*a Misia Adela*). No salgas, no salgas... (*Justino se va por donde ha venido*). Déjalos, que ya tendrán cosas que decirse, en más de quince años que no se hablan... (*Desde la puerta a la pareja*). Váyanse de ahí, no sean bobos... Ahí no más, a media cuadra, hay una sombra muy linda y un arroyito cantor... (*Amanda la amenaza con la mano*).

MISIA ADELA (*sonriendo*). ¡Pero, Anita..., que está Isabel delante!

ANITA. ¡Esta gurisa aún no sabe lo que es bueno!

ISABEL. ¡Ay, qué tía más loca! (*Se escapa riendo*).

ANITA. ¡Míralos, Adela!... ¡Sin duda es la ilusión más dulce de todas!

ACTO TERCERO

ESCENA PRIMERA

JULIÁN y JUSTINO

JULIÁN. ¿Por qué me has recibido con frialdad? ¿Por qué huyes de mí? Recuerdo que éramos muy amigos, antes de mi fuga de casa; y convendrá que lo seamos ahora que, arrepentido, vuelvo a ella...

JUSTINO. ¡Arrepentido! ¿No te da vergüenza decir esa palabra?

JULIÁN. A medida que aprendemos, la soberbia cede sitio a la humildad...

JUSTINO. ¡Qué vocabulario devoto! ¡Pareces una vieja! ¡Me hace un daño horrible oír esas palabras!... ¡Éramos amigos! ¡Porque eras mi asombro de niño y, más tarde, tu elevación de ánimo había sido siempre mi guía, el culto de mi alma! ¡Tu gesto rebelde, partiéndote del hogar, brilló como una lanza en la monotonía de estos campos desiertos, cuando no resuenan por los combates, y me limpió de las tibiezas familiares y de sus ruindades!...

JULIÁN. ¡Qué arrebató! ¡Eres igual a mí a tus años! ¡Qué alegría, mezclada de dolor, me produce verme resuscitado en ti! Porque te esperan los sinsabores de mi vida... y el polvo de la humildad...

JUSTINO. ¿Comprendes el desgano de mi recibimiento? ¡Cuando yo soñaba con mi héroe y salía en su defensa contra los ataques de los apocados y de los miserables, vuelve sin laureles, enflaquecido y humilde!

JULIÁN. ¡Oh, qué tristeza me causan tus palabras! ¡Con qué crueldad inocente sacudes mi corazón lastimado!...

JUSTINO. Sin embargo, la verdadera palabra que mereces todavía no brotó de mis labios.

JULIÁN. Debo expiar mis culpas... Dila esa palabra...

JUSTINO. ¡Te desprecio!

JULIÁN. ¡Oh, eso no! ¡Mal hermano!

JUSTINO. Vamos a pelear, si quieres... ¡Vamos afuera!...

JULIÁN (*recobrándose*). ¡Por Dios, hermano mío! ¿Serías capaz...?

JUSTINO. ¡Los hermanos no quita que sean hombres!

JULIÁN. ¡No puedo horrorizarme! ¡Es la imagen fiel de mi pasado, que se levanta contra mí! ¡Yo me alcé también contra mi padre!... Mi espíritu destila sangre. ¡Ultrájame, hiéreme!...

ESCENA II

DICHOS, DON MARTÍN y DON SIXTO.

DON MARTÍN. (*Por la galería*). ¡Hola, muchachos! ¿Qué hacen ahí encerrados? (*A don Sixto*). Tantos años anduvo lejos, que ahora todo se le vuelve largas conferencias a solas con cada uno de nosotros... (*Riendo*). ¡Y con Amanda, no te digo!

DON SIXTO. ¡Ah, viejo pícaro, ya me las pagarás!

DON MARTÍN. Ambos debemos dar gracias al cielo de que el amor haya sacado nuestras almas de los infiernos... Pero... ¿No hay peligro?

DON SIXTO. ¡Cuántas veces se lo voy a repetir, viejo! No hay peligro... Don Tiempo y don Sixto se encargarán de llevar las cosas a una legalización definitiva.

DON MARTÍN. ¿Puedo alegrarme, entonces?

DON SIXTO. ¡Sí, viejo, hasta volverte loco!

DON MARTÍN. ¡Salgan a respirar el aire, muchachos! ¿Te has olvidado, Julián, que hoy es el día de tu fiesta, de la fiesta de la casa? ¿Que celebramos tu llegada y don Sixto aporta la alegría de su hermosa hija?...

DON SIXTO. ¡Ah, viejo pícaro!

DON MARTÍN (*entrando, a Justino*). ¡Ah, mi Benjamín! (*A don Sixto*). Son distintos los dos hermanos. Sin embargo, eran iguales... Bueno, Justino es más muchacho...

JUSTINO. ¡Me creo muy hombre!

DON MARTÍN. No te enojés, hijo mío... Hoy debemos estar todos alegres. (*A don Sixto*). ¡Es un Cid! ¡Cualquiera le muerde ni el dedo meñique!

DON SIXTO. ¿No sienten ustedes un olor delicioso?

DON MARTÍN. ¿Ya oliste el asado, viejo? ¡Vamos a pegarle unos tajos antes de la comida!... ¡Vengan, muchachos!

JULIÁN. Luego vamos, padre.

DON MARTÍN. Ya se alegrarán con el baile.
(*Vanse los dos viejos por el patio*).

ESCENA III

JUSTINO y JULIÁN

JUSTINO. ¡He ahí la atmósfera absurda que respiro. ¡La sordidez les hizo enemigos a muerte, y también amigos cordiales! ¿Esto es lo que te conmueve volver a encontrar en la casa paterna? ¿O creías que todo hubiese cambiado en tu ausencia? ¡Pues no! ¡Desde que nací, comemos con el pan de todos los días la salsa agria de todas las horas! ¡Tedio, fealdad, miseria inicua! ¡Tengo de sobra el corazón y el entendimiento, y no puedo ser una bestia feliz o un montón de bichillos feroces y oscuros!

JULIÁN. Yo no desapruero la nobleza de tus impulsos... Pero es preciso saber, querido hermano, que todo ideal ha de ser modelado en arcilla ingenua, rebelde a los sueños del artista, por la misma razón que una pastora de cuento no acepta ser enamorada del rey, pareciéndole milagro que su humildad pueda ser vestida de magnificencia.

JUSTINO. ¡Eso te faltaba! ¡Disfrazar tu impotencia moral con las seducciones de una filosofía estética!

JULIÁN. Pega, hermano, pega... Yo he de salvarte a tu pesar... Pienso que don Quijote, o no salió jamás en expediciones de justicia y más bien soñó con ellas, o era mozo de veinte años si las hizo; y así, al no topar de buenas a primeras con la raza maldita de gigantes que poblaba su fiebre divina, hubo de arremeter contra molinos de viento y otros fantasmas del equívoco. Porque la Justicia existe en el mundo, hermano, adaptándose, cada vez más, en el asombro rehacio de la nada, por la mano amorosa de los siglos...

JUSTINO. ¡No hables más! ¡No hables más! ¡Te oigo impaciente! ¡Me irritas! ¡Has venido a aumentar el número de viejos en esta casa, prestando a sus astucias y ruines virtudes la elocuencia de tu espíritu disoluto!... ¡La Justicia adaptada!... ¿No será lo mismo que decir Justicia hollada? ¿Adaptar la Justicia es vivir de una propiedad dudosa o que no nos pertenece, y luego negar el salario justo a quienes la trabajan?

JULIÁN. ¿Tú sabes...?

JUSTINO. ¡Hablo con conocimiento de causa! ¿Esa es la grandeza que admiras en tu padre?

JULIÁN. ¡No juzgues al padre! ¡Te arrepentirás!...

JUSTINO. ¡Si fuese así, desde ahora me condeno! ¡Ape-dreado sea yo en mi día de injusticia!

JULIÁN. ¡También lo serás en tu día de justicia!

JUSTINO. ¡He de prevalecer!

ESCENA IV

DICHOS, ANITA, ISABEL, AMANDA, ÑA TULA.

ANITA. (*Desde la ventana*). ¿Qué hacen ahí, muchachos, habiendo fuera un fresco delicioso? ¡Siempre están filosofando! ¿Se puede pasar a la clase?

JULIÁN. No, tía; no es muy agradable... Ahora vamos.
ANITA. Han llegado convidados... Pronto empezará el baile...

AMANDA. ¿Sabes quién llegó, Justino?

JUSTINO. ¡Qué me importa!

AMANDA. Pues a la personita que llegó le importa mucho...

JUSTINO. ¿Y a mí qué me importa?

ANITA. ¡Uf, uf..., hum!... ¡Eres un carpincho!

ISABEL. ¡Ay, qué risa! Vamos, tía; vamos, Amanda... Julián: Amanda me dijo que vengas...

AMANDA. ¡Te voy a dar, niña atrevida!

ISABEL. ¡Sí, sí, sí, sisisí!...

ANITA. ¡Pero estate quieta con tus saltos, atolondrada, que vas a dar conmigo en el suelo!

ISABEL. ¡Julián, Julián..., mira que Amanda está triste!...

AMANDA. ¡Ay, qué ventolera!

ISABEL. Mira, mira, allá viene el coche de Da Silva...

AMANDA. ¿Ah, sí? ¿Qué alegría, verdad?

ISABEL. ¡A ver si te callas! ¡Habla de tu Julián!

ANITA. ¿Conque sí, eh? ¿Lo tenías tan callado? ¿Te gustan los morochitos, nena?

ISABEL. Déjate de bromas, tía... Tu novio, ¿quién es? (Se ríe).

ANITA. ¡Ay, hijita, como no me dragonee don Sixto!... (a Ña Tula, que pasa y repasa). ¡Qué fatigada andas hoy, Tula! No te veo más que andar de un lado para otro.

TULA. ¡Mas sou felís! ¡Tanta legría na casa!

ANITA. ¿Y teu filho Torçido?

TULA. ¡Meu filho! ¿Isse cafañote?

ANITA. No, Tula; no te olvides que lo quieres mucho... ¿Dónde anda?

TULA. Nao voltó pela cusinha o diaño, coisa extranha... Ha de andar fasendo das suas...

ISABEL. ¡Vamos, vamos, vamos!

ANITA. ¡Vamos, vamos a ver ese morocho! (Vanse las tres).

ESCENA V

JULIÁN y JUSTINO.

JUSTINO. Necesito, por lo que más tarde sabrás, decirte de una vez todo lo que quiero que sepas.

JULIÁN. Di todo, hermano. Me haces sangrar el alma, pero he de salvarte a pesar tuyo.

JUSTINO. ¡No me hables con ese tono tutelar que me irrita! ¡Soy tan hombre como tú, y no creo saber menos! Y, desde luego, no conseguirás corromperme con tu pretendida experiencia. ¡Tampoco de ti, como de los demás de casa, puedo recibir lecciones de moral! ¿Puede serlo tu concertado matrimonio con Amanda?

JULIÁN. ¡Por Dios, Justino! ¿Qué vas a decir? Detente...

JUSTINO. ¡No me detendré!... ¡Debo descubrir los vicios que justifican mis ansias de libertad! ¿No está a la vista que te casas con Amanda para quebrar la extorsión con que su padre amenazaba los falsos bienes del nuestro?

JULIÁN. ¡Error! ¡Error! Mira que las apariencias engañan... Pregúntale a Anita... Déjame hablar... ¡Yo te explicaré!...

JUSTINO. ¿Es un error también que nuestra propiedad es un robo?

JULIÁN. ¡Oh, Dios mío! ¿Cómo podría yo hacer de toda mi vida de dolor un lenguaje con que poder entenderme con mi hermano y salvarlo?

JUSTINO. ¡Salvarme! ¡Perderme, dirás mejor! ¡Yo mismo libertaré de ataduras mi ideal de justicia!

JULIÁN. Escucha, hermano mío, escucha...

JUSTINO. ¡Ya he visto y oído y esperado más de lo que pueden mis fuerzas! ¡Una llama quisiera ser que arrasara con todos en medio de un incendio purificador! (Saliendo con violencia). ¡Adiós!

JULIÁN. Escucha, hermano, escucha... ¡Justino! ¡Justino!

ESCENA VI

JULIÁN, MISIA ADELA, ANITA, AMANDA, DON MARTÍN,
DON SIXTO, MUCHACHAS.

MISIA ADELA. ¿Estaban riñendo?

JULIÁN. No...

MISIA ADELA. ¡Y antes que se querían tanto! ¡Y cómo te defendió siempre!... Justino es bueno... Es un muchacho loco, y nada más... ¡Igual que tú a la misma edad!

JULIÁN. Sí, errores de la edad, y..., no obstante, ¡qué gallardo es!

MISIA ADELA. ¿Qué inteligencia tiene, verdad? ¡Nos tiene embobados! El padre no se lo manifiesta, porque teme echarlo a perder... Si tú consiguieras que estudiase una carrera... ¿No te parece que haría un buen abogado? ¡Habla lindo! Martín cree... ¿No te parece?

JULIÁN. Sí...

MISIA ADELA. Pero ¿qué te pasa? Hoy que celebramos tu llegada y tus próximas bodas con Amanda, ¿vas a estar triste? Han llegado muchos invitados y preguntan por ti... Amanda te espera..., ¿por qué no vas?

JULIÁN. Sí, voy...

(Aparece Anita, rodeada de muchachas, e invaden la galería. Poco detrás, Don Martín y Don Sixto).

ANITA. *(Desde la puerta)*. ¡Por fin! ¡Ya venía dispuesta a sacarte a bastonazos! ¿Ahora eres tú, Adela? ¡No sean egoístas! ¡Dejen al hijo pródigo solazarse con las ternuras que tiene fuera de casa!

UNA. Eso es por ti, Amanda.

AMANDA. ¿Quieren dejarse de bromas, o cambiarlas por otras de más novedad?

ANITA. No son bromas, Amanda... ¡Lo que hay de cierto es que te tenemos envidia! *(Gran algazara)*.

ISABEL *(por Don Sixto)*. ¡Tía Ana, tía Ana, aquí viene tu dragón! *(Risas)*.

DON MARTÍN. *(Frente a Anita)*. ¡Miren el tutor rodeado de pimpollos! *(Risas)*. Venga, don Sixto... *(Entran)*. Vamos a sentarnos un poco.

VARIAS *(Se oye son de guitarras)*. ¡Ay, ay, ay, ay, este pericón no se puede perder! Vamos... Vamos... *(Se desbandan)*.

ANITA *(sola)*. ¡Maldito bastón, que no me deja correr! Voy con los viejos un momento. *(A Julián y Amanda)*. ¡Ustedes, a bailar! ¡No faltaba más!

JULIÁN. Después..., digo, si Amanda no dispone otra cosa...

AMANDA. Acompañemos un poco a los viejos...

ANITA. Bueno. Yo también deseo escuchar tu odisea.

(Entran. Amanda cebará mate).

DON MARTÍN. Deja esa labor, mujer.

MISIA ADELA. Es un entretenimiento...

DON SIXTO. Las mujeres cosen, como nosotros fumamos... Deme una chalita, vamos a fumar de ese rico naco suyo, querido consuegro... ¿Y aquella cañita «Parati», digo, para los dos, que usted acostumbra beber con los amigos?

(Adela trae botellas y copas).

AMANDA. ¡Ay, viejo, qué chiste más malo ese Parati! ¿No quieres un mate, Julián?

JULIÁN. Excuso decirte, Amanda..., de tu mano...

DON MARTÍN. ¿Puedo alegrarme, viejo?

DON SIXTO. ¡Sí, viejo, no me lo preguntes más! ¡Yo también estoy contento! ¡Me he quitado un peso de encima!

DON MARTÍN. ¡Unos pesos!...

DON SIXTO. ¡Quiero decir que me he librado de cometer una mala acción!

DON MARTÍN. La chispera te da por ahí... No fue nada... Piensa que con ello has dotado a tu hija...

ANITA. ¡Si van a seguir hablando con clave, prefiero ver el baile!

DON SIXTO. ¿Quiere que hablemos de política?

DON MARTÍN. ¡Esta es blancaza!...

ANITA. Y vos, ¿sos negro?

MISIA ADELA. No hablen de partidos. ¡Tengamos la fiesta en paz!...

DON MARTÍN. ¿Qué te parece Justino, Julián? Soberbio muchacho, ¿verdad?

JULIÁN. Muy bravo...

DON MARTÍN. Tú lo has dicho. Es tu mismo retrato cuando tenías su edad... ¡Hijos bravos han salido! ¡Si no se hubiese acabado ya, por fortuna, el tiempo de las patriadas, quién les vería, lanceros temibles, volar por esas lomas, perdiéndose casi en las nubes con su caballo ardoroso!...

DON SIXTO (*apurando la copa*). ¡Hurra, cosacos del desierto!

ANITA. ¡Ay, qué viejos más aburridos!

DON MARTÍN. ¿No te gusta, blanquilla?

ANITA. ¿Lanzas en las nubes? ¡Quién las puede temer! ¡No será la nieta del coronel Mendizábal!

DON MARTÍN. ¿Coronel?

ANITA. ¡En el glorioso campo de Ituzaingó!

MISIA ADELA. No hablen de partidos...

DON MARTÍN. Yo puedo hablar, porque no tengo ninguno, si no es el de mi familia y de mi trabajo...

ANITA. Los hijos te desquitan: uno colorado y otro blanco, y los dos rabiosos.

AMANDA. ¿Por qué no hablan de otra cosa?

DON MARTÍN. De cualquier cosa y sin medida, conversa el ánimo alegre, querida hija... Permite que te llame así... ¡Soy tan feliz! ¡Al término de mis años, Dios ha querido premiarme! ¡Hijas casadas y abundancia de nietos! ¡Hijos por casar, que aumentarán la casa! ¡Todos los míos alrededor de mi deber cumplido! ¡Doy gracias a Dios! ¡Más no se puede pedir!

ANITA. Hay que pensar en que alguno de tus hijos eleve el nombre de todos...

DON MARTÍN. Tú siempre fuiste dada a esas vanidades, debido a tu culto por los abuelos de España...

ANITA. ¡¡A mucha honra!!

JULIÁN. Y eso no está mal; todos quieren ser, y eso es bueno.

DON MARTÍN. Yo no me opongo... Ya que Julián quiere más bien seguir mi ejemplo y dedicar su talento y energía a los trabajos camperos, Justino podrá terminar los estudios que su vocación le dicte... Lo malo es que ni él ni el director del Liceo, con quien acabo de hablar sobre el asunto, saben decidirse por la carrera conveniente. El muchacho está lleno de escrúpulos incomprensibles... ¿Dónde anda?

ANITA. A buen seguro, en el baile.

DON SIXTO (*apurando la copa*). ¡Es la edad del baile! ¡Quién pudiera!

ANITA. ¿Quiere usted bailar conmigo?

DON SIXTO. ¿Cree usted que no soy capaz?

ANITA. ¿Duda usted que yo lo sea? ¡Si no fuera por mi bastón!

DON MARTÍN. ¿Puedo alegrarme, viejo?... Pues digo que hasta yo probaré a bailar...

MISIA ADELA. ¿Con quién, ruina?

DON MARTÍN. Contigo, mocita; no tengas celos. (*Risas*).

ESCENA VII

ÑA TULA, DICHOS. *Al final*, CONVIDADOS.

ANITA. Adiós, Ña Tula. ¡No tiene sosiego!

TULA. (*Desde la galería*). ¡Sou tola com a festa da casa!

ANITA. ¡Y eso que no has visto a tu hijo Torcido!

JULIÁN. ¿Su hijo?

TULA. ¡Isso di éle, patronçito!... Dis que beim posso eu ser sua mai, porque nao conheceu a sua, o diaño!

ANITA. ¿Cuántos hijos tuvo, Ña Tula?

TULA (*ruborizada*). Nao levo conta... (*Risas*).

DON MARTÍN. Vaya, vieja, y busque al Torcido para bailar.

TULA (*yéndose*). ¡Qué mas quizera o porco porcaso que lhe façan coscas!

(*Oyese un triste de pericón*).

*Dos besos llevo en el alma
que no se apartan de mí:
el último de mi madre
y el primero que te di.*

DON MARTÍN. La musa criolla es triste...

JULIÁN. Casi no hay poesía sin tristeza... Los cantares del pueblo no podían ser una excepción.

ANITA. No es tristeza, sino algo que se le parece por la dulzura de los sonidos... ¡Yo entiendo mucho de versos, cuidado!

DON MARTÍN. ¡Tú siempre fuiste una romántica, hermana vieja! ¿Puedo alegrarme, viejo? Ya que no podemos bailar, digan al baile que venga más cerca... Tú, Julián... (*Éste sale y vuelve*).

DON SIXTO. ¡Buena idea, viejo!... ¡Algo es algo! Nos contentaremos como la zorra...

ANITA. ¡Sólo que ahora no son las uvas, sino los viejos los que están verdes!

AMANDA. ¡Miren, miren el bullicio del baile!

TULA (*pasando jubilosa*). ¡Eu tambein gosto da brincaadeira!

UNA VOZ. ¿En qué figura habíamos quedado?

OTRA VOZ. Empecemos de nuevo.

OTRA VOZ. ¡A terminar lo empezado!

ISABEL. ¿Tiene apuro en saber mi contestación?

VOCES Y PALMAS. Vamos a seguir... Vamos.

(*Suenan guitarras*).

*Parejitas de amores,
formen cadena,
cada cual a su china
diga su pena.
Cielo, cielito,
que sobre lo futuro
no hay nada escrito.*

DON SIXTO (*apurando la copa*). ¡Aura! ¡A la voz de aura! (*Se levanta y taconeá*). ¡Formen cadena!

AMANDA. Papá, ¿te has vuelto loco?

DON MARTÍN. ¡Déjelo que baile! ¡Ojalá no hiciese otra cosa en su vida! (*Risas*).

DON SIXTO. ¡Uno detrás de otro, como botón de chaleco!

ANITA. ¡Bravo, don Sixto! ¡Una coronadita con su compañera! (*La hacen*). ¡Ay, ay, maldito bastón! (*Risas*).

AMANDA. Julián, vamos, vamos a bailar. (*Salen*).

DON SIXTO. Voy a ver. (*Sale*).

MISIA ADELA. Ya es hora de comer, y al aire libre no se debe demorar mucho.

DON MARTÍN. La alegría parece que no necesita alimentarse. Por lo demás, queda bastante día aún y está sereno...

ISABEL. (*En el centro de la rueda*).

*Los desengaños y el tiempo
son dos amigos leales,
que despiertan al que duerme
y enseñan al que no sabe.*

ANITA. ¿A quién le habrá sacudido esas calabazas la gurisa?

*...alegremente,
las parejas formadas
están enfrente.
Cielito, cielo,
como bandadas de aves
tiendan el vuelo.*

ESCENA VIII

DICHOS, UN CHASQUE, PEONES, CONVIDADOS.

JOAQUÍN (*entrando*). Don Justino ha mandado un chasque.

DON MARTÍN. ¿Qué dice?

JOAQUÍN. Está ahí fuera. Voy a ver.

DON MARTÍN. No; hágalo pasar.

CHASQUE. No he venido antes porque tenía otros mandados.

MISIA ADELA. Hable pronto.

CHASQUE. Encontré al joven Justino a tres leguas de acá...

DON MARTÍN. Diga, diga...

CHASQUE. Yo no sé si traigo alguna mala noticia... Mi oficio es no saber lo que llevo y lo que traigo.

DON MARTÍN. ¡Diga pronto; sino, lo mato!

CHASQUE. Adelantado, pido perdón... El joven Justino iba con Gualberto.

ANITA. ¡El Torcido!

CHASQUE. Díjome que no lo esperasen más... Gualberto añadió que nadie los hallaría, que han tomado todas las precauciones.

ANITA. ¿Por dónde iban?

CHASQUE. Por el lado de Aceguá. Pero dijo Gualberto: «Si de aquí te mandamos, por otra entrada pasaremos al Brasil».

DON MARTÍN. ¡Marcha pronto de mi presencia, chasque funesto! ¡Mi cólera va a estallar con peligro para tu vida!

CHASQUE. Perdón... Yo no sé lo que llevo ni lo que traigo... Perdón. *(Sale)*.

DON MARTÍN. ¡Afuera! ¡Afuera! ¡Suspendan esa maldita fiesta! ¡Que se desplome una tempestad sobre todos nosotros y nos aniquile! ¡Ah, crueldad del cielo que me engañaste con la ilusión de un fin dichoso! ¡Ah, desventura, corona eterna de la dicha del hombre!...

ESCENA IX

Todos.

(Los convidados invaden poco a poco el patio, la

galería y parte del comedor, en grupos movezizos y rumorosos, guardando silencio oportunamente).

MISIA ADELA. ¡Ay, Dios mío! ¡Dios mío! *(Llama de un lado a otro)*. ¡Evaristo! ¡Joaquín! *(Entran peones)*. ¡A caballo! ¡A caballo! ¡Busquen a mi hijo, busquen a mi hijo! *(Salen los peones)*. ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Me volveré loca!

ANITA. Cálmate, hermana querida; cálmate... *(Aparte)*. Se me ha helado todo el cuerpo... Mi corazón agoniza... ¿Cómo haré para consolar a los otros? *(Las manos juntas)*. ¡Dios mío, Dios mío, hazle volver sobre sus pasos, cegándole con el resplandor de tu misericordia!...

DON SIXTO. ¡A caballo, Julián! ¡Ve a la busca de tu hermano! ¡Tú eres buen jinete!

JULIÁN. ¡Es inútil! ¡Bien lo sé yo! ¡Los corceles de la ilusión no pueden ser alcanzados!

DON MARTÍN. ¡Es inútil! Cuando Dios carga la mano de su castigo, ¿quién podrá rebelarse? ¿Por qué soy premiado con desgracias, al fin de mi vida? ¡Esta es la cosecha de mi fatigoso esfuerzo, abriendo los surcos y criando los hijos! ¿No hay criminales donde hacer justicia, y no en las espaldas de un viejo, cada vez más inclinado a la última caída? ¡Grita, corazón mío, y salta en pedazos fuera de mi pecho! Allá va mi hijo, lo veo, lo veo..., perdiéndose en las nubes... ¡Ah, hijo mío; hijo mío, no corras más, no corras más!... Veo abrirse un precipicio a tus pies... ¡Oh, Dios mío, sálvalo!

MISIA ADELA. ¡Hijo mío de mis entrañas! ¡Nuestros sollozos van a ser tan fuertes que han de ser oídos por tu corazón y te harán volver! ¿No oyes mis gemidos, hijo mío? *(Mirando a lo lejos)*. ¡Ah, no veo jinete alguno en el horizonte! ¡El sol se pone!... Las nubes cárdenas de un parto doloroso... ¡Hijo de mis entrañas, oye mis gemidos! ¡Allá viene!, ¡allá viene!

ISABEL. ¡Yo no veo nada, madre; las lágrimas nublan mis ojos!

MISIA ADELA. ¡Ah, no! ¡Es el álamo solitario que parece moverse al caer las sombras de la tarde!

DON MARTÍN. Ven, compañera fiel, ven a mi lado. ¡Haz cuenta que nos ha nacido un hijo nuevo en forma de dolor! ¡Nuestra memoria lo alimentará y lo abrigará hasta la muerte! ¡Cuánto inútil desvelo con este hijo menor, tan querido, de quien esperábamos hermosos frutos!

JULIÁN. Y los dará, padre... Consuélese... Aunque sea un recuerdo importuno, piense que yo me fui de la misma manera y he vuelto... Él volverá también... Volverá... La vida es fatalmente igual para todos.

DON MARTÍN. ¡Volverá!... ¡Volverá!... ¡Pero también es fatal que mis brazos abiertos no puedan esperarlo! ¡Mis ochenta años largos no dan más plazo a la esperanza! ¡Dejadme gritar sin consuelo! ¡Cuando vuelva, pudriré bajo tierra y mis cenizas no tendrán aviso del regreso de sus pasos! La melancolía destempla mi alma y afloja mis huesos... Dadme un bastón de cayado para el resto de mis días y apártese de mí todos; nadie quiera consolarme si no es mi propia amargura... ¡Volverá!... ¡Volverá!... ¡Mis brazos abiertos no podrán esperarlo!

(*Teatro de Buscón,*
pp. 185-253)

3 ESTÉTICA

(Del libro *Teseo. Los problemas literarios*)

LA ESTÉTICA LITERARIA

A guisa de prólogo, se reproduce y amplía esta nota del *Cuestionario* que aparecía en la revista *P.A.N.* de Madrid en 1935 como sección permanente. De esta y otras publicaciones análogas se recogen glosas de libros y problemas que se capitulan de acuerdo con un plan cuyo alcance no es otro que buscar fundamento a la estética literaria siguiendo de cerca la discusión de los mismos productores en los tres órdenes, de la Lírica, de la Épica y del Teatro. En este y en todos sus libros el autor cree ordenar el resultado de sus reacciones metido en la corriente de la vida y en el medio físico y espiritual que le rodea, y sus juicios, de duda o certidumbre, son expresados con firmeza, pero con respeto de opinión contraria si está inspirada en buena fe; y queda siempre dispuesto a mejorar la propia, con muy buen humor, cuando recibe la claridad de la doctrina y del ejemplo ajenos. Creería uno seguir la honrada y dura escuela socrática de autodidactos, ya que hace del maestro el primer estudiante. Así es conocido en España y en América Juan de Mairena, y es por celo de su perfil y amor de la verdad que aclaramos alguna que otra expresión equívoca de su noble enseñanza.

* * *

Parece ser que uno de los caracteres del autodidacto consistiría en poner en tela de juicio con cierta jactancia la autoridad de los maestros, o el saber que transmiten. Cuéntase uno, porque de la jactancia del autodidacto, equilibrada con la de muchos profesores, no vale la pena de hablar; no es un dato rigurosamente científico de la cuestión; pertenece a la novela de la vida. De esta clase de jactancia que divierte o carga, según el estado de humor del comentarista, es la virtud del *self-made-man* alegada casi a diario por los hombres activos en el mundo de los negocios; pero la falsa caracterización de unos no quita la real existencia de los Carnegie, Morgan, Rockefeller, Morgan, Ford y otros que, en efecto, construyeron el rascacielos de sus fortunas en cimientos de esfuerzo absolutamente personal: *ex nihilo*.

Quede como criticable la nota de poner en tela de juicio la lección del maestro o del libro, que es buena e ineludible. ¿Qué otra manera habría sino, de estudiar? El oficio de maestro y el de partera serían iguales en el método socrático de ayudar el alumbramiento de la inteligencia estudiosa. No obstante, puede hacerse un breve repaso de los beneficios obtenidos con el método de acatamiento al principio del *magister dixit*; no para lucir musculatura polémica (líbrenos Dios de tales niñerías) sino para acentuar la gravedad de la cuestión que apuntan esos ligeros modales de cansancio y de buen gusto con que escritores de selección llegados a la madurez acogen el estridor de los jóvenes iconoclastas, que no han de ser, precisamente, autodidactos.

En tiempos que uno frecuentaba las aulas con la mejor buena fe del mundo y con la suerte de haber conocido muy buenos profesores, circulaban las tesis autorizadas más peregrinas. Oíamos por primera vez la palabra de un escritor de la talla de Lessing muy mal traducida en castellano, pero lo suficiente para enterarnos de que el grupo de *Laocoonte*, que hoy es corona del gusto plebeyo, era compendio de la belleza plástica en el pasado y que no podría superar el genio de los

siglos venideros; así lo decía Lessing, y para que no se olvidase tituló con el nombre del desventurado troiano su libro, por otra parte muy ingenioso, docto y entretenido: contiene hipótesis muy fecundas, como logre uno cambiar la dirección que llevan; pero si esto no lo consiguió el talento del autor menos trataron de hacerlo nuestros profesores.

En una devoción de la misma calidad se envolvía el grupo de *Los borrachos* de Velázquez. También *Las Meninas* tenían gran concepto; también, porque apenas era un poco más, y aún había pareceres de si no sería un poco menos. El que entraba en la sala de *Las Meninas* del Museo del Prado y preguntaba, como D'Amicis: «¿Dónde está el cuadro?», quedaba muy bien ante el guardián galonado, quién, en el secreto, había de contestar: «Allí, en el espejo». Siguiendo la extraña indicación de tener que mirar al revés, daba uno en el espejito de la pared frontera al cuadro, y allí había que ver y quedar en pasmo; ¡si no era por la pupila de muerto del espejo, la sala estaría habitada por los personajes pintados! Trastornaba la belleza platónica del prodigio ¡que la tiene!, y no era necesario ver más. Otra cosa eran los borrachos: ¡Resultaba que los conocíamos a todos! ¡Esto ya era el colmo! Había que poner un pero a este mago de Velázquez; era muy culto ponerle un reparo de ser demasiado objetivo; algunos se arriesgaban a decir que fotográfico. Compensaba esta disminución la acentuada idealidad del Greco. ¡Lástima si el mentado alongamiento de las figuras dependía en mucho de constitución astigmática del artista! Creo que a nadie le cabe duda hoy de que esto es papanatismo de subidos quilates; pero entonces daba tono en la conversación y buena nota en exámenes.

Una mirada sintética de la literatura, que es el campo de este libro, es de igual tristeza. Preocupaba mucho, y con razón, el tema de la originalidad en materia literaria. En las tertulias de café, medio universal y legítimo de extensión universitaria, hubo de resol-

verse el problema en forma que no superaron los profesores, y que, por lo menos, era graciosa: «El robo en literatura no es delito si va seguido de asesinato». De este modo sabíamos que *El Alcalde de Zalamea* es también ataúd de una obra de Lope de Vega, aniquilada en olvido. La ley no falla nunca. De remate, en panorámico discurso lleno de gracia encantadora don Juan Valera¹ dejó aclarado el punto por exhaustación atribuyendo reverentemente la condición de plagiarios a todos los príncipes de la literatura universal en todo tiempo. ¡Y lo prueba! Salen los trapitos a relucir y los fregados en que anduvo Cervantes para componer su obra, con todo, inmortal; y Shakespeare, las suyas; y Lope, no se diga; y Goethe, y Dante; no se escapa ni uno; todos son abatidos al polvo de un pecado casi original de plagio inherente a la flaqueza del intelecto humano. No ha de creerse que la disertación de Valera es de resentido, ni chocarrera ni falta de seso. Lo asombroso es ver que la generalidad del hecho probado no «*escame*» al ilustre andaluz moviendo su agudo espíritu y la suma de sus conocimientos en la investigación de las leyes que rigen la producción estética independientemente de las determinaciones que pueda haber de calidad ética. Había escrito novelas originales, pero, a no dudarlo, no dejaría de sumarse a la cofradía de penitentes por delito de robo y asesinato literarios. Y repite, ya en obsesión contrita: Dórico, jónico y corintio. No hay manera de romper el triángulo fatal de la historia. Lo más que puede hacerse es mezclar los órdenes, como hizo el genio romano antiguamente y después en los Renacimientos que impulsa. Boileau tenía razón que le sobraba. Así como parece consubstancial del buen cristiano que siga preocupadísimo de la suerte fenecida del pueblo de Israel y de sus azares: la expulsión de Egipto y las plagas, y el paso enjuto del Mar Rojo; los asuntos de la familia de Labán, y la rivalidad de los hijos de Rebeca por los privilegios de

1. *Disertaciones Literarias*, 2 tomos.

primogenitura (extraño episodio en la cima de la genealogía davídica, que es la de Jesús Nazareno); la cautividad en Babilonia; toda la bellísima y emocionante historia de un gran pueblo que siendo único en la mira providencial del Eterno es forzoso que deba paralizar el curso de las edades y la conciencia de los elegidos en los límites del libro maravilloso que la contiene; de igual modo, solamente los modelos de la literatura griega y los cánones de Policleto deben regir la creación del universo artístico.

A lo mejor es así en buena parte, y no hay más que demostrarlo. ¿Lo hicieron los maestros, o tuvieron siquiera la buena voluntad de intentarlo? Esto es lo que sorprende. Ciertamente, la idea de originalidad revolucionaria era tan falsa como la que podría implicar la esperanza de encontrar en alguna región del planeta un tipo humano específicamente nuevo. Se observa en el desarrollo de las literaturas una facultad reproductiva, pero se tiñe de clandestinidad, y no se cree de noble linaje si no es antiguo; esto quiere decir que los maestros participan de la falsa idea de originalidad que combaten, cuyo fuero relegan a una especie de razas fundadoras: Grecia y, porque no hubo más remedio, también Roma. En tino de gusto no andan más acertados: prefieren Eurípides a Esquilo, a pesar de conocer el juicio que hace el mismo Dyonisos de los dos poetas en los infiernos; y Praxiteles a Fidias.

Probablemente habrá que estudiar de otra manera. Porque así no es posible la continuidad perfecta del espíritu que Goethe recomienda a los jóvenes en tono algo equívoco también.² La cosa no es de viejos ni de jóvenes, ni de transmitir tesoros falsos o mal valorados; sino, precisamente, de autodidactos. Porque hay verdades, o caminos, que no puede enseñar nadie desde afuera, que ha sido siempre la norma académica: medir versos, medir columnas, medir figuras, medir teatro; y obtenidas las unidades, a imponerlas. Luego

2. *Conversaciones con Eckermann*.

resultaba la escultura canónica, mala, y el verso, y el drama, malos. ¡Y las medidas eran exactas, micrométricas! ¡Gran misterio!

Es que sólo puede explicar la ley de un arte quien lo practica. Un poeta, un dramaturgo, un pintor o escultor y un músico conocen de cerca el movimiento íntimo de la creación que luego termina en las medidas que recoge, alejado de proceso, el académico. Sólo puede entender de teatro (gustar no es lo mismo que entender) el que hace teatro o quien está al habla de sus problemas con quienes lo hacen, o quien busca de hacerlo aunque no lo consiga. Este camino de visitación es el de la crítica. No es llano, porque el saber del poeta y del artista, muchas veces, aparece en obra. En este caso, no hay medidas que valgan; hay que rehacer la obra hipotéticamente por vía de experiencia, de intuición y de simpatía.

Al parecer, no hay maestro posible si no ha sido y es continuamente autodidacto. De esta manera viene uno a encontrar el fundamento real de muchas normas académicas que encerraban el jocundo engaño de una cáscara o de un caracol vacío.

* * *

Ofrecemos, pues, contribución de experiencia a los investigadores de morfología literaria, en nuestro diálogo, reñido y amistoso, con los más decididos camaradas en la conquista de una vida o muerte decorosa, que es el fin del arte.

Un problema, entre todos, parece preocupar al autor, y es el que se refiere al órgano creador, cuyo manejo oscuro sería la causa de las vacilaciones en la gráfica de la historia del arte, atribuidas a momentos de plenitud o decadencia correspondientes a los períodos, aún así mal calificados, que marcan las edades de la vida individual.

De que hubiese dibujado Kant a punta seca el organismo del espíritu y su función, de dónde vendría la

forma del conocimiento, y su materia del mundo exterior (fórmula paralela a la de Santo Tomás y Duns Scot) no siguió un equilibrio de pensamiento que reafirmase la integración natural de la esfera estética. El desplazamiento de la fuerza especulativa fue completo en la dirección formal que caracteriza el moderno panteísmo. A una dialéctica identificada con lo real, eliminado de hecho, le resultaba de una facilidad funambulesca, como observa Kierkegaard, toda síntesis de contradicciones irreductibles. No era la armonía de contrarios de Heráclito, sino su disolución y movimiento oceánico. Si Bergson, que parte de la misma antítesis, evita el confusionismo totalitario con discernimiento plástico de agilidad extraordinaria, da suelta, en cambio, a un espíritu anhelante que ha perturbado todas las zonas de la creación estética. Si en el orden especulativo, que se desenvuelve fuera de los plazos perentorios de la acción, el pensamiento puede y debe moverse con una libertad absoluta, no así en el plano legislado de la ciudadanía, en el de las funciones naturales o en el comunicativo del arte.

La norma deducida por el artista, en el afán de asumir la actitud más pura, de acuerdo con la naturaleza del espíritu, cuando no es reflejo de pereza de vivir (de «tanático instinto», habló Novoa Santos) o inexperiencia forzosa de los veinte años, parece ser: Ya que tenemos la forma del espíritu, o su anhelo (cuanto menos, mejor: más espíritu), y la realidad es la suma del ser y del no ser, igual a nada, o a una escoria del espíritu anhelante, no hay más que hacer sino reproducir la forma del espíritu en la categoría más pura, en la unidad del éxtasis, que es olvido, y volar al cielo. No se niega que la norma puede inspirar la vida de un santo, sino que pueda regir la creación artística. Esta unidad desesperada puede ser hasta la clave cósmica en el sistema de Bergson, pero no la clave de su obra escrita en espacio numeroso de gran orden y serenidad, más que el perceptible en el conjunto de sinfonías de Beethoven, lo que no habrá podido «realizar»

sino a condición de mantener frenada mucho tiempo la impetuosidad esencial del espíritu. Igual contrasentido envolvería afirmar que la visión más pura es la del ojo en su estructura, y no hay más que ver que no sea impuro, cuando el ojo está para ver todo lo de afuera y no su adentro. También podría decirse que la utilidad teórica de una máquina, en reposo, asegura una mejor productividad que su ejercicio: una huelga universal sería la consecuencia.

El resultado de la estética pura de nuestros días, está tan cerca del aniquilamiento y de la insipidez como el del academismo (el «realista» y el «idealista»), que fue también más que escuela histórica, metafísica, derivada de la confusión del espíritu especulativo y del espíritu en corporeidad, que percibe el mundo y cae en la ilusión de que es su obra o un sueño impuro. Resultado que no autorizaría Kant, ni Bergson. La trituroadora Dialéctica de Hegel, lo puede todo.

Por el contrario, fundamentos de la doctrina de Bergson podrían servir para reafirmar la figura estética en la vida.³ Un observador ligero del espacio filosófico verá en el momento de la escolástica el centro de convergencia de todos los caminos del discurso desde la antigüedad y que Descartes y Kant llevan a la máxima depuración constructiva. La demostración de la sustancia espiritual y su tráfago en el mundo refractario de la temporalidad extensiva, no deja en claro otra cosa que un problema y un lenguaje útil, si no es peligroso (*idola fori*), de referencia, que expresa gráficamente sus términos. Aún admitida la distribución de *universales* o *categorías* hasta el límite menos preciso de individuación de la materia, y la existencia de mediadores que hagan posible la comunicación con su opuesto sustancial; admitida una rapidez de relámpago en la operación del *entendimiento activo* y su virtud (*lumen mentis*) que convierte la *especie sensible* en *especie inteligible*, asimilable espiritualmente, según la

3. *Memoria y Materia.*

urdimbre escolástica del conocimiento, no puede evitarse un asomo de recelo al ver la determinación de lo espiritual extendida en analogías de la formación contraria. Por laminación o fraccionamiento, y a pesar de la barrera kantiana, se hizo posible un nuevo *avatar* de pensamiento monista fundado en la categoría fúnebre de identidad de los contrarios. Más que sustantivado en evidencia, el espíritu se anuncia en explicación o diagrama de su real ser. La creación de Bergson consistió en comunicar la personalidad del espíritu por el medio directo de la reacción psicológica. Sólo por la reflexión puede cortar su acto duradero inconmensurable, y darse cuenta de lo extensivo y de cómo es posible la percepción única y diversa de lo heterogéneo merced a una connatural función cualitativa, el alma. Si fuese posible degradar negativamente la *tensión* natural del espíritu, el mundo cualificado que se conoce, no existiría. El medio reflexivo crea la espaciación necesaria a la existencia de las cualidades, en el mundo real y en el figurado de las artes. La reflexión es tanto más difícil, cuanto más contraría la velocidad interna de una visión o de un afecto: esta es la gracia del arte. Dura empresa: mantenerse dentro y fuera del éxtasis para darle espacio necesario en un poema. Unidad, cualidad, pureza, todo esto ya lo pone el espíritu de suyo.

El prólogo termina o sigue por ejemplos de bellos libros que comenta en el que empieza, la misma voz rezagada, con ánimo de persuadir al espíritu que vuelva a la tierra y se aficione de las criaturas, que son de Dios. ¿De quién podrían ser?

Leed, camaradas, con la mejor buena fe que es esencial en nuestro oficio, y aprended por vosotros mismos.

Dr. SINTAX

(Teseo. *Los problemas literarios*, pp. 14-22)

CONCLUSIONES

I

P. ¿Debe entenderse que autonomía del espíritu no significa en modo alguno confinamiento subjetivo?

R. Sí.

II

P. ¿Debe entenderse como un medio instrumental que necesita ejercer su acción transformadora sobre la realidad exterior, el órgano interno de las intuiciones, de la inteligencia y de la imaginación sensible?

R. Sí.

III

P. ¿Debe entenderse como falta de dominio de este medio instrumental interno que se haya atribuido a la expresión pura de su esquema una cualidad de sustancia independiente con relación a la densidad figurada y móvil del mundo externo?

R. Sí.

IV

P. ¿Debe entenderse que restablecida la comunicación natural de los medios internos y externos la

presunta materialidad de los últimos desaparece, traducida en lenguaje común y en seguridad instintiva propia del niño y de las personas sencillas?

R. Sí.

V

P. ¿Debe entenderse que la reflexión exacerbada, necesaria al estudioso y al artista, y el uso de una experiencia de data anterior, incluso la acumulada en el lenguaje, dieron origen a esta noción de autonomía por negatividad, que hace iguales al pobre y al rico, al vivo y al difunto, al no y al sí?

R. Sí.

VI

P. ¿Debe entenderse que una poesía, una política y cualquier orden de pensamiento y de arte fundado en este equívoco está fatalmente condenado a muerte o nace ya muerto?

R. Sí.

VII

P. ¿Debe entenderse lisa y llanamente que el romance o el cuento (de una especial calidad) o la situación *histórica* del poeta ofrecen los puntos de referencia en el espacio espiritual, necesarios para el trazado de la figura lírica?

R. Sí.

VIII

P. ¿Deben entenderse como formaciones de *origen* épico, ya partan del romance o del drama (de una especial calidad), en lo humano y en lo religioso, los más celebrados poemas líricos, antiguos y modernos?

R. Sí.

IX

P. ¿Debe entenderse este punto de unión de los géneros literarios como punto de partida para resolver el problema, cada vez más abstruso, de la comunicación del Arte?

R. Sí.

X

P. Debemos, pues, decir al joven, forzosamente dominado por los imperativos de la forma abstracta del espíritu, que penetre dolorosamente al mundo externo, que vibre en situación y complique las creaciones de su arte; y al hombre de edad madura que simplifique su experiencia, que ha de renovar constantemente si no quiere deslizarse al mundo fúnebre de los sueños dialectales.

R. Sí.

Este decálogo de conclusiones puede o no ser confirmado por cada lector del presente libro, pero refleja escuetamente su contenido. Se declara por delante para que nadie se llame a engaño, y así pueda leerlo con predisposición adversa o simpática, o dejarlo de lado si por una razón u otra se prefiere disfrutar la paz perpetua de opiniones académicamente recibidas.

(*Teseo. Los problemas literarios*, pp. 23-25)

BASE FOLKLÓRICA DEL CONOCIMIENTO

Existen dos grandes corrientes de sabiduría en el mundo: el saber popular, graciosamente comunicado a todos, como si tomara de la naturaleza ejemplo de florecer; y el saber académico, transmitido a los menos por iniciación y a los más autoritariamente. No se trata de hacer un paralelo peyorativo, sino de esto, en que radica el mal: un paralelismo que hasta hoy ha hecho imposible la unidad del conocimiento humano y, por ende, de toda armonía moral.

La corriente folklórica del conocimiento se ha mantenido siempre fiel a su principio de acatamiento a la realidad previa. Ve por los ojos del cuerpo y del alma, y expresa verdades integrales: adora y canta. Se determina por imperativo vital, y se transmite por vía de amor; se produce y se reproduce orgánicamente y por linajes. La corriente académica, pronto se aleja del principio de realidad previa, y más cada vez piérdese en el círculo vicioso de sus teorías abstractas. Bien están las ciencias, pero han de reconocer este principio, si quieren ser algo más que la ceniza de un sueño: si existía ya en el tiempo más antiguo una realidad previa, con sus órdenes de gracia, de acción y devoción; una realidad previa que no ha sido creada

por el cerebro del hombre, antes bien, comprende a este mismo cerebro; una realidad previa en que hoy vivimos los mortales: hombres, plantas y animalitos de Dios; esta realidad previa no estará edificada en la nada de la mentira o con herramientas de ignorancia.

Que una verdad tan sencilla no produzca un reconocimiento inevitable, depende de la observación del progreso en la historia humana, que parece incompatible con el principio de una asistencia espiritual suprema. Esta falsa idea del progreso, y el dolor del hombre, no entendido, hacen que olvide la realidad previa en que su propio ser vive: sólo por un momento recobra este sentido primario, si encima de su cabeza truena la voz incontestable del Eterno: ¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la tierra y la suspendía en el aire, y de amor hacía vivir las criaturas?

Reanudado el sentimiento de la realidad previa, cabe considerar por qué nuestra idea de progreso es falsa o incompleta. ¿No es asombroso que la maravilla de los cantos homéricos (suma de saber popular), que hoy se celebra en todas las partes del globo, haya podido florecer en medio de la algarabía olímpica, de horizontes conocidos infratolomeicos? ¿No asombra también que esta limitación fuese precedida de la noción sideral cierta de Aristarco de Samos y de los antiguos pitagóricos? Si esto parece incomprensible por lejano, podemos hacer la misma pregunta en el centro de nuestros días: la delicadeza del arte y de la poesía en nuestra época, la altura alcanzada por el pensamiento filosófico y científico, la épica de un nuevo orden social que ahora sacude a las naciones de Europa y siega millares de vidas, toda esta realidad palpable parecía sólidamente soportada en la realidad física de cuya ley fundamental se había adueñado la ciencia; y esta ley de gravitación de Newton, esta Carta Magna de la naturaleza, ha quedado en ruinas de sueños y de números, abatida por Einstein. ¿Se ha derrumbado con ella la ley de nuestros ojos, que exaltan la gracia del mundo, dirigen la novela de nuestros pies

y el trabajo de nuestras manos, conciertan el amor fecundo y constituyen real y verdaderamente la vida y sus variados órdenes? Evidentemente, no. El acatamiento de esta realidad previa, fuente del saber popular, como principio insustituible en la organización del pensamiento teórico, es inevitable.

¿Cuál sería, pues, el sentido del progreso? El pensador mundano suele terciar con la justificación de cada hecho por su época. Pero ni la verdad ni la honrada cortesía pueden aceptar falsas justificaciones; y no puede menos de encontrarse funambulesco a un señor que diga a un rosal: «¡Lástima que no sea un pino!»; o frente a un cervatillo: «¡Lástima que no sea un elefante!».

No se puede aceptar esa justificación por la época, si viene a dar en condescendencia; obliga o no con todo el rigor de su contenido. Formular vaga y más o menos cortésmente el respeto a las creaciones del espíritu, un respeto incrédulo no es una solución respetable de un problema filosófico tan grave que busca esclarecer la dignidad del destino del hombre. Cada época, en efecto, esconde en su seno la razón perfecta de sus manifestaciones. Pero esto ha de entenderse como una ecuación rigurosa de verdad y de realidad. Cada ciclo histórico es una criatura de Dios, real, verdadera, insuperable, como las demás criaturas: el cervatillo, tímido como una niña; el cardo solitario de los arenales; y el magnánimo elefante que lleva el peso de la tierra encima de su misterio insondable.

Y es que la mente del hombre está construida con la misma perfección que sus ojos, y dispuesta para ver y ordenar la vida con la misma certidumbre en un radio natural generosísimo. Hagamos cuenta de lo que caracteriza un buen pensamiento, y veremos que es algo que no modifica el organismo natural, sino que atañe a la plenitud de su ejercicio; este carácter de pensamiento superior, se llama: atención. Y así, los inventos más reputados tienen siempre una clave muy sencilla; y una demostración matemática verdadera y

elegante no termina mientras no encuentra la forma intuitiva de su presentimiento. Un esquema de Goethe autoriza este proceso: «Toda visión se hace contemplación, de aquí viene a reflexión y ésta promueve un Universo por asociación; así, cada vez que miramos atentamente ya teorizamos el mundo». Nótese que el último término reitera el primero, recoge en el círculo atento de la mirada inicial todas las fugas musicales y novelescas del despliegue teórico. En este plano de seguridad, que es el de la vida estética, se despliegan las creaciones morales de la historia, y la reiteración secular de los troqueles eternos funde la sangre helada de la duda, como si al fin de cada día de años, después del canto múltiple del espíritu se oyese la voz paterna del Génesis: Y vio Dios que era bueno.

Si los instrumentos auxiliares del sabio son creados por la mente y por y para los ojos, no pueden merecer más crédito las leyes y realidades que por su medio descubra que las que ¡al cerrar los ojos!, previó en la atención recóndita de su alma. Puede, pues, afirmarse que el hombre y toda criatura de Dios está naturalmente dotada para el acierto y cumplimiento de sus fines. Si no fuese así ¿habríamos de esperar en pasmo que la ciencia resolviese todos los problemas que plantea la vida, y de los que depende la vida misma?

El saber natural, como todo saber, tiene un desarrollo crítico, y lo verdadero hace olvidar lo erróneo. Cuando un verso, una obra de arte, una creencia, una aspiración cordial persiste en la estimación de los espíritus atentos, es porque es verdadera. Dios impulsa los ríos de folklore que llevan la sangre espiritual a cada uno de los pueblos del mundo, y nada es más emocionante que la evidencia de este pensamiento: todas las criaturas están dotadas del sentimiento de la realidad de sus afecciones. De otro modo no existirían. Y existen; gracias sean dadas a Dios.

(Teseo. *Los problemas literarios*, pp. 79-82)

1. *De la figura visible del Sacramento. Forma intuitiva imposible de superar. Proyección platónica, expresión aquilatada, categórica del espíritu contemplativo. Los dioses de Oriente, y el Señor Jesucristo, Dios, encarnados humanamente, prepararon la aparición de esta forma extraordinaria del principio eterno.*

Se escucha la pequeña fuga en sol menor de Juan Sebastián Bach. Así nos acercamos al alma y la palabra de Eduardo Dieste que habla de la invención Eucarística...

Comienza aludiendo a las voces que vienen desplegadas en la fuga; voces lejanas que se acercan a otra profunda voz. Y evoca los momentos en que expresa Bach algo así como un aire guerrero: «quizá serán los ángeles...» «un batallón de ángeles abrirá paso un día a la aparición de esta Forma de que nos vamos a ocupar».

Se nos dice —en voz muy íntima— que es esta una forma intuitiva, preparada por las religiones de Oriente y la filosofía griega —concepto que podría parecer herético para muchos oídos—, pero que puede acep-

tarse si se medita profundamente en esto: cualquiera que se haya puesto en contacto con la literatura de Oriente, no puede dudar que está asistida por una voz divina y extraordinaria. Los Vedas y los poemas épicos de la India, el Antiguo y el Nuevo Testamento son voces humanas y no son voces humanas: deben partir de un foco coincidente. Hombres, figuras y acciones de esa literatura sagrada no pueden estar en desacuerdo con la manifestación de la divinidad en Occidente, cuyo plan parece ser: Entra el Eterno en temporalidad por medio del Hijo del Hombre que es Jesús, y después de la Resurrección queda fundado el triunfo del tiempo en la presencia real y verdadera de Dios en la Forma Eucarística.

El divino Sacramento asume forma circular: traduce la forma íntima de la mente. Su color blanco, es la del ser todo. No hay manera de superar esta forma intuitiva. El círculo es la forma del Logos, matriz de las ideas, y sobre el círculo se eleva la unidad, que engendra el círculo.

Uno de los signos más claros del acierto de esta invención, es la simplicidad; lo que se tarda tanto en descubrir siempre. Cuando oímos un buen poema nos parece que ya lo conocíamos: es el signo de los buenos poemas: lo sabíamos; estaba oculto...: el poeta lo ha revelado. A nadie le ocurre entonces desconfiar de la realidad interna del verso, si existe, si es legítima, si es verdadera. *La imagen toma presencia como un ser, está en nosotros, y decimos: lo sabíamos...*

Inquieta sí, ver cómo hay personas ciegas para esta luz de la simplicidad; antes bien, estiman que la verdad estaría envuelta en tiniebla y es tiniebla... Por lo que hace a la figuración eucarística, tanto es el acuerdo de su movimiento con el de la esfera anímica, tan persuasiva la plenitud y aplomo del símbolo que uno no se explica los procesos agitados y hasta la sangre que se ha vertido por la discusión del dogma; sino es que la demasía de resplandor privaba de la vista a los teólogos... Porque si Dios ha de percibirse por la men-

te humana sólo puede ser bajo forma mental inmediata y absoluta, cuya es la ley del círculo... ¡El decoro de esta comunicación! ¡Amplia curva ceremoniosa sella el pacto en simples términos de lealtad! ¡En la forma del espíritu del hombre y en la forma del espíritu de Dios fue consagrada la alianza perdurable del Sacramento!

II. *Sólo cuenta la historia que actúa. El fuego no es un sucedido histórico: es un suceder actuante. Analícese cómo vive una llama. Análogamente a este intercambio de carbón y de oxígeno, de la acción mutua de la idea y de su objeto se enciende la palabra. El desarrollo de este germen por la acción integral recíproca del hombre y del universo, da de sí las creaciones del espíritu que hacen perdurable y sensible la historia. La conjugación de estos dos centros activos, alma y mundo, es dirigida por la voluntad de Dios, que se manifiesta en la maravillosa realidad histórico-cósmica. Así es verdad: en el principio era el verbo.*

Se nos muestra cuál es el verdadero sentido de la historia. Cómo se recurre en general a la historia y se la hace depósito de cosas sucedidas, cementerio. Todo esto es absurdo: lo que está muerto no existe. Si la historia puede tener un valor, estará en oleaje de sobrevivencias y nosotros en su orilla. La historia que existe, actúa en curso. No hay historia muerta, sino desconocida en sus transformaciones. Una imaginación cuantitativa de la historia, nuestra imaginación lerda de aprendices, nos hace imposible entender que veinte siglos del mundo puedan acumularse en nuestro día de ayer y, sin embargo nos persuade la pasmosa instantaneidad de los fenómenos naturales que ha registrado la ciencia moderna. ¡Qué la luz de algunos astros, en su velocidad de cientos de miles de kilómetros por segundo, emitida cuando la tierra estaba despoblada o no existía, llegue mañana a nuestros ojos! ¡Qué una tonelada de piedra pueda reducirse al espacio de una

pulgada cúbica si se cortan los enlaces eléctricos y expansivos de sus partículas! ¡Si el diámetro de un protón no puede ser menor que una dimensión del orden 2×10^{-16} , bien pueden los puntos de la psiquis servir de receptáculo conmutativo a las masas ingentes de historia desaparecida en el abismo de los tiempos! Pero es más gracioso el ejemplo aldeano de la llama, cuya vida de hecho, suave y terrible, sólo existe cuando el proceso de combustión se realiza. Si hay una continuidad de lo divino en el mundo, tiene que ser actuante, no histórica. Por tanto, si la fe revela un hecho, tiene que ser activo. Sucede algo así como con la palabra, que se enciende al contacto del receptor con el objeto exterior. Se enciende la palabra como la llama. Es también comparable a un germen, de que nace el hombre. ¡Terrible potencia de la palabra si, como el fuego, puede devorar al mundo! De la palabra nacen todas las creaciones espirituales, la posibilidad de la vida de relación y, por tanto, la sociedad, la ciencia y su ingeniosa maquinaria, la poesía, el arte... Todo nace de la palabra, y procede del contacto de dos elementos cósmicos dados de la nada: el hombre y el universo. Lo extraordinario pide un origen extraordinario. No podemos desconfiar como niños de la verdad de una dádiva. «Estamos, a cada paso, de manos con Dios...» —se nos dice con natural y graciosa profundidad.

III. Folklorismo dogmático. Su enlace en la vida personal cumple la exigencia científica de la acción presente, y hace posible la propagación del fuego de la fe. Dios dirige estos hechos positivos, que forman parte del proceso total histórico-cósmico. Ejemplo biográfico.

Y así entramos a la valorización del folklore, palabra compuesta inglesa de que tanto uso hace la crítica literaria moderna: *folk*, nación, linaje; *lore*, saber, canto. Pongamos: linaje de cantos. El camino más seguro para crear es el de los linajes. A nadie se le ocurriría

dudar si el medio natural de la procreación es inseguro, frágil. Por método semejante al de la cadena de los linajes se crean cantos, vehículos del saber innato de un pueblo, que no pueden ser destruidos por ningún lado. De aquí nace la consideración de la crítica moderna, consideración de índole científica o dirigida por el fenómeno natural, hacia toda formación folklórica. Cuando salta a la vista este carácter en el orden religioso, político, artístico, se trata, sin duda, de formas depuradas y seguras de la naturaleza.

En el dogma en general, y en este de la Eucaristía, hay siempre desarrollo folklórico. Después de la Resurrección iban los discípulos a Emmaus acongojados por la pérdida del Maestro. Un caminante vino y siguió con ellos la noche. Llegados a Emmaus, se disponían a cenar cuando empezaron a sentir temor viendo cómo el caminante partía el pan, y más aún cuando le oyeron decir en oferta de alimento: «Este es mi cuerpo, esta es mi sangre, vida eterna para los que en mí crean». ¡Fue la única vez que no dudaron los apóstoles! ¡La emoción cordial de Jesús era tan grande que se entregaba en cuerpo y alma a los discípulos! ¡Esta primera comunión fue un hecho real tan claro que de allí empezó a correr el río de la fe hasta nuestros días!

De esta manera los primeros grupos de fieles hacían comunión en las dos especies. Después, alrededor de un eje eterno, empieza la variación folklórica de crecimiento, o, mejor, de desarrollo. Aún hay sectas cristianas detenidas en aquella primera fase: como si un poeta se obstinase en mantenerse en el romance morisco o carolingio, sin remozarlo en nuevas formas nacidas en linaje de romance. Dios lo consiente, porque sirven para dar testimonio de principios.

Podría a esta altura preguntarse: ¿Cómo Dios necesita poner su verdad en desarrollo folklórico? ¿Cómo su poder de comunicación será lento como el del hombre? ¿Cómo su bondad y sabiduría sometieron el mundo a larga esperanza? ¿Por qué la Eucaristía no nació

como un astro más en el primer día de la creación?

A nadie se le ha ocurrido preguntar por qué los niños no nacen viejos, evitando el proceso y sucesión de edades. En la vida del hombre hay algo más que cadena de edades. A nadie se le ocurriría tampoco preguntar porqué el fruto no nace de una vez; porqué ha de haber semilla, flor y fruto. Encontramos este proceso natural y maravilloso, y gozamos así del milagro de la flor. Ni hay música ni poesía a cuyo éxtasis pueda llegarse sino es por escaleras encantadas de verso y de sonido...

De manera que si no se nos ocurre discutir las fases de un proceso natural, y es más, si no lo abreviaríamos, de estar en nuestras manos, menos puede admitirse la discusión del proceso dogmático. El dogma tuvo semilla, flor, fruto. Produjo guerra, desplazamiento de los centros de amor en el mundo... ¡Hecho firme, subsiste!

El hecho de encontrar un desarrollo folklórico en el ajuste de un dogma, es una prueba más de que su verso es seguro. Para algunos este hecho de que el dogma de la Eucaristía haya tenido un progreso ritual es signo de deficiencia. Lo contrario se estima como un signo de autenticidad orgánica si se trata de la creación artística. Como los momentos definitivos en Homero o en Esquilo no pueden tener desarrollo ulterior y son celebrados por siempre y universalmente, el símbolo de la fe ha dado su flor para los siglos de los siglos.

(Aquí ya sería difícil seguir dando la exacta expresión del que habla. Ha pasado a través de sus evocaciones y ejemplos a uno de especial categoría, a un testimonio emocionante. Es un ejemplo biográfico. Como el fuego existe de modo actuante, el folklore de un dogma o de un verso ha de tener contacto con el espíritu; y el que habla nos dice cómo fue la conexión del hecho dogmático en su vida). Recuerda días de niñez en un pueblo de la costa gallega. Pescadores que parecen contemporáneos de los que siguieron a Jesús; las mismas barcas; las mismas redes; espíritu de herman-

dad y de alegría que encendió de generación en generación la palabra del Maestro. Es la fiesta del Santísimo Sacramento. Quien lleva la fiesta recibirá en su casa, donde permanecerá en imagen todo el año, la Divina Forma. Como fuese elegido el padre del niño de esta evocación, la casa está conmovida de reverencia... Aire resonante de campanas y de estruendo: y enorme silencio! ¡El resplandor del mar inunda la casa, y el gran silencio puede más! ¡Los perfumes de flores rústicas que alfombran las calles ahondan también el silencio! ¡Algo muy grande va a pasar en el alma del niño, suspenso de este silencio que asedian enloquecidas alas de júbilo! Y el padre espera con hidalga inocencia al Señor, que se ha dignado visitar su casa... ¡Y el niño vio que todo aquello sucedía! ¡Testigos de calidad, además de sus ojos, le aseguran que no fue víctima de una impostura!

El hombre que ahora habla de su fino recuerdo, vio cómo entraba el Señor en medio de un atronador silencio de reverencia y de amistad; sintió una extraña armonía cordial de las gentes que irrumpían en la casa; ese mismo aire fraterno que nos sorprende encontrar en las figuras de un cuadro, una especie de acuerdo raro que sin duda no está en la vida...

Esta fue la conexión folklórica del que habla, con el dogma. Es la fe actuante, positiva, que integra y conmueve la realidad de las almas. No es folklore repetido por la voz académica de los predicadores, sino folklore auténtico que transmite la realidad del verso y la realidad divina... Es fuego que actúa.

IV. Fase polémica, ya extinguida, de la santa invención eucarística. La transubstanciación no depende del juicio del hombre ni le es encomendada a sus manos. Por tanto, es absurdo prejuzgar el poder de Dios y, triste, recelar de su gracia.

Son extensos los capítulos de la historia del dogma; proporcionados a la importancia de su significación,

pero ociosos a la vista del esplendor de su verdad. La división de la iglesia que ha ocasionado, es lo único de valor histórico, es decir, arqueológico que queda; mantiene los mojones de cada etapa en la versificación triunfal del símbolo.

Cae fuera del ángulo de exégesis profana con que se ha tratado el tema, entrar a discernir los razonamientos sutiles que lo explican. Para la Escolástica se hace congruente a favor del concepto de substancia —que vuelve a preocupar a la filosofía científica moderna— que exige entidad metafísica en todo ser personal; de otro modo, entendida cuantitativamente, la substancia quedaría agotada en limaduras de sus notas accidentales. La presencia de Dios colmaría de ser metafísico a la substancia del pan o, lo que es lo mismo —¡graciosa humildad!— se vestiría de sus accidentes corpóreos. Basta lo dicho: La transubstanciación es un efecto del poder de Dios, que todas las cosas ha creado de la nada.

Palabras finales: «Está, real y verdaderamente, Dios, en esta flor asombrosa del trigo... ¿Quién osará recibirla en los labios?».

Y después de esta pregunta ardiente, el silencio. Y después nuevamente los ríos que cantan en el preludeo y fuga en sol menor de Juan Sebastián Bach.

(Teseo. Los problemas literarios, pp. 89-96)

FIGURACIÓN POR DIFERENCIA

§ 4. Discriminada la naturaleza abstracta del verso, razón de su independencia, sorprenderá encontrar en los grandes ejemplos líricos y en la espontánea formación folklórica que el proceso de acomodación óptica del espíritu parte de los géneros literarios más terrestres. Saldría de aquí, por lo menos, un principio práctico o de Arte poético tan aceptable y más fecundo que el de Poe.

Cuando un germen de figuración lírica se desarrolla parasitariamente, llegado un buen día de primavera tira de sí echando a volar por encima de la forma densa que lo albergaba sin saberlo y que siente como un desprendimiento de su alma y estertores de agonía. Pasó esto en el romance del Conde Arnaldos. Muchas versiones aseguraban la validez del cuento, que ha pasado a la historia de osamentas y conjeturas al desatarse las velas de esta figura, llena de gracia heráldica:

*¡Quién hubiese tal ventura
sobre las aguas del mar,
como hubo el Conde Arnaldos
la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano
la caza iba a cazar,*

vio venir una galera
 que a tierra quiere llegar.
 Las velas traía de seda,
 la ejercía de un cendal,
 marinero que la manda
 diciendo viene un cantar
 que la mar facia en calma
 los vientos hace amainar,
 los peces que andan nel hondo
 arriba los hace andar,
 las aves que andan volando
 en el mástel las hace posar.
 Allí fabló el Conde Arnaldos,
 bien oiréis lo que dirá:
 —Por Dios te ruego, marinero,
 dígame ora ese cantar.
 Respondióle el marinero,
 tal respuesta le fue a dar:
 —Yo no digo esta canción
 sino a quien conmigo va.*

§ 5. ¿El resplandor del tránsito, no presupone la vida del alma en un cuerpo? Véase un ejemplo de máxima persuasión en el llamado, cualitativamente, *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz. Deja el colorido estival y el entretenimiento panorámico del *Cantar de los Cantares* en la sagrada Biblia; no así la acción del idilio, que recrea con variaciones imprevistas de músico apasionado. Contra la opinión de Renan y otros exégetas debe notarse que la estructura de cuento dramático, si existió en alguna perdida fase de evolución, no es la del *Cantar*, que no hay manera de verlo afectado por mutilaciones y vacíos arqueológicos; el idilio del *Cantar* tiene ya figura lírica independiente de los lazos de sangre y de lugar propios del género narrativo; compárese a la *Historia de José* y se notará de inmediato la diferencia de cuento. San Juan de la Cruz

* A éste y no al Alarcos se quiere referir el autor en el n.º 4 de *PAN*, p. 78, Madrid, abril, 1935.

toma el idilio y espiritualiza sus voces a tal punto que parece una sola voz multiplicada al brotar de los agujeros de una flauta o de la garganta de un pájaro:

Esposa:

¡Oh cristalina fuente
 Si en esos tus semblantes plateados
 Formases de repente
 Los ojos deseados,
 Que tengo en mis entrañas dibujados!

Apártalos, Amado,
 Que voy de vuelo,

Esposo:

Vuélvete, paloma,
 Que el ciervo vulnerado
 Por el otero asoma,
 Al aire de tu vuelo, y fresco toma.

§ 6. El espíritu se obstina en su afición a la voz única, y pregunta si puede valerse de esta fuente de aguas vivas que es el *Cántico*. Hay que responder siempre que sí: tenga, pues, la flauta el espíritu cordial. Dice la voz obstinada: quiero ir derechamente al manantial de todo amor. Pero ha de ser en pasos de amor, contesta la voz quebrada en la flauta:

Esposa:

¿Adónde te escondiste,
 Amado, y me dejaste con gemido?
 Como el ciervo huiste,
 Habiéndome herido;
 Salí tras ti clamando, y ya eras ido.

Natural cosa es que al descender o remontar las aguas de amor tengan muda conversación en los nombres reflejados de las criaturas el alma y Dios; y el diálogo de más embriaguez mística es el de los enamorados; y es un silencio de transfiguraciones.

Criaturas:

*Mil gracias derramando,
Pasó por estos sotos con presura,
Y yéndolos mirando,
Con sólo su figura
Vestidos los dejó de su hermosura.*

Esposa:

*Mi Amado, las montañas,
Los valles solitarios nemorosos,
Las insulas extrañas,
Los ríos sonorosos,
El silbo de los aires amorosos.*

Esposo:

*A las aves ligeras,
Leones, ciervos, gamos saltadores,
Montes, valles, riberas,
Aguas, aires, ardores,
Y miedos de las noches voladores.*

Esposa:

*El aspirar del aire,
El canto de la dulce Filomena,
El soto y su donaire,
En la noche serena
Con llama que consume y no da pena.*

Aún dice la voz obstinada: «El amor humano está en el corazón». Mostró Shakespeare que vive fuera de sí hasta la muerte. No le bastó al poeta inglés el agua clara del *Cantar* y tronó esa verdad por el órgano del drama. Insiste la Esposa:

*Mas ¿cómo perseveras,
Oh vida, no viviendo donde vives,
Y haciendo porque mueras,
Las flechas que recibes,
De lo que del amado en ti concibes?*

§ 7. Pero la voz obstinada del espíritu, ¡cosa extraña!, recela y en su intimidación hace un recuento de cosas concretas; nos conduce a su cueva y nos dice al oído: «Ser o no ser... ¿El amor del *Cántico* puede ser vivo amor convertido a Dios?» Hay que responder siempre que sí, como el cenobita de Rafael Dieste. La voz clara del cántico también dice que es amor vivo:

Esposa:

*Nuestro lecho florido,
De cuevas de leones enlazado,
En púrpura tendido,
De paz edificado,
De mil escudos de oro coronado.*

*En la interior bodega
De mi amado bebí, y cuando salía
Por toda aquesta vega,
Ya cosa no sabía,
Y el ganado perdí que antes seguía.*

*Allí me dio su pecho,
Allí me enseñó ciencia muy sabrosa,
Y yo le di de hecho
A mí, sin dejar cosa;
Allí le prometí de ser su esposa.*

*Gocémonos, Amado,
Y vámonos a ver en tu hermosura
Al monte y al collado
Do mana el agua pura;
Entremos más adentro en la espesura.*

*Y luego a las subidas
Cavernas de las piedras nos iremos,
Que están bien escondidas,
Y allí nos entraremos,
Y el mosto de granadas gustaremos.*

«¿Puede ser vaso sagrado este *Cántico*? ¿Caracol formado a imagen y con las sales vivas de su morador?» Hay que responder que sí. *Cántico* espiritual es también el lobo de Aniano que oró con San Francisco. «No sal-

temos tales distancias —dice otra vez—, ¡cosa extraña!, el espíritu en su fuerza. «¿Cántico espiritual y reproduce en caracol la figura exacta del amor cordial?» «¿Sustitución sacrílega?»: ¡Sustitución eucarística! In-saciado el amor, no le queda más que la gracia de su figura, y desde el vértice loco de su espiral mana el cántico a ondas de anchura, valles, montañas, cascada celeste, y vuelve sobre sí misma la voz y salta en luz por la variedad de las criaturas repitiendo la tonada de amor conocida desde nacimiento, porque ya no es cosa de palabras ni de posiciones en la realidad más firme, sino de perder el pie y toda luz, de ser y no ser, en amor.

Tanta es la delicia del alma libertada que tiene fuerza para ordenar el recuerdo de la figura de amor, y en celda vive entregada al culto de acordar palabras libres en canción; que se integran y purifican una con otra en las aguas tranquilas del alma. Sí: también el aire risueño, el sabor auténtico de amor, pesadumbre de dicha colmada, y enojos. De otro modo, la figura falseada no movería el cántico:

Esposa:

*En solo aquel cabello
Que en mi cuello volar consideraste,
Mirástele en mi cuello,
Y en él preso quedaste,
Y en uno de mis ojos te llagaste.*

*Apaga mis enojos,
Pues que ninguno basta a deshacellos,
Y véante mis ojos,
Pues eres lumbre de ellos,
Y sólo para ti quiero tenellos.*

Esposo:

*Entrádose ha la Esposa
En el ameno huerto deseado,
Y a su sabor reposa
El cuello reclinado
Sobre los dulces brazos del Amado.*

En pureza que no verán sino los de veras enamorados, San Juan de la Cruz no comete doblez cuando hace de amor alegoría de unión con Dios. Su mirada limpia y fragante acaricia los rincones del cuento que ha de dar en cifra de vuelo y *anchura de palabra*, como gusta decir. Tintas de novela envuelven las curvas del Cántico. ¡Qué melancolía de lugar recordado esparcen los versos finales!:

Y la caballería

A vista de las aguas descendía.

(Teseo. Los problemas literarios, pp. 101-106)

TETRAEDRO DE LA POESÍA

SUMARIO: La noción de unidad orgánica de los géneros literarios da lugar a tres ramas de estudios que pueden reducirse a dos: la morfológica y la folklórica en el campo objetivo de la historia, y la racional o psicológica en el campo subjetivo de la abstracción, cuya marcha trenzada puede poner de manifiesto la crítica.

Esquema teórico: de la lírica, por la épica, al drama, y de aquí a la lírica.

...vuela un pajarillo
que de aquello no sabe
y, repentino, suelta
la brisa entre los árboles.

Rafael Dieste.

§ 1. Esta unidad no presupone identidad ontológica de lo *objetivo* y de lo *subjetivo*. Porque la naturaleza o la historia ostenten orden y proceso de discurso no se infiere su identidad con el ser absoluto, sino lo contrario, pues lo idéntico no puede discurrir en proceso. Otro error o desliz inevitable del pensamiento monista fue convertir la clasificación de Linneo en transformismo de unos seres en otros. Pero si no hay fundamento suficiente para identificar la dialéctica del espí-

ritu y de la naturaleza con lo real metafísico, sí lo hay para afirmar que siendo adecuado el mundo al ejercicio de la facultad cognoscitiva, los fenómenos y seres naturales son clasificables lógicamente. La integración por cálculo, confirmada en descubrimientos posteriores, de algunas series de cuerpos químicos vendría a justificar en cierta medida el sueño medieval de constituir el conocimiento de la realidad por la sola combinación silogística de los universales.

§ 2. Gracias a la experiencia histórica estamos en condiciones de saber que las tendencias del espíritu y del mundo exterior coinciden formalmente, movidas por la misma fuerza de atracción que produjo el desposorio de la pareja humana. La unidad de plan que revela este hecho no da cuenta de androginismo radical en los movimientos aislados o concurrentes de lo objetivo y de lo subjetivo. Por tanto, era y es de efecto estéril mantener la división y unidad de los géneros literarios en las ramas y en el vértice de un ángulo de calidades a la vez opuestas y convertibles; cuando puede verse que organizan la representación universal del espíritu en varias figuras claras donde las ramas de lo objetivo y de lo subjetivo vienen trenzadas distintamente, se unen por correspondencia, no por identidad.

§ 3. Constantemente sucede que el principio activo del yo es primero un punto de silencio, una estrella de radios virtuales envuelta en el complejo histórico y natural de la comunidad humana. No tiene más el espíritu al abrirse en la luz que el pajarillo al romper el huevo; hace un segundo estadio de la vida placentaria en el regazo materno y salta y cae en el piélago celeste y es llevado por las ondas del himno coral de la tierra que estremecen el punto radiado del alma naciente. Este es el hecho al nacer: todo estaba y había empezado antes que uno; y es integrando esta realidad previa que la estrella infantil se despliega en figuras y se refracta en los lagos y en las imaginaciones del arte y de la poesía. Pero el punto y los rayos de origen mantendrían siempre la tensión cupular de la experiencia

lograda, y esto hará creer al alma, en ilusión de espejo, que si el mundo como representación depende de su actividad ésta será absolutamente creadora.

§ 4. Por abstracción de toda noción adquirida, entra el yo en el subterráneo del alma y después de hacerse al oscuro que allí alienta en gran silencio, comienza a distinguir un punto de luz en el cruce de finísimos rayos; torna la estrella sobre un eje y cambia en esfera o expansión del punto céntrico; de aquí retrae radios cardinales por igual y configura el cubo; prosigue su involución el punto y aún proyecta el ángulo visual del cono antes de descender al centro de la estrella y quedar reabsorbido en la tiniebla blanca de la máxima abstracción. Reverbera el punto y expande nuevamente las figuras primarias y derivadas de sí mismo en el espacio solitario del espíritu. La diversificación autóctona del punto componiendo estos fantasmas plásticos resulta ordenada como una danza en cuaternas armónicas y compensados baricentros; pasa de coordenadas cartesianas a triangulares en ecuaciones de planos o de curvas; constancia rítmica de incremento en los ángulos y en la diferencia de los radios marcan el sereno paso del punto en la progresión de la espiral, que razonada geoméricamente y con ángulo negativo se desplaza con violencia logarítmica y crea ese anhelo desesperado o torbellino desatado de un eje siempre a la vista y por siempre inasible; hasta la tempestad del infierno mantiene su ritmo de figura polarizada.

§ 5. Deslumbrado el espíritu por la belleza fría del paisaje tardará en ver las bandadas de pájaros que huyen por los horizontes. Una primavera es también arrebatada en vuelo, cuando cree proyectarse en prismas, curvas y rectángulos. A vista distante de pájaro ve entonces cómo se animan las figuras abstractas de la razón pura en el espacio de la realidad previa por transiciones de cálculo finísimo y audaz más prodigioso que el necesario para saltar del cono o del cubo a la esfera en los hielos derrumbados de la nada. Una geometría ulterior del continuo, aparentemente antinómi-

ca de la euclidiana porque hace predominar el número sobre la figura, restablece la voluntad creativa del artista, su línea de universo, que penetra o informa de eterna ley las figuras de la naturaleza y de la historia: la línea donde comunica esta realidad con la del logos platónico. En ese plano de seguridad estética ha dado siempre pasos firmes el Arte, la Religión y la Política (El Partenón, la Divina Comedia y la República socrática).

§ 6. Cuando se dice que la salida del espacio subjetivo a una realidad superior es posible por vía mística, sin negar la capacidad de experiencia que alguien pueda alegar, fundada o no en testimonios y pruebas de hecho, decimos que ello tendrá que ser de acuerdo con este dilema: o es invitado a colaborar con el ser supremo en la creación de nueva realidad, o traduce la que hay invisible por medio de la conocida en nuestro mundo. Asimismo, la revelación obtenida, cualquiera que sea su principio de fe, determinará estas dos posiciones de fervor: la del éxtasis mudo o el entusiasmo comunicativo que se ordena en los grandes poemas sagrados. Concedido que para descubrir alegorías haga falta una penosa hermenéutica y maceraciones de iniciación, una verdad está a la vista: y es que el sentido viene oculto en hermosura directa. De esto se trata, y no de cegar la fe o el testimonio de las almas piadosamente inquietas, al demostrar que el tesoro de verdad se encuentra en comunión de caminos profanos; es decir, que si cada verso y palabra y la acción total del poema no triunfa primero con auténtica gracia de realidad artística, no hay vaso digno de contener vino espiritual de las viñas de los hombres, cuanto más de las viñas de los ángeles. No es distinta o inferior vestidura la de grandes poemas de la antigüedad que la de Fausto o don Quijote, a los que no se atribuye todavía, autorizadamente, substancia esotérica. Podrá dejar de sentir esa presencia inmediata de la realidad artística el lector mal iniciado, pero está ahí, queriendo suspender el ánimo con la vivacidad y el perfume acumulados del si-

glo y de la luz en que nacieron; si revela doble sentido a un espíritu privilegiado, mejor; pero hay sentido directo, que implica métodos de arte iguales a los que hacen las obras de modesta finalidad profana.

§ 7. Tampoco se propone este ensayo abrir capítulo especial acerca del misticismo literario, sino que viene trenzado en el examen de corrientes estéticas caídas en aberración subjetivista o cósmica. Cesará todo recelo si se piensa que no hay buena obra de arte que no sea sagrada, ni obra de santidad que no lo sea de sumo arte; si bien no es a condición de una familiaridad imposible de las cosas divinas, ya que Dios, real y verdaderamente, sólo está en los cielos y en el Santísimo Sacramento del altar, y por virtud en todas partes. Quiere Dios, como buen artista, que las cosas que ha creado vivan de la virtud que tienen y la manifiesten descuidadas del poder de sus ojos; de manera que quien mucho le nombra y requiere no tiene virtud, y desagrada al Padre. La espontaneidad de afección es así un sano principio de devoción y de estética.

§ 8. Una escuela, ya antigua, de exégesis se ha propuesto, y lo conseguirá, enderezar los miles de versos de la doble epopeya homérica, y es de suponer que lo haya logrado fácilmente con Hesiodo, hacia un tronco indoario de sabiduría oculta. Se persuadieron a tan larga peregrinación preguntando: «¿Cómo va a ser corona de inmortales cantos la vanidad de la hermosura femenina?». Acostumbrado uno a tener el Paraíso Perdido por la malicia de Eva, no había puesto reparo en la profunda gracia del poeta griego al cantar los grandes combates (y éstos constituyen el cuerpo de la *Iliada*) ocasionados por la belleza reñida de Helena. Confesemos que la pregunta, así de golpe, es de las que detienen la carrera de la sangre, como si un enamorado oye decir a un asceta, que puede ser San Bernardo, quemado en la penitencia: «Reflexiona mejor que tu padre la pasión amorosa, porque la gravedad de la vida no penderá de una cadena de generaciones irresponsables». Enredado en el aturdimiento de las palo-

mas y en la fatiga del aire cargado de pólenes, parará en seco el corazón amante, que puede responder con el ardor de otro asceta parecido a Abelardo: «Rosas y hermosura de mi ansia esencial ardían a la sombra del tiempo y recelo mortales... ¡Oh, Dios mío, muera mi alma y renazca en fría luz de templada madurez inocente...! ¡Súbita iluminación de amor derriba mis sentidos y corre el alma que no sabe lo que quiere y vive de su locura!» Según estas palabras de santos y de enamorados bien merece disculpa un poeta sabio si hace genuflexión graciosa al principio generador de los grandes combates en el comienzo de su canto.

Con ese defecto hermético se inician y progresan los cantos, cada vez más encendidos en su afán de dejar en líneas eternas de figura la virtud heroica del hombre. La cólera de Aquiles, desatada por la muerte de Patroclo, agita las alas negras de la victoria por encima de las lanzas indecisas. ¡Qué homenaje digno de los dioses a la amistad! ¿Es poca cosa en sí? ¿No ves, mal iniciado, que un amigo asegúrale a uno de ser, y es la muerte sombra de no ser? ¡Reverencia digna de los dioses en el canto del dolor de Príamo viejo que viene al campamento enemigo en rescate de su hijo muerto! La mirada sabia del poeta ilumina la fortaleza animal del heroísmo, que arrastra el cadáver de Héctor, enemigo de excepción, a la cola de los corceles de guerra y rodea de silencio majestuoso la pira de los funerales en su honor! La figura del canto, dueña de sí, respira con graciosa libertad antes y después de las grandes emociones: recordad el susto del niño que se refugia en el seno de Andrómaca al acercarse, en la despedida, el casco ornado de crines de su padre; o la tormenta oculta en Ajax, insensible a los tremendos golpes de Héctor, como un asno que hace su agosto en campo de avena acosado por los gritos y empujones de un chiquillo. La persistencia de figura en el campo de visión profana es intensísima. Lamentable sería que a fuerza de divinizar la acción de los cantos pudieran quedar desplazadas de la posibilidad humana sus más altas

virtudes naturales. Un verdadero poeta se propone siempre todo lo contrario.

§ 9. Tampoco bastó a Dante la significación religiosa expresa por modo directo en su poema de la otra vida: ¡qué fuerza inspirada tan grande habrá necesitado para situar sus círculos en el eje de gravedad de la tierra! Se hace conducir por Virgilio, de quien espera la palma del triunfo en su empresa. Demuestra que no se trata de adhesión verbal, sino de plan continuado en la épica romana, que empieza en la *Eneida* y culmina en la *Divina Comedia*. ¡Oh, dolor, que no sean ficciones del aire! ¡El cono del infierno está relleno de historia! No ha faltado maestrillo que cause la *ocurrencia* en resentimientos del poeta; no oyen la voz del espanto frente al crimen que no anda en conseja y vuelo infantil de brujas, que usurpa jerarquía y ostenta linaje de aprobio, asesina, roba, ultraja y hace calendario festival de su vileza; pero éstas sí son palabras: el poeta configura hechos que promueven terror de palabras. ¡Se oyen los gemidos del poeta más que los de tantos condenados; tan real miseria presencia! Quiso desconocer la doctrina de santo Tomás que atenúa la eterna desgracia considerando la idoneidad de cada ser: pues gózase un lobo en odio al cordero, y el maldito en odio al justo. Dante sufre de ver la criatura de Dios envilecida, y desfallecen sus bríos al cantar las visiones del paraíso: pedirá a Dios nueva alma de olvido para entrar en bienaventuranza. El poema épico de la otra vida está figurado en nombres y en hechos conocidos de la vida histórica en la tierra: nombres y hechos de príncipes, de cardenales, de guerreros, de santos; y en los cielos, circundada de estrellas, Beatriz, el nombre de su corazón.

§ 10. Como, a lo que parece, Dios no quiere andar llevado y traído en versos mediocres, y éstos lo son cuando no dan la figura de lo que inmediatamente atañe a los humanos, que es manifestar por obra la virtud que Dios ha dado a la suya total visible, y no corgosear conque nos dé otra mejor o que actúe adelante o

que aniquile (pues da lo mismo) sus propias criaturas; se observa que los grandes poetas cantan las cosas en adoración de su espontánea gracia, y no pueden o no quieren descubrir si Dios mueve los hilos; antes bien, la gloria de Dios pide que esta virtud de autonomía, que es la principal de una obra de arte, resplandezca en las criaturas y en las obras que inspiren; y la actitud religiosa debida es la natural de afección cruzada en que vivimos y que orienta de por sí las agujas a un polo divino; por donde sucede que a la mitad de una obra llevada en esta disposición a través de oscuridades e incertidumbres penosas, de pronto revela su poder de autonomía, y un poco más de andar de suyo impone alguna dilatación alegórica que no ha de marcarse brutalmente y se produce la elevación del alma que endereza en el amor de Dios; y otras obras bien encaminadas no tienen tanto fin y aún parece que Dios no mora en ellas, y lo que pasa es que allí gusta de estar escondido y estalla en fragancia desde una corola humilde para encender las ilusiones de una moza campesina, tan sola en los riscos y en las nubes a la guarda de un hato de cabras; o para esparcir liberalmente su esencia; y suspende hallar que los rincones más olvidados y el arenal más triste aparecen llenos de murmullos o pasados de venas de angustia indecible; pero no hay muerte en ellos.

§ 11. Si ahora empezamos a ver cómo desciende el ave del espíritu y hace de volar en los cantos o de quedar simbolizada en piedra, se agita en afanes oscuros, huye, vuelve, recoge mucho las alas para penetrar entera en pureza y, aturdida, cae por una ventana abierta y oye el cuento o la leyenda que la boca del tiempo trae junto al fuego familiar; la oye muy poco variada en otros lugares y, finalmente, es presa de la versión que se atribuye a un juglar de dudosa existencia. Fue así que Goethe, obstinado en la especulación de la perennidad vino a dar con el diablo en la encrucijada de los cuentos tradicionales en que ofrece aquel don al hombre a cambio de su alma; y la versión de Marlowe

decide la terrible aventura de *Fausto*. La utilización de fábulas o de obras a medio hacer no ahorra sangre genial del artista, que es quien redime a la fábula para siempre de su errabundez penosa. Es más fácil una composición de simbolismo abstruso, embellecida con todas las galas de lenguaje, que sacar de su humildad una fábula o el suceso de más relieve leído en la prensa diaria. Ni las vidas de Plutarco, ni los cuentos italianos o crónicas de Hollinsed ofrecieron a Shakespeare más que la aridez de un camino en cuesta para que fuese vencido por su genio; la comprobación de esta verdad puede hacerla cualquiera que se tome la molestia de comparar la fuente y el caudal de alguna de sus obras, y verá cuán ajena es la fuente al caudal. Remontar la torrencera nórdica de mito, leyenda y costumbre que se ordena en la pujante sinfonía figural de los *Guerreros de Helgoland* no significó para Ibsen más trabajo que genio.

§ 12. Tratemos de ver una vez más en Fausto, la encarnación artística del espíritu hasta donde puede verse el hecho no ajustado a crónica. No parece al abrir el libro que vaya a leerse más que una novela mágica, menos sorprendente que las finísimas de Chesterton. Pero al cerrarse y ver que el poeta dejó en vestidura casi novelesca la entidad trascendente del poema, si el lector más puro no ha sentido repugnancia de calidades, ello será porque el ave del espíritu ha pasado al poema entera en pureza. Aire de ciudad de provincia, donde estudiantes y menestrales animan el cuadro solemne de la jerarquía civil y eclesiástica; tráfago diurno de comercio honrado y manufactura comarcana, y la noche del sábado tráfago de brujas, de licenciados y de músicos. Las afueras de la ciudad: lentos mercaderes de fortuna hecha, cabildantes, la carroza del burgomaestre; toques de cornetas militares vienen del atardecer hasta el aula del doctor Fausto que los alumnos han dejado solo en sus meditaciones. Empieza y acabará la magia, la blanca y la negra, y el poder de la poesía que busca el espíritu en profundos empíreos

o infernales, saldrá nuevamente del corazón del hombre y moverá en arrebató los cielos y la tierra. La intervención del diablo en persona y los sutiles diálogos, que ponen a prueba la fuerza del pensamiento humano, con todo el trastorno y estremecimiento que producen, es lo de menos. Ahora es ocasión de ver cuánto debe un genio a la fábula que utiliza como determinante plástico: el Doctor Fausto ha vendido el alma al diablo y renace joven y aventajado en sabiduría; corre aventuras mágicas en el mundo de las ideas y de los placeres; ya es todo poderoso y no ha sucedido nada que merezca otra mención que la recogida en consejas aldeanas. La leyenda no da más a Goethe, y a buen seguro le ha dado mucho menos: un cuento de miedo. La terrible aventura, que no esperaba el mismo Goethe al emprender la de su libro, empieza en la aparición de Margarita. No; lo de siempre en las novelas románticas, no: en la vida. El corazón viril de Fausto se encontró de pronto frente a un poder que no pudo allanar ni con el auxilio del diablo: el poder de la inocencia. Profanó este misterio y perdió entonces el alma, no en el momento de firmar con sangre de sus venas el contrato de venta al diablo. ¡Durmió menos que Macbeth acosado por fantasmas ensangrentados! Los ojos inocentes del día, los niños, los animales, lo miraban inocentemente asustados; los ojos inocentes de las estrellas lloraban inocentemente sobre su corazón; las flores del campo, los pájaros, las hojas de los árboles envolvían su alma y su piel de una tibieza afectuosa en que agonizaba de desabrimiento... Había mentido profundamente: ¡su juventud era una mentira!

§ 13. Si se mira el impulso creativo desde el puro origen del espíritu le vemos progresar casi por deslíz insensible en la encarnación de los distintos géneros literarios sostenido por la tensión de las formas geométricas o numéricas de la razón abstracta que no le permite descender sino hasta el límite en que se equilibra lo universal de aquellas imposiciones del origen y lo

individual histórico del mundo exterior, y toca finalmente un plano que no puede o no quiere pasar. Cuando Goethe otea en el espacio subjetivo, una ráfaga de recuerdos le trae adelante la fábula popular de la Edad Media leída en el texto de Marlowe con pasajera curiosidad de estudiante. Se arriesga en sus caminos novelescos y no llega a comprometer la calidad poemática de su plan recóndito, sino que al afinarse en penetrar la materia folklórica se le hace sensible el sentido de la vida real agitada en el cruce de lo temporal y lo eterno, y encuentra en la fábula impura del pueblo la fuente de la purísima que quería inútilmente crear *ex nihilo*. Lo mismo le pasaría a San Juan de la Cruz si después de volar en el espacio puro de las meditaciones bajase a concretar en figura su ardor místico; al abrir un día de fiesta el libro de las devociones y encontrar el resumen vivo de su íntima soledad contemplativa en el *Cantar de los Cantares*, regocijado en júbilo de campanas, como ante una gran revelación, perdido el miedo a profanar las líneas puras del éxtasis acomete el dibujo de un idilio auténtico en que la calidad lírica predomina de la manera más cabal y graciosa que nunca se ha visto. El vértice puro del origen se encuentra así proyectado en una sección de cono ocupada por el cuento que ofrece figura a la forma hueca del espíritu.

§ 14. Sea lo que quiera el moderno relativismo, no conviene al método de la creación estética su acción disolvente de substancialidad por las mismas razones que hacen desechable el pensamiento monista, cualquiera que sea su categoría religiosa. Las razones, para quien no las pueda aceptar en el orden metafísico, son inapelables en el orden práctico de la vida y de su reproducción artística. Todos sabemos a qué atenernos en cuanto al contorno clarísimo de los seres y de su actividad voluntaria; el estremecimiento de los bordes en el mar de las analogías, la tendencia unitaria de la efusión y la abnegada o contradictoria que dotan al flujo vital de modulación tierna o apasionada, el halo de resplandor

que alucina las presencias del arte y de la poesía, en una palabra, el encanto, no se obtiene sino vibra en resistencia de límites que opone la personalidad de las criaturas en figura y en deseos, tal como nos muestran los ojos y el testimonio de la común experiencia. Así como en lo griego sorprende menos la intersección de lo divino y lo humano que toma carne heroica ennoblecida por el arte, en el poema cristiano la integridad de la criatura mortal en un mundo áspero y rodeado por la mirada impasible del cielo adquiere un misterio que transmite mejor al hombre la emoción dramática de su libertad. La valoración de las intensidades depende de la fuerza substantiva, *egoísta*, de las figuras; y la valoración expresiva o encanto, de la fuerza amorosa, *altruista*, que busca aumentar el ser personal en la vida de relación impuesta por la naturaleza.

§ 15. Por tanto, del espíritu como substancia real, tan real como las substancias duras y coloreadas que afectan nuestros sentidos, se trata al estudiar su esfuerzo de penetración en las distintas zonas de densidad de lo real que traduce cada género literario, llámese lírica, epopeya, drama, estados convertibles (como los físicos de gas, líquido y sólido, en su orden) a la calidad substancial de las almas.

Ni por necesidad de lenguaje deberían usarse las palabras locativas de superior e inferior al referirse a los estados de real que organiza con plena calidad espiritual cada género literario. Es infeliz ceder, si no es efusiva o prácticamente, al acento de lo adjetivo suponiendo que lo lírico es la expresión esencial del espíritu y que los otros géneros quedan afectados de la materialidad de las realidades que levantan al cielo. Un esquema teórico del proceso de espiritualización literaria podría ser: de la lírica, por la épica, al drama o tragedia, y de ésta a la lírica. Es curioso observar que el esquema se comporta casi históricamente, y es natural, hasta el momento en que los pueblos entran a la mayoría de edad como personas sociales. Generalizada la historia como plano de experiencia y de cono-

cimiento, la rotación del circuito puede hacer hincapié en la épica o en el teatro, y la lírica, en retorno, vuelve a ocupar el vértice del tetraedro espiritual que simboliza el universo literario. Nótese también cómo el proceso folklórico y el de los grandes poetas que lo resumen tiende a dar sentido teórico, técnico a esta segunda hipótesis cuando revela que el mejor medio para definir la figura lírica es hacerla desprender del cuento o del drama.

§ 16. Cualquiera que sea el punto elegido para establecer la rotación del esquema teórico, urge marcar el momento que más puede extraviar la noción de lo lírico por su proximidad al plano de desprendimiento del espíritu y que se comparó a la estrella generatriz de las formas abstractas en el espacio de la razón pura. La primera aparición corresponde al himno y a la oda, cuya distancia de vuelo indujo a radicar la calidad lírica en la ingravidez o quintaesencia mal llamada sutilidad. Poetas errantes de una estrella en otra o quebrados en mariposeos de flor en flor que no liban, o devoradores de espacio que llenan de gemido, aires, tiempos, océanos que no navegan, o en exaltación de goce mercado, que no es goce, o de santidad y borrascas que no sufren ni ven; como no sabe uno lo que se proponen tales poetas desfigurados, viendo que hacen buen uso de palabras frescas y musicales, no cabe otra cortesía que negarse a recibir la dádiva manifestando falta de vagar para lecturas delicadas, de comprensión y otros consuelos deprimentes de quien los otorga y de quien los recibe; o compartir la cruel misericordia que encierra esta frase de Chesterton: «Lo mismo que un mal hombre no deja de ser hombre, un mal poeta siempre es un poeta».

Satisfactorio es consignar que la cohorte visible de nuestros poetas avanza con pasos firmes o candorosos por los caminos de la demostrada seguridad estética. En literatura, en artes plásticas y en política el Uruguay recobra pronto la vertical de su instinto si lo pierde alguna vez más o menos violentamente por emula-

ción de malos ejemplos de la vieja Europa. Un repaso de la Antología lo comprueba.*

§ 17. La lírica que no procede de un alma experimentada o, lo que es igual, rica de apetencias fundamentales, no es más que una flor de viento. Lo primero que hace todo hombre si llega al uso de razón es centrar su alma y su cuerpo en duros ejes reales que enderezan su posición de dominio en el espacio; han de nacer, Adán y Eva, desnudos, vale decir, insaciables de preguntas primeras que apuran hasta el riesgo trágico de perder el Paraíso. En redor de ejes bien puestos, como en arte plástica, la figura lírica se concreta de inmediato. La forma radiada que asume en la oda, el himno, el cantar, da cuenta precisamente de la abundancia cordial del poeta, de lo mucho que conoce o ama y tiene que decir en grandes vuelos de invención que no será sumaria sino comprehensiva y rápida como la mirada de un ángel.

Así cantó Walt Wittmann en la América del Norte y Juan Parra del Riego en la América del Sur. Los dos lanzan al mundo los rayos generosos de una humanidad naciente; quiera Dios que informen su épica. Haremos aquí homenaje a dos corazones de liberal juventud que han dado y darán ritmo a la sangre del pueblo americano, y es grato reconocer la luz de nuestro país y el calor de nuestra amistad eternizados en la voz del creador de augurales polirritmos.

§ 18. El rigor de figura estará en razón directa de la sutileza y dispersión del tema. Percy Bishe Shelley, que fue llamado Ariel, genio del aire, no se sirve de este elemento si no es para suspender en milagro las criaturas del cielo y de la tierra; su *Nube* ora empuña

* Antología en proceso, publicada en el *Boletín de Teseo*. Montevideo, 1923-1925. *Antología de la Moderna Poesía Uruguaya*, 1907-1927, por Ildefonso Pereda Valdés. *Índice de la Poesía Uruguaya Contemporánea*, de Alberto Zum Felde, Editorial Ercilla. Santiago de Chile, 1935. *18 Poetas del Uruguay*, por Rómulo Brughetti. Ed. Amigos del Libro Rioplatense. Montevideo, 1937.

un flagelante haz de granizo y blanquea el verde llano; ora cierne la nieve monte abajo y los grandes pinos gimen despavoridos; es torre, nave, manto de rosas del sol, cinturón de perlas de la luna, y al caer la tarde, con las alas plegadas, duerme en su nido de aire quieta como paloma sobre sus huevos. En la *Oda al Viento Oeste* configura de este modo la música deshecha de la tempestad:

Tú, en cuya corriente y en medio de la conmoción del escarpado cielo libres nubes arrastras, hojas marchitas de la tierra sacudidas de las confusas ramas del cielo y del océano; ángeles de lluvia y relámpago surten de la azul superficie de tu oleaje aéreo, como el rojizo cabello erizado de alguna fiera Ménade, al soltarse en el oscuro borde del horizonte y en lo alto del cénit los rizos de la próxima tormenta...*

Nuestro gran poeta Enrique Casaravilla Lemos, logra siempre la emoción del más iluminado transporte por medio de una figuración pertinaz que recuerda a los juglares de la piedra gótica; y así lo dejó en vida secular la imagen labrada por Bernabé Michelena. Tensión de aristas que no corta la elegancia de los pasos femeninos, que animan rosas, en su *Celebración de la Primavera* ni ensordece el estallido de los brotes vegetales ni apaga la llama que lleva las manos de la doncella encima del seno aturdido. Nada de giros convencionales en la expresión del poder amoroso; toda pasión es inédita para quien la siente, y el poeta no debe dar pasiones de prestado: ¡qué poderosa hélice desplaza olas de criaturas alucinadas alrededor de su corazón dolorido de *Júbilo Viviente!*:

* Corregidas las erratas con que apareció en P.A.N. Enero, 1935. Madrid.

...palomas curvas de amor pasan presurosas)
ebrio de los amaneceres sutiles y ligeros,
de la claridad del día,
y de ventura desordenada de jardines,
estremeceré mi abrazo...

En el canto suyo más breve luce la virtud del forjado a fuego y martillo:

Yo estoy condenado a mi antiguo sufrir,
como el ojo a mirar,
cual la cima a romper la tormenta,
como el fuego a abrasar!

¡Y la tierra me ríe! ¡Y el cielo me protege!
Yo estoy condenado a los trabajos eternos...
¡Cuándo pasará esta demencia que me alza y me
lanza!

¡Cuándo descansaré como la menos suave flor
entre sus hojas!

La imagen de su muerte es cuidadosa como un pájaro de su nido; elige un hueco fresco de hojas, picotea las hierbas, y mira la rama de donde ha de volar al cielo, de esta manera:

Que digan de mí: murió...
está ahora entre las hojas
dulcísimas,
entre las hojas más tiernas de la sombra,
de las praderas y los
árboles y los ramajes,
reposando
en todas las cosas. Hacia
la luz única!

O que digan por mi muerte
cual decían
con silencio
los milenarios egipcios,
(llenos de creencias graves)
muerto el Rey:
¡un halcón
voló largamente al cielo!

¡Mirad! ¡Mirad cómo se acerca a nosotros, torneada en el aire con gracia anacreóntica y en sus pies, la muchacha audaz que canta Fusco Sansone!:

*¡Levanta tus flores silvestres
y canta con tu cuerpo en mi vida
el horizonte de los campos
y la ternura de los arroyos!*

*Ahora tu cuerpo se estremece
con la serenidad de las ovejas
que vuelven al anocheecer
trayendo la fuerza latente de los montes.*

*¡Aquí estoy, amada mía,
centinela pálido
en las noches de tu cuerpo
que es mío!*

§ 19. Véase ahora en ejemplo una figura perfecta de abstracción realizada con los simples elementos del espacio del alma en sus ejes y que expresa la angustia encerrada en el puro cristal. Tanto puede simbolizar el principio plástico de la acción lírica como el principio de su aniquilamiento. Si quitásemos los ejes del alma real quedaría en cóncavo aire sonoro que no podría reposar en ninguno de sus puntos como reposa la esfera del poema de Manuel de Castro titulado muy bien *Instante*:

*Frente a los grandes árboles solitarios
de la llanura,
a escuchar me detengo, la música libre
de los espacios;
y siento el gran viento sonoro
que levantan las tempestades
el coro
de la luz, la carrera del astro
y el silencio de mis fuertes soledades.
Y suspira mi anhelo:
Gracia de las colinas:
profunda llama del cielo:*

*Levántate, corazón, anegado en tinieblas...
corazón del grave signo mortal:
copa nocturna
del encendido vino celeste
y de la sombra taciturna.
Sobre la angustia del polvo
tuya es la melodía,
tuya la danza final!*

De esta angustia de la indeterminación sale el alma bien constituida por desdoblamiento cordial, usando si es preciso la *Espada de Sorpresa* por que Clama G.K. Chesterton:

Sepárame de mis huesos, oh espada de Dios, y queden fuera de mí plantados como árboles; así mi corazón, que el vuelo de los bosques transporta, podrá reconocerlos también maravillado.

Sepárame de mi sangre y pueda yo en la noche oír la corriente ancestral de la vida, como en ramales de agua subterránea que a ciegas de sol van a dar a la mar.

Dame ojos milagrosos para ver mis ojos, vivos espejos versátiles, terrible cristal, más inaudito que las cosas que ellos ven. Sepárame de mi alma, y pueda yo ver los vicios como heridas manantes del rigor de la vida; y socorrerme, como a un extraño, en la calle.

Esta oración nos revela, además de su belleza, el mecanismo de figurarse fuera de sí para obtener una conciencia moral y estética. No es de tono presencial la figura del verso de Chesterton, sino duplicada o especular, lírica, esto es: acento fuerte, substancial de la figura apenas perceptible en la realidad cotidiana. Porque ni en el medio más ceñido al hombre, en su hogar, las figuras están realmente presentes más que en grandes ocasiones de emoción: bodas, nacimiento, muerte; y cuando estalla la cólera del padre.

Un ejemplo más de oscilación de la figura lírica viéndose a sí misma, para lo cual interfiere su espacio con el de espectación de la escena, ofrece *La Muerte*

Entreabierta de Fernando Pereda. Léase tres veces y empezarán a revelarse patéticamente las figuras de una piadosa tabla flamenca; manos erizadas que han de bajar los párpados de ojos que parecen ver sobre otra vida y espanta su atención horra de objeto a los que rodean el tránsito; jofaina de plata y áspero lino de perfume avinagrado; cabeza materna en desmayo; tier-na pesantez de los muros o columnas que rompen las nubes de la presencia iluminada del Cristo:

*Erizadas ¿qué manos
van a cubrir mis ojos?
¿Qué cerrarán los dedos?
¿Un rey entre columnas?*

*Jesús, quédate inmóvil
sustituyendo al día,
rehaciendo en torno mío
el arco de los vivos.*

§ 20. Del desdoblamiento del poeta nace el teatro en sus dos grados y matices de figura: en imagen o en presencia. El poeta dramático refleja imágenes. El poeta trágico las hace presentes.

En la poesía lírica se agita ya la figura trágica que pedirá el espacio del teatro en el momento culminante de su ansiedad de presencia. En todos los cantos de Casaravilla Lemos y de Rafael Dieste late la energía del bloque marmóreo de la tragedia. No se olvide que la piedra de Fidias vibra de amor y de heroísmo en todos los puntos de su forma. La fuerza lírica de la pintura produjo intensas alucinaciones de presencia; el ritmo de espacio en *Las Meninas* de Velázquez parece haber quedado suspenso del instante respiratorio de las figuras; casi todos los ángeles de Greco aparecen por sorpresa delante de nosotros rompiendo con pesantez de estatua caída de lo alto los hielos del aire, y un delirio de alas vivas nos rodea de candor tangible; pueden las manos en cuenco tomar de ellas paloma tupida y grávida, más de mármol que de plumas... El *Ángel*

de la Quinta se pone así a nuestro lado, repentinamente, en el poema de Casaravilla Lemos, en un recodo verdeoscuro encendido de rosales de la vieja quinta paterna, y el corazón palidece y late con fuerza...

Uno de los mayores milagros del arte consiste en la condensación del flujo lírico en el círculo de una mirada. El medio de cuajo, por brevedad de área, que recomienda Poe no es digno del poder y nobleza de su genio, y es más bien expresión equívoca de su instinto certero en el dibujo de sus propias figuras. Tampoco hace otra cosa que revelar la tendencia fulminante del espíritu, que petrifica en ángel o huye de la vida, la socorrida manera de simultaneidad de imágenes y que muchas veces queda en malabarismo japonés de fantasía, tan buena como se quiera, que lanza en movimiento de abanico palomas, flores, violines, lunas, aeroplanos y banderas, las más graciosas criaturas, y viene a recogerlas con humor filosófico en la copa de una chistera. De este juego sólo es aprovechable el mecanismo, análogo al musical de las variaciones y del contrapunto que transfigura el alma apasionada y genial de Juan Sebastián Bach o de Scarlatti. Pero esta forma, que ha usado como un músico del cielo Juan Parra del Riego, y que justifican los afanes y maravillas del siglo, provee únicamente a la función del himno.

§ 21. Las figuras más plásticas de la poesía obtienen pureza lírica a través de transformaciones dirigidas o espontáneas en el suelo de la épica. También la figura del himno, que no se ve separada siempre porque es el mismo poeta, la figura de su alma la que canta; como ya se ha demostrado.

Uno de los más sorprendentes resultados a que llegará la crítica moderna será el de tener que dar la razón de muchos preceptos académicos; porque habiendo sido obtenidos en la observación de la forma exterior del producto y no de sus principios constitutivos, desde el punto de origen de la creación, aparecen tan caprichosos e infecundos como los que podrían obtenerse de la observación de un caracol vacío para re-

velar la esencialidad vital de sus espiras. Asentada la enseñanza en la autoridad, porque ignoraban el fundamento psíquico de sus cánones, provocaron revoluciones literarias que aún duran, cambiado el nombre histórico de romanticismo; con el resultado, no despreciable, de proporcionar a la autoridad de los eruditos la razón que les faltaba.

En un momento determinado de su desarrollo en la entraña de la épica o de la experiencia ordinaria, la figura lírica empieza a tirar de las alas, prendidas en confuso enjambre de hechos y de formas, y por sucesivas eliminaciones consigue abstraerse con su prole hacia planos precisos de acción figurada. Si quiere ocupar el espacio de la atención humana ha de someterse a una ley psicológica de aspecto contradictorio como es mantenerse quieta en el vuelo. Los principios de la forma mental proporcionan los medios de mantener la figura en quietud a condición de descarnarla horriblemente y de matar su voluntad lírica; la entrega cordial del artista al flujo de los hechos, tradicionales o de experiencia (que ya es una manera desordenada de volar) irá siempre sostenida por los tensores del espíritu, y la paradoja del vuelo inmóvil se cumple, en todos los grados dimensionales (de una balada en *Annabel Lee* y de un mundo en *Don Quijote*) frente a los propios ojos del artista abiertos en adoración emocionada. En este anhelo de irradiación suspensa coinciden las formas de la lírica, de la épica y de la tragedia. Si el espacio invadido por la acción histórica de la figura es el del teatro, los tensores impondrán con más fuerza los límites del campo óptico y de sus variaciones e interferencias que si eligiese para condensar su voluntad el espacio del canto épico. De esta ley psicológica de la actividad literaria nacen las famosas unidades del teatro clásico observadas desde afuera e impuestas autoritariamente por los académicos. Claro está que al estudiarlas por medios de agrimensura no podían admitir sino tres y aplicadas a los mismos modelos que habrían de adaptar los poetas a cada época y por los si-

glos de los siglos. Para Boileau y secuaces constituía una verdadera insolencia el intento de elevar a la dignidad de la tragedia los grandes acontecimientos del alma moderna, y un signo de barbarie la alteración de los cánones clásicos en el teatro de Shakespeare. ¡Extraordinaria confusión del espíritu enredado en el uso de sus propias leyes!

§ 22. Veamos en ejemplo de Esquilo cómo se detiene delante de nuestros ojos abiertos de espanto la agitación de mar, ya no vuelo, de la figura trágica. Repentinamente viene a la memoria un friso de Fidias al abarcar con la vista la escena capital que abre la trilogía de la *Orestíada*. La llegada de Agamenón ausente de su hogar los nueve años de la guerra troyana, y que anunció el coro con rumores fatídicos que nos informan de la traición de Clitemnestra no pasa de excitar la curiosidad de los espectadores. Pero cuando la hermosa mujer sale a los umbrales adornada de inocencia, de ternura conyugal y noble cortesía que Agamenón corresponde desde lo alto del carro de triunfo, el poeta fija plásticamente la majestad ceremonial del espectáculo en oposición a las fuerzas escondidas que desatarán la tragedia, y de la atención pasamos a una especie de éxtasis en el terror que nos traslada fuera del tiempo y del espacio en unidad de flujo emocional que, suceda lo que suceda, es ya inquebrantable. Clitemnestra quiere ordenar que se extienda el suelo de púrpura para recibir los pasos del héroe, y Agamenón declina el homenaje con lozanía juvenil y sobriedad guerrera; a su lado los brazos desnudos y las trenzas de Casandra cautiva se agitan en el aire con palabras oscuras de profecía; la belleza de esta mujer fortalece la evidencia amorosa de Clitemnestra con el acento de la rivalidad; no sabe uno si está soñando la doblez o la sinceridad pasional de la esposa; quizá el coro, como es costumbre, ha hecho circular rumores falsos o temerarios; la graciosa modestia, la hermosura en luz de Clitemnestra y sus encendidas palabras, en que no falta ni el matiz de los celos, componen una imagen perfecta de la

fidelidad; y sabemos, con todo, que su corazón es un nido de sierpes que la nobleza viril de Agamenón adivina henchido de premura amorosa, cotejo que anonda el alma. Las escenas que desenvuelven la tragedia reflexionan elásticamente en esta imagen quieta del recibimiento; no valen por sí mismas sino como desenlace de curiosidad y de angustia: lo que dice Clitemnestra a solas, la réplica que opone a los consejos y augurios del coro ofendida por la presencia de Cassandra; el pájaro sombrío del amor adúltero que fataliza en su pecho embriagado la voluntad del crimen; la soledad de la escena que cruzan separadamente las exclamaciones apagadas del héroe asesinado por los amantes después de cohibir sus miembros con una red echada en el baño, ruda maniobra que desvirtuaría el pavor del alma si aconteciese a la vista del público; todo ha sucedido instantáneamente, esto es, en unidad de emoción que corresponde a la unidad de la figuración trágica. La imagen primera es la segunda y la última que vuelve sobre sí misma en cada momento con la fluidez de una esfera de música y parece inmovilizada en graves mármoles de Fidias.

§ 23. Debemos presentar ahora en ejemplo la convergencia del volumen épico y trágico entrando o saliendo en el volumen lírico que afecta la forma de huso oval. Antes podíamos detenernos en la forma planetaria del teatro en que Job levanta sus quejas al cielo y dialoga con Dios desde el centro de la rueda de consejeros retardados o «molestos consoladores». El genio revuelto de Hugo ya descubrió esta especie dramática, y su comentario encabeza el discurso crítico de *William Shakespeare*. Para ganar camino en esta jornada de bellas demostraciones preferimos desenvolver el volumen oval de un Nô del Japón primitivo que ha llegado hasta nosotros bajo el dulce nombre de *La Tumba de la Doncella*. Después (y no se habla cronológicamente) ya se ve cómo la figura lírica entra en el volumen duro y simple del *Cántico de Cánticos* o rompe en la irradiación acerada del *Salterio*.

Evoquemos la figura lírica en el momento de plegar o de abrir las alas en ese bellissimo drama de tiempos remotos. Nos interesa tanto como a los peregrinos, que hacen la jornada en primavera y recogen crisantemos y ramas floridas en los campos que andan, llegar pronto a la tumba de la doncella, donde vemos que ha venido y está en actitud orante un sacerdote budista. Cesa la voz del recitador que permanece sentado atrás como una sombra delante del infolio abierto. A la invocación del sacerdote aparece el fantasma de la doncella. Nótese cómo irá condensando su presencia que, corporalmente, ya es completa (con todo y ser un fantasma), a favor de la más pura expansión lírica del pasado en que su alma vive presa. Eran dos nobles jóvenes que la amaban. Propuso que daría su corazón al que atravesase de flecha un pájaro feliz que velozmente corría por el cristal del cielo. El alma de la doncella lanza un gemido distante: ve caer al pájaro pasado en cruz por las dos flechas. Los nobles jóvenes buscan la ventura en duelo de espadas que cruzan su muerte simultánea. El alma de la doncella desborda de angustia; su corazón es el pájaro cruzado por las flechas que cae de lo alto del cielo; en suplicio estará por siglos de cóncavo sombrío que atraviesa invertida con los cabellos en llamas. Se piensa que ningún medio mejor que el cine realizaría esta visión comataria de un suplicio eterno. Puede rehacerse el poema y quedar convertido en hermoso drama óptico. Mas no será en auxilio de su fuerza presencial que lo requiera la figura lírica proyectada en los versos del sabio poeta antiguo, cuyo perfume fúnebre alucina dolorosamente los sentidos. Por otra parte: el grado máximo de presencia no tiene transcripción posible a otros medios que los verbales; y está en la voz persuasiva del sacerdote cuando induce al espíritu de la doncella que salga del infierno único de sus imaginaciones. ¡En el momento de evaporarse, la figura testimonial de un dolor eterno oscila entre el ser y el no ser y cobra un valor de realidad extraordinaria!

Al llegar aquí, la cabeza quiere doblarse a la meditación muda y fragante de las criaturas del aire... Pero el deber pide cuatro palabras más.

§ 24. Voces urgentes demandan que la poesía y el arte sean sociales. Si la epopeya es social por definición, la tragedia su resumen y el himno su vértice radiado, no se ve la inconveniencia ni la novedad del postulado. Hace dos mil años que Virgilio, en forma que no ha emulado la inspiración moderna, dejó un noble modelo en las *Geórgicas*, que es el canto sagrado de los trabajos y los días de la agricultura. Rectifico: la sombra del cine abrió estas perspectivas a mayor gloria y dignidad del hombre en la fuerte maravilla de Einsestein que se llama *Tínea General*. Queremos dar base al Tetraedro de la Poesía en la madre tierra de los trigales y del canto de los ríos, repitiendo versos últimos de Virgilio, entonces y ahora de terrible oportunidad y contraste:

Estas cosas cantaba yo sobre el cultivo de los campos, de los ganados y de los árboles, mientras el gran César esgrimía el rayo de la guerra en las orillas del Éufrates, dictaba vencedor sus leyes a los pueblos domeñados y se abría el camino del Olimpo...*

(Teseo. *Los problemas literarios*, pp. 115-138)

* *Geórgicas*. Lib. IV. Tr. de don Eugenio de Ochoa.

VIRTUD Y DIFICULTAD DE LO ESPAÑOL

A Antonio Sánchez Barbudo.

La misma razón que sabios alemanes han dado de la falta de una filosofía en España —aun reconocido el valor de pensamiento original en Lulio, en Vives, en Molina—, de hallarse implícita en las creaciones literarias de este pueblo, explicaría en qué consiste la virtud y dificultad de su genio y su «incapacidad» para la novela. Si a una constitución psíquica perfecta le resulta difícil confiarse a la inercia del discurso abstracto —y sin esta confianza se adelanta poco en la seguridad matemática y filosófica—, mayor dificultad tendrá si necesita convertir siempre a términos reales cada uno de los términos enlazados en la esfera especulativa, y esta es la virtud, verdaderamente demiúrgica, del genio español, que con una sola novela ha vencido a todas las del mundo.

En estilo kantiano: podría decirse que el espíritu de esta raza libra las más arduas contiendas en el puente de la «estética trascendental», obstinado en «categorizar» la profusión del mundo sensible. Veamos cómo se puede aminorar la dificultad —con mengua de la virtud— en el ejemplo de otras literaturas. En la ingle-

sa —que en tiempo de Shakespeare sería la más afín a la española—, de dos maneras: cediendo a la seducción panorámica del mundo, y esto es Dickens, o a la del vuelo especulativo personificado en terribles o graciosos muñecos, y esto es Chesterton. La tendencia del primero adquiere su máxima robustez con Tomás Hardy, y, con todo y ser reales, a sus personas fáltales don de inmanencia. La del segundo —que también comparte Bernard Shaw— es todavía la expresión culminante de ese humor intelectual tan característico de lo inglés (que no es el humor cervantino o shakesperiano, aunque lo recuerde), cuyo mecanismo consiste en hacer lógico el absurdo, clave asimismo de la gloriosa risa del «clown». Claro está que Chesterton, de alma profundamente racial, compensa la «facilidad» del género con la «dificultad» de un estilo extraordinario que mana —como todo estilo— de alquitaras trascendentales, y desbordando su arrebatada emoción religiosa en las formas últimas del verso. Chesterton era el vástago directo de Shakespeare, y su destino, claramente dramático, abortó, quizá, oprimido en una mayor complejidad de conocimiento, la de su época. El teatro de Bernard Shaw, no siendo ni por la hondura ni por la belleza formal comparable al de Molière ni al de Aristófanes, unas veces, las más, da en polémica, y otras queda en novela chestertoniana escenificada. En resumen: si le fuese encomendada al espíritu denso de James Joyce, a Chesterton poeta y al dramaturgo que Tomás Hardy llevaba dentro el sostenimiento de la producción novelesca inglesa, daría de sí —en calidad— el promedio de la española. El mismo resultado daría este análisis en Francia, en Rusia y en los países escandinavos.

Llevada la cuestión al terreno de la morfología literaria, se puede atisbar la relación de cada género con las leyes psíquicas definidoras del carácter intelectual de un pueblo. Dijo ya Novalis: «La obra perfecta es una libre reunión de los más diversos elementos poéticos: etapa suprema del arte dramático. La epopeya es

—sin duda— un drama en formación, contado poéticamente». De otra manera: la epopeya reduce y ordena la masa de la historia para que pueda pasar a la esfera del espíritu en movimiento, no sólo en busca de su forma, sino para girar en plenitud de existencia intensamente. Lejos aún del ritmo interior del alma, tan veloz que se funde en el éxtasis, la epopeya encuentra el límite de reducción posible —sin dejar el medio plástico— en la forma dramática. ¿De qué medio se valdría el poeta para transformar la materia histórica en figuración épica, de contornos lucientes y arrebatos sonoros, si no es dado por la facultad del espíritu que aquilata el significado trascendente de los hechos? Si el sueño de la vida sugiere un plan semejante al de la *Comedia Humana*, de Balzac, un proceso superior acelera este mismo efecto de asimilación estética de la historia por el medio simbólico que utilizó Cervantes en la creación de Don Quijote. En el estudio de su génesis, llevada tan agudamente a términos de naturalidad por Menéndez y Pidal, en que se ve la maduración progresiva de la concepción extraordinaria, desde la ignorancia de objeto en la primera salida del héroe hasta el momento de la intuición radiante de su total destino, podría considerarse la gravitación de esta virtud y dificultad de la mente española bajo un nuevo aspecto crítico: el simbolismo como medio técnico.

El genio, poderosamente representativo, de Calderón de la Barca dará ejemplo de la misma virtud y dificultad en casi toda su obra: bien claramente para todos, en *La vida es sueño*. La subida trascendente se convierte en cuesta abajo en Lope de Vega: ninguna de sus personificaciones o «conceptos» eterniza la historia: es tapiz legendario, fondo y sueño ligero. No obstante, la aptitud orgánica de su genio da en lo difícil de la suprema forma literaria, que es el teatro; quizá nadie en el mundo ha logrado una rapidez y gracia de estructuración plástica tan grande como Lope. La debilidad de su tensión trascendental se debe a un decidido propósito folklórico, en cuyo trenzado musical y

colorista es inimitable: se dejó de sí para expresar a los demás, y la tensión interna quedó esparcida en panorama. Ved, en cambio, las figuras de Cervantes o de Calderón cómo someten el mundo circundante y el del misterio al «imperativo categórico» de su alma, que es la de España.

Demostrada la progresión morfológica —de la historia a la epopeya y de esta al drama— a favor de un arduo proceso de «estética trascendental» ¿hace falta decir que un genio de raza dominado por esas leyes cumple una función necesaria de clave en la «esfera espiritual» de la vida?

La novela moderna nace «en previsión» de su forma inmediata superior, que es la epopeya o el drama. Podría creerse que la multiplicación de la materia histórica, una complejidad creciente de la vida humana —en lo psíquico y en lo social— han determinado la aparición de esta especie literaria provisional y analítica, para examen parcial de conciencias individuales —nuevo «casuismo»— en espera del momento plenario de reintegración épica o teatral. Los pueblos que aman la facilidad de la vida creen haber encontrado en ella una forma definitiva, o de uso diario y fungible, como los alimentos y los vestidos. En pueblos de alma de fuego, la virtud española de la dramaticidad dota a sus novelistas de un vigor esencial que suspende la atención del mundo como en teatro. Pensamos en Tolstoy y en Dostoyewsky. De aquí otro apotegma crítico: la novela será tanto mejor cuando más anuncie su dramatización futura. Ejemplo: En uno de sus antiguos ensayos había dicho Gabriel Alomar que *El Curioso Impertinente* esperaba el genio dramático que lo llevase a la escena: Cromelinck lo ha hecho después en *Le Cocu Magnifique*.

Dado específicamente, de natura, ese temple a la mente española, su contribución a la novela de uso diario, fungible, será desviada e incrédula, y la virtud de su destino psíquico —la «sintaxis teatral»— dará organismo a la producción, necesariamente escasa —de

dificultad— de sus mejores autores en el género. La novela de Unamuno —y su especulación cotidiana— es drama que aún no ha podido tomar espacio, corporeidad escénica. Esta calidad es dominante en la obra de Valle Inclán, y su teatro y su novela, en idéntico escenario giratorio, han reconstituido en tensión el plan de Lope de Vega: el drama de España. La misma perplejidad de «Azorín» (azorado), cuyos relatos no pasan de la escena «pintada» y personajes en «forma» de interrogaciones, muestran esa ambición de «realidad total» (la historia no es la realidad total, ni tampoco lo es la mejor síntesis filosófica o lírica) que da relieve único a las «creaciones» de su pueblo en la historia de la literatura universal. España fue, es —o será— (contando sus líricos) una raza de dramaturgos.

Esta fatalidad del espíritu que se obstina en subestanciarse, uniendo el espacio físico y del entendimiento a la celeridad del impulso afectivo e intuicional, debe reflejarse en todas las artes. La quietud de la figuración velazqueña no es de «facilidad» sino en los invitados a contemplar la obra resuelta; de igual manera, el firmamento es de presumir que sólo plantee problemas a la causa creadora y a los astrónomos. Como ha registrado muy bien Fernández Mazas, las obras ejemplares del gran artista son el fruto de una paciencia tenaz, de un rigor cruel de «pensamiento empírico y metafísico». ¡Voluntad estoica de Velázquez resistiendo a la tentación del triunfo que la «sensualidad novelesca» ofrece a Rubens, frente a sus ojos de sabio desconcertado! (Conflicto análogo de emulación pudo también haber existido entre Cervantes y Lope: he aquí un ensayo inquietante). La quietud, el andante majestuoso de la forma en Velázquez integran el espacio (que no es de perspectiva, sino de tiempo y de silencio musical) serenamente, «eternizan su presencia», como los héroes o caracteres arquetipos de la epopeya y del teatro. Lo mismo cabe decir del Greco... ¿Por qué llamarle aún así...? ¿Dónde ha quedado la más leve huella de gracia helénica en sus «alucinaciones táctiles»

de visionario? Padre de sí mismo, nació por primera vez, la única de su genio, en España. Novelesco, sí, es Goya, pero su dramaticidad es patente, como en la buena novela española, en la picaresca también, claro está.

Finalmente: ¿nace de este rigor del genio de la raza su trágica aventura de perder en la historia y no allanarse a vivir la vida en novela, esto es, confortablemente? Predestinación natural, sea o no de áspero gusto, ha de ser lo que Dios quiera.

En tanto, pecador empedernido y trotero, huye de la España eterna.

Dr. Syntax.

(Teseo. Los problemas literarios, pp. 222-227)

PROMESA DEL VIEJO Y DE LA DONCELLA

Comedia para el cine en tres actos

*(Obra escrita en colaboración
con Rafael Dieste)*

ACTO PRIMERO

Pueblo campero. Avanza su masa hacia nosotros —o nosotros hacia su interior tentando su transparencia, en una serie de vistas que se desvanecen sucesivamente para dejar paso a las que vienen detrás—; y haciendo algunas pausas en ese avance, veremos a los personajes principales en su ambiente.

1: Vista del pueblo desde el aire según la descubriría un ave al descender.

2: Siguiendo la línea de vuelo en leve ondulación horizontal, comenzamos a adentrarnos en la masa del caserío.

3: Primera pausa: Don Máximo en su despacho. Se levanta de la silla y toma el sombrero para salir.

4: Esquinas giratorias, interiores entrevistados por las ventanas, ritmo de calles medido por el paso de las carretas...

5: Segunda pausa: Un patio. La doncella persiguiendo con risas al gozquecillo que quiso afrentar a los geranios.

6: Plazoleta con estatua municipal, raquítica y grandiosa..., jardín público y paseante solitario...

7: Tercera pausa: Despacho de Escancia. Llega don Máximo, despliega un plano... Juntan las cabezas en actitud de especulación financiera.

8: Últimas azoteas, gallineros, vallas, el campo. Gran esplendor de nubes blancas.

9: Don Juan en medio del campo. *(La cámara sorprenderá al personaje de espalda, desde un punto de vista muy cercano al suelo, e irá trasladándose en arco de espiral ascendente para*

descubrir su rostro y el movimiento íntimo de sus ojos... —«It's a long way to Tipperary...»).

10: Desfila el horizonte. (Al cerrar el círculo de su inspección en torno, la cámara sorprende ya la carrerilla de don Máximo acercándose a don Juan.)

ESCENA 1.^a

DON JUAN Y DON MÁXIMO

DON MÁXIMO

No hay deseo vedado para usted, don Juan. De hoy, el río que limita la patria queda dentro de su propiedad... A ese paso llegará usted a Irlanda sin pisar tierra extranjera...

DON JUAN

No esperaba otra cosa de su competencia, don Máximo. ¿Fue bueno el precio?

DON MÁXIMO

Tan bueno que obtuve rebaja, rectificando la mensura, justa de diez y siete mil hectáreas... Pronto la invasión de mejoras empujada por la estancia «Capital», digámoslo así, donde usted mora, que hace honor a su nombre de «El Edén» por los cuatro ríos que la enverdecen, aunque falte aquí una Eva...

DON JUAN

Con Eva dejaría de ser Edén...

DON MÁXIMO

Macanudo. Se va a reír el médico esta noche que

cenaremos en el hotel del amigo Escancia... ¿Por qué no viene usted y festejamos el buen negocio terminado?

(En este punto del diálogo, y mientras continúa, deriva el ángulo visual de la cámara hacia la ladera por donde asoma la punta de una tropa.)

VOZ DE DON JUAN

No me niego, pero siga su relato.

VOZ DE DON MÁXIMO

Digo que desaparecerán de allí los cuernos largos que aún hay, y aquellos pastos pueden dar pulpa tan densa como los rodeos de alta mestización que pueblan estas cuchillas.

(Imágenes lejanas que, simultáneamente, recoge la cámara inmóvil en su centro, con sólo las variaciones de ángulo indispensable):

«Los troperos evolucionaban a los flancos, allá para evitar que los novillos, atolondrados, cayesen a los peligros de la cañada; más lejos para cortar las disparadas del pánico, en círculo veloz que inclinaba sus fletes como barquillos en bolina; y las voces que traducían su ímpetu daban son de combate a la escena, de majestad pastoril: “¡Hopa!, ¡hopa!, ¡hopa!”».

DON MÁXIMO

(Cuyo susto se verá ya en la pantalla). ¡Vea que se viene aquel toro como flecha!

Fuga de don Máximo.
Avance del torillo.

DON JUAN

(Inmóvil). Mil cabezas pa la tablada, a cincuenta pesos... Bien... La próxima parición me aumenta las tres mil cabezas habidas... Carece poblar más.

(A mitad de este parlamento gira el ángulo de visión para traer a la pantalla la fuga de don Máximo, ceñida la línea de su espanto por el toro. Simultáneamente):

VOZ DE DON JUAN

(Calmoso). ¡Diablo de hombre, le han fallao los libros!

(Insinúa la cámara un avance atraída por la peripecia. Y en seguida, de un salto, recoge en cercanía las siguientes imágenes):

Galope, lazo en vuelo, desde un punto de vista inferior que ponga en las nubes la cabeza del jinete.

Acometida del torillo al campo de visión. Cae la imagen de su ímpetu desde el cielo de una colina y, traspasando en diagonal el primer plano, entra —desaparece— en el espacio del espectador.

Variaciones de esas imágenes, modulada la doble carrera por la ondulación del llano.

Jinete dando alcance al toro. Se dispara en recta el molinete de la soga.

«El relámpago invisible del pial de volcao sólo dejó en el aire una línea tensa hasta el arzón, y una oblicua dura de caballo y jinete se ahincaba un buen trecho de lado».

(La cámara recoge la tensión del grupo haciéndolo eje de un arco de traslación que patentice su relieve inmóvil sobre el campo en giro. Se detiene para ofrecer quietud de marco a lo que sigue):

Descaburga el tropero y cogiendo lazo vase cerca del novillo.

Llegan el patrón, puestero y peones; y también, luego, don Máximo, haciendo al susto gran rodeo.

Desenlazan al torillo y ven don Juan y don Máximo como se aleja guiado por la gente del patrón.

DON JUAN

¡Hermosa bestia!

DON MÁXIMO

¡Malo como un rayo el bicho y más torcido de intención! Es milagroso como ha respetado al amo... Pero, ¿a qué viene contra mí?...

DON JUAN

Simple afán de ensayarse... Novillo casi, era jugarlo al toro, que no hallaría seriedad al juego si no ve pavor ante el retozo de sus manos...

DON MÁXIMO

¿Manos dice? ¡Mil cuernos criminales!... Pero, en fin, no hay mal que por bien no venga y bien está la carrera como aperitivo... Viene esto a cuento de recordarle la cena de esta noche en el hotel de Escancia, para celebrar la venta... y la ventaja. *(Ríe su propio calambur).*

DON JUAN

Seré puntual...

ESCENA 2.^a

(De espaldas a la casa de don Juan gira la cámara con suave lentitud y estremecen su campo miradas de la luz de atardecer de vuelta de las cosas, y las leves acciones del aire en cuanto cede a su manso impulso... Piedras, árboles, pájaros... Rumores de la hora en la comarca).

(Asoma y entra en el arco la faz de la vivienda y en este punto se detiene la cámara cristalizando en su quietud la espera...).

Llega don Juan medio vencido, pero se yergue a cada paso... Entra...

Habitación de don Juan. Se abre la puerta... Entra don Juan y cierra tras de sí. Da algunos pasos y sin desconcertar su hidalguía cae pesadamente de espalda sobre el lecho: blanco indiscutible, entre los dos testeros muy bajos, de nogal.

Clama, tranquilo —más que pidiendo auxilio, tutelar— el nombre de la sierva.

Entra asustada, muy a lo murciélago, Camila. Aspaientos inútiles. Carreras más inútiles. Tienta al fin, con desmayo, mover y acomodar el cuerpo de don Juan.

CAMILA

¡Amparaime, cieilos! ¿Qué le pasa al patroncito?
¡Hable! ¡Desamparada me veo! ¡Dígame que llame al
dotor y voy volando! ¡San Antonio!

Enderézase súbito don Juan y, como si arrojase un
guante al descuido —tal parece la vieja despedida por
el susto—, alza un poco la mano y dice, para tranquilizarla,
con amistosa voz: —Traiga la pava con el mate.

Déjase caer de nuevo sobre el lecho...

Revolando la vieja va a salir, pero de pronto se su-
bleva, mínima, escuálida, maternal en su empavoreci-
da reprimenda.

CAMILA

¡Traeré la pava, pero iré a llamar al dotor! Aunque
me ponga en cuartos luego. ¡No se enrieda con los
años! (*Desaparece*).

Avenida de árboles. Corre la vieja en brega con su
falda.

ESCENA 3.^a

El rostro de don Juan demudado y quieto. (*Se aleja
la cámara para mostrar la escena íntegra*).

Se ve a don Juan tendido en cama. Le han desnudado
el torso. Conserva el calzón de campo ceñido con co-
rrea y los zapatos. A su alcance el haldudo y está de-
seando ponérselo. El doctor a su lado hace lo propio
de un doctor: ausculta, toma el pulso, reflexión, ter-
mómetro, miradas a lo alto o mentón hincado al pecho.
La sierva se ha dejado caer en cualquier parte y es un
montoncito de sombra esperando.

Recién llega don Máximo en puntillas e inquiera ca-
rilargo:

DON MÁXIMO

¿Es cosa grave?

Sume el doctor en doctoral ambigüedad el gesto; si
bien sonríe y responde:

DOCTOR

¡Fueran todos los males como este!

Yérguese por fin el doctor y don Juan, dando por
terminado el reconocimiento, se incorpora. Ya en pie
y antes de comenzar a vestir el torso, cálese el sombrero
y dice:

DON JUAN

En fin, nada... ¿Verdad, doctor?

DOCTOR

Nada, pero ha de obedecerme.

DON JUAN

A sus órdenes en todo... ¿Quieren quedarse a cenar
conmigo? Otra noche será en lo de Escancia.

DON MÁXIMO

¡Cenar! ¿Convendrá que cene, doctor?

DOCTOR

(*Sonriendo*). Si nos ceñimos al régimen que yo pres-
criba, no habrá peligro...

DON JUAN

Quédese, pues, para vigilarme... ¿Y usted, don Má-
ximo?

DON MÁXIMO

(*Excusándose*). Tengo que ir a notificar el aplaza-

miento del festejo a Escancia, y luego me espera borrasca de papelotes... ¡Qué no sea nada eso, don Juan! (*Inclínase con sonrisa abrumada de trabajo y sale*).

ESCENA 4.^a

Amplio comedor de la estancia. Bajo el resplandor de las luces destellan alegremente frutas y cristalería. Risas tolerantes del doctor, y súbitas alarmas para prender a don Juan de exceso de apetito.

ESCENA 5.^a

Sombra nocturna del doctor hacia la venta.

Avenida de árboles, crujidos de la arena. Cristalones de luna en el follaje.

Llega la erguida sombra a los umbrales de la Venta. Letrero y farolón.

Interior. Últimas cenas. Una limpia los labios y pide perdón, con sus ojillos, de ser feliz. Otro enciende un cigarro y lanza, con el fósforo, su desdén al espacio. Otro está alucinado por el tapón de una botella.

Pinchado en un tenedor se desmaya un pastel a la altura del éxtasis de la señorita lánguida. Una vieja de cara remota, muy enterrada en sí, curtida el alma en pleitos heredados, espera, o duerme esperando, la hora de despertar en la muerte. La figura del doctor pasa derecha por entre las mustias lianas de tal silencio.

En la salita pretenciosa, con puerta al comedor, donde Escancia y don Máximo conversan, mueren de tedio estampas en los muros, el busto de escayola, el reloj de cuco, búcaro con flores de papel sobre el piano..., que se divertirán interviniendo en la comedia cuando les llegue el turno.

DON MÁXIMO

Yo no quiero decir que no hubiese acertado a escapar, debido a la mole de su cuerpo... Pero no me ex-

plico unidos el valor demostrado entonces y la depresión que le sobrevino después... ¿Se deberá lo primero a un hábito de tales episodios y lo segundo al efecto de la emoción en un organismo cansado? (*Se ve llegar al doctor Mentas por la puerta que da al comedor*).

ESCANCIA

Aquí viene el doctor que nos sacará de dudas. ¿Cosa grave, doctor?

DOCTOR

(*Quitándose el abrigo y el sombrero*). A la edad del viejo cualquier mal es de cuidado..., pero no le restó ambición campera el accidente, y de no zafarme a tiempo recomendándole reposo —después de una cena que no logré mantener en los límites de mis prescripciones— aún me tendría a la vera sumándole cabezas de vacuno, de ovino y de yeguarizo en otras tantas cuerdas de campo.

Se apagan las últimas luces del comedor al fondo. Cierra don Máximo la puerta.

ESCANCIA

Bien le dicen Juan sin tierra, pues toda le parece poca. ¿Sabrá ni la que tiene el viejo?

En tres tiempos se divide el diálogo. En el primero los personajes pasean, en el segundo se sientan en torno a la mesa, y, finalmente, estrechan, inclinándose, el círculo de la confidencia.

DON MÁXIMO

Con lo que hoy compró van para las veinticinco suertes. La central de *El Edén* son más de seis suertes; los campos de Soto, dos; la Blanqueada, buena estan-

cia con poblaciones, montes y aguadas, dos suertes; no muy lejos, los campos de San Juan, que fueron de Echevest, de unas tres mil quinientas cuadradas; cerca de Piedras Coloradas, la estancia que fue de don Antonio Lasarga, Los Olivos, aumentada en tres suertes; cerca de treinta mil reses de ganado mayor, veinte mil cabezas de lanares y unos millares de yeguarizo pueblan esta inmensa extensión de campiña.

ESCANCIA

(*Con ruin melancolía*). ¡Y el oro que tiene en los Bancos!

DON MÁXIMO

En el Banco de Londres de Paysandú hay un depósito de unos quinientos mil pesos oro, y más del millón colocado en Bancos e instituciones financieras de Buenos Aires; aparte de varias hipotecas por cientos de miles en Entre Ríos y otras provincias.

ESCANCIA

¿Cuándo reventará el viejo de comer tierra, doctor?

DOCTOR

Mucho más pronto que nosotros y de nada le servirá su riqueza.

ESCANCIA

¿Qué mal padece?

DOCTOR

Arterioesclerosis.

ESCANCIA

¿Y eso qué es, doctor, pa prevenirse?

DOCTOR

No hay prevención posible, amigo Escancia. Es un endurecimiento de las arterias que dificulta el riego de la sangre impulsada por el corazón y éste flaquea al cabo de un tiempo más o menos largo de lucha...

ESCANCIA

¿Y a dónde irá a parar la riqueza de este viejo sin familia?

DON MÁXIMO

La tiene, el solitario. Tiene otro hermano solterón y muchos parientes en Buenos Aires. En una palabra, la tierra se irá de la tierra.

Pausa. En contrarias oblicuas de silencio —tieso y ladeado el doctor Mentas; hacia atrás, desmayada la cabeza, el hotelero; de bruces en el brocal de su malicia, don Máximo— meditan y dialogan sin palabras.

(*Desciende la cámara lentamente y ve los ojos del gato; y luego el susto gigantón del negro Trulla que entra con la pava y el mate. Chistó una lechuza en el patio. —«¡Cruz Diablo!»— exclamó el negro con una voz infantil inesperada que crispó el silencio.*)

(*Comienza el vuelo de la cámara encendiendo y apagando llamas embrujadas con solo fijarse en los objetos de la sala y, como si fuesen tales, en las cabezas de la intriga:*)

El cuco del reloj dice: ¡Cu-cú!

Friso de meditaciones en tres tiempos o rostros que hacen anzuelo de picardía en punta de miradas.

De soslayo estampa épica de escolar patriotismo, con sables por lo alto y mártires en tierra.

Dice el cuco del reloj: ¡Cu-cú!

Agitación lenta y difícil de la intriga tricéfala.

Pico y ojuelos de la lechuza disecada.

Busto en mármol ficticio de algún prócer calvo. De la oreja al rincón tela de araña.

(*Sale la cámara, por el techo, al campo y ve en apólogo nocturno los arabescos de la astucia:*)

Despliega su rosca desde el suelo hasta la noche la serpiente, con elegancia de cisne.

Desde la cima de ese impulso cae el zorro.

Huye con patas largas la gallina.

(Y ya por transparencia se está viendo la sala que cruzan pasos agitados, y se oirán las voces y sentencias de la noche barajadas con la meditación gesticulada de los personajes. Voces y apariciones se deslizan como naipes, anunciándose una cuando ya la otra se desvanece:)

Avanza como locomotora en maniobras la cara del hotelero: —Treinta mil cabezas de vacuno, otras tantas de lanares en la cabeza de un solo hombre. ¡Mal rayo la parta!

Torre en cielo estrellado. Campanadas: ¡Tan, tan, tan!... Y voz resquebrajada de don Máximo: —El tiempo suena de prisa o con calma como el hombre quiera.

Cejijunto doctor, disparado hacia atrás por súbito retroceso de la cámara: —Leguas y leguas de verde hermosura se dan al paso corto de un viejo maduro para el hoyo de tres varas.

Viene oscilando desmayada la cabeza de Escancia: —Oro redondo, lluvia de oro, prodigarán manos que no lo juntaron!

Campana y percusión nerviosa del martillo: ¡Tan, tan!... Y voz de don Máximo: —...alegre o con pena como el hombre quiera.

Voz de cotorra que oyen bajo la bóveda del cráneo, escuchando hacia adentro, los compinches inmóviles: —¡En una mano la ley, en otra la salud, no hay más poder! ¡Cobardes corazones, vestidos de razones!

Voz de bronce: —¡Tan...! —que se prolonga en larga resonancia.

Una carcajada de real sonido cortó la hora. Cara y pirueta del mismo diablo en figura de don Máximo. Dice: —¡Ya está!—, y ordena al negro: —Trae yerba nueva y unos vasos de caña... *(Vase el negro).*

DOCTOR

(Adivinando el primero el acertijo). Entendido... ¡Hay que casar al viejo!

ESCANCIA

...Con la sobrina del abogado. *(Picara y modesta sonrisa de don Máximo).* *(Silencio insostenible. Hipo del regocijo).*

ESCENA 6.^a

Afanes pastoriles, nubes blancas, luz recién nacida... Campos vecinos a la estancia. Llega don Máximo, muy matinal, con aspavientos de milagro a la vera del viejo. Los envuelve lejano rumor de peonada en faena...

Cúpula temblorosa de relinchos, humilde procesión de esquilas a ras de los alcores, bramidos de buey profeta, misa del sol y libertad inverosímil de los pájaros.

DON MÁXIMO

¡El achaque era de salud! ¡Bien se ve por lo presto que ha sanado! ¡Demasía de fuerza, don Juan, demasía de fuerza!

DON JUAN

(Con su risa refresca la del abogado y dice:) ¿Quiere acompañarme a ver el nuevo semental? De la tierra de mis abuelos... ¡Buena raza! Veré si cunden por estos pagos... *(Sorprendido sin saber por qué... —o sabiéndolo—, mírale de soslayo don Máximo, y acepta.)*

DON MÁXIMO

¡Vamos, pues!

Vanse a lo largo de las alambradas.

ESCENA 7.^a

De vuelta del establo vieron venir al doctor Mentas. Llega, ya, jinete en yegua mansurróna y tira de la brida.

DOCTOR

¡El susto fue de sudario en punta de escoba! ¡Véanle ya qué garboso, como siempre! ¿Qué tal se ha pasado la noche?

DON JUAN

Sin novedad.

Apéase el doctor.

DON MÁXIMO

Seguro que mejor que yo, que me la paso en cábalas para conciliar contrarias terquedades.

DOCTOR

¿Excusa para irse porque yo he venido? (*Hace guiño y señal de cabeza al abogado, que entiende el signo y consejo de irse realmente y prepara la evasión.*)

DON MÁXIMO

Ni respiro me dejan... No es excusa, doctor.

DOCTOR

(*Bromeando.*) Del hambre de venganza engorda la justicia.

DON MÁXIMO

(*Lo mismo.*) Más la medicina de pleitos con la muerte. Pero este litigante se defiende solo... (*Breve risita para atenuar el chiste y reforzar la lisonja en que envuelve a don Juan. Mira el reloj súbitamente:*) Perdóñenme. (*En retirada y saludando:*) ¡Continuaremos el torneo, doctor!... ¡Abur, don Juan! (*Risa de todos. Vase.*)

DOCTOR

(*Celebrando aún el chiste de don Máximo.*) Es verdad, más verdad que imagina el letrado. Este litigante se defiende solo de la muerte... (*reflexivo:*) Pero hay

que defenderse también de la vida, don Juan... Excesos de salud traen el cuerpo en danza si no se les da cauce. Mala es el agua remansada y mal negocio ahorrar la vida para los gusanos...

DON JUAN

De acuerdo.

DOCTOR

¿Qué ganancia nos viene de ese ahorro? Alifafes y malos vapores de sangre estancada.

DON JUAN

¡De acuerdo, doctor! Me levanto a las cinco y no paro hasta el sueño. El mío es breve y sin fantasmas, sino fue ayer que me dio por soñarme como un toro viejo huyendo al lazo de la muerte... o lo que fuese, pues tan pronto figuraba calavera como cara de niño la del jinete...

DOCTOR

¡Calavera!... ¡Cara de niño!... ¡Gran símbolo, don Juan, y gran aviso que me da la razón!

DON JUAN

¿Símbolo dice?...

DOCTOR

(*Como para sí.*) En el fondo de su alma este hombre siente que le persigue la muerte al no dejarse alcanzar por la ley de la vida. ...(*Súbito y confidencial, volviendo del fingido soliloquio:*) —Escuche, don Juan, lo que dice el amigo y el médico: ¡Hay que casarse! Déjese alcanzar por el niño y no le inquietará la cala-

vera. ¡Anchos dominios tendría su prole, amigo! Y sin ella, ¿para quién serían gozo estos inmensos pastizales?... ¡Pero, cuidado!... Un hombre firme en cumbre de años no ha de estar a los juegos de cualquier casquivana. (*Muy meditativo:*) ¡Pienso y no hallo!...

DON JUAN

¿Pero, qué busca, doctor? (*La ingenuidad o zumba —no se sabe— del viejo, casi ha tambaleado al doctor Mentas, pero se recobra y responde con denuedo:*)

DOCTOR

¡El nombre de la medicina!... El nombre propio, pues el genérico es mujer. ¡Hay que casarse, amigo!

Asombro extraordinario en los ojos de Juan. El doctor pone ya pie en el estribo, cabalga, y de lo alto, reitera con gesto casi compungido de puro doctoral:

DOCTOR

¡Hay que casarse!

Para hacer sibilino el consejo vuelve grupas y se des- pide en la evasión de un trote lento.

(*Se verá a don Juan de espalda y al jinete cada vez más lejos hacia el fondo. Hará entonces la cámara el giro conveniente para rodear el aire en torno a la figura del viejo y ofrecer al fin, con pausa, el primer plano de su ROSTRO ATÓNITO...*)

SEGUNDO ACTO

ESCENA 1.^a

Lejana voz de pregonero fundida con el sol. Una calle del pueblo; soledad tendida hacia los cielos que corren sobre el llano. Se apea, lejos, de un tilburi don Juan y viene a pie.

Ya cerca, se descubre su aire pensativo. Hace elegancia y parsimonia hidalga de la vejez inevitable de sus pasos.

Se disponía a entrar en el casino, pero ve llegar a Carmen y se queda inmóvil, sin otra compostura que la natural de su peso y su candor.

Es de filial humildad la actitud de Carmen cuando pasa, si bien le lisonjea la simple y señorial galantería del viejo.

DON JUAN

Adiós, Carmen.

CARMEN

Adiós, don Juan.

Sigue don Juan con la mirada los pasos de la doncella, que vive muy cerca... Tal vez por curiosidad, antes de entrar ha vuelto la cabeza...

ESCENA 2.^a

La sala del casino. Cerca de una ventana juegan a los dados don Juan y el hotelero. Olvida el viejo la partida y hace castillos distraídamente con los dados.

DON JUAN

Hace dos meses, creo, fue la broma del doctor... ¿No le parece a usted, Escancia, que fue broma?

ESCANCIA

Sostiene su dictamen con toda seriedad, se lo garantizo. ¡Claro que cada maestrillo tiene su librillo!...

DON JUAN

Y el de usted, ¿qué dice al respecto?

ESCANCIA

(Con modesta sonrisa). Yo no soy, maestrillo, don Juan.

DON JUAN

Tendrá su parecer.

ESCANCIA

Pues sí, le tengo... y es que de estas cosas, más que la medicina sabe el corazón... ¿Mujer?... ¡Psch! Poco dice esa palabra a quien pasó la edad del devaneo... ¡Un nombre de mujer: esto sí es algo! (Llevando la mano al pecho.) Y en verdad me honra haber sido el primero que dijo a usted el nombre mágico, el más digno de hacer pareja con el suyo.

DON JUAN

Pareja muy desigual, si van en cédulas que digan el monto de los años...

ESCANCIA

No es la suma de años la que hace la vejez, sino el desgaste... Y la salud de usted es envidiable... Y, en fin, si la mocita es gustosa... En esto el fallo incumbe a juicio femenino. (Confidencial:) Yo sé que está contenta de sus homenajes...

DON JUAN

¿Cree usted? ¿Los ha notado?

ESCANCIA

¿No ha de notar? ¡Son bien visibles! (Socarrón:) ¿Desde cuándo viene usted al casino y justamente a esta ventana? ¿Quién le sacaba a usted de casa o de sus campos? ¿Es ella ciega? (Don Juan mete los dados en el cubilete como para seguir la partida).

ESCANCIA

(Insiste, misterioso:) ¿Por qué cree usted que ha pasado antes?

DON JUAN

¡Bah! Vendría de casa de alguna amiga, de pedir perejil o cosa así... (Escancia, como si ya no pudiera contener la risa ante la picardía que finge atribuir al viejo, le da una palmada y ríe a carcajadas.)

ESCANCIA

(Levantando el cubilete que había volcado don Juan y descubriendo los puntos:) ¡Escalera! (Con un guiño). ¡Buen signo, presagio favorable!...

Mira don Juan hacia la calle. Parece lisonjeado, pero su cabeza declina... Gesto inquisitivo del hotelero entre humaredas del cigarro.

ESCENA 3.^a

Despacho de don Máximo. Conciliábulo con su hermana.

DON MÁXIMO

Mi carta ha surtido efecto...

MISIA EULALIA

Eres un gran diplomático, y Jorge un chico excelente.

DON MÁXIMO

Sí... Su buen sentido allana dificultades. No es un chiquillo, conoce el mundo.

MISIA EULALIA

Lo importante es que no alborote. ¡Odio el escándalo!

DON MÁXIMO

¡Si él es el primer interesado en que todo suceda con decoro!... Prolongará cuanto haga falta el sacrificio de la ausencia.

MISIA EULALIA

¡Pobrecillo!

DON MÁXIMO

¡Silencio! Creo que está Carmen de vuelta.

Vase misia Eulalia y queda don Máximo consultando infolios.

ESCENA 4.^a

Misia Eulalia y Carmen cerca de las vidrieras, cerradas, del balcón. Jaula con jilguero, largos tapices japo-

neses con afilado vuelo de pájaros quiméricos. En profusión ornamental llenan los muros retratos y abanicos. Consola con fanales, cofres, candelabros. Estatuillas queriendo ser veloces, o, en salomónica torsión, fingir felicidad suprema. Carmen hace encaje. Repican los bolillos entre los dedos ágiles. Misia Eulalia lee con lupa un novelón.

MISIA EULALIA

(Suspendiendo un instante la lectura y como si hubiese estado esperando alguna decisión de Carmen:)
¿Qué? ¿No te alegras? ¡Pobre viejo! Pocos días le quedarán de vida, y bien merece el amor de manos delicadas que cierren sus ojos...

CARMEN

Podría igual, sin casarme, prodigar al viejo esos cuidados.

MISIA EULALIA

¿Y por qué renunciar a ese trámite? ¿Para que vaya a dar a manos codiciosas el premio justo que tú merecerías?... Más razón de escrúpulos tendría Jorge, y sin embargo..., como es hombre de juicio...

(Afrentada). ¡Es un cínico!

Suspiro y gesto paciente de misia Eulalia, refugiándose de nuevo en la lectura. Repique de palillos y jilguero.

ESCENA 5.^a

En la estancia, don Juan ante el espejo, muy grave, casi feliz. Será de plena inocencia y descuido su actitud, señalándose el peso del cuerpo y de los años sin tacha. Su faz estará inmóvil. Parecerá, más bien, que es el espejo quien se mira en don Juan

Viene hacia el centro de la habitación, medita sin gesto... Luego, a lo largo de un pasillo, va despacio has-

ta la sala del comedor. Acércase a la mesa, toma en su mano frutas de un cestillo y las acaricia. Sale al balcón y toca los claveles muy suavemente, como con miedo de marchitarlos. Alza la vista y ve corretear un ternero de la última parición.

Salto y graciosa torpeza de las ancas del ternero.

DON JUAN

(Llama). ¡Camila!

(La vieja que está en el atrio de la casa mira hacia el balcón que será el punto de vista de la cámara.)

DON JUAN

¡Llévale aquel ternero!

(Después de mirar hacia donde retoza el animalito).
¿A quién, patrón?...

DON JUAN

...¡¡Sonsal!!... (Retírase de la solana).

ESCENA 6.^a

Fisgoneo desde las ventanas. A lo largo de la calle, y en zig-zag, Camila tira de la soga, y detrás, o alguna vez delante, se asusta o se divierte el ternero.

Lleva también la vieja un canasto de frutas al brazo.

Lectura y bolillos, misia Eulalia y Carmen. Oyes jolgorio de niños en la calle y espía misia Eulalia.

Pelea la murciélagu con la inocente rebeldía del chotillo. Bulla de muchachos. Algunas manzanas caídas del canasto han promovido pugna y son botín en manos de los victoriosos

En su afán de escudriñar el sentido de la escena está misia Eulalia a punto de mirarla con lupa. Mira también Carmen y sonríe vagamente.

MISIA EULALIA

¿Qué quiere decir esa algarabía y ese afán de la vieja de meter un ternero en nuestra casa? ¡Vaya un escándalo! Apuesto a que es un envío de don Juan. Al fin campero, hombre de bien, pero sin modales...

CARMEN

¡Diablo de muchachos! ¡Aturden a la vieja y hacen judiadas al animalito! (Con juvenil indignación): ¡Granujas!

En la calle el arrapiezo de cara más osada tira de la cola al ternero.

CARMEN

(Perdiendo la paciencia): ¡Eso sí que no! (Deja el mundillo y sale corriendo).

MISIA EULALIA

¿Adónde vas? ¡Carmen! ¡Carmen! ¡Qué compromiso! (Deja la lupa y el novelón. Por un instante no sabe qué hacer. Va a salir, pero retrocede y vuelve a mirar por la ventana. Gesto de consternación).

Salió Carmen e increpa a los niños que se alejan un buen trecho.

CARMEN

¡Mala crianza os dan! ¡Pillos! ¡Malsines!

CAMILA

(Envalentonándose y queriendo alzar el puño, lo cual no le es posible del todo por los tirones que a la soga da el pavor del choto). ¡Ya les daré yo la crianza que les falta, bandidos! ¡Ya los pescaré con las manos

libres! (*Suspira para recobrar la paciencia y dice a Carmen sonriendo de la manera más gentil posible*):

—¡Esta pequeñez traigo para vos, niña, de parte del patrón!

Carmen habíase puesto a festejar al ternero y rodeaba el cuello de la bestia con su brazo cuando Camila dice las últimas palabras. Quédase inmóvil en esa actitud, y la sierva, perpleja y no teniendo labia para más, tuerce el cuello, agita las manos y sonríe. Por fin, dando por cumplido el mandado, entrega el ramal a la doncella y el cesto de frutas a misia Eulalia que salía en ese instante.

MISIA EULALIA

¿Qué es esto?

CAMILA

Un regalito del patrón para la prenda. (*Queriendo componer la situación, que adivina difícil, y agravándola*): ¡Loquito está el señor, pero lo vale este lucero!

MISIA EULALIA

(*Con sonrisa difícil*). Dele usted las gracias... (*Mira hacia las ventanas por si alguien fisgonea*): ¡Jesús, Jesús!

Sin saber qué hacer sonríe Camila una vez más, se inclina y, procurando no dar la espalda, se retira.

MISIA EULALIA

¡Qué irrisión para el vecindario! ¡Carmen! (*Súbitamente se decide a entrar con el canasto*).

(*Carmen no ha abandonado su actitud y la cámara se acerca para mostrar en primer plano la inocencia, ya dócil, del animalito y la cara de la doncella, al borde de las lágrimas*).

INTERMÉDIO

1. Mano agitando nerviosamente un cubilete de dados.
2. Rostro de don Juan mirando el horizonte
3. Galope de tropero sobre la ondulación de las colinas.
4. Talla en madera, bruñida como porcelana, de una cara de niño.
5. Calavera.
6. Mugido lastimero de buey viejo.
7. Súbito vuelo de palomas.
8. La mano que agitaba el cubilete pone fin al intermedio soltando los dados, y se transparenta ya la escena siguiente.

ESCENA 7.^a

Aquella noche, en casa de don Juan...
Con él conversan, y entre sí se entienden, abogado y doctor...

DON MÁXIMO

Me ha conmovido en lo más hondo la decisión de don Juan.

DON JUAN

Poco durará este peso de años... Ya que se derrumba, sea a los pies de una doncella...

DON MÁXIMO

Año sobre año, cuando van bien asentados los sillares, se levanta una torre de nobleza firme.

DON JUAN

...Que ahora, no más, se agrieta y se desploma... Déjeme en paz y sin lisonjas con el polvo de mis huesos y este amor de padre... (*Parece a punto de un desmayo y el doctor se apresura a ponerle una inyección*).

DOCTOR

No es nada, no hay que apurarse. (*Terminando su tarea*): Ya está.

DON JUAN

(*Entre vigilia y delirio*): Soñar hijos en la fosa... ¡No sea nutrir cuervos! ¿Cómo es la linda? ¡Hay que remirlarla como buen campero a la res en el rodeo!

DON MÁXIMO

Bien que la mire y la remire. Sólo verá inocencia y resplandor de ángel.

DON JUAN

(*Inesperado, no se sabe si en delirio o en superior vigilancia haciendo un tiento*). ¡Lo que es yo no me caso con esa flaca!

Susto del abogado y el doctor que se consultan aterrados con los ojos

DON MÁXIMO

(*Bromeando lisonjero*). Si no fuese mi sobrina yo sabría convencer a usted de los méritos de una mujer delgada.

DOCTOR

Por otra parte después de la pubertad vienen las carnes.

DON JUAN

(*Animándose*). Pa carnes las reses de mis potreros. No se habrá usted olvidado, amigo don Máximo, de aquella vaquita Durham que le dio una corrida... ¿Qué hermosura de animal, eh?

DON MÁXIMO

(*Afectando interesarse en el tema ganadero*). ¿No habría más ventaja económica en cultivar la raza de los Hereford? Su triunfo en el concurso de sangres adaptables a las variedades conseguidas en el país creo que ha sido rotundo, verdaderamente rotundo...

DON JUAN

(*Medio de retorno del delirio*). ¿Qué dice este lorito? (*Despierto ya del todo*): Pienso que deben abreviarse trámites...

DON MÁXIMO

(*Respira y dice*): En la provincia argentina de Entre Ríos tengo ya todo dispuesto, cura y juez sin remilgos de toga ni bonete que harán las cosas bien y muy ligero.

DOCTOR

No se hable más. Désele todo hecho, que no es para atinar en líos de papel timbrado la emoción de bodas. ¡Cómo complican ustedes el mundo, señores letrados!

DON MÁXIMO

Pues no se apuren que voy a simplificarlo. (*Sonríe y sale*).

(*Transición de la pantalla hacia la sombra.*)

ESCENA 8.^a

Rótulo (*único en la película*)

...PROMESA DEL VIEJO Y DE LA DONCELLA

Corren las manos de Carmen sobre el teclado de un piano. Siguiendo este movimiento más allá de su límite: perfil del hotelero, en fuga, y, finalmente, la faz de misia Eulalia.

MISIA EULALIA

¡Cuántas zozobras pasa una madre por el bien de sus hijos! (*En voz baja*): ¡Y el escándalo que se nos viene encima!...

(*Se aleja la cámara y muestra la escena íntegra: salta en la Venta de los Cuatro Caminos*):

«Misia Eulalia sostenía un diálogo lleno de fugas a la cavilación y al discreto con Escancia, el ceremonioso hotelero de cara de liebre, mientras que Carmen, la víctima propiciatoria —que no lo parecía— lanzaba una tras otra escalas de tono variado».

ESCANCIA

Lo principal en una boda es la voluntad de los contrayentes.

MISIA EULALIA

Lo que es por mi hija puedo responder. ¿Verdad, Carmen?

CARMEN

(*Sin dejar de tocar el piano*): —do, do sostenido, mi natural, fa natural, fa sostenido.

MISIA EULALIA

(*Aparte*): —Está en la luna, pero es de buen agüero todo lo que ha dicho, todo natural y sostenido...

ESCANCIA

Yo soy algo músico y creo que aún quedan bemoles en esa escala. ¡Ji, ji, ji!

MISIA EULALIA

Dígame, amigo Escancia. ¿Cómo sigue don Juan?

ESCANCIA

Muy bien, muy bien; digo, muy mal, muy mal. (*En voz baja*). Es una ruina... Vive a fuerza de jeringazos... Pero aquí viene don Máximo apurado. (*Entra don Máximo*).

DON MÁXIMO

Nos ha dado un susto... ¡Creí que se nos iba! No hay perder tiempo.

MISIA EULALIA

¡Ay, Dios mío! Debemos evitar murmuraciones de la gente envidiosa, Máximo.

DON MÁXIMO

Todo está previsto, hermana. El casamiento civil se hará en la provincia argentina de Entre Ríos. Embarcamos esta noche. (*Mientras habla recorre la sala, y la cámara, siguiendo sus pasos, ofrece distintas perspectivas del ámbito. Se ha detenido, y con él el movimiento de la cámara, frente al rostro de misia Eulalia*).

MISIA EULALIA

¡Y el religioso!... ¡Ya sabes que en eso no transijo! El matrimonio civil es un concubinato.

Sonrisa de perfil, muy de melón, de Escancia.

DON MÁXIMO

(*Acercándose a Carmen*). Sí, hermana, sí...

(*Escena íntegra. Se ve a Escancia ir hacia la ventana.*)

DON MÁXIMO

¡Qué guapa estás, Carmen! ¿Y tu novio?

MISIA EULALIA

(*En voz baja*). No seas indiscreto. (*Alto*). Te pregunta por don Juan.

CARMEN

No, me pregunta por Jorge... Pero pueden estar tranquilos porque es un sinvergüenza.

DON MÁXIMO

Él consiente por tu bien y el nuestro, seguro de tu próxima viudez virginal.

Se oye una bocina de automóvil.

Visión cenital de un automóvil en la calle. Salen de él don Juan y el doctor Mentas.

Nerviosidad en la salita de la Venta.

Escancia sale apresuradamente del hueco de la ventana y pide con gran apremio:

ESCANCIA

¡El vals! ¡Aquel vals tan lánguido que tocó usted ayer noche después de cenar!

Carmen teclea e interroga con el gesto.

Misia Eulalia está a punto de desmayarse.

ESCANCIA

Sí, ese... ¡Ya! Tranquilícese, misia Eulalia. (*Comienza a sonar un vals efectivamente lánguido*).

MISIA EULALIA

¡Me gusta tanto la música!

ESCANCIA

¡Es una artista!

Aparición de don Juan. Síguelo el doctor Mentas, con su estuche de urgencia en la mano, y don Máximo que ha salido a recibirlos.

DON JUAN

¿Podemos asistir al concierto? ¿Cómo está usted, misia Eulalia? ¿Y usted, señorita?

MISIA EULALIA

Siéntese a mi lado, don Juan. ¡Cómo vende usted salud, amigo mío!

DON JUAN

¿Lo cree usted?

ESCANCIA

Trae consigo toda la lozanía del campo.

DON MÁXIMO

No hay mejor vida que ver salir el sol y respirar el aire de las colinas y de los bosques...

MISIA EULALIA

(*En voz baja a Carmen*): —Di tú algo, muchacha.

DON JUAN

No la fuercen a hablar. En silencio maduran las palabras dignas.

Pausa que desbarata el

DOCTOR MENTAS

Señores, hagamos nosotros la algazara. Es natural que los novios callen. Es el uso de siempre: bulla de bodas para los invitados; que los prometidos más de-sean abreviar para estar solos.

CARMEN

(Parece inmutarse y dice a su madre, entre áspera y suave): —Sí, debemos abreviar. ¿Vamos a arreglarnos un poco antes de la cena?

MISIA EULALIA

(Un tanto alarmada, pide excusa a don Juan con la sonrisa y dice, tolerante y pícaro): —¡Ya saben ustedes el tiempo que las mujeres debemos al espejo! *(Sale seguida de Carmen).*

ESCANCIA

¡Vaya un pimpollo!

DOCTOR

¡Sufra, amigo!

DON MÁXIMO

No sea usted cruel, doctor. ¡Je, je, je, je! *(Suspende de pronto su risa y señala con los ojos a don Juan que ha ido a sentarse lejos de esta ficción de regocijo y medita con los ojos cerrados. Su rostro parece de piedra).*

TRANSICIÓN

Reaparece la sala, servida ya la cena, y los personajes, a los que se ha añadido la mujer de Escancia, en torno a la mesa. Carmen al lado de don Juan.

«Noble y graciosa en sus palabras atraía de continuo los ojos confiados y la risa fresca del viejo. La cucamona Eulalia y el leporino Escancia chocaban sus copas».

(La escena íntegra se verá oblicuamente desde un punto de vista cercano al techo. La charla es un murmullo que se deja a la improvisación de los actores).

Algo narra don Máximo que hace reír a todos. De sus ademanes y visajes pintorescos —manos que aluden fuga, dedos en la frente que fingen cuernos y amenazan embestida, busto erguido y cara impávida señalando a don Juan, como si lo remedase en algún trance— se infiere que relata la persecución de la vaquita. Comentarios y risas. *(Se acerca la cámara a los personajes, sin variación de ángulo, y se destaca entonces la frase del doctor Mentas alabando la voz de Carmen y rogándole que cante.)*

MISIA EULALIA

Un poco nada más... Mejor será embarcar de noche que de madrugada...

CARMEN

No es verdad que sea tan buena mi voz... Pero si don Juan quiere conocerla, cantaré.

DON JUAN

Con solo hablar es ya la música más buena... *(Con ruego amable):* —Cante usted, señorita...

Sonríe Carmen, buscando ya la canción... Pero en este punto don Juan llevó la mano al pecho y se le dobló adelante la cabeza.

LAS MUJERES

¡Jesús! ¿Qué le pasa? ¡Dios mío!

LOS HOMBRES

No hay que alarmarse. ¡Calma!

El médico buscó su estuche y puso una inyección al viejo que se repone y balbucea excusas.

DON JUAN

Un pequeño mareo..., nada. Perdonen ustedes el mal rato.

TODOS

¡Oh! ¡No se preocupe, don Juan...!
¡Presto le vuelven los colores!...

DON JUAN

(*Con suave gravedad*): —Déjenme un momento a solas con la señorita mientras salen a preparar las cosas para el viaje.

Nueva zozobra en las caras, que atisbaban por encima del hombro hasta desaparecer en la sombra del pasillo.

DON JUAN

Le ruego que cierre la puerta... Bien... Acérquese y míreme a los ojos. ¿Qué ve usted en ellos?

CARMEN

¿Qué quiere usted decir, señor?

DON JUAN

Usted verá en ellos la muerte... No tenga miedo... Yo conozco los animales, las plantas y las lecciones de las estrellas... Yo leo bien en los ojos, y en los suyos la nobleza de su índole... No me diga nada... Debo aprovechar la poca luz de mi juicio... Empiezo a moverme en la oscuridad... Voy solo a la muerte... Déme usted una mano... Siento que ya no soy dueño de mi vida...

Mi cuerpo es movido desde afuera... Que sea su mano que me lleve a morir... ya que la han puesto en mi camino... Tampoco estoy seguro que mis palabras sean más... Cada vez más débil... La vida está en sus ojos... No me moriré aún, lo sé, lo siento... No tema... Quede secreto lo nuestro.

«La joven se arrodilló y besó la mano del viejo con ternura. Sonaron unos golpecitos discretos y se oyó la voz de misia Eulalia que urgía la hora de partir».

DON JUAN

(*Alegremente*): —Pasen todos no más. Estamos ya dispuestos para la partida.

Abrese la puerta y entran todos, con alborozo al oír la decisión de don Juan para emprender el viaje.

«Lo abrigaron bien y lo sostenían por los brazos al bajar la escalera. El doctor Mentas precedía con su estuche».

Ya en la calle, y cuando Carmen, don Juan, el doctor y misia Eulalia se han acomodado en el *auto*, don Máximo antes de montar se aparta un trecho para dar las últimas instrucciones a Escancia.

DON MÁXIMO

En la lancha a nafta llegaremos pronto a Concepción. Mañana se atará el nudo fuerte del matrimonio. Le pondremos un telegrama para que tenga el coche a la espera en el muelle. Será mejor que solicite permiso de la Receptoría o de la Comandancia de Marina para acercar el auto a la punta, pues de soponcio en soponcio tenemos que cargar el fardo y además hay que evitar a los curiosos. (*Entra en el auto. Cierra Escancia la portezuela. Despedidas*).

«Los ruidos del motor y la ronquera de la bocina del "auto" dejaron, al alejarse, en mayor silencio la media noche solitaria del pueblo».

ESCENA 9.^a

De madrugada. Puertecillo uruguayo del río de la Plata. En el rellano, cerca del malecón, se detiene el auto. Descienden los viajeros; avanzan hacia el muelle... Entran en la gasolinera. Primeros planos de la nave cuando esté en marcha, y siluetas de don Juan y Carmen.

ESCENA 10.^a

Llegada a Concepción. Los personajes aparecen ya subiendo las escalerillas del atracadero.

ESCENA 11.^a

Habitación de un hotelillo. El doctor asiste a don Juan en ausencia de las mujeres...

ESCENA 12.^a

Una Iglesia desierta. Ante el altar, responden Carmen y don Juan.

Los dos dicen *sí* con grave sencillez.

ESCENA 13.^a

En el juzgado. Polvo, legajos, rasgueo de plumas leguleyas... Don Juan resignado como un animalito cercano a la muerte. Carmen pensativa, risueña misia Eulalia y muy activos el abogado y el doctor.

ESCENA 14.^a

Don Juan recibe el acta de manos del Juez y la dobla con referente e ingenuo estremecimiento de las manos.

ESCENA 15.^a

Los personajes hacia el muelle, arremolinados por el viento. Agita frenética su lengüecilla un gallardete.

ESCENA 16.^a

De noche. Llega el automóvil ante la casa de don Juan. Venía lentamente y se ha parado con brusco gemido. Desciende don Máximo que da la mano para apearse a misia Eulalia; luego el doctor que ayuda a don Juan y, finalmente Carmen que le ofrece su brazo. Rechaza don Juan suavemente cualquier otra ayuda y avanza con la muchacha hacia el umbral.

En un primer plano (*saliendo a medias de la sombra por algún leve resplandor que llega de la casa*) se verán: el rostro de Carmen, sereno y suavemente melancólico, y el de don Juan, íntegramente noble, pero ya espantosamente vencido.

TERCER ACTO

1. Vuelo de gaviotas en cielo brumoso.
2. Sol en el mar y bergantín lejano.
3. Ondulada llanura y fuga de las garzas hacia el horizonte.
4. Caserón solitario a lo lejos.
5. Se acerca la cámara y se inmoviliza frente al caserón: la estancia de don Juan.
6. De un salto muestra, llenando el cuadro, la ventana abierta. Se ve en el interior a don Juan en la cama, reclinado, y a Carmen a su vera leyendo un libro.
7. Se invierte súbitamente la imagen: ahora vemos el campo desde el interior...

ESCENA 1.^a

Habla don Juan. Levanta Carmen la cabeza.

DON JUAN

He sido niño alguna vez, aunque no lo parezca... Hace mucho tiempo..., o quizá un solo instante, no sé si breve o largo... Pronto he de morir. Quiero perpetuarme, pero no ser estorbo al brío de la vida... Quiero que seas mi heredera... ¡Que vea yo tus ojos!

Carmen se acerca para que don Juan vea sus ojos. Permanece en silencio unos instantes. Al fin dice:

CARMEN

¡Soy su heredera, señor!

DON JUAN

Desde tus ojos quiero ver, después de morir en ellos, las peleas y el gozo de este mundo.

CARMEN

No morirá, señor. Pero si muere ha de resucitar y vivirá en mis ojos para ver maravillas.

DON JUAN

Dame tu mano, que por el tacto y el calor de vida te conozca del todo.

Carmen deja su mano en la diestra del viejo y permanece erguida; y espera con la mirada quieta un vaticinio. Don Juan cierra los ojos y parece escuchar el secreto rumor de un sosegado río.

DON JUAN

Siento latir aquí una amistad antigua. La sangre de mis abuelos te conoce. Eres leal... Eres generosa. Tuyo son mis dominios y veré maravillas...

El rostro de Carmen, en cuyo resplandor se unen júbilo y pena, está maravillado...

ESCENA 2.^a

Atardecer en las colinas. Asoma por la cresta un carretón. Lo vemos ya en cercanía... Entre vaivenes y desvencijado estrépito, el carretero y un peón platican.

EL PEÓN

¡Buena prenda ha llevado el viejo!

EL CARRETERO

Da Dios las nueces a quien no tiene dientes.

EL PEÓN

Pero sí con qué merclarlas.

EL CARRETERO

Poco vale la plata al borde de la cueva.

EL PEÓN

Otros disfrutarán. Allá en Montevideo dicen que un tortolito espera campana de funeral...

EL CARRETERO

A rey muerto, rey puesto. Será quien reine aquí cuando muera el patrón.

EL PEÓN

¿El tortolito? ¡Qué sabrá del campo! ¡Del cabarete, sí!

EL CARRETERO

¡Ja, ja, ja!

EL PEÓN

Al fin, don Juan entre la peonada era como el agüelo.

EL CARRETERO

¿Cómo es que dice él siempre?

EL PEÓN

(Sin darle importancia...) —Un refrán inglés: Stis, alon, güey, tute, ¡peraris! (Pasan).

ESCENA 3.^a

Noche. Camila en su cobijo, cerca del catre. Se aproxima a la puerta. Luego vuelve al mismo sitio, siempre

con aire atónico. Tiene una mano en otra, caídas sobre la falda, como si hubiesen perdido el destino. Los ojos fijos, tristes, vacíos. Tiembla en su faz la llama de un velón.

Comienza a oírse una voz lejana de timbre neto, que canta, con paréntesis de guitarra, un *ejemplo* del viejo Pancho. La vieja va llenando su melancólico vacío de atención creciente.

EL PAYADOR

Ricién, ricién le habían sacado el yugo al infeliz güey viejo, y llevando el compás con la cabeza, rumbiaba p'al manchón de pasto fresco. Una vaquilloncita, que po'el tamaño 'el cuerpo y por el pelo parecía importada, al tranco corto se fue hacia el manso ansina como al sesgo.

A mitad de la estrofa la vieja se acerca al ventanuco, y, hacia el fin, crispa el puño a la noche y murmura: —¡Envidiosos!...

Tambaleada por su propia furia viene a caer de bruces sobre el catre.

* * *

Salto al lugar del fogón. Grupo de troperos y peones en torno al payador. Definen el grupo resplandores de trasfogueros. Punteo de guitarra en prodigiosa vuelta ornamental que termina en gemido y resonancia trémula para seguir el canto:

De juro la miró a la vaquillona con mirada e deseo, Porque hinchando eya el lomo Como si fuese un cerro, y castigando l'anca con la cola disparó dando saltos y balando Con balidos tan raros y tan secos, Que eran igual que carcajada loca Del que al verse tentado juye riyendo...

* * *

Habitación de don Juan. En la ventana la silueta de Carmen rodeada de estrellas. Soslayada luz lunar da relieve al rostro inmóvil de don Juan. Sigue oyéndose, ahora lejana, la voz del payador y su guitarra:

Atropeyaron mi alma los recuerdos,
Y pensé que también a mí, a ocasiones,
Se me asoma a los ojos el deseo,
Un deseo que las penas y los años
Debieran de haber muerto...

Acércase despacio al viejo la muchacha y queda er-
guida a su lado. Mírala él un instante... La verticalidad
angélica de la doncella, pacifica el rostro de don Juan
y ahonda su devoción taciturna.

EL PAYADOR

Ande escuende el telar la araña del sueño,
En las pupilas leí yo que me decía:
Por las dudas, aproveché mi ejemplo...
¡Y ya sabés lo que le espera al gaucho
Que no aprende a ser viejo!

Sacude la guitarra en brusco vuelo de rasgueos la
sentencia final...

DON JUAN

No es ansina, ¿verdad?... Es ansina y no es ansina...
Vacila mi sentido.

CARMEN

¡No se fatigue, no se fatigue, por Dios!

DON JUAN

¡Un güey viejo yo soy, es verdad!... Colijo que anda
en lenguas nuestra boda, y me cantan por ejemplo...
No hay ofensa, porque yo conozco mi gente...

CARMEN

Pronto verán que no es ansina...

DON JUAN

Denantes ya fui ejemplado... Aura voy a clavar la
guampa en tierra... No temas... Llama a un pión que
vaya al pueblo...

Sale Carmen a cumplir el mandado. Transición.

* * *

Ha vuelto Carmen con el peón, al que dice

DON JUAN

(*De muy buen humor*): —Oiga bien, amigaso, y no
baraje las ocasiones. Tome el overo y vaya por don
Sixto el notario, que yo no soy hombre pa estar en la
cama y voy a madrugar pa dirme a los pagos de Dios...
Que venga con los papelotes p'al viaje, y nada de jeri-
gonza... Y antes o después avise a la peonada y los ami-
gos del pago, que deseo despedirme de todos...

«Fuese el peón, largo de estar parado de pena y atur-
dimiento, y el viejo pareció que entraba en delirio».

DON JUAN

(*Ya sin ningún desmayo en la voz, que se le ha tor-
nado robusta en la decisión de morir*): —¡Ya soy Juan
sin tierra, Varona! Morir es como volver a empezar...
¿Que es poco tres varas? ¡Pucha, si empezó mi padre
en las plantas de los pies! ¡Venía de Irlanda!... Yo le
tomé el estribillo: *It is a long way to Tipperary*... ¡Pa-
dre mío! ¡Padre mío! ¡Sangre de toro! ¡Ja, ja, ja! ¿Por
qué me siento criatura recordando a mi padre y somos
viejos iguales?

Hizo una pausa que sembró el rumor de los grillos
o de las estrellas, y era también del campo el dulce
gemir de la muchacha.

ESCENA 4.^a

Luz matinal. El patio de la estancia. Muchos paisanos en espera y murmullo. «Caballos al palenque debajo de los aromos y algún cochecillo de valetudinario. Vefanse mezclados el poncho de vicuña y la camisa de los peones, la bota de potro, con espuela de plata, y el pie descalzo del mulato; los gauchos cruz con este signo tirado del barbijo, y los indiados de gruesos pómulos y barbiespines; melenas con vinchas o tocadas de sombreros alialtos y en la nuca».

«Trajeron allí al frente, debajo de una enramada, en su sillón a don Juan, y un silencio se hizo por donde pasaba el agua de la cañada lejana, unida con su voz; y un sabiá imitaba en su canto el brillo y el juego de las nubes. Al sentir la esfera de luz en las sienas, empezó a hablar el viejo». Era su voz de Carmen y de los camperos como el sol de todos.

DON JUAN

¡Si parece que voy a revivir, canejo!... ¡Y no es ansina! Deje usted, doctor, no venga con la jeringa, basta de judiadas... Voy a morir en paz... Mal no hice en mi vida... Hemos peliao blancos y colorados, y hubo sangre... Carece jugar la vida, también... porque el valor es güeno... Uno por uno conozco los que me acompañan, y no los puedo nombrar porque mi corazón se aquieta y me da prisa... Quiero declarar aquí en público y en todo mi juicio, como ya lo firmé de mi puño en acta de notario, que todo cuanto es mío, el oro y toda clase de bienes, en tierra y en ganados, queda de mi mujer, a quien yo amo con todas las fuerzas que dispó mi vida ambiciosa... Los que trabajaron conmigo para levantar esa fortuna, oigan su mandato, que será para bien de todos, como hemos concertado... Adiós, amigos míos... Dame tu mano, Varona, que ya muero...

«Se arrodilló la joven y posó la cabeza en las manos del viejo. Los paisanos se quitaron los sombreros. La voz de la cañada siguió sola en el silencio, y el canto del sabiá saltaba en las luces de las nubes...»

ESCENA 5.^a

Campanada. Pasan tres caras largas con sombreros de luto.

ESCANCIA

¡Así es la vida!...

DOCTOR

El camino de todos. La ley sin evasiones.

ESCANCIA

¿No llegará la ciencia a remediar algún día este mal de la muerte? ¡Dónde estaremos nosotros!...

DOCTOR

(*Casi optimista*): —La ciencia no puede contrariar los designios inescrutables de... de la diosa Naturaleza, digámoslo así.

DON MÁXIMO

(*Saliendo de su ensimismamiento*): —¡Poco dio que hacer el pobrecillo!

ESCANCIA

¡Era un bendito!

DOCTOR

¡Un caballero!

DON MÁXIMO

¡Un santo!

Muecas pálidas, fúnebres, vacías de los tres mascarones.

ESCENA 6.^a

Cementerio. Sobre la tumba de don Juan varias coronas. Misia Eulalia y la gruesa mujer de Escancia murmuran un rezo cabizbajas. El súbito bramido de un toro, que parece salir de las entrañas de la tierra, hace respingar con susto supersticioso a las devotas damas.

MISIA EULALIA

¡Jesús, Jesús! ¡Descanse en paz!

LA GORDA

¡Tengo miedo, Eulalia!

MISIA EULALIA

(Retando al misterio con voz de abadesa): Padre nuestro que estás en los cielos...

LA GORDA

(Gimiendo): —...Santificado sea el tu nombre...

Vuelve a bramar el toro más planetario, indescifrable y terrorífico.

LAS DOS

Gloria Patri et Fili et Spiritu Santo... *(Santíguanse rápidamente y desaparecen).*

ESCENA 7.^a

Leía don Máximo un libro... De cerca se verán las láminas: plantas de ovino, vacuno y yeguarizo, que el abogado mira con creciente aire de pericia empresaria, y espejean sus gafas. Entró misia Eulalia y alzó su hermano la cabeza llena de pensamientos ganaderos.

MISIA EULALIA

(Muy azorada): —¡Máximo! ¿Dónde está la sierva? La busco y no aparece. Ahora recién caigo en la cuenta de que no se le ha visto desde la muerte de don Juan.

DON MÁXIMO

¿Has mirado bien?

MISIA EULALIA

¡Ven conmigo a recorrer la casa! ¡Yo sola tengo miedo!

Sacude don Máximo sus preocupaciones y sale, con aire tolerante, acompañando a misia Eulalia.

ESCENA 8.^a

Cobijo de Camila. Por el abierto ventanuco viene el aire sutil de un cielo claro. Está la vieja sentada en una silla, en el ángulo del catre con el muro, y, contra éste, apoya la cabeza las manos enclavijadas, los ojos atónitos y todo el resto de la faz sereno.

Abrese la puerta y aparecen don Máximo y su hermana. Tan quietecita está la sierva que no se ve... La descubren, al fin, y se acercan despacio. Don Máximo sonríe. Posa una mano, que quiere ser paternal, en el hombro de la vieja y dice, un poco sorprendido de aquel dormir con los ojos abiertos:

DON MÁXIMO

¡Camila! ¿Qué hace ahí como lechuza?

Al suave empuje de la mano de don Máximo, la vieja se desploma, casi ingrávida. Es levísimo el ruido que hace al caer su cuerpecillo en tierra. Espanto de misia Eulalia. Serenidad de don Máximo. El cual se inclina para buscar el pulso a la sierva y, al tocar la frialdad de la muerte, alza los ojos con estupor.

MISIA EULALIA

(*Aterrada*). ¡Hay que llamar al doctor Mentas!

DON MÁXIMO

(*Con un suspirillo, enderezándose:*) Llámenle... para cumplir la ley. ¡Es ya una hojita seca!

ESCENA 9.^a

Viento florido.

Campo y jinete forastero. El cual mira a lo lejos y canta a media voz una canción banal de la ciudad. La yegua, alta cerviz y paso cadencioso. (*Jorge camino de la estancia...*)

* * *

Concilio de los lutos. En el comedor de la estancia se han reunido: el hotelero, el doctor —chalinas negras— y el abogado y misia Eulalia —todo negro.

ESCANCIA

(*En voz baja para no distraer a don Máximo que está revisando, muy perito, el testamento de don Juan*): ¡Pobre Camila! (*Suspiro*). ¿De qué ha muerto, doctor?

DOCTOR

(*También en voz baja*): He extendido un certificado de pura fórmula. Para dictaminar en conciencia habría que hacerle la autopsia.

MISIA EULALIA

¡Dios santo! ¡Que no la martiricen!

Alza la cabeza don Máximo y todos se vuelven para escucharle.

DON MÁXIMO

Está en regla y correctísimo. Como de manos de don Sixto. ¡Heredera universal!

Entra en este punto la doncella vestida de amazona.

MISIA EULALIA

¡Hija mía, hija mía! Por fin has dejado de sufrir y tu sacrificio no será en vano... ¡Qué contenta estoy!

DON MÁXIMO

¡Bravo sobrina! Viviremos como príncipes... Mi consejo profesional llevará a buen término tus negocios como les dio principio...

DOCTOR MENTAS

La salud es lo principal si anda en coche de oro...

MISIA EULALIA

(*Confidencial, atenuando la advertencia con lisonja*). No sé si es propio ese traje, Carmen... Es tan reciente la desgracia...

Detiéndose Carmen y parece que va a decir algo, pero tarda en hablar y, como está muy seria, inquietanse vagamente las caras del concilio. Sale sin decir nada y murmura

ESCANCIA

Parece cambiada.

MISIA EULALIA

Sigue en la luna.

DOCTOR MENTAS

Eso pasará cuando Jorge se presente.

DON MÁXIMO

No debe tardar, si cumple con su promesa telegráfica. Y si no viniese... (*Se encoge de hombros. Bajan todos la cabeza fingiendo meditar...*)

ESCENA 10.^a

El patio de la estancia. «Un peón facilitaba el estribo a la Varona que se disponía a montar un tostado brioso, cuando se abrió la tranquera para dar paso a un jinete de porte ciudadano. Dio las riendas al peón que se retiró a distancia».

JORGE

Buenos días, Carmen. ¡Qué hermosa estás!

CARMEN

Buenos días, Jorge. ¡Qué sinvergüenza eres!

JORGE

No tanto como puedes creer...

CARMEN

Prisas te has dado en venir por mi mano...

JORGE

Ahí está... Eso no puede ser... Comprende... ¿Cómo podría yo seguir mi vida de sociedad casado con una cazadora de millones? No se habla de otra cosa, y hay que enterrar el escándalo... Igual podemos ser aman-

tes... Tú eres rica, y una vida de placer en el extranjero, a cubierto de desdenes e intrigas, nos espera. (*La fusta de la Varona dio un silbido al cruzar la cara del joven, que se encendió de asombro y de dolor.*)

CARMEN

¡Largo de aquí, canalla! Braulio, traiga el caballo del forastero...

JORGE

¿Qué has hecho, Carmen?

CARMEN

¡Largo de aquí!

«El joven montó su yegua de pelo claro y huyó velozmente, avergonzado, pero sinvergüenza».

CARMEN

¡Esto ha terminado! Ahora comienzan las maravillas... (*Al peón*). Llame a los míos... Tengo que darles una gran noticia.

Vase el peón un poco perplejo por el tono equívoco de la joven, y entra en la estancia.

* * *

Salen ya los del concilio y avanzan hacia Carmen con adulación y curiosidad. Les espera la doncella tranquila junto a su caballo.

DOCTOR MENTAS

(*Acariciándose las manos con sonrisa de examinador dispuesto a dar sobresaliente*). ¡Veamos, veamos lo que nos tiene preparado la jefa!...

ESCANCIA

(Muy regocijado). ¡Pido la palabra para una cuestión previa!...

DON MÁXIMO

Sea breve en el turno...

ESCANCIA

¿No les parece que debemos celebrar en mi Venta de los Cuatro Caminos el triunfo de nuestros desvelos y, de acuerdo con Carmen (*hace una reverencia*) distribuirnos el fruto, como buenos amigos?

CARMEN

Ustedes tres presentarán sus honorarios, ajustados razonablemente, y eso es todo.

ESCANCIA

¿Oímos bien?

MISIA EULALIA

¡Carmen!

DON MÁXIMO

¡Es una broma!

DOCTOR MENTAS

¡Tiene gracia! ¡Ja, ja, ja!

ESCANCIA

No vivimos para sustos.

VARONA

No es broma. Dicho está, y se van ustedes inmediatamente.

MISIA EULALIA

¿Echas a tu madre? ¡¡A tu madre!!

VARONA

Vuelvan cuando estén limpios, o no vuelvan.

«Montó de un salto y su tostado desapareció en el aire».

ESCENA 11.^a

«Al llegar a la loma de los ceibos, caracolearon los pingos de los paisanos para hacerle cancha, y la saludaban con voces de respeto y alegría».

- ¡Qué bien domina y guía los bríos del tostado!
- ¡Es mansito!
- ¡Fuera salvaje y se endulzaría con tan linda carga!
- ¡Paso a la Varona!
- ¡Cancha pa su garbo!
- ¡Tan güena es como vistosa!
- ¡De juro!
- ¡Sosegate, pingo, y tené respeto!
- ¿Va la señora a ver los campos?
- ¡Cuidado con los bravos! ¡Hay de sangre temible!
- ¡Sabencia del finado en cuestión de cruces!
- ¡A la Varona la respeta un rayo!
- ¡Silencio que está por hablar!

Carmen, en el final del trote, había sonreído al homenaje de los paisanos. Con un suave ademán ha hecho el silencio y dice:

VARONA

Bien, amigos. He venido a contarles el final de un cuento angustiioso. Yo estoy aquí para ejecutar la última voluntad de Juan sin Tierra: la suya en redondo es de todos nosotros en común.

PAISANOS

¿Hemos oído bien? ¡Es un milagro!

VARONA

Seguiréis hasta hoy con el juego del trabajo. Pero debe cesar vuestro vagabundismo estéril. Tomaréis mujer. Viviréis en casa alegre y no acuartelados en los galpones. Creedme: no desdora que un hombre alce por encima de su cabeza un niño en los brazos. Podéis hacerlo a caballo si os place. A trabajar y a vivir en lo vuestro, pues.

«Sombreros al aire y hurras en que se mezclaban los nombres de don Juan y la Varona acogieron el final de la arenga»:

- ¡Milagro! ¡Bendita! ¡Viva la más linda!
- ¡Viva don Juan!
- ¡Viva la Varona!
- ¡Flor a sus pies será toda faena!
- ¡Sea la madre de estos campos!

Espolea la doncella y hácenle todos alborozada escolta.

A un trote bizarro acompañaron a la brava mujer alrededor del campo. Piérdense tras los alcores y reaparecen en el torbellino festival de las imágenes siguientes:

1: Algunos jinetes se han adelantado y van sembrando la noticia por chozas, puestos y galpones.

2: Mancebas de los gauchos apañan con prisa rezagadas de flores y corren al encuentro de la cabalgata para lanzarlas con donaire a la doncella.

3: Un gaucho viejo, saliendo de un puesto, detiene a todo el tropel... Presenta un mate.

EL GAUCHO

¡Un amargo que yo he preparao para el lucero! No haya reparo de la bombilla, que mi boca de viejo es ya tan pura como la de un niño.

Sin apearse la doncella acepta el homenaje y toma el amargo entre risas de todos.

4: Piquete de troperos han soltado reses a falta de cohetes y, vigilando los flancos, despliegan todo el esplendor de los mitos antiguos en ímpetu de toros negros, de ámbar y de llama.

5: A la puerta de un rancho un grupo de niños delira y aplaude sin saber por qué.

6: Anochece. Se encienden hogueras en el llano. Llega rumor de coplas y guitarras.

7: Ya no queda vestigio del día cuando la doncella, junto a una fogata, despide a la escolta.

PAISANOS

¡No vaya sola! ¡Deje que la acompañemos a la estancia! ¡La cañada tiene vueltas imprevistas!

VARONA

Este mansito es el de don Juan. Él me guía.

Sácense los gauchos el sombrero y ella, de un brinco del caballo, piérdese en la sombra.

8: Algazara y pericón junto a las hogueras. Algunas muchachas emperejiladas.

ESCENA 12.^a

Duerme serenamente la doncella. Se verán, a partir de la recta línea del embozo, los hombros desnudos, y la cabeza como de viva estatua, yacente con perfecta simetría. Primeras horas del alba...

ESCENA FINAL

Odulación de las colinas al amanecer. Tendido de espalda en el suelo, los brazos abiertos en pleno descuido, duerme un paisano. A la primer caricia del sol naciente, se incorpora de pronto, mira en torno de sí muy sorprendido, pónese en pie y desaparece.

Rumor de la faena saluda al amanecer como todos los días, pero más ligero...

(Teseo. Los problemas literarios, pp. 229-278)

4

DEL DRAMA DE LA PINTURA

(Del libro Teseo. Introducción a una lógica del arte)

Personajes: la Luz, el color y la Forma. Acción: del primero contra el segundo, y de ambos contra el tercero. Límites de la escala luminosa del pintor, comparada con la de la Naturaleza, según la hipótesis de Ruskin. Efectos en la pintura de paisaje. La vaguedad del impresionismo. Oposición del color y de la forma. La solución clásica, según los preceptos de Leonardo de Vinci. El claroscuro. La solución moderna, según los principios de Cezanne y de Gauguin. El cromatismo formal del primero. El sintetismo del segundo. El simbolismo de 1890. Consecuencia última: los límites del Arte, entendidos como leyes naturales, aseguran providencialmente su libertad.

§ 1

El blanco del papel más blanco marca el ápice de luminosidad accesible al artista; y llevado primero cara al cielo y, después, de acuerdo con la situación conveniente a los cuadros en los interiores más iluminados, fuera de la acción de la luz directa, decae, se oscurece de tal modo, que hace repetir varias veces la prueba con la esperanza de haberse uno equivocado o de ha-

llar al menos alguna causa, fácil de remover, que nos consuele. Y dice Ruskin:

«La claridad de un cielo despejado no puede reproducirse por ningún procedimiento artístico. El cielo no es solamente de color azul, es de fuego azul, y no puede pintarse. Este fuego azul contiene también fuego blanco; contiene nubes que le exceden en claridad, tanto como él mismo puede exceder a la del papel blanco. Más allá de esta luz azul encontramos, pues, otro grado todavía más inaccesible de luz blanca. Si suponemos que la claridad del papel blanco pueda representarse por 10, la del cielo azul valdrá aproximadamente 20 y la de las nubes blancas 30. Si reparáis atentamente en estas nubes veréis que no son del mismo color. Ciertas partes parecen grises comparándolas con otras, y hay tantos matices en ellas como si estuvieran hechas de rocas sólidas. Y, sin embargo, estas partes más oscuras son las mismas que nos parecen algunas veces más claras que el cielo, y evaluamos su intensidad luminosa en 30. Las partes más resplandecientes deben, pues, fijarse lo menos en 40, y su blancura será a la blancura del papel como 40 es a 10. Llevad en seguida los ojos desde el cielo azul y nubes blancas al sol, y veréis que la blancura de estas nubes, cuatro veces más luminosa que la del papel, es oscura y opaca en comparación con esas nubes de plata que arden cerca del sol, de ese sol cuyo resplandor infinito no podéis soportar. ¿Cómo valorar esta luz? ¡Para reproducir todas estas cosas no tenemos, después de todo, más que nuestro pobre papel blanco!»

¿Podrá por lo menos el artista afirmar, con sus medios, el contraste evidente que hay entre la luz del cielo y la oscuridad de la tierra? La desilusión crece al observar también que nuestro blanco pierde su fuerza, ya no frente al blanco de las nubes y frente al azul del cielo, sino frente a la grieta más oscura de la montaña y la sombra de los arbolados. Toda la tierra se viste

de sedas preciosas, fulgura como los tesoros ocultos de pedrería y de oro en los cuentos orientales, y el espejo de la pintura no podrá tampoco reflejar ni el más humilde polvo de los caminos. No sólo el cielo es más claro que la tierra, sino también la tierra es más clara que la paleta. Expresa y responde Ruskin.

«No hay, en efecto, medio más sencillo y más seguro, para hacer un cuadro interesante, que el de oponer la luz del cielo a la oscuridad de la tierra. Que vuestro cielo sea sereno y purísimo, y que árboles, montañas, torres sombrías o cualquier otro objeto terrestre se destaque violentamente sobre ese fondo, y el espectador aceptará reconocido tan sublime y solemne verdad.» «Pero los verdaderos contrastes no podrán jamás reproducirse. Toda la cuestión está en saber si seréis inexactos en un extremo de la escala o en el otro, si os perderéis en la luz o en la oscuridad. Me haré comprender mejor por medio de algunas cifras. Suponed que la luz más intensa que queréis imitar sea la de las nubes débilmente luminosas en un cielo sereno. (Dejo aparte el cielo y las estrellas por imposibles de imitar, aun aproximadamente, en pintura, con cualquier artificio que pudiésemos emplear.) Suponed en seguida que la escala de gradación entre estas nubes y las sombras más oscuras suministradas por la Naturaleza, puede medirse y ser dividida en cien partes iguales, representándose a la oscuridad por cero. Midamos inmediatamente nuestra propia escala, colocando nuestro negro más intenso en 0. Podremos seguir con exactitud a la Naturaleza todo lo más hasta su grado 40; siendo el resto más blanco que nuestro papel blanco. Debemos, pues, con nuestra escala, de 0 a 40, reproducir los contrastes que ofrece una escala que va del 0 al 100. Si queremos reproducir fielmente estos contrastes, podemos primero hacer coincidir a nuestro grado 40 con su 100° al 20° con su 80° y al 0 con su 60°, perdiéndose todo grado inferior en el negro. Tal es, con algunas modificaciones, el método adoptado por Rembrandt. O bien

podemos hacer coincidir nuestro cero con el cero de la Naturaleza, nuestro 20 con su 20 y nuestro 40 con su 40, perdiéndose todo grado superior en el blanco. Tal es, con algunas modificaciones, el método adoptado por el Veronés. O bien, por último, podemos hacer coincidir al cero con el cero, al 40 con el 100, al 20 con el 50, al 30 con el 75 y al 10 con el 25, manteniendo las mismas proporciones en los espacios intermedios. Tal es, con algunas modificaciones, el método adoptado por Turner. Las modificaciones, en cada caso, provienen de la tendencia de cada uno de estos maestros en adoptar en cierta medida uno de los otros sistemas. Así es que Turner, como Pablo Veronés, prefiere conservar sus matices perfectamente exactos hasta cierto punto, es decir, el hacer coincidir su 0 con el 0 de la Naturaleza, su 20 con el suyo y avanzar en seguida hacia la luz con pasos prudentes y rápidos, empleando el 27 para el 50, el 30 para el 70 y reservando todavía alguna fuerza para ir del 90 al 100. Rembrandt modifica su sistema en sentido inverso, empleando el 40 para el 100, el 30 para el 90, el 20 para el 80, y descendiendo en seguida con sutileza, 10 para el 50, 5 para el 30; casi todo el resto, entre el 30 y el 0 se pierde en la oscuridad, reservando un matiz más recargado para que su cero coincida con el otro cero.»

Bueno será, en llegando aquí, releer los pasajes transcriptos de Ruskin, sin prevención a su aspecto matemático por las cifras mezcladas en ellos, que no pasan de ser las cuentas de la vieja. Es un capítulo de crítica tan importante y nada divulgado, que se hace casi un deber de conciencia reproducir por lo menos, y con sus mismas palabras, las partes del mismo necesarias a la exposición de su principal contenido. Quien las lea atentamente obtendrá un firme y saludable criterio para sus juicios en la materia, y un alivio, si no una total exención de fatigas, en las ineludibles jornadas de la observación y de la reflexión propias.

Continúa diciendo que, mientras Turner y Vero-

nés permanecen fieles a la Naturaleza hasta cierto punto, Rembrandt sólo respeta los contrastes más altos y falsea todos los colores de un extremo al otro de la escala: viéndose obligado, para justificar su método, a escoger asuntos fuera del paisaje, que le permitan expresar aproximadamente los colores; cabezas sobre un fondo sombrío, por ejemplo, en que la intensidad luminosa de la Naturaleza rebasaba poco de la suya. Y aunque Turner y Veronés se acercan más a lo verdadero cuando se trata de reproducir toda la escala real, como el público se impresiona fácilmente por la intensidad de la luz, los colores auténticos le parecen extraños, una vez privados del contraste luminoso con que los ofrece la Naturaleza; de modo que si le presentan este contraste, no le sorprenderá la falsedad de los colores. Por eso los cuadros de Gaspar Poussin y otros pintores que obtienen sus efectos oponiendo a su luz máxima un primer término mucho más oscuro, encantan de inmediato la mirada y parecen ser fieles a la Naturaleza, mientras que la veracidad de Turner se desdén por inverosímil. Finalmente, como Turner empieza por pintar con la mayor exactitud posible la tierra y después el cielo por medio de los tonos comprendidos entre sus grados 30 y 40, las dos zonas se unen en el horizonte y el espectador se queja de no poder distinguirlas bien o de que la tierra no parece bastante sólida.

A esta altura de la discusión de Ruskin, ya resumida en sus puntos capitales, conviene acentuar que *no por querer ser el método turneriano de sus preferencias el más natural en cuanto a expresión y eficacia colorista combinadas, es menos indirecto que los otros.* Tómese también nota, que si no puede dudarse de la alta luminosidad del cielo y de la tierra, sí de su colorido en ciertas partes y ocasiones. Los cielos plumizos, las tierras eriales, de secano y agostadas; las carreteras, color de cansancio y desesperanza; los puertos, telarañas de ilusiones viajeras, que se encienden y se apagan, en su niebla perenne, con los matices impal-

pables del nácar; los vellones y pelambres de las nubes; el ambiente pétreo de las urbes; las arenas y las aguas; en suma, la mitad de la tierra, obtiene apenas un asomo de tintas sutiles por influencia de las condensaciones verdes, rojas, azules de su otra mitad, que forman árboles, prados, sombras, arcillas, las floraciones y el azul. No valiendo querer escaparse gracias a la elección de los temas, porque todas las cosas de color se hallan cruzadas por venitas y entre canales que los lagos ensanchan y al fin van a dar en redondo al océano gris, envoltura o somnolencia del mundo. El mal pintor y las personas desatentas o, más bien, que andan a lo suyo, solamente ven aisladas las zonas del paisaje y con breve o ningún horizonte; de modo que la animación de los grises causada por los reflejos, por los complementarios de los colores constantes, por las mezclas ópticas, puntos de enlace para tejer una total entonación, sensible y armoniosa, pásales desapercibida; el verdadero artista, en cambio, y la persona contemplativa tienden a un lado y otro la vista en busca de centros visuales con el intento de armonizar las líneas y la emoción; y sin darse cuenta de momento ni proponérselo, nada más por efecto de posar los ojos aún teñidos de un tono, en las partes que tienen muy atenuado el suyo propio y hasta ninguno, luego sienten una palpitación coloreada por todo; los rubores y las dulces ondulaciones azuladas, los más ricos matices cunden llevando la expresión de la vida y hasta el encanto al páramo triste y a los velos invernales. Acaba por verse un color de relación que de primeras, en la visión segmentada, no se veía. Hay, pues, una acción subjetiva, fisiológica y emocional que coadyuva con la exterior, al efecto de las coloraciones; y una necesidad de armonía que, por mucho predominio que se dé al blanco en los grises coloreados, contribuye al descenso de la escala pictórica, con el doble efecto de bajar la luz (porque un color cualquiera, por tenue que sea, oscurece el blanco) y de ir perdiendo grados de contraste para el cielo, ya de fondo azul, y cuyas nubes claras

piden asimismo el ser más o menos coloreadas. Viene ahora trasladar al lienzo estos valores generales, desde un principio fatalmente más densos en cuanto al color y rebajados en cuanto a la luz, con los medios que Ruskin tiene por limitados y nosotros por providenciales. Después de equilibrar las manchas obtenidas en la visión pausada y simpática, no bien se advierta confusión de intensidades, el artista debe reflexiva, pero decididamente, ceder a las exigencias emocionales del espíritu y a las de lógica en la composición de la obra, acentuando los contrastes en la medida de su fuerza; con la sola reserva de mantenerse fiel a la unidad de la obra y al carácter del tema, no sea que una sequía ofrezca el aspecto primaveral, o la miseria de un antro quede trasmutada en el ambiente de una tapicería. Porque en bajar y subir los tonos para marcar diferencias expresivas, haciendo uso de una escala que ni tiene la mitad de los grados de la natural, se corre el riesgo de traer la noche al medio del día, de petrificar las nubes o de cambiar unas en otras las estaciones; de perder en valor de luz lo que se gana en valor de color, y viceversa. Cierto, esta es la gran dificultad que debe resolver la inspiración y el arte del pintor. ¿Andamos cerca del artificio impío condenado por Ruskin? Es que no hay método alguno para evitarlo, como se ha visto. No se olvide. Por tanto, aún cabe ir más lejos en la teoría de los valores de lo que ha excojitado el esteta inglés, y se presiente ya una evolución de la misma que se ve llegar hasta el transporte musical de las escalas. Progreso racional del Arte que no podría suceder si la escala del pintor y de la Naturaleza fuesen iguales; tampoco la matemática, si el hombre hubiera sido un espíritu puro, y aun universal, dotado de ubicuidad, que pudiese percibir todas las magnitudes fuera de las divisiones, comparaciones y equivalencias del cálculo; aspiración necesaria, motriz, que, precisamente, sólo podrá ejercitar el hombre por medio de las cifras y símbolos de la inteligencia. ¿Por qué siendo forzoso el cálculo a la acción representativa pro-

pia del Arte, ha de ser más restringido que el de las matemáticas? Ya con el método de los valores, de igual modo que una ecuación subsiste a través de todas sus transformaciones cuando se opera idénticamente en sus dos miembros y un sistema de varias se reduce a otro más simple por medio de eliminaciones que no afectan a los valores del primitivo, la obra de arte puede resumir, sin duda, un sistema de equivalencias naturales con que poner en comunicación los ojos del hombre, por su parte espiritual, con el variado espectáculo del mundo y la infinita esfera de luz que maravillosamente lo contiene. Un día podrá darse también con las claves y numerosas escalas mayores y menores de la pintura, que le permitirán representar todos los aspectos del mundo y de los seres con una gran fidelidad subjetiva, en una relación íntima y, por tanto, cierta, de los valores pictóricos y reales, sobre la misma base que Ruskin estima impotente de las siete notas ofrecidas por la escala natural del color. Quizás el moderno simbolismo francés pueda entenderse como un presentimiento, un primer paso en esta revolución liberadora del Arte, más lógica y audaz que la emprendida por tendencias posteriores basadas en el desarrollo del principio de la forma integral o en el espacio. No será llegado con ello el reino de la mentira y del orgullo; sino el de la verdad de las capacidades humanas; pareciendo también más cristiano que la postración y la quejumbre, recibir con el gozo del salmista los dones, que no deben ser mezquinos, venidos de la mano de Dios.

§ 2

Queda trazado el conflicto en cuanto a los límites de la pintura para expresar directamente la escala de la luz, más o menos coloreada, de la Naturaleza. Como una consecuencia, otro punto culminante del drama se aparece al considerar el problema del volumen y el

color claro, escollo del impresionismo, causa de las torturas de Cezanne y de la extremada reacción cubista. Prosiguiendo la discusión, dice Ruskin:

«Los grandes artistas se dividen en dos grupos: los que pintan sobre todo para el color, como Pablo Veronés, Ticiano y Turner, y los que pintan sobre todo para los efectos de sombra y de luz, sin cuidarse del color, como Leonardo de Vinci, Rembrandt y Rafael. Los grandes maestros pertenecientes a cada una de estas categorías, conceden en su obra un lugar subordinado ya a la luz, ya al color. Pablo Veronés introduce cierto claroscuro, y Leonardo cierto sentido del color. Pero Leonardo, Rembrandt y Rafael no dejan menos una gran parte de los cuadros en una sombra gris, oscura o terrosa, relativamente incolora, porque empiezan por poner sus centros luminosos y descienden en la escala de tonos hasta el negro; mientras que Veronés, Ticiano y Turner componen sus lienzos como una rosa, bañando sus sombras de un color cálido y se elevan en una escala de tonos cada vez más pálidos y delicados en la luz: empiezan por poner sus sombras y llegan al blanco. El método de los coloristas presenta, desde este punto de vista, un solo inconveniente y ventajas varias. El inconveniente deriva de que no disponiendo de un tono más marcadamente opuesto, les es imposible dar a las formas el relieve que los partidarios del claroscuro pueden darles, exagerando los contrastes. Por esto es que las obras de los grandes coloristas, comparadas con las obras de Rafael o de Rembrandt, siempre aparecen de poco relieve.»

LEONARDO: «La intención primaria del pintor es hacer que una simple superficie plana manifieste un cuerpo relevado, y como fuera de ella. Aquel que exceda a los demás en este arte, será más digno de alabanza; y este primor, corona de la ciencia pictórica, se consigue con las sombras y las luces, esto es, por el claro y oscuro. Las figuras parecerán mucho más relevadas y resaltadas de su respectivo campo, siempre que

éste tenga también un determinado claroscuro, con la mayor variedad que se pueda hacia los contornos de la figura; observando siempre la degradación de la luz en el claro y la de las sombras en lo oscuro. El que huye de la sombra, huye igualmente de la gloria del Arte, según los ingenios de primer orden, por ganarla en el concepto del vulgo ignorante, el cual solo se paga de la hermosura de los colores, sin conocer la fuerza y relieve.» (*Tratado de la Pintura.*)

RUSKIN: «Excluyendo la idea de color en sus dibujos —que sólo es un buen método para hacer estudios previos— y no cuidándose más que de su sombra abstracta, los que se valen del claroscuro exageran forzosamente las sombras, no sólo en relación con las otras partes del objeto representado, sino también al medio que los rodea; exageran igualmente las luces, representando blanco lo que debiera ser rosa o gris, o de cualquier otro color claro. Pero como este método caracteriza esencialmente la escuela romana y florentina...»

MIGUEL ÁNGEL (ya viejo, sin poder dejar de admirar la magnificencia del color veneciano): «¡Ah! Si esta gente hubiese tenido como nosotros, cada día, a la vista los mármoles antiguos...»

RUSKIN: «...y se asocia en sus más célebres representantes a un conocimiento muy profundizado de la forma y de la expresión, un gran número de artistas inspirados también más tarde por la metafísica alemana han acabado por considerarlo superior a cualquier otro. Y esto explica la decadencia del arte de mi tiempo. Haciendo abstracción del color, como si fuese una cosa vulgar, han terminado por no ver nada absolutamente. En los coloristas las luces podrán ser falsas, pero las sombras son verdaderas; mientras que en los que emplean el claroscuro son falseadas tanto las unas como las otras. Otra ventaja de los coloristas consiste en el placer que producen sus cuadros, su majestad, su nobleza, el cual crece por la proporción de luz y de colores que consiguen hacer pasar a sus sombras, en

vez de los negros y grises de los que emplean el claroscuro. El uso del color que hacen los poetas, confirma esta verdad. A todos los hombres sanos y bien equilibrados les gusta el color: nos fue dado para reconfortarnos y alegrarnos. Está abundantemente extendido en las obras más sublimes de la Creación, sobre las cuales deja la prueba de su hermosura; asociado a la vida en el cuerpo humano, a la luz en el cielo, a la pureza y a la solidez en la tierra; la muerte, la noche y la concepción quedan incoloras.»

LEONARDO: «No siempre es bueno lo que es bello; y esto lo digo por aquellos pintores que se enamoran tanto de la belleza de los colores, que apenas ponen sombra en sus pinturas, pues son tan endebles e insensibles que dejan la figura sin relieve alguno. Este mismo error cometen los que hablan con elegancia y sin conceptos ni sentencias.» (*Ob. cit.*)

RUSKIN: «Sin duda, cuando se intente explicar la esencia de las cosas, la forma nos parece esencial y el color más o menos accidental... Puestos en la alternativa de escoger entre una obra de arte todo forma y sin color, como un grabado de Alberto Durero, y otra todo color sin forma, como una imitación de nácar, desde luego que la primera nos parecerá infinitamente más preciosa... Pero desde el momento que interviene el color, importa que, cualesquiera que sean los errores cometidos, además sea exacto. Podrá ocurrir que la música de una canción no sea tan indispensable para su influencia como las palabras; pero, sin embargo, desde el momento que se canta es necesario que la música sea justa, so pena de quitar interés a las mismas palabras; mejor será, seguramente, que las palabras sean ininteligibles, que no las notas falsas. La misión del pintor es la de pintar. Si sabe dar colorido a su lienzo, es pintor, aunque no pueda hacer nada más; si no sabe, no es pintor, aunque pueda hacerlo todo menos eso. Una gran potencia colorista revela siempre una gran inteligencia de artista; y su aplicación reclama serios y profundos estudios. Pero es imposible —nótese

bien— que si es buen colorista no pueda hacer algo más; porque un fiel estudio del color permitirá siempre distinguir la forma, mientras que el estudio de forma más detallado no permitirá saber el color. El que pueda percibir todos los grises, rojos y violetas de un pez, pintará al pez redondo y completo; pero el que no haya estudiado más que su figura esférica, puede no percibir sus grises y violetas, y si no los ve, no llegará nunca a dar a su estudio el aspecto de un pez...»

CÉZANNE (al poeta Gasquet): «El dibujo y el color ya no son cosas distintas. A medida que se pinta se dibuja. Cuanto más el color se armoniza, tanto más el dibujo se hace preciso; esto es lo que yo sé por experiencia. Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud.»

Optimismo de Cézanne, presentado por Ruskin, que su obra no alcanzó a coronar plenamente. Véase un resumen de su proceso técnico, hecho por Maurice Denis en su reciente obra titulada *Nuevas Teorías*:

«Cézanne barroco, hijo pródigo de Delacroix y nieto del Greco, no es más que un aspecto del verdadero Cézanne. Es también el camarada de los impresionistas, el amigo de Zola, el adepto del realismo. Es de una época en que la palabra de orden era, para Gerome como para Courbet: ¡la Naturaleza, nada más que la Naturaleza! En el fondo de todas sus especulaciones pictóricas se halla la preocupación de lo verdadero. Primero sólo ve la Naturaleza a través de los viejos maestros del claroscuro. Después, poco a poco, la Naturaleza se despoja para él de todos los velos del pasado, y se le aparece en toda su pureza. Ella le propone cada mañana el problema de un aspecto nuevo, de una belleza cada vez más rara que no acierta con el modo de expresar. En su primera manera se contenta con un régimen de valores que va del negro al blanco, con un pequeño número de colores sin degradación ni perspectiva aérea, ordenados por simples relaciones. Vienen

los tiempos impresionistas. Entonces sustituye los contrastes de tintas por los contrastes de tonos; transmuta los valores de negro y blanco en valores de colores. Con un sentido extraordinariamente fino de la tonalidad, se complace en el entrecruzamiento de gamas cromáticas en que los colores, como puntos de tapicería, de mosaico enteramente fundido, compenentran los volúmenes, manifiestan su espesor, definen los objetos; cromatismo que resumía en esta frase: modular, más bien que modelar. Lo que toscamente solía explicar, siguiendo sobre su puño cerrado el pasaje de las luces a las sombras: “Yo quiero hacer con el color lo que se hace en blanco y negro con el difumino”.»

La exposición de Maurice Denis es bastante precisa, pero conviene señalar bien la importancia casi original, bajo el punto de vista moderno, de Cézanne en el conflicto que estudiamos de la forma y la luz coloreada. Esperaba este profundo artista encontrar en el análisis del color tonos equivalentes en valor de intensidad luminosa a los valores de blanco y negro, de manera que sustituyendo aquellos a estos, conseguiría, según expresiones suyas, «dotar al impresionismo —disuelto en la luz— del carácter sólido y esencial del arte clásico»; «rehacer a Poussin delante de la Naturaleza», la plenitud de la forma por medio de la riqueza del color y no con el instrumento del claroscuro, o sea el blanco y el negro en oposición, degradados y más o menos recubiertos de colorido. Pero, unas veces, la prometida riqueza de color quedó en riqueza de valor de contados tonos, y otras, los límites de la paleta le obligaban un continuo movimiento de valores, a no concluir sus obras, para sufrir sin tregua en sus sienes las mil agujas y fiebres de una sensibilidad irritada. Si un matiz del objeto pide el más claro de los verdes, otro contiguo, sea también verde o rojo o azul, más agudo y de más elevada posición formal, pide la caída del primero; y ambos matices complicados con otros de la mancha en que están, y de ésta con otras y con la ma-

yor que les abarca en una continua sintaxis, irán perdiendo su brillo parcial hasta desaparecer en los grises o en los colores más densos, y aun en los convencionales, determinando en el cuadro una total modificación, hacia arriba o hacia abajo, de los valores formales y luminosos del modelo. Con desesperación veía que la dorada manzana, túrgida y fresca en la luz del aire, quedaba en el lienzo cubierta de ceniza o con los tonos incitantes de la compota. «No está suficientemente viva, envuelta... Dibujar, sí, dibujar... Pero es el reflejo el que envuelve; la luz, por el reflejo general, es la envoltura.» Este análisis porfiado, semillero más que frutal, hace de Cézanne la figura más dolorosa y atrayente del arte contemporáneo.

§ 3

Aprovechando la experiencia del martirio cezariano, la suya propia y, en general, las desintegraciones del impresionismo, para encontrar el tono constructivo y luminoso, uno de los más grandes artistas modernos. Paul Gauguin, logra huir de yermas antinomias y llevar a un medio de transacción los poderes del Arte y de la Naturaleza, resolviendo la forma y el color en planos y tonos llenos, sintéticos, al contrario de las divisiones o análisis de su primera etapa impresionista, bajo la influencia de Pissarro, de la cual ya no hay rastros en su obra principal realizada en las Antillas; técnica juzgada con acritud por Cézanne, lógico en esto con su propio sistema: «Gauguin no es pintor —exclama—; no hace otra cosa que figuras chinescas. No aceptaré jamás la falta de gradaciones y de modelado. Es una falta de sentido.» (*Gauguin y el grupo de Pont-Aven.*, p. 74. Charles Chassé.) Alguien atribuye la reacción contra el cromatismo plástico a Puvis. Forma y entonación simple que parte de la realidad y encuentra su armonía en el cuadro; éste ya no será más la «ventana abierta» de la escuela realista, sino, «ante

todo, una tela coloreada», o, como propone Maurice Denis: «Una superficie plana cubierta de colores ajustados a un cierto orden.» La obra de Cúneo, de Arzadum y de Causa,¹ tiene bastante del sintetismo de Gauguin. Estilo y trasposición de tonos, como quiera la más libre emoción lírica, pero tocando las cosas tan de cerca y con tanto amor como la luz y el rocío mágico de la aurora; de modo a evitar la falsa y trivial entonación decorativa. Conviene, pues, rectificar la fórmula anterior, diciendo: «superficie plana cubierta de colores deducidos de los reales»; y repetir cuantas veces haga falta, que la música y el cálculo matemático no tienen una base más positiva.

Esta liberación, fundada precisamente en los límites del Arte, debe extenderse también a los artistas que, movidos por un sentimiento dramático de la vida, necesitan expresar la presencia imperiosa de los seres y de sus contrastes, de su acción mutua, confundida en los fondos e individualizada en las luces: Leonardo, Rembrandt; o reducen su color a una gama sobria, del blanco al negro verdoso, de ocre ardientes que valoran el conjunto, encendido secundariamente por los celestes y carmines de las draperías: Tintoretto, Greco; o lo difunden por la sombra iluminada de Velázquez; o lo envuelven por la bruma de Carrière o de Bonnard; o le oponen los negros puros de Picasso. El propio Ruskin, cuyo apasionamiento místico por el color le hace desdeñar y tener por impía esta pintura, sin reparo de los grandes maestros citados, nada, en buena lógica, puede oponer después de haber escrito este pasaje de sabia doctrina:

«Es una verdad importante que todas las formas de Arte dignas de este nombre resultan de cierta elección entre diversas categorías de hechos, de los que algunos solamente pueden ser representados y los otros necesariamente excluidos; y que la perfección de cada

1. Artistas uruguayos.

estilo depende, ante todo, de su armonía, de la fidelidad con que obedece, tanto como sea posible, a las verdades elegidas; y, después, de sus altas miras, del número de verdades que haya de conciliar y de lo conscientemente que reconozca las que debe excluir, pueda o no representarlas.»

§ 4

Por otra parte, lo mismo que de la relativa extensión del color en la Naturaleza, puede pensarse del volumen o de su visibilidad, que tiene su complemento, su base, como aseguran no sin razón los cubistas de la extrema izquierda, en las nociones de la experiencia y del recuerdo. El impresionismo tendría razón. Su veracidad es indudable. Tanto no se percibe solamente por la vista el cuerpo de las cosas, que si podemos por abstracción despojarnos de toda idea previa de orden objetivo, la serie de los diedros entrantes y salientes formada por los edificios nos parecerá compuesta por ligeros biombos, detrás de los cuales podrán disfrazarse para salir a la calle los actores de la vida; las sietras de una enorme base, parecerán de cartón recortado; los árboles, cercanos, muestran su espesor debido a los huecos de sombra en su follaje, mas en alejándose los penetra el aire de su azul y acaban por ser fajas verdes en el horizonte; los cilindros y esferas ventradas, a los pocos pasos no son más que listones o discos en pie, cuando no de superficies evidentemente cóncavas; de cerca y en luz igual, los frutos hacen pasar su claro volumen por todos los sentidos al alma, o en ella se retratan sin mediador alguno, como en el agua; casi no llegan por los ojos ni se adaptan al medio específico de la pintura: el plano único del lienzo; de ahí la obsesión de Cezanne queriendo agarrar estos volúmenes lúcidos, casi vivientes ya en el aire abstracto de la conciencia integral, sin echar mano del juego de oposiciones convencionales necesarias para la expresión

plástica: «Los objetos vistos entre la luz y la sombra, parecerán de mucho más relieve que en la luz o en la sombra.» (Leonardo, *Ob. cit.*).

Avisado por su empirismo y por su discurso incansables, ya Leonardo había sentido la necesidad de aumentar los recursos del dibujo y de la perspectiva.

«Cuando en el aire no se advierta variedad de luz y oscuridad, no hay que imitar la perspectiva de las sombras, y sólo se ha de practicar la perspectiva de la disminución de los cuerpos, de la disminución de los colores y de la evidencia o percepción de los objetos contrapuestos a la vista. Esto es lo que, de la menos exacta percepción de su figura, hace parecer más remoto a un mismo objeto. La vista no podrá jamás, sin movimiento suyo, conocer por la perspectiva lineal la distancia que hay entre uno y otro objeto, sino con el auxilio de los colores.» (*Ob. cit.*).

Sin embargo, muchos efectos de masa y de espacio que, bajo el aspecto de profundidad, son lo mismo, están sugeridos por el dibujo y la perspectiva lineal, por la disminución de los cuerpos, porque se distinguen más o menos a las distancias y por su contraposición, más que por una fiel diferenciación de los tonos en cada color según los planos; pues sería difícil o imposible su discernimiento y reproducción en alta luz, más aún si es corto el radio visual o se trata de cosas a la mano, cuando en vez de muchas brazas y agrupaciones de volúmenes se quiere construir por los tonos o intervalos de cada color, de modular cromáticamente, según el empeño de Cezanne, el espacio y volúmenes cercanos, igualmente iluminados. De ahí la práctica de arreglar las luces y el dualismo clásico del dibujo y el color, cuya divergencia sería notoria, lo mismo en las obras maestras antiguas, si no la encubriese el claroscuro.

Por las mismas razones, tampoco es fácil distinguir en un cuadro, si el error no salta a la vista en las grandes manchas, cuándo los tonos se ajustan punto a pun-

to a las líneas y planos, siendo una misma cosa color y dibujo, y cuándo se desvían y, no obstante, producen la ilusión de la forma o el espacio profundos.

Contribuyen, pues, tanto o más que la visión, al sentimiento de una realidad substancial envuelta en las vibraciones luminosas —que inspiraron al primer impresionismo—, las demás sensaciones y fuerzas subjetivas del artista, que impulsado a concretarlo en volúmenes puede, legítimamente, por lo mismo, hacer uso de medios subjetivos, congruentes, en una conciliación máxima de los valores naturales de color y de luz, con las no menos naturales y estéticas percepciones de la imaginación y del espíritu.

Por todo lo expuesto, de la disputa entre el color y la forma, como quien dice entre el alma y el cuerpo —¡eterna Edad Media del pensamiento!—, se deduce la misma consecuencia sorprendente que de la disputa entre la luz y el color, el ideal y la voluptuosidad: los límites del Arte son el fundamento de su libertad. La paradoja se desvanece pensando que dichos límites se referían a una potencia de alcance desconocido que al precisarse, a través de una enorme revolución crítica y de técnica en nuestro tiempo, aparecerán como leyes naturales capaces de regir las más diversas posibilidades creadoras. ¿Qué hubiera sido del Arte si los medios de expresión de que dispone fuesen ilimitados en el sentido que se deseaba ingenuamente antes de conocerse bien su centro, su radio y el amplio y noble círculo de sus fines? Un servil e inútil duplicado de las visiones de los ojos carnales. Nada tendría la obra plástica de aquel elemento puramente espiritual, humano, debido al cual parecen superiores las artes menos imitativas, la Arquitectura y la Música. Mas no pudiendo nunca lograrse del todo la imagen idéntica de las cosas, fue obligado el artista, mal de su grado, a poner de su alma la mitad, y esto hace no sólo el encanto de los primitivos, sino también la fuerza de los grandes maestros. Verdaderamente, cabe pensar que Dios mismo, obrando en el orden de las causas segundas, dispuso

estos límites del Arte, que son leyes, para dar vida y lugar a criaturas distintas de las comprendidas en su primera creación imponente.

La escuela simbolista en pintura, 1890, Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Serusier, hermana de la poética del mismo nombre inspirada por Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y otros, tenía ya entre sus primeros principios, uno atribuido a Cezanne: «Representar por medio de equivalentes plásticos y coloreados la Naturaleza, más bien que traducirla»; y se ha dicho también que a todos los grandes artistas puede considerárseles, bien examinadas las cosas, más o menos guiados por igual instinto estético. Excusa decirse que simbolismo no significa representación de ideas abstractas por alegorías, como se entendió y se hizo en algún momento, resucitando las aficiones prerrafaelistas, sino mejor cierta ideación de las cosas reales vistas y armonizadas también a la luz interior del espíritu y de las emociones.

Finalmente, sólo al artista creador que aunque pudiese no haría de su obra una copia, sino un juicio de la Naturaleza, una especie inteligible, un resumen vivo, un centro inextenso de fervor y de armonía espiritual, de cualquier modo que sea, en la luz o en la sombra, puede aplicársele aquel bello pasaje del mismo Ruskin en otra parte de su libro:

«Al pintor mezquino pretencioso y afectado, que no sueña más que en ostentar su ciencia estrecha y las artimañas miserables de su destreza, podemos en verdad decir: Retírate del medio, entre la Naturaleza y yo. Pero al gran pintor de imaginación, un millón de veces más grande que nosotros por todas las facultades de su alma, debemos decir, por el contrario: Ven al medio, entre la Naturaleza y yo, esta Naturaleza que es demasiado grande, demasiado maravillosa para mí; modérala para mí, interprétala para mí; déjame ver por tus ojos, entender por tus oídos y ayudarme del auxilio y de la fuerza de tu alma.»

Esto es, precisamente, lo que se quería demostrar. Se ha visto cómo de la sagaz discusión del esteta inglés, por en medio de sus contradicciones y a pesar de sus honrados temores, se desprenden ya maduros los frutos del espíritu y de la libertad en el Arte.

Queda expuesto en grandes líneas el drama de la pintura, cuyos personajes y acciones principales serían: la luz, el color y la forma; el primero contra el segundo; los dos, contra el tercero. Drama del Norte, sutil, pertinaz, atormentado; en una palabra, drama de conciencia, que también es para el Arte, como para lo moral, una discusión de la luz y el color, del alma y de los deseos, impulso de la vida; de la luz y de la forma, del espíritu y de la materia, polos quiciales de la existencia.

*(Teseo. Introducción
a una lógica del arte,
pp. 9-38)*

Eduardo Dieste: Bio-bibliografía

Biografía

- 1882: Nace en el Uruguay, Departamento de Rocha, de padre gallego —don Eladio Dieste y Muriel— y de madre uruguaya —doña Olegaria Gonçalves Silveira, de ascendientes portugueses establecidos en Brasil—. Otros tres hermanos nacen también en el Uruguay.
- 1885: Muere en Mondariz (Pontevedra) su abuelo, el magistrado don Antonio Dieste y Lois, y su abuela doña María Muriel Rodríguez comienza a insistir para que el matrimonio se traslade con sus hijos a España, donde la familia posee una regular fortuna en bienes.
- 1888: Así lo hacen en efecto, trasladándose con cuatro hijos, de los que Eladio es el tercero, y se instalan en Pontevedra junto a la madre y una hermana soltera. En Pontevedra nacen otros dos niños, Olegaria y Manuel.
- 1893: A la muerte de su madre, don Eladio arregla la antigua casa de los antepasados en Rianxo, y se instalan definitivamente en esa pequeña e ilustre villa de la ría de Arosa, cerca de sus propiedades rurales. Tardíamente (en 1899), pero con toda felicidad, nacerá en Rianxo el último hijo del matrimonio: Rafael. La diferencia de edad entre Eduardo

y Rafael es, pues, de 17 años, que no será impedimento —aunque sin duda, le dé un sello particular— a la gran amistad literaria de los dos hermanos desde los años treinta.

Eduardo ingresa en Santiago en el Seminario Conciliar, donde estudia con brillantes notas.

- 1904: A punto de ordenarse, y sin que ello signifique una crisis confesional, prefiere renunciar al sacerdocio. Estudia entonces Filosofía y Letras.
- 1910: Desde muy jóvenes se ha establecido una amistad fraternal en Rianxo entre Eduardo Dieste y Alfonso R. Castelao, y en 1910 fundan el famoso periódico rianxeiro *El Barbero Municipal*, que dirigirá don José Arcos Moldes, y del que fueron redactores principales y colaboradores José Benito Rañó Alcalde y el poeta padronés Ramón Rey Baltar. Las luchas políticas de este semanario determinan el rumbo ulterior de Eduardo Dieste, que por presión de enconadas represalias caciquiles tiene que optar por el retorno al Uruguay.
- 1911: Se traslada al Uruguay, al mismo tiempo que aparecía su libro *Leyendas de la música*, premiado y publicado por la Biblioteca de Autores Gallegos. «Con Castelao hace por aquel entonces la pareja estudiantil más sorprendente de Galicia. Dan conferencias ilustradas, fundan el Archivo Humorístico, desatan diálogos y teorías que sacuden el ambiente...»
- 1912: En el Uruguay se distingue sucesivamente en el periodismo y la enseñanza. Dejó huella ejemplar como director del Liceo de Cerro Largo; en su Plan de Enseñanza, en su proyecto sobre concursos y jurados para estímulo de los artistas; en sus traducciones excepcionales de poemas de Shakespeare, Chesterton, Shelley, incluidos en *Buscón Poeta* o publicados especialmente.
- 1915: Entra en la Cámara de Representantes como diputado nacional.
- 1924: En Montevideo es fundador, animador y orientador del grupo de poetas y artistas que se denominó «Teseo», lo mismo que la revista, dirigida por él y que tan vivificante influjo tuvo en ambas márgenes del Plata.

Entre 1912 y 1927 aparecen sus libros: *Buscón Poeta*, *Los místicos*, teatro; *El Viejo*, tragedia, y el tomo *Teseo (Discusión estética y ejemplos)*. En los dos primeros se manifiesta la presencia de Galicia en la temática, el ambiente y notorios matices del estilo.

- 1927: Es destinado a Londres como cónsul general.
- 1931: Viene a España, donde desempeña funciones de cónsul sucesivamente en Bilbao, Cádiz y Madrid.
- 1933: Es en Madrid (1933) donde, bajo el título general de *Buscón Poeta y su Teatro* reúne las obras dramáticas y narrativas mencionadas, uniendo a ellas en el mismo volumen las novelas breves y ensayos de humor que había escrito en Londres y todo lo que posteriormente, con la animación y entusiasmo del retorno, escribió en Rianxo. El volumen apareció con notables ilustraciones de Arturo Souto.
- 1934: La parte general del *Teseo*, complementada con un ensayo de su hermano Rafael, se publica en Madrid con el título de *Introducción a una lógica del arte*.
- 1935: En 1935 patrocina en Madrid la revista *P.A.N. (Poetas Andantes y Navegantes)*, que dirige José Otero Espasandín. Es una de las revistas más significativas de la época. En ella colaboraron principalmente escritores gallegos: José Otero Espasandín, Enrique Fernández Sendón («Fersen»), Eugenio Fernández Granell, Cándido Fernández Mazas, Rafael Dieste, Alberto Fernández Armesto y, asimismo, algunos no gallegos como Antonio Espina, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Gaya, Arturo Serrano Plaja, Mariano Gómez Fernández («Jaime Espinar»).
- 1936: A comienzos de la guerra española, y en desacuerdo con la actitud del gobierno uruguayo, que había roto sus relaciones con la República, renuncia a su cargo de cónsul y retorna a Montevideo, donde permanece en disponibilidad.
- 1938: En Montevideo publica el *Teseo II. Los problemas literarios*, y una nueva edición, considerablemente aumentada del *Teseo. Los problemas del arte* (Buenos Aires, Losada, 1940), así como una versión de *21 sonetos de Shakespeare*.

- 1943: A finales de 1943 es nombrado cónsul en San Francisco de California.
- 1952: Con cargo análogo, se traslada a Nueva York y, por último a Santiago de Chile (1953).
- 1954: Fallece en Santiago de Chile, el 2 de septiembre de 1954.
- 1964: Aparece en Montevideo, al cuidado de Esther de Cáceres y con excelente prólogo y bibliografía, una edición de *Teseo. Los problemas del arte*, para la Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos. (No se ha continuado, como estaba proyectado, la reedición de las Obras completas.) Faltaban por recoger en libro muy importantes ensayos de Eduardo Dieste, tales como «El tiempo épico», sobre la novela, publicado en la revista *Nosotros* de Buenos Aires (marzo-abril 1940), y sobre «Francisco de Asís», publicado en *La Licorne*, revista que dirigía en París la escritora uruguaya Susana Socca.

Bibliografía

- 1911: *Leyendas de la música*, premiado y publicado por la Biblioteca de Autores Gallegos, Madrid, Imprenta Alrededor del Mundo. (El autor —dice Esther de Cáceres— por haber sufrido un cambio profundo en su proceso, no hace figurar ese libro en la lista de sus obras.)
- 1913: *Buscón Poeta. Teorías disparatadas y cuentos de burlas*, Montevideo, D.M. Bertani, s.f. (Al ejemplar consultado le faltan unas hojas finales, terminado el texto, y no podemos precisar la fecha de impresión. Parece que fue en este año 1913.)
- 1915: *Los místicos*, Montevideo, Renacimiento; drama que posteriormente se llamó *Castidad* y al cual seguía, en el mismo volumen, otra pieza dramática más breve de muy preciosa traza romántica: *La ilusión*.
- 1920: *El Viejo*, Montevideo, Imp. El Siglo Ilustrado, tragedia de ambiente familiar que el autor sitúa en el campo uruguayo.
- 1924: Fundación de la revista *Teseo*.

- 1925: *Teseo. (Discusión estética y ejemplos)*, Montevideo, Ed. Teseo.
- 1930: *Teseo II* (crítica literaria), Montevideo, J.F. Montedónico.
- 1933: *Buscón Poeta y su Teatro*, ampliación del primer *Buscón* con otras narraciones, así como el teatro del autor. Ilustraciones de Arturo Souto, Madrid, J. Pueyo.
- 1934: *Introducción a una lógica del arte* (contiene la parte general del *Teseo* y un ensayo de su hermano Rafael sobre Expresionismo), Madrid, J. Pueyo.
- 1935: Fundación en Madrid de la revista *P.A.N.*
- 1938: En 1938 se inicia la reorganización de la obra de Eduardo Dieste distribuida en los siguientes volúmenes:
- Teseo. (Los problemas literarios)*, ed. aumentada, Montevideo, Reuniones de Estudio.
 - Teseo (Los problemas del arte)*, Buenos Aires, Losada, 1940.
 - Buscón Poeta. Recorrido espiritual y novelesco del mundo*, Buenos Aires, Emecé, 1942.
 - Teatro de Buscón. (Castidad, La ilusión, El Viejo)*, Buenos Aires, Nova, 1947.
- 1944: *21 sonetos de Shakespeare*, Montevideo, Instituto Anglo Uruguayo, Ed. Independencia.

ÍNDICE

Prólogo de Carlos Gurméndez.	7
Prólogo de Rafael Dieste: Una semblanza de Buscón Poeta (Del libro <i>Teseo. Los problemas literarios</i>)	17
1. CUENTOS (Del libro <i>Buscón Poeta</i>)	31
Un Adam sin compañera	33
El primer beso	46
El pobre que no tenía nada	50
Uno quiere morir, otro resucitar, y no lo consiguen	57
2. TEATRO (Del libro <i>Teatro de Buscón</i>)	61
El viejo. Tragedia vulgar de las tres jornadas naturales, ida, vuelta y vencimiento de años	63
3. ESTÉTICA (Del libro <i>Teseo. Los problemas literarios</i>)	113
La estética literaria	115
Conclusiones	124
Base folklórica del conocimiento	127
La invención eucarística	131
Figuración por diferencia	139

Tetraedro de la poesía	146
Virtud y dificultad de lo español	171
Promesa del viejo y de la doncella. Comedia para el cine en tres actos	177
4. DEL DRAMA DE LA PINTURA (Del libro <i>Te-seo. Introducción a una lógica del arte</i>)	233
<i>Eduardo Dieste: Bio-bibliografía</i>	255

Titulos aparecidos en esta colección

- 1 Rafael DIESTE
La Isla. Tablas de un naufragio
Prólogo de Carlos Gurméndez
- 2 José BERGAMÍN
El pozo de la angustia
Prólogo de Carlos Gurméndez
- 3 Manuel ANDÚJAR
Cristal herido
Prólogo de José Ramón Arana
- 4 Eusebio GARCÍA LUENGO
No sé
Prólogo de Carlos Gurméndez
- 5 Ramón de GARCIASOL
Notaría del tiempo
- 6 Jorge CAMPOS
Cuentos sobre Alicante y Albaterra
Prólogo de Ricardo Blasco
- 7 Manuel ANDÚJAR
Historias de una historia
- 8 María ZAMBRANO
Senderos
- 9 José HERRERA PETERE
Cumbres de Extremadura. Novela de guerrilleros
Prólogo de María Zambrano

En preparación:

- Paulino MASIP
El diario de Hamlet García
Prólogo de Pablo Corbalán