

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS

**REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS**



MENDOZA
(R. Argentina)

N.º 1
AÑO 1956

— UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO —
BIBLIOTECA CENTRAL

E. 10.11.59 N° de Orden.....
P. MNC
Valor dos

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS



REVISTA
DE
LITERATURAS MODERNAS



N.º 1
AÑO 1956

MENDOZA
(R. ARGENTINA)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE LENGUAS Y LITERATURAS MODERNAS

I N D I C E

A R T Í C U L O S

Preámbulo	Pág. 9
Dante y los mitos antiguos, <i>Giuseppe Valentini</i>	„ 13
Cultura latina y espíritu germano. - El despertar de las literaturas anglogermánicas, <i>Ilse M. de Brugger</i>	„ 25
Pirandello y Shaw, <i>Pablo Giosi</i>	„ 47
Goethe en el mundo anglosajón, <i>Hans Werner Wasmuth</i>	„ 73
Italia en el pensamiento y en el arte de Vazov, Slaveikov, Velitchkov y Kristov, <i>Furio Lilli</i>	„ 91
L'eternelle fuite de Gogol, <i>Rolando De Reyber</i>	„ 109
La musica dell'Arcadia, <i>Vincenzo Terenzio</i>	„ 149
Valle-Inclán: "Tirano Banderas", <i>Carlos Orlando Nallim</i>	„ 159
Lautréamont, <i>Luigi Fiorentino</i>	„ 181
En torno al hecho literario - (Fragmento para una Introducción a la Literatura), <i>Adolfo F. Ruiz Díaz</i>	„ 193

N O T A S

El <i>Reiselied</i> de Hugo von Hofmannsthal y el paisaje hiperbóreo de Mignon, <i>Alfredo Dornheim</i>	„ 209
Sources of the invocations in the "House of Fame", <i>Marta Stella Solari</i>	„ 217

N O T A S C O N M E M O R A T I V A S

Vicente Barbieri, <i>Adolfo F. Ruiz Díaz</i>	„ 229
La muerte de Henri Bernstein, <i>Rolando De Reyber</i>	„ 232

R E S E Ñ A S

Los versos del Capitán - Anónimo - <i>Italo A. Burotto</i>	„ 237
L'esprit humain selon Saint Jean de la Croix - Henri Sanson, <i>Adolfo F. Ruiz Díaz</i>	„ 241

P R E A M B U L O

La Revista de Literaturas Modernas aspira a reunir en una sola entrega anual una visión de conjunto del trabajo del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas y de la Facultad de Filosofía y Letras, con comprensible acogida a colaboradores del exterior cuya obra armonice con la jerarquía de la publicación. No obstante, y en la medida de lo posible, seguirán apareciendo las otras publicaciones más circunscritas a la especialidad de cada Sección de las que componen el Instituto.

Este número 1º aparece con una cierta demora, perceptible en las fechas de algunas colaboraciones. Desaparecidas las circunstancias que la motivaron, confiamos en la regularidad de los números siguientes.

A punto de aparecer este número, dos noticias de dispar naturaleza pero de igual alcance en las letras reclaman nuestra atención: Juan Ramón Jiménez ha recibido el Premio Nóbel de Literatura, Pío Baroja ha muerto. Que estas pocas líneas destacadas en el preámbulo sintetizen el largo homenaje que merecen estas dos grandes figuras.

La Dirección

ARTICULOS

DANTE Y LOS MITOS ANTIGUOS

por GIUSEPPE VALENTINI

La relación existente entre Dante católico y el concepto humanístico del mundo clásico, es decir los vínculos que le unen a ese movimiento que, cuando triunfe plenamente, será llamado Humanismo y que nunca dejó de existir, ni siquiera en los tiempos más oscuros o considerados más oscuros de la Edad Media, será tomada en examen aquí.

En la Iglesia, hubo siempre un ala extrema de ascetismo rudo e intransigente que quería romper todos los vínculos con la antigüedad pagana considerando, con Tertuliano, incompatibles Atenas y Jerusalén. Pero Tertuliano terminó siendo un hereje, expulsado de la Iglesia militante y triunfante en la que prevalecieron, en cambio, los espíritus más amplios y humanos de San Ambrosio y San Agustín. El mundo católico, en su complejo, no se adaptó nunca a esa especie de maniqueísmo cultural que quería dividir el mundo en dos partes: una oscura hasta la Revelación, la otra iluminada únicamente por los elementos conquistados después de la Redención y por aquellos heredados de la Biblia.

Dante no poseía ese conjunto de sutiles nociones que el Humanismo aportó a los hombres; probablemente su vigoroso temperamento hubiera rechazado muchas de sus opiniones demasiado eclécticas y sofisticadas para su espíritu. Sin embargo, tuvo bien radicado el concepto de lo que la antigüedad clásica había legado de eterno a los hombres y la "Divina Comedia" es, en el campo de la poesía, y por consiguiente de los mitos, el correlativo del esfuerzo racional que había llevado a crear la Suma Teológica a ese doctor angélico, a ese Santo Tomás que Dante, antes de glorificarlo en el Paraíso, ya había llamado en el "Convivio", con afecto de compañero espiritual "lo bon frate Tommaso d'Aquino". Dante reúne, en el soplo inspirado de su poema unitario y sacro, mitos antiguos ajenos a la Redención, en la misma

forma que Santo Tomás consigue que las categorías aristotélicas fluyan en la horma cristiana.

Tan alto es en Dante el concepto de Roma que no puede substraerse al influjo de sus espíritus magnos: Virgilio su guía, Catón su ejemplo. Roma en su fantasía resplandece en la gloria del mito que no conoce los límites estrechos y pragmáticos del realismo, que supera a la cronología, que, siendo un himno a la memoria, no se ocupa de esos particulares minuciosos que a la memoria, entendida sumariamente, se refieren. Roma es para Dante el Aguila y la Cruz, una ciudad casi muerta en sus tiempos, sin las vivas luchas de Florencia, pero por esto mismo, inmortal. Es con la mitológica Roma de Catón y de Virgilio que podrá asegurarse, que deberá hacerse la unidad de Europa, el Emperador Romano de Occidente al lado y junto al Papa, el Aguila y la Cruz unidos en un vínculo imperecedero. "Minerva spira e conduce mi Apollo - E nove Muse mi dimostran l'Orse", dice el Poeta que ya está en el Paraíso y que siente inminente el inefable Empíreo. "Sacro il poema cui han posto mano e cielo e terra": el cielo, sí; pero también la tierra: la tierra que fue de Catón y de Virgilio, la tierra que no puede ni quiere olvidar —no obstante los muchos maniqueos— las fábulas de Apolo, las leyes de Papiniano, el discurrir de Cicerón. El catolicismo de Dante tiene raíces tan profundas y piadosas que, sin peligro de olvidar la gracia divina, puede quedar sólidamente anclado en la nostalgia de un mundo que no conoció a Cristo y que tampoco lo crucificó; pero que griegos y romanos habían poblado de mitos concretos y fantásticos, bajo el signo latino de aquella "PIETAS ERGA OMNES" que es la característica primera de la tolerancia, de la indulgencia, del equilibrio de ese mundo que se pensó, que se creyó uno. Era, es cierto, un mundo medido y calmo, estoico y sereno, sin esperanzas inmortales y, por lo tanto, destinado a desaparecer al acercarse la luz del Factor Supremo. Pero para nuestro Poeta desaparece cuando ya está casi en el Empíreo —si el Empíreo puede ser un lugar o tener un lugar— y muy cerca de la presencia de los espíritus contemplativos que en los claustros "fermar li piedi e tennero il cor caldo", cuando ya en la Cruz "lampeggia Cristo", cuando San Bernardo se dirige a la Virgen con su oración inefable. Y también aquí encontramos, leve, a las puertas del Amor Infinito, el recuerdo de la Sibila, que es mito clásico apenas cristianizado... "Si perdea la sentenza di Sibilla...". Hasta allí llega la huella sonora de ese mar Mediterráneo del cual y sobre el cual vaticinaba la Sibila Cumana, a la que Virgilio tuvo por Maestra. Y para que su voz se pierda, ante la inminencia del Sumo Amor, se

tiene la impresión que Dante debe taparse los oídos con cera, como debieron hacer los navegantes de Ulises para salvarse de las Sirenas.

Y junto a la luz eterna y regeneradora brillan con inefable encanto delicadas luces remotísimas: "Quale nei plenilunii sereni - Trivia ride tra le ninfe eterne...". Dos de los más sugestivos, de los más nuestros, de los más modernos versos de Dante, en donde encontramos una arcaica y musical melancolía que nos transporta hacia seres y hacia encantos creados por el hombre con la guía de Dios; pero esa guía es apenas visible, casi tácita. Eternas, y sin embargo decaídas, sin embargo destronadas las ninfas...

Volviendo a un lenguaje más familiar y doméstico, pero siempre alto, encontramos la misma melancolía y la misma luz en el pesar por la Florencia pretérita, por la Florencia de Cacciaguida, la de la "così fida cittadinanza", "così dolce ostello", cuando eran seguros "ilquaderno e la doga", cuando ninguna de las jóvenes florentinas "era per Francia nel letto diserta", cuando cada uno de los prudentes antepasados, según el apenado lamento de Dante, "favoleggiava con la sua famiglia - Dei Troiani, di Fiesole e di Roma...". Conmueve el contraste entre el doméstico "con la sua famiglia" y la lejanía del "favoleggiare" que llega hasta Troya, que vuelve a encontrar los caminos virgilianos del "pius" Eneas, que casi coloca a la Patriarcal Florencia de Cacciaguida bajo la venerable protección de Anquises. Porque si Dante recuerda a Catón y Papiniano, poeta como es, con mayor placer rememora el antiguo fabular, la persistencia del mito que lleva en sí el arcano encanto de la fábula, que nos hace a la vez inventores y creyentes, poetas cuando hablamos, niños cuando escuchamos, en un eterno vínculo que es el único consentido a todas las artes.

En el mito existe, además, la afirmación de una tradición que viniendo de la larga y subterránea vida de un pueblo, irrumpe, se ilumina, resplandece en la felicidad de una invención concreta y alusiva, transfigurante y transfigurada, que resume y corona ese pueblo, decantándole las raíces más profundas y el significado más íntimo. En el mito existe el encanto de lo que no es perfectamente conocible o comprensible. Es la levadura de la vida humana que, oprimida por breves límites carnales y terrenos, se sabe eterna justamente por lo que tiene de menos conocible y comprensible. En la filosofía antigua, antes que Aristóteles la disciplinase y la organizase —y aun en el mismo Aristóteles— siempre el pensamiento está ligado a la áurea imprecisión de un mito: en Demócrito "che il mondo a caso pone", en los hombres encadenados de Platón, en la armonía pitagórica de los números y las

esferas, en el polémico y dialéctico "daimon" socrático. Y esto Dante lo sabe, puesto que salva de la eterna pena a Demócrito y no a Epicuro a quien equivocadamente reprocha un materialismo total. "Con Epicuro e tutti i suoi seguaci - Che l'anima col corpo morta fanno...". Y del mito proviene esa ansia hacia el "Primum Mobile", vivo anhelo de los más iluminados paganos de perderse en Dios, de encontrar a Dios; pero un Dios aristotélico que no conoce a los hombres, ciego y sordo, extraño por lo tanto a la justicia y a la misericordia. Por eso Dante, con su alma que conoció todas las músicas, con su espíritu que quería reconducir todo a la unidad, se nos aparece como ciudadano de un mundo distinto del suyo y del nuestro, de una edad diversa de ésta del hierro que no asigna Hesíodo, padre de las Teogonías.

* * *

No sólo por casualidad el Siglo XVIII fue el que menos entendió a Dante, entregado por entero, como estaba, a la claridad cristalina de una razón lineal abstracta y ligera, siglo en el que se pensó mucho en los derechos de los hombres y en la naturaleza de sus recíprocas relaciones, pero que se alejó, con su delicada y frágil perfección, de los pensamientos concernientes a la naturaleza humana y divina, renegando la historia para seguir lo que se podría llamar, si existiera, una filosofía sin historia, siglo delicioso y decayente que tuvo las Cortes y no los Reyes, que tuvo las luces pero que no se ocupó de la Luz, que amaba las ideas más que la fe... Ese siglo poco entendió y menos estudió a Dante, llegando el Abate Saverio Bettinelli a menospreciarle abiertamente.

Así como el delicado Humanismo había creado, después de la coral, monolítica —podríamos decir medieval— Antigüedad de Dante las diversas clasificables Antigüedades, el siglo XVIII, extraño a todo mito, creyó en las bondades naturales de cada hombre conducido por la naturaleza y no en la bondad unitaria y mítica del dantesto "primo tempo umano" conducido por Dios.

El mundo dantesco fue coral y colectivo como su tiempo lo exigía; pero Dante fue uno solo, no sustituible, menos sustituible que cualquier otro y por ello expuesto a las más diversas influencias, preocupado como estuvo siempre por conocer todo para luego resumir y conciliar ese todo. Hay en él un elemento estático e inmóvil, grave y sereno, recogido en torno a su intacta triunfante fe. "State contente umane genti al quia - Che se aveste potuto saper tutto - Mestier non

era partorir Maria...". Es Dante confiado a la mano beata de la beatificante Beatriz. Pero en las tres cántigas, aun en la del Paraíso, también existe un Dante que cambia, deplora, anhela, batalla, mezclando sus fantasías, todas nacidas en el mucho mundo ya pasado y para él casi todo escrito en latín —y no siempre precisamente en el latín eclesiástico—, todas sápidas del mucho mundo por venir. Y por lo tanto, junto a la exhortación grave y profunda a conformarse con el "quia", está la febril y concitada apología del "folle volo" de Ulises, allende las Columnas de Hércules, hacia las Américas aún no imaginadas. "Dalla man destra mi lasciai Siviglia - Dall'altra già mi avea lasciato Setta...". Hasta aquí el recuerdo del Ulises desaparecido; luego el Ulises patriarca de todos los mitos clásicos, en el gran mito de la esperanza que va más allá de toda geografía conocida, preso por el encantamiento del "grande mare aperto". "... Non v'accorgete voi che noi siam vermi - Nati a formar l'angelica farfalla?...". Angélica la mariposa del Ulises descontento, del Ulises que fue más allá. ¿Pero cuál era el ángel? ¿Bajo cuál signo? También Lucifer, que no se conformó, fue un ángel...

Siente Dante que en el YO que se aventura, que se atormenta hay un elemento no completamente ortodoxo, que éste es el gran pecado contra el que se debe combatir... "Trasmutabile son per tutte guise"... Y se lamenta y se arrepiente de esa imperfección de su "cupido ingegno"; pero luego se siente perdonado por la Estrella Celestial que "anche lei si cambiò e rise"... Es por ese cambiarse, por ese atormentarse, por esa fuerza centrífuga que se opone a la organicidad centrípeta de su mundo ortodoxo que Dante se revela toscano, descendiente de etruscos, siempre pronto a la batalla concreta, al choque, si es necesario, de la facción "tra quei che un muro ed una fossa serra". También en él se refleja, en el campo espiritual, el fenómeno político de su tiempo que hacía coexistir la tendencia a lo universal de la Iglesia y del Imperio con el extremado y pendenciero individualismo de feudatarios y Comunas. Entonces podremos comprender por qué a Dante gusta en lo profundo del Infierno la figura mítica del militaresco Capaneo que no ofendió al Dios verdadero sino a Júpiter, lanzándole, bajo los muros de Tebas hechos inexpugnables por el dios, la indomable jabalina... "Non ne trarrà giammai vendetta allegra...". ¿Quién? ¿El viejo Júpiter destronado? ¿Y por qué entonces condenar al castigo eterno al anciano militar?

Pero me doy cuenta que estoy poniendo una cuestión más propia de puritanos acostumbrados a los rayos del Viejo Testamento que de

católicos como somos. No tengo recuerdo de ninguna perplejidad ante tales contradicciones, ni siquiera en la primera lectura de Dante, cuando sin embargo la ingenua intransigencia de los años juveniles hubiera debido procurármela. Es que el afecto profundo de Dante a los mitos de los tiempos antiguos no sorprende, ni choca al católico que sabe su fe tanto más cercana a Dios cuanto más vecina está de sus raíces imperfectas y, por ende, redimibles, necesitadas de Cristo, que hace de cada hombre un pecador que lucha con sus siempre renovados pecados. Era necesaria la intransigencia del cardenal Albornoz para hacer quemar la Divina Comedia en la Plaza Mayor de Pésaro, en un gesto que recuerda el del fanático Califa Omar cuando prendió fuego a la biblioteca de Alejandría: ambos, el castellano Albornoz y su directo enemigo Omar, preocupados en dispersar, en nombre del único Dios sin rostro, las fábulas y los mitos de un mundo que Dios quiso múltiple y recargado de rostros.

Más todavía que el Cardenal Albornoz, desnuda espada del Omnipotente, los que se oponen a los mitos y a las fábulas son los heterodoxos, los iconoclastas que en la Bizancio de los Emperadores Isaúricos habían derribado las imágenes santas y las profanas, los puritanos que, en la sequedad de sus pechos presuntuosos, negarán la fantasía y la intuición de Dios. Es contemporáneo y enemigo de Dante el herético y acre Cecco d'Áscoli muerto en la hoguera, quien dice en su oscuro poema "L'Acerba":

*"Non veggio il conte che per ira et astio
Tien forte l'Arcivescovo Ruggero,
Nè Vanni Fucci a Dio squadrar le fiche.
Lascio le ciancie e torno su nel vero:
Le favole mi fur sempre nimiche".*

Nobles y orgullosos versos de quien morirá luego por ese desnudo "VERO", pero que al mismo tiempo son negación estrecha de "le favole" que iluminan la poesía de Dante y de "le ciancie" de la religión revelada.

Dante, pues, confía, considerando la una cumplimiento de la otra, en su fe y en su poesía, es decir en lo que Cecco d'Áscoli llamó "ciancie" y "favole" y que son la misma cosa para un hombre tan lleno de propia y particularísima vida, que sitúa en el Infierno al abofeteado de Agnani, al grandísimo Papa Bonifacio VIII, reo solamente por ser su enemigo, pero que no puede condenar a los tormentos eternos a Catón de Útica, pagano y suicida, porque en él vivía, para Dante, el cívico

mito de Roma republicana e incorrupta... "Libertà va cercando ch'è sì cara - Come sa chi per lei vita rifiuta". Un mito, ciertamente —pero un altísimo mito origen de tamaña historia— el de Roma libre e intacta en los tiempos del segundo Catón, después de los degüellos patricios de Sila, luego de los degüellos plebeyos de Mario. Es el querido tiempo pasado el que Dante rememora en Catón: el dulce tiempo pasado, añorado por todos los hombres y más aún por los poetas. ¿Recordáis a Manrique? "Cualquiera tiempo pasado fue mejor..." Y antes que Manrique lo había imaginado y poetizado Platón en ese mundo de las Ideas Eternas traicionadas y luego inútilmente anheladas por los hombres decaídos. Y según Hesíodo, antes que la nuestra del hierro, había existido la edad del oro.

* * *

Concepto opuesto tuvo de Memoria y de Esperanza el otro grandísimo espíritu italiano, Leonardo que, también él toscano, heredó de los etruscos la parte sombría, subterránea, el despego por las cosas del mundo —lugares y vicisitudes— que tanto, en cambio, inflamaban a Dante. También Leonardo une esperanza y recuerdo; pero lo hace con palabras que tienen una tristeza lenta e irremediable, casi un eco conciso y delicado de las lamentaciones del Eclesiastés. Leonardo define a la memoria como una prisión —"il cárcere della memoria"—; y de la Esperanza dice que es "il desiderio di rimpatriarsi o ritornare nel primo caos, poichè l'anima trovandosi rinchiusa nell'umano corpo, desidera sempre tornare al suo Mandatario e così l'Uomo non si avvede che desidera la sua disfazione...". Esperanza, pues, también aquí, conexas a la memoria, ambas casi la misma cosa, pero no encaminadas a ayudar y alentar, sino hacia el aniquilamiento, "alla disfazione"; porque el espíritu presago de Leonardo, de la raza de los Lucomones, de los sacerdotes etruscos amigos de las sombras - mientras Dante parece ser descendiente de los Arcontes, es decir de los Etruscos que luchaban a la luz del sol, en la política y en las guerras—, el espíritu de Leonardo imaginó en el comienzo de los tiempos el Caos, que el hombre, a pesar de todo, según él, anhela. Quizás en tales palabras de irremediable pena repercute el eco del antiguo "cupio dissolvi" o se anticipe el freudiano instinto de muerte... Es el mismo angustiado Leonardo que se apostrofa, preguntándose en su secreto, personalísimo Diario: "Maestro Leonardo, perchè tanto vi dolete?"; es el mismo

despiadado Leonardo que, al hermano que le escribe anunciándole feliz el nacimiento de un hijo, contesta que no se alegre pues ese hijo recién venido al mundo será "il suo più sollecito nemico": también aquí una anticipación del Freud más amargo, casi el cruel nacimiento del complejo de Edipo.

En Dante, en cambio, la conciliación, diríamos casi la confusión entre Esperanza y Memoria, es fuente de un ardiente arroyo, el primer manantial de la vida. Ambos espíritus parten del mismo concepto, para llegar a las conclusiones más opuestas: Leonardo buscador de fábulas amargas, constructor de mitos apocalípticos; Dante, por el contrario, empapado de mitos aptos a iluminar y a levantar la vida del hombre, cuya alma destina no a un genérico Mandatario, sino a Dios, no al informe "primo Caos" sino a una eterna pena o a un eterno castigo, los hombres diferenciados por la Fe y las Obras, no todos mancomunados en una descomposición sin causa y sin tiempo, los elegidos y los condenados, según la misma escala de su poema. Y así, mientras el desalentado y secreto Leonardo, entregado por entero a sus sueños, a sus imágenes, a sus experimentos sigue a cualquiera que se ocupe de él, Dante quisiera volver victorioso, con una determinada facción contra otra facción derrotada, a esa determinada y concreta Florencia vituperable e insustituible. Los mitos de Leonardo bajan estoicos al Averno donde se unirán, siglos después, a los mitos de Freud.

"O quante volte furono vedute le impaurite schiere de' delfini e de' gran tonni fuggire da l'impia tua furia; o tu che col veloce trarre, colla forcelluta coda fulminando generavi nel mare subita tempesta con gran busso e sommersione di navigli.

O tempo consumatore delle cose, in te rivolgendole dà alle tratte vite nuove e varie abitazioni. O tempo, veloce predatore delle create cose, quanti re, quanti popoli hai tu disfatti, e quante mutazioni di stati e vari casi sono seguiti, po' che la meravigliosa forma di questo pescie qui morì, per le cavernose e ritorte interiora.

Ora disfatto dal tempo, paziente giaci in questo chiuso loco; colle ispogliate spolpate e ignude ossa hai fatto armatura e sostegno al sopra posto monte...".

Así dice Leonardo... Los mitos de Dante, con la "sentenza di Sibilla", subirán hasta el más alto de los cielos.

Dante, acongojado, recuerda, cuando ansiosamente no espera. El presente le es amargo y desabrido no sólo porque la suerte le ha sido

adversa y sus enemigos le han desterrado de esa Florencia que él tanto regaña porque tanto ama, no sólo porque extranjero y huésped debe "scendere e salir per l'altrui scale", sino también y sobre todo porque el presente es ese punto en el tiempo en el cual la historia se hace crónica, en el cual junto a la Iglesia está la sacristía, en el cual en lugar de las fábulas están las cosas desadornas y verdaderas. Concepto que podría parecer de humanista, pero que no lo es, sea porque en el Poeta vive alta y férvida la esperanza de la que es ejemplo Ulises, sea porque el pasado de los humanistas, como ya dijimos, está hecho de ideas más elegantes y sutiles que los lleva a discutir, por ejemplo, siguiendo la traza de Pomponazzi, sobre la inmortalidad del alma, poniéndola en duda. Para Dante la inmortalidad del alma —y por lo tanto el eterno castigo o el eterno premio que de esta creencia resulta— es fenómeno incontestable y claro: si no ¿quién sustituiría la sentencia perdida de Sibila? ¿Quién castigaría a Bonifacio VIII? Y, tal vez porque creía que los epicúreos sostenían la idea del alma ligada a lo provisorio del cuerpo, condena a Epicuro, mientras salva a Demócrito que se había ocupado del mundo físico y no de las almas. Indiscutible entonces para Dante —como para casi todos sus contemporáneos— la existencia del castigo eterno y del premio eterno. Sólo que el mundo es muy antiguo, ha nacido antes que el Redentor y en él hubo poetas y sabios de todos los calibres y todas las tendencias, que ignoraban la Verdad, que no sospechaban la Redención. Y Dante, aunque desconocía el griego, sabía perfectamente su latín. ¿Cómo olvidar entonces, por ejemplo, a los Centauros? . . . Los sitúa en el Infierno, desencadenando, torvos, bárbaras flechas en castigo de los condenados. ¿Y al cretense Minos, también él transformado en monstruo? Está "orribilmente e ringhia . . ." mientras juzga a las almas perdidas. Hoy sabemos que Minos fue apelativo común de los reyes de Creta, los cuales eran refinadísimos, delicados y por cierto nada monstruosos. Dante no lo sabía; y, desgraciadamente tampoco lo supo el romántico Doré, que nos ha dejado de Minos una imagen gráfica aún más truculenta y pesada, dañando en nuestros primeros y más persistentes recuerdos, éste y tantos otros mitos dantescos . . .

Y Caronte, entre virgiliano y etrusco, cambiado por el poeta en "Caron dimonio, dagli occhi di bragia . . .". Y los desmedidos, necios gigantes con la caterva de sus músculos, vencidos sí, pero aún malignos. Y Caco ladrón, aquél que según el eco de mitos antiquísimos, Hércules había desterrado —castigo a sus robos— de esas campiñas del Lacio que los dioses desde siempre, testimonio Virgilio, habían

prometido al piadoso Eneas, el primero de los tantos pobladores que luego Italia desparramará por el mundo: él, Eneas, destinado nada menos que a poblar a Roma.

La misma invocación a las Musas, que será luego de pragmática en los poetas a los que Humanismo y Renacimiento habían dado una veneración elegante y formal por las antigüedades, en Dante tiene sabor genuino, de primera mano, tanto que en el primer canto del Purgatorio, cuando el poeta vuelto a la luz y a la esperanza dice: "Per correr miglior acqua alza le vele - Ormai la navicella del mio ingegno . . .", apostrofa a las Musas llamándolas santas y considerándolas como tales en su ánimo, bien lejos en esto de Torcuato Tasso que, anclado en la Contrarreforma, después de la airosa travesía del Renacimiento, somete su Musa a la depuración, esa Musa que "di caduchi allori - Non corona la fronte in Elicona", sino que, redimida y bienaventurada, "sta su nel cielo, in tra i beati cori" . . . No, para Dante las Musas son como eran en los tiempos mitológicos, están donde estaban, es decir personificación antigua de aquel espíritu vaticinante, de aquel ímpetu poético por el cual, expresándonos con la cita de otro mito, Apolo sacó a Marsias "della vagina delle membre sue".

El Humanismo en el campo del pensamiento y de la cultura, el Renacimiento en el del Arte y las Costumbres provocarán una fractura en la concepción del mundo, fractura que en Dante aun no existe, porque Dante concibió y expresó su poema con el granítico, a la vez que aéreo, ordenamiento de una catedral románica o gótica, a través de las cuales se expresaba no sólo el artista, sino todo el pueblo y "quavis de populo". Por ello no es posible entender plenamente a Dante sometiéndole a los conceptos de estéticas modernas, que buscan por doquier el relámpago de la poesía pura, de la intuición no contaminada. La poesía de Dante no es sólo el resultado de la adición de los maravillosos fragmentos de lírica pura que su poema contiene, sino del complejo de toda la obra. Y ésta no puede ser admirada parcialmente, en forma antológica, no puede ser comprendida plenamente si no se la considera como un mundo en el que bullen recuerdos y esperanzas, músicas y colores, un mundo que es el potente eco humano del mundo divino. Y por eso para Dante fueron santas las Musas, reflejo de Dios no en la acepción precisa y particularizada que le dió el Concilio tridentino aun por venir, sino en aquélla cuyo pensamiento y cuya razón fueron sintetizadas por Santo Tomás en ese complejo aristotélico y cristiano que fue la Suma Teológica. Dante siente la necesidad de vivir estrechamente unido a todo el pasado, en una unidad

orgánica y profunda, donde sólo hay lugar, a lo sumo, para la profecía, don clásico y cristiano, y no para la incertidumbre del silogismo que deduce y divide, arriesgándose siempre a caer en el sofisma. Todo lo que él ve es genuino, concebido antes que la elegancia y la sutileza del Humanismo hubieran aumentado el valor individual de cada uno de los hombres, debilitando en cambio el coro de los hombres solidarios. Cuando Dante habla de la gentileza de las pequeñas cortes romañolas, emplea palabras sencillas y evidentes: "Le donne, i cavalier, gli affanni e gli agi - Che ne invogliar amore e cortesia...". Ludovico Ariosto parafraseará más tarde estos dulcísimos versos, dándoles la rotundez pesada de una experiencia que Dante no tuvo: "Le donne, i cavalier, l'arme e gli amori...". En Dante el amor está en singular; en Ariosto están los amores, en plural; y las armas citadas por Ariosto habían sido universalizadas por Dante en los más poéticos y enraizados "affanni". Dante, tanto más católico que el renacentista Ariosto, salvó del Infierno a Saladino que, sin embargo, había expulsado a los cristianos de Jerusalén, por ser caballeresco guerrero, célebre en ese entonces por su generosa piedad. Y no existe contradicción entre el Dante que salva a Saladino (pero que condena a Mahoma) y el que da de la Virgen la más alta y más pura de las definiciones muchos siglos antes que la Iglesia proclamase los dogmas que hacen de Nuestra Señora la madre intacta de todos los hombres:

*"Vergine Madre, figlia del tuo Figlio
Umile ed alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio"*.

Es la optimista y vaga memoria la que llena el corazón de Dante y el de todos los poetas. Así, cuando Estacio recuerda a Virgilio que él era cristiano aun sin saberlo —según la leyenda medieval recogida por Dante— le dice:

*"Facesti come quei che va di notte
Che porta il lume dietro, e sè non giova
Ma dopo sè, fa le persone dotte
Quando dicesti: secol si rinnova;
Torna giustizia e primo tempo umano..."*

Ese "primo tempo umano" tiene la gravedad y la melancolía que queda en los caracoles —"le conchiglie"— del Océano perdido...

Es el gran mito del tiempo pasado, como decíamos, del florentino de Cacciaguida al español de Manrique, puesto que las Santas Musas

dantescas son hijas de Mnemosine, es decir, de la Memoria. La fe en lo antiguo, en lo ya vivido —sufrimiento o gozo que haya sido— está tan radicada en Dante que considera la Redención, este resplandor doliente y cruento que todo perturba y renueva, como un retorno “al primo tempo umano”, al tiempo en el que los hombres eran sin pecado, pero que también era el tiempo de Saturno, el de la edad de oro, cuando aún Lucifer no se había rebelado y tampoco se habían lanzado contra el Olimpo los gigantes, cuando aún no existían —puesto que nadie merecía el castigo— ni el Tártaro de los paganos, ni el Infierno de los cristianos.

Esta tendencia a la tradición, esta búsqueda de uno mismo para encontrarse nuevo en los mandamientos antiguos ha quedado tan arraigada en la poesía italiana que, muchos siglos después de Dante, Alejandro Manzoni, considerado —más o menos justamente— por muchos un romántico, dice en un admirable Himno Sacro: “E dei giorni ancor non nati - Daniel si ricordò...”. El Profeta que recuerda sus profecías... Dante que en el Limbo se complace en ser el sexto junto a los cinco poetas clásicos... “Ed io fui sesto tra cotanto senno...”.

Debemos buscar la base del mundo dantesco en la multitud de recuerdos tumultuosos que, míticos o históricos —más míticos que históricos— crean una lengua nueva y, con la nueva lengua, una nueva patria: novedad que de su creador quedó siempre radicada en los cimientos del pueblo italiano, unida al recuerdo y a la esperanza —al mito, pues, ya que el mito es recuerdo que germina en esperanza— de un mundo que trasciende el presente y la crónica. Y sólo así podremos comprender cómo el mantuano Virgilio que vaticina el retorno del “primo tempo umano” se une en el mundo dantesco con el calabrés Abate Gioacchino “di spirito profetico dotato...”.

El mundo es pues, para Dante, un conjunto siempre nuevo y siempre antiguo de fenómenos y de sustancias, de pensamientos y de afectos, todos coligados y todos armónicos en la gran luz de un Dios que no tuvo principio y que no tendrá fin y que por lo tanto ha dejado en cada uno de nosotros, sus imperfectas criaturas, la Esperanza, que es arma y proa, y la Memoria, que es infinitamente más: alimento, raíz, consuelo, la Madre de las Nueve Musas, la primogénita de Dios, la inspiradora de Dante y de todos los poetas.

GIUSEPPE VALENTINI

Buenos Aires, agosto de 1953.

CULTURA LATINA Y ESPIRITU GERMANO *

EL DESPERTAR DE LAS LITERATURAS ANGLOGERMÁNICAS

por ILSE M. DE BRUGGER

Bernard Shaw escribe en uno de sus larguísimos y muy sutiles prólogos: "El colegial que usa su Homero para tirarlo a la cabeza de uno de sus compañeros, a lo mejor se sirve de él en la forma más segura y racional" ¹. Aguzando un poco el oído no parece difícil percibir detrás de esta observación jocosa, el interrogante: ¿No debemos confesar todos que la cultura clásica, ya sea griega o latina, es de valor muy precario para nuestra actualidad?, y máxime cuando pensamos en las literaturas germanas cuya vivencia fundamental nada tiene que ver con las vivencias de un pasado remoto, bajo un cielo diferente y expresadas en idiomas distintos tanto por su estructura como por su lógica congénita. Si consideramos las ciencias del espíritu como un conglomerado de hechos aislados, ya no tenemos por qué estudiar el encuentro entre la cultura latina y el espíritu germano; pero si comprendemos que el proceso cultural es portador de una unicidad por más diversas que sean las facetas en que se nos presenta en un momento dado, entonces será una empresa fascinadora desentrañar los hilos de los muy diferentes aportes culturales que están en la base de cada literatura particular y más todavía de las dos grandes literaturas germanas, la inglesa y la alemana.

La investigación literaria moderna —baste con mencionar los nombres de un Ernst Robert Curtius y Hermann Schneider en Alemania, y un Gilbert Highet en Inglaterra ²— insiste cada vez más en el

* Conferencia dictada en las Universidades Nacionales de Buenos Aires y Cuyo.

¹ En el prólogo de *Man and Superman*.

² Cfr. CURTIUS, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948. SCHNEIDER, Hermann, *Weltliteratur und Nationalliteratur im Mittelalter*, en *Euphorion*, XLV 2, 1950. HIGGET, Gilbert, *The Classical*

hecho de que, sobre todo en la temprana Edad Media, existió una literatura universal, cuyo gran vínculo de enlace lo constituyó el entonces idioma universal, el latín. Sólo partiendo de esta base se iban formando las literaturas particulares elaborando su idiosincrasia personalísima hasta un punto tal que las diferencias sobrepasaron, con mucho, la afinidad de los rasgos comunes.

Ahora bien, en su larga y muy fructífera historia, las literaturas alemana e inglesa seguramente han tenido muchos puntos de contacto y siguen teniéndolos. Sin embargo, sería muy peligroso acercarlas demasiado una a otra, bajo el rótulo de literaturas germanas, ya que en ellas, quizás más que en ninguna otra, vibran modos de pensar y sentir que son fiel exteriorización de muy pronunciadas actitudes nacionales. Pero en un momento, que cronológicamente no coincide, las dos literaturas tienen una faz muy parecida, es decir, en el exacto momento de su despertar cuando se verifica el emocionante encuentro de la cultura latina con el espíritu germano; cuando se está constituyendo lo que podríamos denominar un campo de fuerzas que se sobrepone una a otra, que chocan entre sí, para luego confluír al servicio de una nueva y hasta entonces insospechada obra de energía mental y espiritual. Es éste un proceso de enorme vitalidad, muy enigmático en cuanto a muchos de sus componentes y a su forma de realizarse, y que constituye una expresión auténtica, si bien a veces algo torpe, de muy profundas aspiraciones e inquietudes.

Si hablamos de cultura latina cabe destacar que esta cultura, en rigor, tiene ya dos bifurcaciones: una, la cultura de la Antigüedad clásica y la otra, —y para nuestro problema más interesante— la cultura latino-cristiana, portadora de una cosmovisión y deo-visión nuevas y diametralmente opuestas a la anterior. Hablando de la cultura latina en su totalidad se puede decir que trae las formas exteriores heredadas desde la Antigüedad: las letras, el libro, los modos de expresión, etc. y en su aspecto cristiano, aporta los grandes temas y contenidos. Se encuentra con un embrión más bien preliterario, sin libros, sin cultura literaria, pero sí, con tradición poética basada en las vivencias muy particulares nacidas de la existencia bajo un cielo gris, en continua lucha con la intemperie, las tormentas, las alimañas de los inmensos bosques y las tribus vecinas. Vivencias nacidas también del gran acon-

Tradition, Greek and Roman Influence on Western Literature, Oxford, At the Clarendon Press, 1949.

(De esta última obra hay traducción castellana, publ. por el Fondo de Cultura Económica, México, 1954).

tecimiento histórico denominado “la migración de los pueblos”; vivencias, pues, que hoy en día han recuperado, para millones de hombres, una realidad insospechada. En estos pueblos germanos no se ha podido desarrollar todavía una cultura literaria pero el espíritu que los anima tiene rasgos bien definidos y al recibir lo que le viene de afuera lo asimila en una forma tal que nace algo totalmente nuevo y desconocido hasta entonces. Es éste un trabajo de siglos enteros y en los primeros tiempos que nos ocupan, todavía no se da ninguna cosecha abundante sino que se ve surgir tan sólo de la tierra callada y oscura los primeros brotes de verde lozanía. Y ¡cada hombre de campo sabe cuán prometedor es este fino vello de color verde claro, presagio feliz de agosto!

Aproximadamente en el siglo VIII, o sea en la época en que florecía la literatura anglosajona —la más temprana de las literaturas nacionales en la Europa medieval— se fabricó en Inglaterra una pequeña arca con uno de los materiales que estaba más a mano, a saber, huesos de ballena ³. Adornado con bajorrelieves artísticos, este cofre llamado hoy en día *Frank's Casket*, (la arquilla de Frank) es una fiel imagen de lo que fue en ese entonces la cultura literaria, pues vemos en él escenas provenientes de muy distintas épocas y ciclos culturales. He aquí primero a Rómulo y Remo con dos lobos, y pacíficamente al lado de ellos, los reyes magos adorando al Niño Jesús. Luego la toma de Jerusalén por los romanos. No falta tampoco un motivo de la vieja leyenda germana (perteneciente al siglo V, aproximadamente), motivo encarnado por Weland y Beadohild. A esto se agrega una representación tomada de un mito desconocido hasta ahora ⁴.

Vemos, pues, que se reúnen con derechos iguales, las exteriorizaciones de culturas y modos de pensar muy diferentes. Los ingleses han estado casi siempre orgullosos de sus relaciones con la Antigüedad clásica. Aun hoy en día, T. S. Eliot pudo afirmar: “Inglaterra es un país “latino” y no nos hace falta importar de Francia nuestra latinidad” ⁵. La historia legendaria destaca más aún esta vinculación. Así Geoffrey of Monmouth, el famoso historiador del siglo XII, que a su vez se basa en tradiciones provenientes del siglo VII (y reunidas por

3 “La creciente de los peces arrojó a Ferry Hill, este hueso de ballena”, se dice en la inscripción rúnica de la arquilla. Transcrito de ANDERSON, George K., *The Literature of the Anglo-Saxons*, Princeton, University Press, 1949, pág. 183.

4 Según afirma Gilbert Highet, *l. c.*, pág. 10.

5 ELIOT, T. S., en: *The Criterion*, octubre de 1923, citado por Curtius, *l. c.*, pág. 43.

Nennius en el siglo ix), cuenta lo siguiente: Cuando la destrucción de Troya, Eneas huyó a Italia junto con su hijo Ascanio y los dos se radicaron en ese país. Un nieto de Ascanio fue Bruto (Brut) quien viajó hacia el Oeste, conquistó la isla de Albión y la llamó según su propio nombre, Brutania o Britania. En Albión vivía una estirpe de gigantes cuyo caudillo —según cuentan— fue Goemagot. Corineo, un compañero de Bruto, venció a este gigante en lucha a brazo partido y le arrojó al mar desde un peñasco, allí en Cornualles.

Si bien se trata aquí de una leyenda como suelen estar en la base de toda tradición nacional, el relato en sí es importante por mostrarnos una bien definida tendencia a identificarse, hasta cierto punto, con un pasado brillante, y reconocer las influencias venidas desde fuera. Sin duda alguna, el país del Septentrión recibió agradecido lo que podían dar los emisarios del Imperio Romano (desde la llegada de Julio César en el año 55 a. C. hasta el retiro de las legiones romanas en 410). Aun después siguen perviviendo las reminiscencias de la cultura latina destruída en parte por la invasión de los anglos y sajones.

La ruina, uno de los más viejos poemas anglo-sajones, cuyos fragmentos conservamos, lamenta, por ejemplo, la destrucción de los edificios de Bath ⁶, de los suntuosos palacios con sus maravillosos baños calientes: "Las mansiones del castillo fueron brillantes y muchos los baños, hacia lo alto se elevaron los numerosos pináculos. Era grande el tumulto de los hombres; en muchas salas (se tomaba) hidromel y había hombres alegres en abundancia, hasta que el poderoso destino trastornó todo eso. Los anchos muros se desmoronaron; sobrevinieron los días de la pestilencia, y la muerte llevó consigo toda la valentía de los hombres. Sus fortificaciones se convirtieron en lugares desiertos; la ciudad se transformó en ruinas. La muchedumbre que podría haberla construído de nuevo yacía muerta sobre la tierra. Así, estos patios y estos portales altos están desolados. El maderamen del techo ha perdido sus ladrillos. Está en ruinas y se halla igualado al nivel de las colinas el lugar donde antaño muchos hombres alegres de corazón, relucientes de oro, ataviados esplendorosamente, orgullosos y animados por el vino, lucían sus armaduras mirando los tesoros, la plata, las piedras preciosas, las riquezas, los bienes, las joyas suntuosas, este castillo preclaro de un reino extenso. Aquí había patios de piedra y el agua caliente surgía con prodigiosos chorros. El muro lo encerraba todo

⁶ Por la referencia a los baños calientes, la mayoría de los críticos sostienen que se trata de esta villa.

dentro de su pecho lustroso; aquí en su centro estaban los baños calientes; había mucho lugar...” 7.

¿Una cultura irreparablemente perdida? Sí y no. Pues llegó la segunda gran fuerza espiritual que ya estaba elaborando su cultura muy particular: el cristianismo propagado por mensajeros pacíficos y eruditos, la gran luz que debía alumbrar el Norte hundido en la oscuridad en muchos aspectos.

El cristianismo llegó a Inglaterra en época bastante temprana para luego casi perderse con la invasión anglosajona y retirarse, por decirlo así, a Irlanda, el “país de los santos” donde comenzó a florecer una cultura muy apreciable con hombres como San Patricio, San Colomba, San Colombán, etc., clérigos que fueron también los primeros misioneros de Alemania. En Inglaterra el único punto de firme apoyo cristiano fue el convento de Iona fundado por San Columba en el siglo vi. Mas la cristianización definitiva del país se verificó desde el Sur, iniciándose en el año 597 bajo el gran papa Gregorio. El —según nos cuenta graciosamente el venerable Beda 8—, vió en Roma a unos Anglos cautivos y encontrándoles muy hermosos con sus cabellos rubios y finos y su tez blanca averiguó quiénes eran. Al saber que se llamaban Anglos dijo: “¡Qué bien!, pues tienen cara de ángel y a semejantes hombres les corresponde ser herederos en comunidad con los ángeles del cielo” y llegó a la conclusión: “¡Aleluya! La loa de Dios el Creador debe ser cantada en esa parte”, es decir, en la patria de ellos.

Así sucedió, y dentro de relativamente pocas décadas se inició el gran florecimiento espiritual y cultural que en el campo de las letras solemos abarcar bajo el nombre de literatura anglosajona. Semejante proceso no hubiera sido posible de no colaborar, en medida nada despreciable, el tercer factor de que estábamos hablando: la disposición espiritual de los germanos con su tendencia al ensimismamiento, la búsqueda del más allá, la inclinación más bien mística. A esto se agrega, en Inglaterra, la imaginación exuberante del elemento celta. Debemos también al Venerable Beda el siguiente relato que arroja luz sobre la actitud anímica de quienes estaban por recibir la fe cristiana. En el año 627, el rey Edwin se reunió en consejo con sus caudillos principales para deliberar con ellos sobre la aceptación del cristianismo. Entonces “uno de los servidores principales del rey aprobó sus

7 Cfr. BRUGGER, Ilse M. de, *Las Elegías Anglo-Sajonas*, Comentario y traducción, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1954, págs. 20/21.

8 *The Ecclesiastical History of the English Nation*, by the Venerable Bede, London/New York, Dent/Dutton, (s. a.), libro II, 2, pág. 64.

palabras y exhortaciones y agregó: "Cuando comparo, oh rey, la vida presente del hombre con aquel tiempo que nos es desconocido, pienso que se parece al vuelo ligero con que un gorrión atraviesa la habitación, donde, en un día de invierno, estás cenando con tus generales y ministros. En el centro hay prendida una buena fogata mientras afuera se desencadenan las ráfagas de lluvia y nieve. El gorrión —digo yo— entra por una puerta e, inmediatamente, sale por otra. Mientras está dentro se halla a salvo de la tormenta invernal, mas después de un breve tiempo bueno, desaparece en seguida de nuestra vista hundiéndose en la oscuridad del invierno de donde provino. Así, esta nuestra vida humana asoma por corto tiempo pero no tenemos noticia alguna sobre qué sucedió antes o qué seguirá luego. Si por lo tanto esta nueva doctrina encierra una seguridad mayor parece merecer con todo derecho que se la abrace ⁹. He aquí un símil muy hermoso y muy poético que con mucha razón se ha comparado con las palabras sobre la existencia humana que puso Shakespeare en boca de Hamlet e hizo proferir en son de desesperación a Claudio (en *Medida por Medida*).

Hemos llegado a la época que encierra los siglos VII y VIII, sobre todo, en que hombres eruditos, osados, perspicaces y enérgicos echaron los cimientos de la literatura inglesa, realizando una gran obra de amalgamación cuyos productos hacen ver, en medida muy variada, la participación de los tres elementos principales que acabo de señalar. Dejemos de un lado la poesía estrictamente germana, el género heroico tal como se manifiesta en la inmortal epopeya de *Beowulf*, el gran poema heroico de los ingleses el que, sin embargo, no es de origen inglés ya que se trata de una leyenda "importada" cuyos héroes son geatas y daneses. Aun en *Beowulf* se ha querido ver influencias latinas y hasta griegas en cuanto a su forma de epopeya ¹⁰ que anuncia un parentesco, muy lejano por cierto, con la Odisea. Según afirma Walsh en su libro sobre el humanismo medieval: "En (*Beowulf*) hay ecos de Virgilio, San Pablo y San Agustín. La civilización descripta es cristiana con toques romanos" ¹¹. Sea esto como fuere, *Beowulf*

⁹ *Ibidem*, libro II, 13, pág. 91.

¹⁰ Apuntemos al margen que E. M. W. TILLYARD, en su reciente obra *The English Epic and its Background* (London, Chatto & Windus, 1954) plantea la cuestión (pág. 122) de si *Beowulf* "es una epopeya auténtica". El citado crítico por su parte, observa que en este poema no se halla "la auténtica amplitud épica".

¹¹ WALSH, Gerald G., *Humanismo Medioeval*, trad. y nota de Ernesto Palacio, Buenos Aires, La Espiga de Oro, 1943, pág. 79. Compárese con esta opinión la de Anderson y Tillyard. El primero escribe, *l. c.* pág. 77: "There is no reason

en su forma total, a la par que la *Canción de Hildebrando* en Alemania, proviene del viejo acervo literario de los germanos y por entre poemas más cortos y fragmentos del mismo carácter se yergue cual monumento solitario, evocando un pasado que está por olvidarse. Lentamente, se sobreentiende, pues sabemos que el *scop* y el bardo, los cantores de las gloriosas hazañas de antaño fueron huéspedes casi siempre bien recibidos y sólo combatidos por el afán celoso de llegar a una cristianización radical. Según escribe Alcuino, en pleno siglo IX, dirigiéndose a Higbald, el obispo de Lindisfarne: "Es mejor que en tu mesa coman los pobres y no los histriones... y que se lean en las reuniones de los sacerdotes, las palabras divinas. Conviene escuchar al lector y no al citarista, los sermones de los padres y no las canciones paganas... la casa es estrecha y no hay lugar para ambos"¹².

Así pudo decirse cuando ya había una cultura literaria. El hombre, empero, que preparó el camino para esta cultura, Aldhelm (Adelmo) pensó en forma distinta. Al servicio de su concepción generosa que encerraba una cultura eclesiástica igual que una literaria, hasta se disfrazó de ministril colocándose en el puente donde solía pasar más gente para divertirles y al mismo tiempo educarles con sus canciones. Es cierto, los afanes principales de Aldhelm iban dirigidos hacia el predominio de una cultura latina, aspiraba a que el latín se convirtiera en lenguaje literario de los anglosajones y al facilitarles, los primeros conocimientos de la métrica latina, afirmó con legítimo orgullo ser el primer germano que tratara esta materia y que bien podría comparárselo con Virgilio. Sin embargo, con todos estos afanes eruditos, Aldhelm en ningún momento logra encubrir del todo su mentalidad germana, y tenemos el hecho, gracioso e interesante a la vez, que hasta el latín sea pregonero locuaz de su idiosincrasia. La preferencia que da a la aliteración —esta forma antigua de la rima germana— invade hasta su correspondencia, y el epíteto profusamente usado —otro rasgo típico de la expresión germana— convierte su estilo latino en vehículo

whatsoever why the Beowulf Poet should not have known Virgil's epic and used it as an inspiration for secondary details: but the actual scene is described elsewhere in Germanic legends where there is no need to assume Virgilian influence". Tillyard opina, *l. c.*, pág. 121: "Even if the author was a monk who had read Virgil and had modelled Beowulf's reminiscences on Aeneas (as an extreme view would make him), it remains true that what gives the poem its character is its picture of early Teutonic life and morality).

12 Epist. 124: "Melius est pauperes edere de mensa tua quam istriones... verbí Dei legantur in sacerdotali convivio, ibi decet lectorem audiri, non citharistam... angusta est domus, utrosque tenere non potest...". Citado según CHAMBERS, E. K., *The Medieval Stage*, Oxford, University Press, (1925), tomo I, pág. 32, nota.

algo pesado. Así cuando habla del "collar de oro de las virtudes", "las joyas blancas del mérito", "las flores purpúreas de la modestia", "la blancura del cisne propia de la vejez", "la abertura de las puertas de la muda taciturnidad". En este estilo todo es imagen y se vislumbra ya la predilección inglesa por la alegoría que luego predominará en el famoso poema de *Piers Plowman* (Piers, el labrador) y constituirá el elemento formativo de las grandes "Moralidades".

Para el observador moderno, todos éstos son trabajos preparatorios y por grande que sea el mérito de los numerosos tratados religioso-didácticos y eruditos, hoy en día interesan tan sólo a quienes realizan estudios muy especializados. Nosotros, en cambio, que estamos espianando el despertar de las exteriorizaciones poéticas, señalaremos más bien los esfuerzos de Aldhelm por una determinada forma poética, las adivinanzas, ya que se trata de un género floreciente en ese entonces y que constituye al mismo tiempo una espontánea exteriorización poética y un interesante juego espiritual apto para despertar las inteligencias. Ya en el siglo VII se comenzó en Inglaterra a imitar las adivinanzas artísticas romanas y luego, Aldhelm compuso un libro de adivinanzas que si bien se basó en el modelo latino de Simposio, mostró carácter bien propio. También en la forma latina conservada por Aldhelm, se traslucieron la fina observación de la naturaleza propia de los germanos, su admiración por los milagros percibidos en el mundo terrestre. Veamos dos adivinanzas para formarnos una idea. La primera (llamada "de Leiden") está escrita en inglés antiguo pero se remonta a una versión latina de Aldhelm (*de lorica*):

"La tierra húmeda y de un frío asombroso, me engendró en sus entrañas. Considerándolo bien sé que no fui hecho artísticamente con vellones ni con cabellos. No se tejió ninguna trama para mí; tampoco tengo urdimbre ni me hacen temblar lanzaderas chacolotantes, ni el hilo al ser prensado con violencia hace ruido a causa de mí; ni le incumbe al peine del tejedor pegarme de lado alguno. Los gusanos de seda que con esplendores adornan la fina tela amarilla, no me tejen a mí con su fatal habilidad. Mas pese a todo esto, la gente aun en tierras lejanas me considerará como indumento conveniente. No tengo miedo a los horribles peligros de la flecha voladora aun cuando sea largada del carcaj con fuerza".
Solución: el coselete.

La segunda se conserva también en inglés antiguo y reza así:

"La polilla comió palabras. Esto me pareció un fenómeno extra-

13 En carta dirigida a Acircius.

ño, cuando averigüé el hecho milagroso de que un gusano puede devorar las palabras de un hombre y cual ladrón en la oscuridad (acabar) con su discurso glorioso y el fuerte fundamento de éste. El pícaro extraño no se puso más inteligente, ni mucho menos, por haber devorado palabras".¹⁴.

Esta segunda adivinanza proviene de un clima espiritual muy diferente y no puede negar sus vinculaciones con un mundo de cultura libresca. Esto no impide, empero, que se traduzca en ella una aguda observación de las cosas reales y de la desproporción hasta un poco grotesca y cómica, entre las ideas elevadas del hombre y la vida mezquina de todos los días. Es éste seguramente un rasgo que encontramos a menudo en la literatura inglesa, ya sea en obras de teatro, ya sea en las grandes y tan típicas novelas.

Después de Aldhelm, otros sacerdotes siguen echando los cimientos para que pueda haber en Inglaterra una cultura más vasta y más general. Recluido en el convento benedictino de Jarro, el Venerable Beda realiza su fecundísima labor, famosa aún hoy en día sobre todo por la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (historia eclesiástica del pueblo de los Anglos) que, más interesante aún para el historiador, trae también noticias valiosas para el crítico literario y encierra pasajes de indiscutible belleza. Se debe a hechos bien concretos y no a un mero capricho el que Dante le asignara un lugar en el paraíso. Cuentan sus contemporáneos que Beda, además de poesías latinas, escribió poemas en idioma vernáculo¹⁵ y vemos que su notable erudición se fusionó con el vivo interés que le produjo todo lo patrio al que abrazó con mirada escrutadora y perspicaz y con espíritu de profunda fe, siempre dispuesto a buscar el más allá. Su obra, en parte, constituye una directa continuación de la paráfrasis retórica tal como la encontramos en la Antigüedad¹⁶. Son interesantes sus versiones dobles del mismo argumento que aparecen tanto en prosa latina como en hexámetros.

14 La primera adivinanza, en inglés antiguo en: SWEET'S *Anglo-Saxon Reader in Prose and Verse*, 10th Edition, revised throughout by C. T. Onions, Oxford, Clarendon Press, 1946, pág. 167. Versión en inglés moderno, *ibid.*, pág. 224. La segunda adivinanza, en inglés antiguo, *ibidem*.

Para las relaciones entre Aldhelm y Simposio, cfr. también lo dicho por MAX MANITIUS en: *Geschichte der lat. Literatur des Mittelalters*, München, Beck, 1911, pág. 137.

15 De esto se conserva tan sólo la llamada *Bede's Death Song*, escrita en el inglés antiguo de Northumbria. El pequeño poema, según opinión de los críticos (cfr. Anderson, *l. c.*, págs. 168 y 195) puede pertenecer a Beda, pero también es posible que se le haya atribuido únicamente sobre la base de una leyenda beadiana tendiente a aumentar el caudal de sus obras.

16 Cfr. CURTIUS, *l. c.*, pág. 155 s.

A Beda debemos también el relato de cómo Caedmon, el primer poeta anglosajón conocido que escribió en su propio idioma, por una voz celestial fue llamado a cantar en loor de Dios. Caedmon, que antes no era sino un pobre pastor incapaz de cantar una sola palabra, aprendió así el arte divino de componer poesías. De la obra auténtica de Caedmon no conservamos prácticamente nada pero hay una serie de poemas inspirados quizá en su modelo. Trátase de relatos bíblicos parafraseados en un lenguaje fuerte y a veces crudo, en el que late todo el sentimiento vital y afanoso de un pueblo nórdico convertido al cristianismo hace poco. Tendencias parecidas y formas más elaboradas se encuentran en la obra del otro gran poeta anglosajón cuyo nombre ha llegado hasta nosotros: Cynewulf. Basándose en obras latinas de doctrina e historia cristianas logró la síntesis de la dicción poética de los anglosajones con las ideas cristianas propaladas desde Roma. Escribió en un estilo más ordenado y dominó su vocabulario haciendo ver claramente que la cultura clásica le enseñó a estructurar sus pensamientos. Y todo esto fue necesario para que pudieran surgir poesías de alto vuelo poético, joyas como por ejemplo, *The Dream of the Rood* (El sueño de la cruz). Aquí el poeta anónimo relata con profusión de detalles artísticos que la Cruz se le apareció en sueños describiéndole cómo, contra su propia voluntad, tuvo que tomar parte principal en la Crucifixión de Nuestro Señor. Se ha dicho de este poema que tiene una intensidad narrativa como los viejos poemas heroicos, una intensidad que proviene de un mundo espiritual más distante y más complejo, mostrando al mismo tiempo rasgos del arte vernáculo anterior ¹⁷.

Sin embargo, para nuestro tema especial hay una poesía más interesante todavía que ocupa un lugar solitario entre el acervo literario de ese entonces. Es el poema del ave *Fénix*, esta maravillosa ave que al ser quemada renace a otra vida, elevándose joven e intacta de las cenizas. Provieniendo del Egipto y transmitido a Grecia por intermedio de Heródoto, el mito adquiere en el mundo cristiano de la Edad Media una fuerza simbólica que, en efecto, es arrebatadora ya que encierra uno de los misterios más espirituales y traduce un ansia hondamente mística. No es por casualidad que el poeta medieval, Wolfram

17 HIGHER, Gilbert, *l. c.*, pág. 31. Hacia esta influencia de lo vernáculo parece señalar también el extraño paralelismo que se da en la llamada Cruz de Ruthwell (Dumfriesshire, Escocia) que según se supone, se habría originado alrededor de 700 y que lleva una inscripción rúnica muy parecida a ciertos párrafos del *Dream of the Rood*. También en este caso, la Cruz hablando en primera persona, parece relatar directamente los sucesos de la Crucifixión.

von Eschenbach en su *Párizval*, la epopeya alemana más profunda, haya relacionado el Santo Grial con el ave Fénix aludiendo al mismo simbolismo que impregna las palabras del poeta místico del barroco, Angelus Silesius: "No creo que haya muerte. Aun muriendo hora tras hora he encontrado siempre otra vida mejor". El poema anglosajón se basa en una versión latina atribuida a Lactancio, *De Ave Phoenixe*, mas la sobrepasa no sólo en cuanto a extensión sino sobre todo por su vuelo poético y por su imaginación nada común. Comparemos unos pocos trozos.

Lactancio cuenta, por ejemplo, que la patria del ave se encuentra en el lejano Oriente donde se abren los portones del cielo. De esto hace el poeta anglosajón:

Incomparable es la isla e incomparable su Creador,
Glorioso el Señor que puso sus cimientos.
Sus habitantes dichosos a menudo escuchan.
Cantos alegres a través del portón celestial (abierto de par en par)

Luego Lactancio relata:

Cuando las llamas de Faetón habían encendido todo el cenit,
este lugar permaneció inviolado por el fuego
y cuando el diluvio sumergió bajo sus olas a todo el mundo,
resistió la poderosa marea de Deucalión.

He aquí una descripción basada en conceptos e imágenes generales y comunes. Muy otras son las vivencias que se traslucen en la versión anglosajona:

Hoja alguna se habrá de marchitar
ni habrá rama ennegrecida por el embate de los rayos
hasta que venga el día del juicio final. Cuando el diluvio
con el poder de sus aguas barrió el mundo de los hombres,
y la marea abrumó toda la tierra,
la isla salió airosa del impacto de las olas,
serena y firme en medio del mar enfurecido,
manteniéndose inmaculada y pura por el poder divino.
Bendecida espera el incendio de la pira funeraria.

Y luego, con respecto al Fénix, Lactancio dice:

La muerte es su tálamo, todo su placer lo cifra en morir,
para poder nacer ansía haber muerto.

Es su propia progenie, su propio padre, su propio heredero,
su propio protector y su propio hijo.

Versión anglosajona:

Nunca se lamenta de su muerte, de su penoso fin el que sabe en todo momento que después de ser quemado hallará una vida nueva, una vida después de la destrucción, cuando en forma de ave, con desafío, surgirá de las cenizas, joven por siempre jamás, protegido por el techo de las nubes. Es en una sola persona, hijo y bondadoso padre e igualmente su propio heredero que vuelve a recibir sus bienes anteriores. ¹⁸

El poema anglosajón *The Phoenix*, constituye la primera traducción de una poesía de tradición clásica, a un idioma moderno y permite ver espléndidamente cómo el espíritu germano abraza y transforma lo que le regala la cultura latina.

Pero hay algo más todavía. El poema luce colores brillantes, pinta un mundo reluciente bajo un sol benigno y lejos de las tormentas, lluvias, granizos y nieves que predominan en la vida del Septentrión. Es como si todas las ansias y nostalgias del hombre nórdico hubieran estallado una vez, estos deseos de un paisaje sereno y no castigado por las inclemencias del tiempo, deseos que durante toda la Edad Media empujan a los germanos a penetrar hacia el Sur.

Este colorido del poema es tanto más notable cuanto que los demás poemas de la época con contenido profano crean una atmósfera hondamente elegíaca con sus temas de nostalgia y dolor, tales como nos hablan del caminante que vaga lejos de su patria; del hombre separado de la mujer amada; de la dama que llora la ausencia del esposo; del navegante expuesto a las inclemencias del mar y del tiempo; y del bardo cuya fama se eclipsó y se perdió en el anonimato. Solo y abandonado evoca los sufrimientos habidos en épocas anteriores consolándose con las palabras: "Esto pasó y así pasará todo" ¹⁹.

Pensamientos elegíacos se perciben también en la obra del rey Alfredo. Mas para él, el pasado fue más glorioso que el presente (siglo x) de modo que evocó con nostalgia la edad de Beda "cuando desde el extranjero, los hombres acudieron a Inglaterra en busca de sabiduría y erudición. Y ahora hemos de buscar afuera la sabiduría y

¹⁸ Traducido según las versiones dadas por HIGHET, *l. c.*, pág. 32/33 y por G. BONE, en: *Anglo-Saxon Poetry. An Essay with Specimen Translations in Verse*, Oxford, Clarendon Press, (1944), pág. 78.

¹⁹ Cfr. BRUGGER, *Las Elegías Anglo-Sajonas*, pág. 19.

la erudición". Los tiempos son malos, los daneses asuelan el país y destruyen los conventos y los pueblos. A su zaga van la miseria general y la decadencia de las letras. Es tanto más admirable el trabajo de traducción y propagación cultural realizado por Alfredo, cuanto que tuvo que llevarlo a cabo en una situación nada propicia para semejante empresa. Como dice en su prólogo a la traducción de Boecio (*Consolación filosófica*): "El rey Alfredo... vertió este libro a veces literalmente y a veces tratando de conservar su sentido tan clara y comprensiblemente como le fuera posible en medio de las variadas y múltiples preocupaciones que a menudo le acosaban el alma y el cuerpo. Fueron casi innumerables las aflicciones que sobrevinieron durante su reinado..." La literatura anglosajona se está acercando a su ocaso. Con la invasión de los normandos, la cultura francesa predominará por mucho tiempo. El último gran educador anglosajón fue Aelfric (c. 955-1020) que abrazó la tradición anterior hasta el punto que fue casi bilingüe en su dominio del latín y del inglés. En su época, el inglés llegó a ser un lenguaje literario, el más temprano de Europa.

* * *

En comparación con Inglaterra, la literatura alemana tiene un comienzo más tardío y su florecimiento pertenece a épocas posteriores a las que trato aquí. Mas los problemas principales relacionados con el encuentro de la cultura latina y el espíritu germano, son muy parecidos a los que observamos en Inglaterra. Los monjes irlandeses habían llevado ya la buena nueva al país allende el mar. (La fundación del famoso convento de San Gall se atribuye, por ejemplo, en parte erróneamente, a San Gallus, el compañero de San Columbán). Mas el gran proceso de cristianización en Alemania se debe a la obra de monjes ingleses, el más insigne de los cuales es Winfried, llamado más tarde San Bonifacio y distinguido por el sobrenombre de "apóstol de Alemania". Ahora bien, estos misioneros son hombres muy cultos, estudiosos de las letras y con ellos llega a Alemania la más temprana cultura cristiano-germana.

Vemos por las cartas de estos misioneros que ellos mantienen vínculos muy firmes con su país natal pidiendo encarecidamente se les

20) Cfr. CHAMBERS, R. W., *Man's Unconquerable Mind*, London, Jonathan Cape, págs. 44/45.

manden las obras de las grandes lumbreras del espíritu. Así, por ejemplo, San Bonifacio escribe a Ecgbert, el arzobispo de York: "Te pido que nos consueles como hiciste anteriormente enviándonos uno que otro rayo de este farol de la Iglesia que fue prendido en vuestro país, me refiero a Beda. Nosotros mandamos por el portador de ésta dos pequeños barriles de vino para que pases un día alegre junto con tus monjes". En su contestación Ecgbert lamenta no poder enviar mayor número de escritos de Beda. Ha puesto a trabajar a sus muchachos pero fue un invierno horrible con frío, heladas y tormentas de modo que los escribientes tenían las manos entumecidas.

Estamos en las últimas décadas del siglo VIII. Ya en la época de San Bonifacio y en parte por intermedio de él, el primer rey franco llega a reunir en sus manos tanto el poder efectivo como nominal, y ahora Carlomagno está poniendo las bases para el gran Imperio del Medioevo. Emperador genial en los aspectos político, cívico, social, comprende también las necesidades culturales y llega a ser ferviente protector de las letras, tanto en el idioma universal, el latín, como en el vernáculo que, por más tosco que sea, sabe acercarse más a la mentalidad y el corazón del pueblo. No pretendemos insistir aquí en los proyectos y planes culturales de Carlomagno que abarcan tanto el púlpito como la cátedra escolar. Estos son hechos conocidos y que fácilmente se pueden releer en cualquier manual pertinente ²¹. Nos interesa más bien la fuerza y espontaneidad con que Carlomagno supo reunir alrededor suyo un grupo de hombres que colaboraron, cada uno por su parte, en la forja del llamado Renacimiento carolingio debiéndose a la visión genial del emperador el que la cultura italiana y la inglesa se encontraran en su corte y se fusionasen.

Helos aquí cómo se reúnen en la llamada Academia del Palatino: los italianos Paulino y Petrus de Pisa; el historiador longobardo Paulus Diaconus; Alcuino, el famoso teólogo, filósofo y preceptor anglosajón, Clemens, el irlandés, y Angilberto y Eginhardo, los francos. Mucha erudición y al mismo tiempo muchos afanes por satisfacer las auténticas necesidades culturales de la época y del pueblo. En las sesiones de la Academia predomina, naturalmente, el espíritu de la Antigüedad. Carlomagno lleva el nombre de David, Angilberto es el nuevo Homero, Alcuino tiene el apodo de Horacio Flaccus. Se escriben

²¹ Para informarse más detenidamente acerca de la época y la personalidad del Emperador, véase CALMETTE, Joseph, *Carlomagno. Su vida y su obra*. Trad. del francés por Delia L. Isola, Buenos Aires, Argos, 1948.

epístolas poéticas, se proponen adivinanzas y se componen poemas de debate, tan apreciados en la Edad Media. El famoso *Conflictus Veris et Hiemis* (Conflicto entre la primavera y el invierno) de Alcuino trae en idioma latino y con giros en parte antiguos, un tema alemán por antonomasia: la lucha entre las dos estaciones de la cual sale airosa la primavera anunciada por el grito del cuclillo. Es éste uno entre muchos poemas de Alcuino y tanto él como las generaciones subsiguientes caracterizadas por hombres de fina cultura como Hrabanus Maurus, Walafrid Strabo, etc. nos dejaron poemas dignos y bellos que aun hoy son capaces de cautivar nuestra imaginación.

Quien una vez haya estado en los parajes soleados y fértiles de la Alta Alemania, allá en la región del lago de Constanza, leerá con gran placer el poema que se considera como la más hermosa dedicatoria latina de la Edad Media. Fue escrita por Walafrid Strabo para Grimold, el abad de San Gall, cuando aquél le mandó su libro sobre horticultura:

Un regalo muy modesto ¡oh padre mío!
de poca monta para un sabio como tú,
mas Estrabo te lo manda cariñosamente.
Quizás estés sentado en el jardincito
enclaustrado en la verde oscuridad de los manzanos,
allá donde el durazno echa sus sombras entrecortadas.
Y ellos te recogen los frutos relucientes,
cubiertos de suave vello: ellos, todos tus muchachos,
tus muchachitos sonrientes, tu alegre escuela,
y rodeándolas con sus manecitas te traen las grandes manzanas.
El libro tal vez te preste algún servicio.
Léelo, pádre mío, podando sus fallas
y fortaleciendo con tu elogio lo que te agrade.
¡Que Dios te de en la mano la palma
verde y perdurable de la vida eterna! ²²

No cabe duda que esta literatura latina, además de su propio valor, tiene gran importancia para el surgimiento de la literatura vernácula ya que prepara y fomenta la formación intelectual, el sentido estético, etc. Otro tanto vale, por ejemplo, para los famosos diálogos de Alcuino que se desarrollan entre un joven sajón y un joven franco donde el primero enseña al segundo, o entre Alcuino y Carlomagno, entre Alcuino y Pipino, el hijo de Carlomagno, etc. Veamos un ejemplo:

²² Traducción sobre la base de las versiones latina e inglesa, publicadas en WADDELL, Helen, *Medieval Latin Lyrics*, London, Constable, 1947, págs. 114-115.

- ¿Qué es el cuerpo? La morada del espíritu.
¿Qué son los cabellos? La vestimenta de la cabeza.
¿Qué es la barba? La distinción del sexo, la insignia de la vejez
¿Qué son los ojos? Los guías del cuerpo, los barcos de la luz, los indicadores del pensamiento.
¿Qué es el sol? El resplandor del mundo, la belleza del cielo, la gracia de la naturaleza, el honor del día, el distribuidor de las horas.
¿Qué es el mar? El sendero de la osadía, el límite de la tierra, el separador de las regiones, el receptáculo de los ríos, la fuente de los aguaceros... ²³.

No cuesta percibir la imaginativa que dicta las respuestas de este catecismo profano y bajo las formas clásicas asoma el espíritu de un pueblo dado a la observación y fecundo en su fantasía.

Relaciones parecidas se pueden ver también en la famosa biografía de Carlomagno escrita por Eginhardo cuyo gran modelo es Suetonio. Pero los contenidos que relata son nacionales y de ahí que nazca una obra que además de su importancia histórica, tiene innegables méritos literarios.

Cuando Carlomagno, a pesar de su interés por la latinidad, mandó que el evangelio se predicara en alemán, que se escribiera una gramática alemana y que se recopilaran las viejas canciones heroicas, lo hizo seguramente movido por la honda comprensión de que en el pasado nacional se encontraban fuerzas dignas de ser incluidas en el nuevo proceso cultural. Y no sólo dignas sino también profundamente arraigadas en la idiosincrasia alemana y por lo tanto necesaria para ella. A excepción de la *Canción de Hildebrando* ²⁴, cuyo fragmento se conserva, los cantares heroicos se perdieron debido a los puntos de vista demasiado estrechos del sucesor de Carlomagno, su hijo, Luis el Piadoso, que mandó destruir toda poesía que no fuera cristiana.

²³ Según la versión inglesa dada en LEGOUIS, E. y CAZAMIAN, L., *A History of English Literature*, London, Dent & Sons, (1948), págs. 13 s.

²⁴ No quiero opinar aquí sobre las investigaciones modernas según las cuales la epopeya latina de *Waltharius* pertenece a la época carolingia y no a la de los Otones. Es ésta la opinión de Alfred Wolf (Upsala) quien en 1938 dió a conocer el resultado de sus estudios. Cfr. para ello ERDMAN, Dr. Carl, *Die Entstehungszeiten des "Waltharius" und der "Ecbasis Captivi"*, en: *Forschungen und Fortschritte*, 20 de mayo de 1941, págs. 169 ss. El gran estudioso del "Waltharius", Karl Strecker, que dedicó toda su vida a los problemas relacionados con esta obra, resumió su posición —más bien favorable para Wolf— en la última edición del "Waltharius" dirigida por él hasta el momento de su muerte. (Berlin, Weidmann, 1947). El que la discusión acerca de "Waltharius" no haya terminado todavía, nos lo muestra también la nota de KARL STACKMANN, *Antike*

Mas las tendencias de penetración lingüística y anímica siguen abriéndose camino. Un camino conquistado paso a paso, a partir de las llamadas *Glossen* donde al lado de la palabra latina aparece la voz correspondiente en alemán antiguo, hasta las traducciones de obras enteras que culminan en la fecunda labor de Notker Labeo (siglo x), quien con fina comprensión psicológica explicó su empresa al obispo Hugo von Sitten escribiendo: "Como querría que nuestros alumnos tuvieran acceso a estos (libros eclesiásticos) me atreví a hacer una cosa inaudita hasta entonces: traté, pues, de traducir a nuestro idioma algunos escritos latinos... Sé que al comienzo os sobresaltaréis ante semejante empresa por ser cosa no acostumbrada. Pero con el andar del tiempo, estos tratados os resultarán aceptables y seréis más capaz de leerlos y comprender que uno en su lengua materna capta más rápidamente aquello que en un idioma extraño apenas si entiende o no entiende del todo".²⁵

No es éste el lugar para insistir en el aspecto meramente lingüístico, mas hay que señalar la suma importancia del idioma para el surgimiento de una literatura nacional. Se ha dicho que en el proceso de amalgamación que nos ocupa, la forma por lo general llega a ser vernácula mientras el contenido se recibe de afuera²⁶. Ahora bien, un idioma no nace exclusivamente de factores externos, condiciones fisiológicas y geográficas, etc. sino que proviene sobre todo el clima espiritual de un determinado pueblo. Es la expresión de toda su alma. De ahí que al cambiar el idioma en que está escrita una obra, también los contenidos pueden sufrir una transformación al ser captados por una mentalidad distinta. Resulta que en el mismo lenguaje vibra poderosamente el sentimiento del pueblo así como su modo de ver y considerar las cosas. Cuando se relatan, pues, contenidos llegados de afuera, éstos pueden adquirir, en su esencia, una modalidad sorprendentemente nueva. Para Alemania encontramos un ejemplo muy convincente en las llamadas "Armonías de los Evangelios". Estos poemas se basan en la obra del mismo nombre del sirio Tatiano y son paráfrasis de los relatos del Nuevo Testamento. Además de una traducción fragmentaria de Tatiano, poseemos en alto alemán antiguo, dos ver-

Elemente im Waltharius. Zu Friedrich Panzers neuer These, en Euphorion, XLV, 2, 1950, págs. 231 ss. Según Stackmann, Panzer intenta probar que el poema es una llamada "protocación" compuesta sobre la base de motivos provenientes de la épica romana.

²⁵ Trad. de la cita dada por BACH, Dr. Adolf, en *Geschichte der deutschen Sprache*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1949, 4ª ed., pág. 110.

²⁶ Cfr. SCHNEIDER, Hermann, *l. c.*, pág. 132.

siones libres en que el espíritu alemán moldea no sólo la expresión sino también los conceptos. Una de ellas, el *Heliand* (Salvador) escrita en bajo alemán antiguo, descuella por su madurez y belleza artísticas. Compuesta alrededor del año 830, por orden del emperador Luis el Piadoso, relata con gran fuerza poética los acontecimientos principales del Nuevo Testamento. Pero en rigor, creemos leer una antigua epopeya germana. Esto no sólo por la forma exterior: el verso germano con aliteración, sino también porque el clima espiritual en que se desenvuelven los sucesos es germano por antonomasia. Cristo aparece como un rey nacional ²⁷ y los apóstoles son sus paladines. El paisaje que los rodea se parece al que se presenta día tras día a las miradas de los sajones. A cada paso se mezclan la visión cristiana y los conceptos vernáculos de modo que se destaca todo cuanto es fuerte y bello y se atenúan lo más posible los hechos menos o nada accesibles a la mentalidad germana. Así, por ejemplo, la huida de los discípulos la que para el germano constituye el crimen más abominable. También se traslada a muy segundo plano, la exhortación al amor de los enemigos.

Veamos un breve trozo del *Heliand* que describe la tormenta en el mar:

En ese entonces hubo una gran aglomeración de gente de todas las comarcas (atraída) por los dones de Cristo y para obtener la protección del poderoso. El Hijo de Dios, el todo-obrante con los discípulos quiso viajar por el mar, atravesar las olas a lo largo de la región galilea. Mandó a la muchedumbre que prosiguiera su camino; y sólo con unos pocos hombres subió al bote, Cristo el Salvador.

Estaba tan agotado por el viaje que se durmió. Los hombres curtidos por las tormentas izaron velas y dejaron que el viento los empujara por la corriente marina hasta que el divino con sus discípulos llegara mar adentro. Entonces una poderosa tormenta comenzó a desatarse.

Bajo las ráfagas de viento las olas se levantaron, la noche lóbrega descendió (sobre ellos); el océano se rebeló, el viento y las aguas se trabaron en lucha. Entre la gente surgió el miedo ya que el mar se puso tan bravo. Ninguno de los hombres esperaba

²⁷ Así como en *The Dream of the Rood* se lo describe como héroe joven y brillante.

vivir mucho tiempo más. En seguida despertaron al soberano y le contaron lo fuerte que era la tormenta. Imploraron a Cristo, el Salvador de las angustias, se apiadase ayudándoles contra las aguas. "Si no, moriremos penosamente en esta tormenta". El bondadoso Hijo de Dios se levantó de su lecho y dijo a los discípulos: "El furor de la tormenta no debe asustaros tanto. ¿Es que se apoderó de vosotros el miedo? No tenéis aún el corazón firme, y vuestra fe es deficiente. No tardará mucho hasta que la corriente se amanse y el tiempo se vuelva hermoso". Habló al viento y también al mar y mandó a ambos comportarse con más suavidad. Obediente a su orden y a las palabras Del que obra, la tempestad se acalló y las aguas corrieron serenas. La gente lo vió extrañada; unos con otros entrecambiaron palabras (admirándose) del poder que debía tener este varón para que el viento y las olas obedecieran a sus palabras y ambos acataran su mandamiento. El Hijo unigénito de Dios los había salvado del apremio y seguía avanzando el barco, el de las quillas en forma de altos cuernos; los paladines llegaron a tierra, (la gente) y elogiaron a Dios ensalzando su poder soberano. ²⁸

Con mucho menos vuelo poético mas con criterio parecido fue compuesto el *Libro de los Evangelios* cuyo autor es el monje Otfried von Weissenburg. Su mérito principal es haber introducido en las letras alemanas, la rima final. Trátase aquí de una forma que por intermedio de los juglares franceses llegó a Alemania y que no tiene antecedentes en la métrica germana donde predomina el *Stabreim* o sea la aliteración cuyos principios obedecen al carácter dinámico de los idiomas germanos en los que el acento recae sobre la sílaba raíz de la palabra.

Phol ende Uuodan vuorun zi holza.
dú uuart demo Balderes volon sîn vuoç birenkit.

(Phol y Votan cabalgaron al bosque. Sucedió que el potro de Báldur se dislocó la pata) ²⁹.

El antecedente directo de la nueva forma lo constituye el himno

²⁸ Cfr. BRUGGER, Ilse M. de, *Literatura en alemán antiguo*, fascículo n° 2 de la Antología Alemana, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1951, págs. 28 ss.

²⁹ Véase *ibidem*, pág. 8 s.

cristiano-latino y con su introducción en la poesía alemana se realiza otro contacto entre la cultura latina y el espíritu germano. Durante siglos enteros la rima final dominará toda la poesía y sólo en el siglo XVIII, se conocerá en Alemania, gracias a Klopstock, la versificación libre con la cual se verifica un retorno a la Antigüedad clásica.

Mas volvamos la mirada hacia atrás para observar el grande y fructífero florecimiento del himno cristiano-latino en Alemania. Sería difícil exagerar su importancia para la poesía ya que constituye la raíz de dos géneros literarios, la lírica medieval y el teatro religioso. Todo esto es fruto directo de la cultura propagada por los monasterios entre los que se destacan los de San Gall, de Reichenau, de Fulda, para mencionar tan sólo los más conocidos. En San Gall desarrolló Notker Balbulus la forma artística de la *Secuencia*, una especie de himno popular en latín. En los primeros tiempos, estas *Secuencias* (llamadas así porque seguían al Aleluya) eran júbilos musicales carentes de letra. Mas luego, para recordar mejor la música se acompañó a ésta con un texto. Principios parecidos se observaron en la invención de los *Tropos* que se han atribuido al monje Tutilo, también de San Gall. Sin poder explicar aquí su forma quisiera destacar tan sólo que en el centro cultural de San Gall surgió con los tropos, el primer germen del teatro medieval.³⁰

Igualmente, me falta el tiempo para destacar en medida necesaria, el papel importantísimo que para el surgimiento del himno tuvo la música, a ser preciso, el canto gregoriano que penetró en los países nórdicos desde el sur, siendo uno de los lugares donde más se le cultivó en el convento de San Gall. Sin embargo, no fue tarea fácil introducir esta música en los países bárbaros. Cuenta Juan Diácono, el biógrafo del papa Gregorio, que los alemanes y los galos fueron los menos aptos para captar la pureza del canto gregoriano. Dijo el mencionado autor: "Sus voces rudas que bramaban como el trueno no eran susceptibles de suaves modulaciones ya que sus gargantas roncadas no se prestaban para las inflexiones requeridas por una melodía más delicada. Sus voces provocadoras de asco no producían sino sonidos parecidos al estrépito hecho por un carromato que viene cuesta abajo y en vez de conmover a los oyentes les llenaban los corazones de repugnancia".³¹

³⁰ Esta afirmación debe ser tomada *cum grano salis* ya que constituye una simplificación de procesos más complejos.

³¹ Trad. de la cita dada en DOMMERS, A. von, *Handbuch der Musikgeschichte*, bearbeitete Auflage von A. Schering, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1923, edic. 4 a 6, págs. 43 s.

Así se dijo de un pueblo en que habrían de nacer un Bach, un Beethoven, un Haydn y un Mozart. A veces las grandes realizaciones surgen después de vencidos unos obstáculos al parecer insuperables.

Veamos ahora dos ejemplos de himnos sumamente interesantes para la literatura. Uno de ellos es el *Dies irae, dies illa*. Este gran himno se atribuye a Tomás de Celano pero casi se han olvidado sus antecedentes que nos trasladan a Irlanda y Alemania. Fue San Columba quien primero dio forma poética a las palabras que en la versión de la Vulgata pronuncia el profeta Sofonías cuando dice: "Juxta est dies Domini, etc.", para luego seguir con el "dies irae, dies illa". De esto hace San Columba:

Del rey de los reyes rectísimo,
del Señor el día se acercó,
el día de ira y vindicaciones,
el de tinieblas y nubarrones,
el día de los grandes truenos
con sus fuertes desenfrenos,
el día también de temores,
de tristeza, agudos dolores
cuando de la dama
amor y ansia termina
y así el esfuerzo del varón
con su mundana ambición.³²

Es interesante observar que la última referencia al amor de las mujeres y los deseos de los varones pertenece exclusivamente al poeta irlandés. Luego, el motivo del "dies irae" volverá en el "Fausto" de la Edad Media, la leyenda de Teófilo relatada por la monja poetisa Hroswitha von Gandersheim que compone sus obras en la época de los Otones. Y nuevamente, aparece en el *Fausto* de Goethe, en la poderosa escena de la catedral donde da el fondo desgarrador a la profunda desesperación y miseria de Margarita.

El segundo gran himno del cual quiero hablarles, se atribuye a Notker Balbulus³³ quien lo habría escrito después de haber observado a unos obreros que en un punto peligroso de un desfiladero estaban construyendo un puente. *Medio in vita in morte sumus* (En medio de la vida estamos rodeados por la muerte). En su forma latina, esta

32 Trad. de las versiones latina e inglesa en WADDELL, *l. c.*, págs. 67/68.

33 TANS JOACHIM, MOSER sostiene en: *Kleine deutsche Musikgeschichte*, Stuttgart, Cotta, 1949 §.12, pág. 9) que este himno, a pesar del relato de Ekkehard, reproducido aquí, no pertenece a Notker.

secuencia pertenece a la liturgia católica igual que otros himnos latinos. Seis siglos más tarde se traduce también al alemán y desde entonces aparece en los himnarios populares, no sólo en los protestantes sino también en los católicos. Su idea fundamental repercute vívidamente en el famoso grabado de Durero: *Ritter trotz Tod und Teufel* (El caballero y la muerte y el diablo), y resuena todavía en los célebres versos de Rainer María Rilke (*Libro de las Imágenes*):

La muerte es grande,
de ella somos.
Cuando creemos estar
en medio de la vida,
aquella osa llorar
en medio de nosotros.

Las formas cambian pero las vivencias humanas perduran. La historia del espíritu, en realidad, no conoce separaciones absolutas sino más bien la confluencia de corrientes que se acercan o se alejan unas de otras de un modo tal que ideas y obras nuevas puedan nacer. Así del encuentro emocionante de la cultura latina y del espíritu germano habrán de surgir dos de las más extensas literaturas de rasgos bien personales: la inglesa y la alemana. Se sobreentiende que en una breve conferencia se pueden esbozar tan sólo las líneas principales de este proceso dinámico. Naturalmente, he tenido que pasar por alto muchas expresiones poéticas dignas de ser tratadas. Vistos así a vuelo de pájaro no se puede vislumbrar sino unos brotes débiles. Pero cuanto más uno se dedica al estudio de estas primeras realizaciones, tanto mayores y más agradables son las sorpresas que le esperan. Esto no excluye la existencia de numerosos problemas científicos sin resolver lo que, a lo mejor, constituye otro atractivo. De todos modos, al adentrarnos un poco en este campo algo distante nos vemos, en recompensa, cautivados por la lozanía y espontaneidad características de las incipientes hazañas espirituales.

ILSE M. DE BRUGGER
Univ. Nacional de Buenos Aires

Buenos Aires, 4 de septiembre de 1951.
Mendoza, 24 de octubre de 1952.

PIRANDELLO Y SHAW

por PABLO GIROSI

Shaw nació el 26 de Julio de 1856 y Pirandello, el 28 de Junio de 1876: es decir que entre ellos mediaba una diferencia de 20 años de edad. Pero la importancia de esta diferencia se acentúa si se toman en cuenta las fechas de sus correspondientes estrenos: Shaw con *Casas del Viudo*, en 1892, y Pirandello con *La Morsa* y *Lumie di Sicilia* en 1910. Y más aún, si consideramos que estas breves comedias no pertenecen al teatro realmente pirandelliano y que el primer triunfo verdadero del dramaturgo siciliano fue *Come prima meglio di prima*, representado por la compañía Ferrero-Celli-Paoli en el Teatro Goldoni de Venecia en 1920, la distancia entre la afirmación de Shaw, que fue inmediata, y la de Pirandello, bastante trabajosa, se extiende a casi un trentenio.

Es este punto de partida por demás interesante, puesto que nos permite establecer una primera diferencia de no despreciable alcance para la ubicación de ambos dramaturgos en la historia del teatro: Shaw es un comediógrafo finisecular; Pirandello pertenece al siglo en que vivimos, con toda la inmanencia de una verdadera actualidad.

Desde otro punto de vista, podría parecer una paradoja semejante aserto, porque Pirandello murió hace ya 20 años, en tanto que Shaw vivía aún hace cinco años. Mas la duración de la vida puede no tener ninguna relación con el sentido de actualidad de un autor. Sin embargo, a esa anterioridad del teatro de Shaw débese en gran parte el juicio de una filiación del escritor siciliano, casi como imitador del escritor irlandés.

Juicio equivocado, como veremos, y que hoy en día casi nadie sustenta. Si alguna afinidad existe entre ambos, la misma no procede en absoluto de un parentesco literario ni estrecho ni lejano, pero sí de una espontánea e independiente adhesión electiva.

En Pirandello dramaturgo, autor de *Sei personaggi...*, de *Come*

prima meglio di prima, de *Così è, se vi pare*, de *Il piacere dell'onestà*, de *Enrico IV*, no encontramos realmente ninguna filiación de otros escritores de teatro, en tanto es evidente que Shaw procede de Molière y de Ibsen. Ello nos lleva a otra conclusión: que Pirandello es un innovador que pareció revolucionario hace 30 años y luego hizo escuela y sigue haciéndola, en tanto Shaw es un remozador que revolucionó, también él, el ambiente, pero por motivos bien distintos, y que habría deseado hacer escuela en todo momento. Escuela de naturaleza completamente distinta, se sobreentiende, pero sin lograrlo. En otras palabras: Pirandello es un precursor genial; Shaw un continuador original.

Si se ponen ambos autores en un mismo plano y se observa su teatro desde un mismo ángulo visual, uno de ellos queda incomprendido, y este uno será siempre Pirandello. Los ingleses, en efecto, nunca entendieron a Pirandello, o por lo menos no lo entendió el público británico presente durante las primeras representaciones pirandelianas que se sucedieron a los triunfales éxitos parisienes. Y no lo entendió precisamente porque lo consideró como la tercera etapa de una misma continuidad teatral: Ibsen, Shaw, Pirandello. El conocido crítico inglés George Pendle, observa: "Puede ser que fuese la naturaleza esencialmente destructiva de su ideología lo que dejó al público británico frío. Pirandello lo discutía todo; pero en Inglaterra la estabilidad de los que frecuentan el teatro estaba ya completamente socavada por Ibsen y Bernard Shaw. El público era por aquellos tiempos inmune a toda duda ulterior. Había ingerido ya una buena dosis de comedia crítica y destructiva".

¿Comedia crítica y destructiva también la de Pirandello? Puede ser, pero cuán distinta de la de Ibsen y Shaw.

Y el mismo Pendle, que en otro lugar se confiesa admirador sincero de nuestro dramaturgo, añade: "La mentalidad británica no suele ser apta para recibir abstracciones, y, a diferencia de la francesa, no tiene ninguna disposición para dejarse fascinar por el juego de la lógica. Los tipos de Pirandello eran negativos, colocados en condiciones anormales. Sus comedias eran ilustraciones de ideas abstractas resueltas hacia su conclusión lógica, más que expresiones de la vida real: Eran "hipótesis animadas" y por tal razón, necesariamente inatractivas para la mente del práctico público teatral británico. En el drama de Ibsen y de Bernard Shaw estaba implícita una reforma social constructiva. En el de Pirandello no aparecía sino la alternativa de una dislocación sin fin, de una "atomización".

Como acaba de verse, al hablar de Pirandello, se presentan con-

tinuamente en escena Ibsen y Shaw, como para sobrepujarlo y disminuirlo. A nosotros los latinos, en cambio, que no carecemos del todo de esa "mentalidad del práctico público teatral inglés" y que gustamos al mismo tiempo también de las abstracciones y de los juegos de la lógica, a nosotros los latinos, repito, nos gusta Ibsen, nos gusta Shaw y nos gusta Pirandello, porque somos capaces de ver a cada uno de ellos desde un diferente ángulo visual, desde el ángulo visual que a cada uno de ellos le corresponde. Por lo que a la constructividad del teatro shawiano se refiere, la misma estuvo tan sólo en las honradas intenciones del autor, pero no en los resultados. Mucho insistió Bernard Shaw sobre el hecho de que él escribía comedias con el propósito premeditado de convertir a sus opiniones a toda la nación inglesa, pero ésta estuvo muy lejos de absorber aquellas prédicas. Los ingleses no podían olvidar que Shaw era irlandés, así como Shaw no logró nunca hacerles olvidar a ellos que eran ingleses. Y unos y otros quedaron firmes en sus posiciones respectivas.

* * *

Un viejo aforismo dice que el teatro y la vida son una misma cosa. A menudo la vida es un teatro tragicómico y se dice que es misión del dramaturgo revelarlo al público en toda su realidad. Entonces el dramaturgo extrae de la realidad de la vida la materia para su ficción escénica y a menudo ésta parecerá inverosímil al público. Falta la lógica, porque realmente carece de lógica la vida misma, que es peor que cualquier juego de azar, puesto que escapa a todo cálculo de probabilidades. La vida es así, y mientras fluye es inútil razonar sobre ella: se puede acaso razonar luego, pero sin ningún resultado, porque la vida, con sólo doblar una esquina, destruirá de golpe nuestros mejores y más acabados razonamientos.

El teatro ha sido siempre la forma literaria que más ha tratado de mantenerse en los límites de la razón y la lógica, y de ahí que el teatro haya mentido a la vida más que cualquier otro género literario.

Tan sólo cuando se ha llevado al teatro el choque de las pasiones humanas o el choque del hombre con la naturaleza (disidencia cuyo origen histórico remonta, según Hegel, al diluvio universal), y cuando de este choque el artista ha descubierto y amalgamado el lado trágico y el lado cómico coexistente en el mismo, tan sólo entonces se ha

sentido respirar la vida en la escena. El escritor de oficio, que crea bajo el influjo de una fantasía constreñida en los reducidos límites del artificio, ya no tiene ninguna razón de ser y ha de dejar el lugar a quien en la creación artística vivifica la vida a través de su propia y personal visión de la misma.

En esta visión él no sólo coloca a sus personajes y les confiere la acción, sino que les asigna caracteres definidos, o deduciéndolos de sus manifestaciones o tratando de descubrirlos a través de su más íntimo conflicto. En el primer caso el artista pondrá en evidencia el yo social de los personajes; en el segundo caso tratará de descubrir el yo psicológico de los mismos. El primer caso es el que más corresponde a Shaw; el segundo es el de Pirandello. Ambos son grandes, pero, como acaba de verse, en campos totalmente distintos.

En ambos nos hallamos frente al conflicto entre el ser y el parecer, pero en tanto que el *ser* de Shaw es un ser real y su *parecer* representa la realidad social en la que el individuo oculta su verdadero ser, en Pirandello la realidad del ser es ignota y todo es *parecer*: parecer subjetivo y parecer objetivo, es decir cómo cada uno de nosotros cree ser y cómo cada uno de nosotros es visto por los demás. Los tres *yo* de Pirandello: El *Uno*, el yo empírico subjetivo, la forma en que el hombre se ha moldeado; el *Ninguno*, el yo inconsciente, el yo-puro que aparece de improviso por una repentina destrucción de aquella forma, y el *Cienmil*, las mil objetivaciones del yo empírico que se manifiestan a través de la manera particular en que cada uno ve aquel yo, no tienen antecedentes ni en Shaw ni en ningún otro dramaturgo. Por otra parte, el teatro de Shaw no los necesita, puesto que al comediógrafo irlandés le basta con el dualismo del ser y el parecer: Un *yo* subjetivo, que es lo que es, consciente de su ser, y un *yo* objetivado, que no se rompe en miles de yo como el *Cienmil* de Pirandello, pero que es un *yo* ficción, consciente también él: El Yo que el individuo debe aparentar ser o que los convencionalismos sociales y éticos le imponen aparentar ser. Shaw se indigna y se abalanza precisamente contra esta ficción; Pirandello, en cambio, siente piedad por el hombre reducido a creerse de un modo y aparecer cien mil veces distinto, sin ser nunca realmente él. Ambos acaban por reírse, y tal vez ambos de la misma manera en que se reía el Fígaro de Beaumarchais: "Me esfuerzo en reírme de todo, para no verme obligado a llorar por todo". Pero Pirandello escarba en el yo psíquico y Shaw en el yo social. A Shaw le sirve maravillosamente la vista de los ojos; Pirandello necesita mirar con los ojos del alma.

En su introducción a las *Comedias desagrables*, Shaw, al relatar ciertas manifestaciones que un amigo tuvo oportunidad de hacerle con respecto a sus facultades, dice: "Una tarde, un médico que se había dedicado especialmente a la cirugía de los ojos, me examinó la vista y me manifestó que yo no era un sujeto interesante para él, porque era *normal*. Naturalmente yo creí que quería significar que yo era como cualquier otro; mas él rechazó semejante conclusión como paradoja y se apresuró a explicarme que yo era una persona excepcional y altamente afortunada, ópticamente. La vista *normal* confiere la facultad de ver las cosas esmeradamente, y la posee tan sólo el 10 % de la población, en tanto que el 90 % restante es anormal... El ojo de mi mente, así como los de mi cuerpo, eran *normales*: es decir que veía las cosas de un modo distinto de como las veían los ojos de las demás personas, y las veía mejor...".

Luego agrega: "Si yo hubiese sido un inglés práctico, de sentido común, amante del dinero, la cosa habría sido sumamente fácil: Habría podido colocarme un par de gafas anormales y así arruinar mi visión de acuerdo con el gusto del 90 % de los bibliómanos. Pero yo estaba tan prodigiosamente satisfecho de mi superioridad, tan halagado por mi anormal normalidad, que los recursos de la hipocresía ni se me ocurrieron siquiera..." "Para ser aplaudido como el más humorístico, extravagante, paradójico autor de Londres, yo no tuve que hacer otra cosa que abrir mis ojos normales, y con mi más consumada habilidad literaria presentar el caso, tal como me había impresionado, o describir exactamente la cosa tal como la veía".

Partiendo de la comprobación de su *normalidad* óptica, Shaw empieza a orientarse. Mira a su alrededor y dentro de sí mismo y queda perplejo al advertir que sería empresa demasiado ardua la de vencer a la vida tal como se le presenta en su dura y cruel realidad. Pero esta imperfección de su anormal normalidad tendrá que servirle para algo: Le bastará escribir lo que su ojo normal le hace ver, —sumergiéndolo antes en un baño de su inflexible ética— para suscitar el escándalo en el otro 90 % dotado de una vista normalmente anormal.

De esta visión nace, por ejemplo, *La profesión de la señora Warren*, que pertenece al tipo de las comedias más decididamente shawianas. La señora Warren, extraída con toda fidelidad de una sociedad alegremente corrompida e irremediabilmente superficial, es sin duda alguna la expresión típica de todas las señoras Warren de su clase, beneméritas de esa profesión tan particular; pero la comedia es, en el fondo, de una originalidad relativa, y si pareció revolucionaria

al público inglés, tal vez porque a este público inglés nadie antes que Shaw había dicho ciertas cosas desde el escenario, ella no lo es ni por su contenido ni por su técnica. En efecto, ella parece más atrevida de lo que es en realidad por el simple hecho de que Shaw sustituye el razonamiento llano, las explicaciones más lógicas, a los afectos y las pasiones que cualquier otro autor habría hecho manar de esos personajes en esa determinada "posición". El tono persuasivo de la madre shawiana sustituye la desesperación de una madre del viejo teatro: Ésta habría tratado de conmover a la hija, en cambio aquélla trata de convencerla. Con toda agudeza, el conocido crítico italiano Renato Simoni destaca esta voluntad de convencer que existe en la Señora Warren: "No cayó tan sólo porque fue tentada, sino porque le pareció útil y conveniente caer. En la sociedad moderna una muchacha que carece de todo, que no pudo recibir algo de instrucción, no puede elegir una profesión más fácil y fructífera que la ejercitada por la Señora Warren". "Naturalmente la paradoja, expuesta con una falta de prejuicios entre condescendiente y brutal que hace aparentar lógica la contorsión de la lógica, acaba por herir, como de costumbre, a la sociedad. Los comediógrafos, grandes y pequeños, hieren siempre a la sociedad. Lo malo es que no logran reformarla. Lo que establece una diferencia entre la comedia de Bernard Shaw y las otras es que el mercado de la belleza está considerado como un comercio libre y plausible, tan moral o inmoral como cualquier otro, y no como una vergüenza. Aquella madre hace a su hija un razonamiento estrictamente comercial. En esta manera de considerar el amor a sueldo, Bernard Shaw había sido precedido por los orientales. En el Japón esta comedia no revelaría nada nuevo".

"Es cierto, dice Bernard Shaw, que si no es necesario dedicarse a esa industria, ha de darse la preferencia a otra clase de trabajo. La hija de la Señora Warren ha sido criada en el lujo, es culta, sabe ganarse con independencia y dignidad el pan cotidiano y, sobre todo, goza de todo lo que puede ofrecerle la madre enriquecida. Por tanto haría muy mal si siguiese las huellas maternas". Como se ve, la lógica es perfecta, en el clima frío de las discusiones académicas. Pero si la hija, que escucha de boca de su madre tales razonamientos, hubiese sido presentada por Bernard Shaw con los que él llama sentimientos convencionales de hija (y son menos convencionales de lo que él cree), y si la Señora Warren hubiese sentido la maternidad de una manera menos árida y superficial, el razonamiento no habría sido eficaz. Pero en el teatro de Shaw los personajes, aún cuando son pa-

rientes cercanos, no están atados por vínculos sentimentales. Tienen siempre ese aire como de gente que acaba de conocerse, y discurren con difidencia y con un tanto de hostilidad. Mas luego, al enterarse de que, una vez superada la crisis económica, la Señora Warren ha continuado y ampliado su comercio, no vendiéndose ella misma, sino vendiendo a otras mujeres más jóvenes que ella, la hija repara en que la lógica profesional de la autora de sus días ya no se sostiene. Es un amor al trabajo por el trabajo llevado al exceso". O, mejor aún, un amor al dinero por el dinero, satisfecho sin ninguna clase de escrúpulos. "Es afán de lucro, es codicia de riqueza: también éste un mal de toda sociedad. La muchacha se separa de la madre porque, en este segundo período de la vida, la muy estimada señora disponía ya de los medios y de la libertad necesarios para elegir un camino menos impuro, y ha seguido el camino anterior por una idea que bien corresponde al *non olet* del emperador Vespasiano (el dinero no huele). Por esa insistencia industrial la Señora Warren se ha vuelto, por vocación, parte integrante de tan pecaminosa sociedad. La hija no puede tener nada en común con ella. Disensiones morales y mentales. Humanidad de dolor casi nunca".

Ahora bien: ¿Cómo habría "visto" el caso de la Señora Warren nuestro Luigi Pirandello? ¿Qué insospechadas reacciones psíquicas —ni morales ni mentales— nos habría hecho ver en la madre y en la hija? La madre, convencida de su lógica... económica, vive un yo empírico subjetivo extremadamente falso. La hija, que ha ignorado siempre la situación de la madre, se ve a sí misma y se ve en la sociedad tal como ha creído siempre ser y como cree que los demás la han considerado siempre: la hija de una excelente mujer de negocios, pero limpios, que se preocupa de no hacerle faltar nada para su educación y su elevación social. En el momento en que estas dos opuestas creencias de ser chocan entre sí, los dos yo empíricos subjetivos se hacen añicos de golpe, precipitan, y el uno y el cienmil de la madre, así como el uno y el cienmil de la hija se abisman en el *ninguno*, dando lugar al drama, a la tragedia, o también, ¿por qué no?, a la solución original de un "placer de la honestidad", encarnado esta vez por la hija que impone a la madre aquellas mismas normas éticas recibidas en la educación que la madre le ha proporcionado. Una historia del amor filial y del amor maternal, tan distantes de aquel convencionalismo shawiano de esos sentimientos, en cuya espontaneidad posible Pirandello demuestra en cambio que cree, puesto que representan precisamente los sentimientos más connaturales del hombre y no impues-

tos por leyes codificadas, ni por convenciones sociales, ni por conveniencias individuales. De la fe pirandelliana en tales sentimientos naturales nace también esa defensa y protección de los hijos ilegítimos, sostenida con tanto ahinco o con tanta ternura en muchos de sus cuentos y en algunas de sus comedias. Bastará recordar por todos, a *Pensaci, Giacomino!*

El hombre amado por las mujeres es sin ninguna duda una sátira muy bien lograda; con ella Shaw, exhorta a la mujer intelectual a no casarse porque la institución matrimonial está todavía demasiado atrasada, no ha progresado bastante para que pueda conformarla. La ironía abunda; pero son siempre los razonamientos y las explicaciones que no faltan en ningún momento. El mismo Shaw, en su prefacio de *Hombre y Superhombre*, escribe a Arturo Bingham Valkley: "Usted dirá que yo no hago otra cosa sino explicarme: es su censura preferida la de decirme que lo que yo llamo drama no es nunca otra cosa sino una explicación. Yo soy un hombre lleno de conciencia, y la conciencia está hecha siempre de explicaciones y escrúpulos. Usted opina en cambio que un hombre que discute su propia conciencia es como una mujer que discute su propia virtud".

De esta forma de cerebralismo fue acusado también el teatro de Pirandello, pero, aun admitiéndolo, sería imposible no reconocer que el de Pirandello, es en todo caso un cerebralismo en acto, en tanto que el de Shaw se mantiene en lo estático de la dialéctica. Dialéctica vivacísima, hecha de esgrima verbal y paradojas, tras la cual el autor se atrinchera para sostener una lucha impar entre su utopismo y la realidad cotidiana, positiva y prosaica, que lo rodea y lo encierra como en unas tenazas. También Pirandello hace esgrima verbal, pero ella está dirigida especialmente contra el hombre y contra la naturaleza del hombre, en tanto que la de Shaw tiende a herir la petulancia de la realidad individual y de la realidad colectiva; con la suya, Pirandello intenta reconstruir al hombre desinflando las mentiras convencionales del superhombre; la de Shaw tiende a construir al superhombre desinflando las mentiras convencionales del hombre y de la sociedad.

No puede negarse que en la visión shawiana del mundo y de la vida existe realmente un ideal de superhombre. Ese su mismo insistente y porfiado querer demoler con ironía cáustica o con un humorismo franco que llega a veces hasta la vulgaridad, los pilares de oro y de barro que sustentan la vacilante arquitectura de la familia y de la sociedad de nuestros tiempos, nos hace necesariamente presuponer la concepción de un hombre y de una humanidad que sustituya a aquellos

pilares (caedizos como el bíblico anciano de Creta), con macizas columnas de pureza diamantina, que por su elevación y su fuerza sean la expresión del voluntarismo antiintelectual nietzschiano y apoyen firmemente, como sobre una base incommovible, sobre el racionalismo empírico y positivista inglés. Antirromántico por excelencia, si en la extensión del término se incluye el goce de la ilusión, el superhombre de Shaw se afirma invariablemente en una prepotente voluntad de vida, más que en una voluntad de potencia, como el superhombre de Goethe, de D'Annunzio o de Unamuno se afirma invariablemente en una prepotente voluntad de vida práctica que no sólo esté galvanizada contra las ilusiones, los sentimentalismos y todo lo pasional, sino que aborrezca también las mentiras y los prejuicios desenmascarados y escarnecidos por el realismo shawiano. Una concepción shawiana del Superhombre existe, aunque el irlandés lo niegue y hasta parece ofenderse cuando alguien se lo atribuye. "Peor que todo —él escribe— me han acusado de predicar el ideal moral del Superhombre; y mi ideal no es otra cosa, en realidad, que nuestro viejo amigo, lo Justo, llevado a la perfección". Casi nada, como puede verse: lo Justo, con su inicial mayúscula, y llevado a la perfección, por añadidura. ¿Qué más hace falta para concebir el ideal de un Superhombre ideal? Por otra parte, en la presentación y defensa de su comedia *Hombre y Superhombre*, no puede escapar el sentido de párrafos como los siguientes: "Desgraciadamente la costumbre habitual de los novelistas es la de anunciar que su héroe es un hombre de talento extraordinario, para dejar luego a la fantasía del lector imaginar sus hazañas. Y el lector, llegado al final, observa desilusionado que, si no hubiese sido por aquella solemne declaración preliminar del autor, difícilmente habría descubierto en el héroe algo más que un tanto de sentido común". "Y no hay en sus creaciones un solo pensamiento, una sola idea animadora, una de aquellas ideas capaces de inducir al hombre a exponerse a la muerte: ni siquiera a exponer su sombrero nuevo a la lluvia". Y, en contraposición, he aquí al héroe shawiano: "...Shakespeare, con todos sus relámpagos adivinatorios, nunca comprendió la verdadera virtud y el verdadero valor, nunca comprendió cómo un hombre, sin necesidad de ser un loco, pueda llegar frente al río de la muerte, volverse atrás para mirar el camino de luchas y tribulaciones, y decir: "No me arrepiento"; o también, con aire de millonario que regala tesoros: "Mi espada al que vendrá después de mí por este camino, mi valor y mi genio al que sabrá recogerlos". He aquí la verdadera alegría de la vida: saber brindarse todo a una finalidad, convencido de

la grandeza de ésta; sacrificarnos a ella en cuerpo y alma antes de ser arrojados entre los hierros viejos; ser una fuerza de la Naturaleza y no ya un inquieto, egoísta, miserable terrón de tierra, de enfermedades, quejas, protestas contra la vida porque no se vuelve nuestra humilde esclava, sumiso instrumento de la felicidad de nuestro barro. Y la verdadera tragedia es la de sentirnos instrumento del egoísmo ajeno. Todo lo demás no es otra cosa, en el peor de los casos, sino una desventura común a todos los mortales; ésa, tan sólo ésa es la miseria, la esclavitud, el infierno en la tierra. Rebelarse contra esa miseria, esa esclavitud, ese infierno, es la única obra digna de un artista...". Y, en fin, pasando por alto las gustosísimas declaraciones de Don Juan en el acto tercero, he aquí las palabras con que el protagonista de *Hombre y Superhombre*, Juan Tanner, acoge el amor y el matrimonio: "Declaro solemnemente que yo no soy un hombre feliz. Ana parece feliz; lo parece. Pero no lo es; ha triunfado, ha alcanzado la meta, ha vencido. No es la felicidad; es el precio por el cual los fuertes venden su felicidad. ¿Saben ustedes lo que hemos hecho hoy nosotros dos? Hemos renunciado a la felicidad, a la libertad, a la tranquilidad. Y, lo que es más, hemos tirado a la calle las promesas ignotas de un futuro, ignoto él mismo, para tener en cambio las mil preocupaciones de una casa y de una familia"... ¿No tienen acaso estas palabras, un profundo sabor nietzschiano?

Estas consideraciones nos llevan, naturalmente, a destruir otra leyenda por demás difundida: la del pesimismo de Shaw. Shaw no es pesimista él mismo; es pesimista en cuanto a los resultados de sus prédicas, lo cual es muy distinto. El solo hecho de hacer tales prédicas, e insistir en ellas, aun si luego las toma en broma: el solo hecho de sugerirnos un ideal de vida y de hombre y demostrarnos que cree en ese ideal —aunque sin creer en su advenimiento— excluye una concepción pesimista de la vida. En Pirandello en cambio, es precisamente su pesimismo, por muy relativista que se lo considere, que le cierra el camino a las prédicas, a hacerse juez de los casos que expone, a indicarnos las sendas de alguna constructividad. ¿En cuál de los personajes pirandelianos podríamos hallar la concepción de un Superhombre tipo siglo XIX? Hallaremos los casos de los pequeños hombres, con sus sufrimientos humanos, con sus pasiones humanas, con su a menudo ilógica lógica humana, que nunca tendrán además de Superhombre, aun cuando son sublimes en sus actos, no de héroes, sino de pequeños hombres... Tales el "Profesor Toti" de *Pensaci Giacomino*, "Baldovino" del *Piacere dell'onestá* "L'Innominato" de *Enrico IV*. De

todos modos, estos modestísimos tipos de superhombre pirandellianos nunca se pierden en disquisiciones más o menos largas y más o menos doctrinarias, ni carecen de aflicciones, pasiones, sentimientos afectivos o amorosos como los de Shaw, que tampoco en esto se diferencian de los demás personajes shawianos, totalmente ocupados en alimentar el fuego pirotécnico de paradojas con el cual el irlandés, constantemente animado por el optimismo de su voluntad de vida, parece vengarse de una sociedad que no lo escucha, y cuyas profundas miserias morales lo inducen más bien a llorar, en tanto que se zafa de una piadosa emoción con atrevidos estallidos de hilaridad. Examinemos un poco la comedia *Nunca se sabe*, que tanto puede ser una farsa, como una sátira, como una paradoja escenificada y admirablemente disparatada, en cuya acción intervienen una cantidad de tipos que no se comprende si se mofan de sí mismos o quieren mofarse los unos de los otros o si todos en conjunto quieren mofarse del público. Es una obra crítica, no es teatro; es una lógica de palabras que se derrumba en cada escena bajo lo lógico de la acción que tendría que existir, que se presiente y que en cambio está siempre faltando. Una madre separada del marido; tres hijos que, caídos en un establecimiento balneario inglés, necesitan de un padre para que se los admita en la sociedad: el padre, el verdadero, que aparece de repente, y que se reconcilia, por haber llegado a la convicción de que "Es mejor quedarse con la esposa que se tiene, con todos los defectos de que puede adolecer, porque *nunca se sabe*. He aquí todo, o casi: Es como la teatralización de nuestro muy viejo y tan conocido adagio: "Chi lascia la via vecchia per la nuova, sa quel che lascia ma non sa quel che trova". (Quien deja la vía vieja por la nueva, sabe lo que deja pero no sabe lo que encontrará).

Y no hablemos de *La primera comedia de Fanny*, una comedia dentro de una comedia: jugosa la de fuera, insípida la de dentro, en tanto que la de dentro quiere ser una muestra de comedia shawiana presentada como de autor anónimo, y la de fuera permite a Shaw mofarse de sus críticos. Toda la originalidad de presentación que se quiera, pero dialéctica ibseniana pura, desmenuzada y diluida, sin llegar a ninguna demostración, sin demoler ni construir nada. En cuanto a *El hombre del destino* que en el fondo no es otra cosa sino un largo diálogo entre Napoleón Bonaparte y una presunta amiga íntima de Josefina, será mejor referirnos a la crítica de Renato Simoni: "*El hombre del destino* no es una obra maestra. No es siquiera una comedia profunda. Es la involuntaria parodia de la profundidad. El autor

no es en ella original por instinto, como en casi todas sus obras. Es original por obstinación. Por tanto no renueva, no crea, sino contradice. Y contradice pobremente, en una especie de chismerío escénico, sobre un minúsculo tema a expensas, nada menos, que de Napoleón, ¡Napoleón!... El autor cómico, en lucha con él, nos parece bufo. Vemos una desmesurada diferencia de estatura. Shaw por sí mismo, o mientras habla mal de las mujeres, o pulveriza el matrimonio, o toma el pelo a la medicina y la cirugía, o pellizca la moral común con ese rencor hacia toda legalidad escrita o tradicional, propio de todo irlandés, porque en Irlanda la ley fue durante dos siglos instrumento de injusticia y opresión, resulta un singular observador, un tortuoso y astuto polemista; al toparse con Napoleón hace, en cambio, un papel mezquino. Ello porque siempre puede, en sus demás comedias, presentar a su antojo el presupuesto moral o social contra el que rompe lanzas; pero cuando el presupuesto se llama Napoleón, no puede representárnoslo mezquino y grotesco como le parece y agrada...". Hallamos algo semejante en *Juana de Arco* o Santa Juana, por más que la obra tenga un amplio respiro y trate de ahondar en las raíces de la historia, y la "puelle d'Orléans" se nos aparece como una verdadera muchacha rústica, ingenua y divina al mismo tiempo, por la manifiesta inspiración de que está compenetrada y por la que es sostenida en la aureola de pureza interior, como no nos la habían pintado todavía otros grandes artistas desde Shakespeare a Voltaire, desde Lanq a France, en quienes a menudo la fantasía sustituyó a la profundización en el drama psicológico de Juana. Mas aun aquí, como de costumbre, no faltan los dardos envenenados: basta leer las discusiones o réplicas acerca de la Iglesia, el Feudalismo, la Inquisición, la herejía. ¿Y contra los ingleses? Ni hablemos. Estamos en el tercer acto, en una tienda en el campamento inglés. Conversan un "gentilhombre" y el "capellán". Este último dice: —... "No puedo tolerar ver a mis compatriotas vencidos por un puñado de extranjeros".

EL GENTILHOMBRE — ¡Oh! Usted es inglés ¿no?

EL CAPELLÁN — Ciertamente, no, señor mío: yo soy un gentilhombre. Solamente, como vuestra señoría, he nacido en Inglaterra: he ahí toda la diferencia.

Flechas netamente shawianas, como puede verse, y que deben necesariamente seducir al público. La fuerza de Pirandello es distinta: de otra naturaleza porque es de otro origen. En principio esta diversidad de origen es consecuencia de su diferente concepción del humorismo. El

humorismo shawiano nace de esa presunta profunda anormal normalidad del ojo de la mente y de la vista. "El sentido de lo risible —él nos dice— es en sustancia una combinación de sano juicio y de sereno buen humor". El sereno buen humor, en efecto, crea una lógica hasta para la más absurda o más paradójica falta de lógica de su sano juicio, y de ello brota ese sentido de lo risible que es su humorismo, cabalmente razonado y explicado. Un humorismo que nace de la visión del mundo desde fuera, o de contemplar desde un balcón a la humanidad que vive y pasa, mientras el espectador Shaw la pone continuamente frente al problema de lo que hace y de aquello que debería hacer, de cómo actúa y de cómo debería actuar. Sabemos que el humorismo de Pirandello es algo completamente distinto. Lo repetiremos con sus mismas palabras: "El humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, suscitado por la especial actividad de la reflexión que no se oculta, que no se convierte —según ordinariamente ocurre en el arte— en una forma del sentimiento como la sombra sigue al cuerpo. El artista común sólo presta atención al cuerpo; el humorista se preocupa a la vez del cuerpo y de la sombra, en ocasiones más de la sombra que del cuerpo; diseña todos los caprichosos esguinces de esa sombra y muestra cómo ya se alarga, ya se encoge, tratando de reproducir cada regate del cuerpo, el cual, en tanto, ni calcula esa sombra ni la tiene en cuenta".

Observemos: lo contrario de la forma del sentimiento, pero que sigue paso a paso al sentimiento, dice Pirandello. Shaw elimina el sentimiento, toda forma del sentimiento, y su reflexión debe por tanto adquirir forzosamente una actividad distinta. En segundo lugar, el humorista está atento al cuerpo y a la sombra y, a veces, más a la sombra que al cuerpo. Shaw en cambio, está casi siempre más atento al cuerpo que a la sombra y a menudo ni siquiera ve a esta última. De ello se desprende que el humorismo de Pirandello nace del hecho de ver al mundo desde dentro de sí mismo y de ver a la humanidad que vive y pasa no ya desde el balcón, sino desde una ventana de su propia alma llena de tumultuosos sentimientos y atormentadas alegrías, colocando continuamente a esa humanidad no ya frente al problema de sus actos sino frente al problema de sus sentimientos, no ya frente al problema de lo que hace y lo que debería hacer, sino frente al problema de lo que es, de cómo es, de lo que cree ser y de cómo debería creer que es. Shaw nos hará reflexionar, a lo sumo, sobre problemas humanos o sociales de los cuales tenemos ya el conocimiento o la intuición; Pirandello nos hará meditar sobre el problema del ser que no conoce-

mos y que en vano ansiamos intuir. Los problemas shawianos son contingentes puesto que pueden ser transitorios; el problema pirandelliano es perenne porque está lleno de insolubles incógnitas. Por esto el humorismo así como el teatro de Shaw nos harán reír y muy raramente lograrán conmovernos un poco, en tanto que el humorismo así como el teatro de Pirandello acabarán siempre por hacernos pensar y raramente dejarán indiferente nuestra emoción. De ahí la fácil previsión de una permanente actualidad del teatro del dramaturgo siciliano y de una inevitable falta de durabilidad del teatro del comediógrafo irlandés.

Donde puede encontrarse, acá y allá algún motivo que acerca, en cierto modo el teatro de Pirandello al de Shaw, es en las *Comedias agradables*, en las cuales —y precisamente por ello— el irlandés se esfuerza en penetrar más el yo psicológico que el yo social, a excepción del acto único titulado *El hombre del destino*.

En esas comedias nos hallamos sin duda con las figuras femeninas mejor logradas, como Cándida, Gloria, Raina, orgánicas, personales, rígidas y expansivas a un tiempo, y que tienen su paralelo en las dos figuras sobresalientes de *Hombre y Superhombre*: Ana y Violeta. A estas figuras femeninas se acercan aunque sea tan sólo por alguna que otra pincelada, algunas mujeres pirandellianas, como la señora Morli; como Ercilia Drei, de *Vestir a los desnudos*; como Esperanza, de *Pero no es una cosa seria*; como Laura Banti, de *El injerto*. Es cierto que estas mujeres tienen su propio tormento espiritual, que nunca hallaremos en las de Shaw, porque el autor siciliano no podrá nunca sustraerse a darnos la tragedia interior de su mundo a través de la disolución lenta de su espíritu, puesto que de ese mundo él percibe la angustia, las calladas rebeliones, todo ese conjunto de bien y de mal tan humano que da por resultado el medio carácter, las deformaciones, la sombra del cuerpo, inherentes a toda la humanidad pirandelliana. Sin embargo, la analogía existe especialmente en la exquisita femineidad de las criaturas de uno y otro, en su universalidad, y en esa ambición, común a ambos, de ver la flor de la femineidad a la altura del deseo.

Además de esto, encontraremos también alguna que otra salida pirandelliana capaz de hacernos recordar a Shaw, no obstante que en este último tengan otro sabor y a menudo también otra intención. En

El Héroe, (el famoso héroe de los chocolatinos), el novio oficial de Raina, Sergio, quien le hace el amor a Louka, la camarera de Raina, dice en cierto momento:

“—Estoy sorprendido yo también, Louka. ¿Qué diría Sergio, el héroe de Eliwnitza, si me viera ahora? ¿Qué diría Sergio, el apóstol del amor sublime, si me viera ahora? ¿Qué diría la otra media docena de Sergios que entran y salen de esta mi bella persona, si me sorprendieran aquí?...”.

Y luego, más adelante dice para su coletito:

“—¿Cuál de los seis es realmente yo? He aquí la pregunta que me atormenta. Uno es un héroe, otro es un bufón, otro es un charlatán y otro más es tal vez un tanto canalla. Y uno por lo menos es un cobarde, celoso como todos los cobardes”.

Pero todos estos yo, que en Shaw son multiplicaciones del yo subjetivo, en Pirandello serían multiplicaciones del yo objetivado, es decir la personalidad del uno multiplicada en los distintos modos en que este uno se aparece a los demás.

En *Cándida*, el poeta Marchbanks, el extremadamente joven enamorado de la esposa del pastor Morell, esa suave e inteligente Cándida que tan bien personifica el eterno femenino, el poeta, decía, tiene ocurrencias como la siguiente:

“...Creéis acaso vosotros que las cosas por las cuales algunos se tornan ridículos sean menos ciertas y menos justas que aquéllas por las cuales otros se comportan sabiamente?..
“—No, no; ellas son más ciertas; más bien son las únicas ciertas...”.

Es la misma prioridad que Pirandello confiere al *Parecer* sobre el *Ser*.

Más adelante, en la misma escena, el pastor Morrell dice al poeta:

“—Yo os ayudaré a creer que Dios nos dió un mundo que solamente nuestra locura impide que sea un paraíso. Os ayudaré a creer que cada uno de nuestros esfuerzos siembra la felicidad para aquellas mieses que todos, hasta los más humildes, cosecharán un día. Y por fin, y creedme que no será la ayuda menos eficaz que os daré, os ayudaré a creer en el amor de vuestra esposa y en la felicidad doméstica. Tenemos necesidad de semejantes ayudas, Marchbanks, tenemos siem-

pre una gran necesidad de ellas. Existen demasiadas razones de duda si dejamos una vez, aunque sea sólo una vez, que nuestra inteligencia se ofusque; también en nuestra casa nosotros estamos como en un campamento, rodeado por un ejército hostil de dudas. ¿Y queréis vos hacer el papel de traidor abriéndoles el camino para que lleguen hasta mí?”.

En realidad, aquí parece tratarse de hacer así como el avestruz, que, frente al peligro, esconde la cabeza en la tierra para no ver. Lo cual es también un poco la ética de Shaw, en un todo correspondiente a la serenidad de su buen humor. Pirandello, en cambio, abre de par en par las puertas a ese ejército hostil de dudas, que atormentan a todos sus personajes. La duda es connatural al tiempo que fluye y a la vida que tiene siempre nuevas sorpresas. Solamente fijando el tiempo y tornándolo inmutable, carente de toda fluidez, podrá vencerse la duda. Como el innominado que en la ficción de su locura, se fija en el tiempo, ya histórico y ya por él conocido, de Enrique IV, y lo revive.

También de esa tan pirandelliana falta de entendimiento de los hombres entre sí, Shaw nos había dado ya algún indicio en la misma *Cándida*. En el segundo acto, he aquí a Burgess, padre de Cándida, que, no entendiendo al pastor, sostiene con Marchbanks el siguiente diálogo:

“—¿Cuánto tiempo hace que conoce Ud. a mi yerno...?
¿Nunca observó algo de extraño en él? ¿En su comportamiento?”

MARCHBANKS — No me parece.

BURGESS — Se comprende. Aquí está precisamente el peligro.
Mi yerno está loco.

MARCHBANKS — ¿Loco?

BURGESS — ¡De atar! Obsérvelo y se dará cuenta.

En una escena subsiguiente, Proserpina, secretaria de Morell, confía a Burgess:

“—A propósito, ya que veo que Ud. tiene tanta simpatía por el señor Marchbanks, quiero advertirle que está loco.

BURGESS — ¿Loco?

PROSERPINA — ¡Loco de atar! Esta noche, antes que usted llegara, me había asustado. No se dió cuenta qué modo raro de hablar tiene?

BURGESS — En efecto, me había parecido a mí también que debía faltarle algún tornillo. No cabe duda que es un lindo manicomio éste...

Luego es el pastor Morell que manifiesta lo mismo con respecto a Cándida:

MARCHBANKS — ¿Qué ha ocurrido?

MORELL — Solamente esto: Que Ud. tenía razón, esta mañana: Cándida está loca.

BURGESS — ¿También Cándida está loca? ¡Pero no! Vamos...

Eso es: se tildan de locos unos a otros, pero no nos dejemos engañar: la mutua incomprensión de estos personajes shawianos es más aparente que real. La pregonan a voz en cuello: “—Sabe Ud., Marchbanks, que mi yerno está loco?; ¿Sabe Ud., Burgess, que Marchbanks está chiflado? ¿Sabe Ud. Marchbanks, que Cándida ha perdido el juicio?”— pero ello no influye en la acción, ni depara sorpresas — tan verdaderas en la verdadera vida—, porque la acción sigue el curso que le ha señalado el autor, de cuyo contralor nunca logran zafarse sus personajes, contrariamente a lo que tan a menudo ocurre con los personajes de Pirandello. En Pirandello la mutua, eterna incomprensión de los hombres es, en cambio, el presupuesto o el verdadero hilo conductor de la acción escénica. Entonces esta incomprensión de los individuos entre sí se torna parte activa en el terrible y cotidiano drama del yo: el humorista descubrirá su sentimiento de lo contrario, el dramaturgo pondrá de relieve su trágico alcance; pero la sonrisa que el primero hará aflorar en nuestros labios y la emoción que el segundo suscitará en nuestro corazón, acabarán por confundirse en una sola y profunda pena de nuestra alma... La incomprensión de todos, hasta de la misma muchacha que el profesor Toti ha salvado al desposarla, engendra el pathos en *Pensaci, Giacomino!* De no haber comprendido la Marquesa Matilde Spina la pasión que se ocultaba bajo la máscara alegre o burlesca de su festejante, rival del hipócrita barón Tito Belcredi, nace el trágico antecedente del *Enrique IV*, que se desarrolla luego en un clima de incomprensión siempre más honda, que va socavando abismos en las mezquinas almas perdidas alrededor del gran loco. La profunda incomprensión de todos los que la rodean crea el clima dramático que llevará a Ercilia Drei al suicidio en *Vestire gli ignudi*; infranqueable incomprensión brota del drama entre la hija Livia y la madre Fulvia —de retorno a su propia casa después de años de perdición— en *Come prima meglio di prima*. Cuando Livia exclama: “Por esto, por esto la odio a esta mujer, más la odio cuanto más la veo, porque quería serme madre”—, nosotros no advertimos tan sólo la incomprensión humana, sino también cómo hasta la voz de

la sangre calla frente a esa incomprensión, así como calla en la trama de *La signora Morli, una e due*, en la cual la madre, al ver de nuevo, después de 14 años, a su hijo Aldo en compañía de un amigo, toma a este último por su propio hijo.

Una curiosa analogía hallamos entre dos breves trozos de *Nunca se sabe* de Shaw y *Seis personajes...* de Pirandello. De esta obra casi no deberíamos ocuparnos en este ensayo comparativo, puesto que no puede ofrecernos de ninguna manera algún término de referencia. Ni, en realidad, nos lo podría ofrecer ningún otro teatro, porque *Seis personajes...* representa, aun en el mismo teatro de Pirandello, algo aparte; mas algo que sería suficiente para asegurar, por sí sólo, en la historia de cualquier teatro, un lugar definitivo y permanente a su autor.

Esta misma absoluta originalidad de la obra pirandelliana no deja ninguna duda sobre la mera casualidad de la analogía a que acabo de referirme, sin dejar por ello de ser bastante sugestiva, porque nos hace descubrir cierta afinidad de pensamiento y de proceso de razonamiento entre ambos escritores. En el primer acto de *Nunca se sabe*, tienen su primer diálogo serio la hija mayor, Gloria, y Crampton, el padre nuevamente hallado después de muchos años de ausencia. Notaremos, de paso, que también Shaw demuestra no creer en la voz de la sangre, por esa manera de hostil "extraneidad" con que la hija se dirige al padre, y que obliga a éste a recordarle continuamente el sentimiento filial. Y es precisamente con este objeto que el padre trata de despertar en la hija algún recuerdo afectuoso:

GRAMPTON — Escúcheme. Quisiera pedirle... ¿No se acuerda para nada de mí? Ud. era muy pequeña cuando me fue quitada, pero era ya muy inteligente. ¿No se acuerda de alguien a quien quería, o que le gustaba? ¿Alguien que la dejaba quedarse en su despacho a mirar sus modelos de buques, que a Ud. le parecían juguetes? ¿Alguien que le dejaba hacer todo lo que Ud. quería, y nunca le hablaba, sino sólo para decirle que se quedara quieta y que se callara?... ¿Alguien que era para Ud. lo que ningún otro puede ser... que era su padre?

GLORIA — (*Impasible*) Si Ud. sigue describiéndome cosas, acabaré sin duda por creer que me acuerdo de ellas. Pero en realidad no me acuerdo de nada.

GRAMPTON — (*Anheloso*) ¿Y su madre nunca le dijo nada de mí?

GLORIA — Ella no pronunció nunca su nombre, excepto una sola vez, y entonces, ¡he aquí que me acuerdo de algo que me había olvidado!

CRAMPTON — (*Mirándola lleno de esperanza*) ¿Qué era?

GLORIA — (*Despiadada*) El látigo que Ud. compró para azotarme.

CRAMPTON — (*Lleno de ira*) ¡Ah, decirle esto sólo de mí! ¡Para alejarla por siempre de mí! ¡Mientras habría podido Ud. ignorarlo para siempre!...

He aquí que la imagen del padre se ha fijado en la mente de la hija como la de un hombre que la fustiga y la fustigará toda la vida. Algo parecido sucede en la mente de la hijastra respecto del hombre que estaba por poseerla y que había sido el primer marido de la madre. También él podía despertar tantos recuerdos buenos y cariñosos en el alma de la muchacha, pero ésta ya no puede verlo sino bajo el aspecto del libertino en la salita de Madame Pace. Existe analogía de razonamiento, pero ¡qué distintas son las consecuencias! En Shaw aquella imagen tan poco paterna que se ha fijado en la mente de la hija es pasajera y no influye para nada en las relaciones posteriores entre padre e hija. Son pocas frases, en las que se destaca más bien la implacable ironía de Shaw: ¿Ningún recuerdo afectuoso del padre? — Sí, uno solo: El látigo... — Y he aquí en cambio las palabras del "Padre" en la famosa comedia de los *Seis Personajes*:

EL PADRE — El drama para mí consiste totalmente en esto, señor: En la conciencia que tengo de que cada uno de nosotros —vea Ud.— se cree "Uno" pero no es cierto: Es "Muchos", señor, "Muchos", según todas las posibilidades de ser que están en nosotros: "Uno" con éste, "uno" con aquel otro ¡completamente distintos! Y con la ilusión entre tanto de ser siempre "Uno" para todos, y siempre "Este uno" que nos creemos en todos nuestros actos. ¡No es verdad! ¡No es verdad! Lo advertimos claramente cuando en algunos de nuestros actos, por un caso desgraciadísimo, quedamos de improviso como enganchados y suspendidos: Nos damos cuenta, quiero decir, de no estar todos en ese acto, y que por tanto sería una atroz injusticia juzgarnos por ése solo, mantenernos enganchados y suspendidos, en berlina, por toda una existencia, ¡como si ésta se sumara toda en ese acto! ¿Entiende Ud. ahora la perfidia de esta muchacha? Me ha sorprendido en un lugar, en un acto, dónde y cómo no debía conocerme, como

yo nunca podía ser para ella; y quiere darme una realidad que yo nunca podía esperar asumir para ella, ¡en un momento fugaz, vergonzoso de mi vida! Esto, esto, señor es lo que yo siento por encima de todo. . .”

Por otra parte, demasiado bien sabemos que este drama cuyo origen reside precisamente en esa determinada manera de ser vistos por los demás, conforme a la imagen que de nosotros se ha fijado en su mente, —a menudo tan alejada de la verdad, o por lo menos tan alejada de cómo nosotros creemos ser y de cómo nosotros creemos que los demás deben vernos—, es uno de los presupuestos de casi todo el teatro, de casi toda la obra de Pirandello.

Y aquí conviene hacer una pequeña revelación que, modestia aparte, es una verdadera primicia. Ese concepto del hombre enganchado y suspendido por un acto suyo que no es todo él y que sin embargo influye para que se lo juzgue tan sólo por aquel acto, tiene un precursor egregio en el teatro, un precursor cuatro siglos anterior a Shaw y a Pirandello: Guillermo Shakespeare. En efecto, en la escena cuarta del acto primero del *Hamlet*, Shakespeare pone en boca del príncipe de Dinamarca las siguientes palabras:

“Así a menudo ocurre que los hombres por algún defecto de la naturaleza o de su nacimiento —y ellos no tienen culpa alguna porque nadie puede elegir su propio origen— o por el exacerbarse de alguna falta que derrumbe las defensas y los fuertes de su razón, o por alguna costumbre que sobrepase demasiado los usos consabidos, éstos —yo digo— que llevan el sello de un defecto de su naturaleza o como señal de su suerte, aun cuando fuesen puros y semejantes a la gracia y tan perfectos como un hombre puede serlo, quedarían todos sometidos a la censura pública por esa su sola culpa”.

Eso es: enganchados y suspendidos a esa su única culpa. La originalidad de Pirandello está, por tanto, en haber puesto en acción dicho concepto y haberle dado toda aquella trascendencia que el mismo tiene en el desarrollo de las vicisitudes humanas.

Bajo un aspecto muy especial es por demás interesante la analogía entre el drama íntimo de Shaw y de Pirandello. Claro está que hay que descubrirlo, puesto que ninguno de los dos nos lo revela. En *Voces del tiempo* Adriano Tilger nos dice que el escritor irlandés “encarna admirablemente ese estado de ánimo de nuestro tiempo, que

concilia en sí mismo, en una síntesis viviente y activa, los opuestos contrarios. El estado de ánimo del misticismo ateo, de la religión irreligiosa, de la fe que duda, de la tristeza que ríe, el estado de ánimo del humorista que, habiendo perdido la fe en todos los ideales tradicionales y en todas las ilusiones que velaban la áspera y dura realidad, no ha perdido sin embargo la fe en el ideal y, a través de todos los obstáculos, todas las derrotas, todas las desilusiones, camina hacia una lejana e ignorada tierra de promisión, y se defiende de la sonrisa escéptica de quien lo ve pasar, riéndose alegremente de todos y de sí mismo". Como puede verse, las mismas palabras pueden adaptarse literalmente a Pirandello, también él fidelísima voz del tiempo.

Pero es menester descubrir en alguna confesión propia el drama íntimo de uno y otro, y he aquí que si damos un valor simbólico a algunos de sus personajes, lo descubriremos, este drama, narrado involuntariamente por cada uno de ellos en algunas de sus comedias, las que —sin la menor presunción del autor mismo, como precisamente ocurre con las obras de más alta poesía— trascenderá así los límites de la fábula y del significado que le son inmanentes. Las comedias de que hablamos son *Cándida* y *La vida que te di*, respectivamente.

La trama de *Cándida* es muy sencilla: el pastor anglicano Morell, marido de Cándida, encuentra al pobre poeta adolescente Eugenio Marchbanks durmiendo en la ribera del Támesis y lo ampara en su casa. Marchbanks se enamora de Cándida y sostiene que el pastor es indigno de ella. Puesta en la encrucijada, Cándida se quedará con el más débil, es decir con el marido, "el niño enviciado desde la cuna", para el cual ella ha sido la madre, las tres hermanas, la esposa y la madre de sus hijos al mismo tiempo. Marchbanks, que por la mañana tenía dieciocho años de edad y que ahora se ha vuelto "viejo como el mundo", se levanta rápidamente y huye en la noche, en tanto que Cándida y el pastor se abrazan, "ignorando el secreto que el poeta encierra en su corazón". Esto es todo. Pero ¿quién es Cándida? ¿No es acaso el "sano juicio" del cual Shaw se siente campeón invencible? Y ¿quién es el pastor Morell? ¿No es acaso el buen sentido práctico en que se basa toda concepción inglesa de la vida? ¿Y quién es, en fin, el poeta Marchbanks, sino el idealismo, que choca contra el buen sentido práctico que, sin reconocerlo, lo ha recogido desamparado en la ribera del Támesis, a quien el sereno juicio hace pelar las papas y cortar las cebollas, y que por último, "viejo como el mundo", huye en la noche, ocultando el secreto encerrado en su corazón? Mas, puesto

que Cándida, es decir el sano juicio, se siente inclinada a apoyar al más débil, y éste no es Marchbanks, el joven solo y desamparado, sino Morell, el marido y padre, en el reconocimiento implícito de la mayor fortaleza de Marchbanks existe la afirmación de una victoria del idealismo, aun cuando prácticamente parece ser él el derrotado. La fe shawiana en el ideal está a salvo y es evidente, pero el ideal lucha con tiempos adversos que lo obligan a huir desesperadamente con su gran secreto en el alma.

Veamos ahora el simbolismo en *La vita che ti diedi* (La vida que te di). Prescindiendo de toda otra interpretación y del supuesto significado del artefacto, ciñámonos en cambio a la trama sobremañera sencilla: Después de siete años de ausencia de la casa materna, durante los cuales ha amado con toda su alma a una compañera de estudios ya casada, vuelve a la casa el hijo de Doña Ana Luna y se le presenta de nuevo, casi irreconocible de tan calvo que se ha puesto, de tan fríos que son sus ojos, de tan opaca que es su frente. A los dos días de su retorno el hijo muere y Ana Luna, que por tantos años lo tuvo presente tal como había partido, seguirá viéndolo así, no reconociéndolo en el muerto, sino haciéndolo vivir solamente en su recuerdo. "Vivo por toda la vida que ella siempre le dió". Y para mejor mantenerlo en vida es necesario que tampoco la mujer amada y lejana sepa que ha muerto. Ella lo hará revivir también por la amada, mediante una activa correspondencia, en que la madre imita a la perfección la letra del hijo. Mas he aquí que antes llega la mujer amada, quien lleva en sus entrañas el fruto del adulterio, y luego acude la madre de ésta, para llevársela nuevamente a la casa del marido, quien todo lo ignora, y de los hijos que ella estaba por abandonar. La realidad se abre camino también en el espíritu afiebrado de Ana Luna, la cual, vuelta en sí, exhorta a la joven a partir. Esto es todo. Pero esta mujer que sigue alimentando con su alma la vida de un ideal que el tiempo y los apartados lugares le han devuelto irreconocible, y que siente que así no vale ni la pena que viva, para seguir viviendo secretamente, en cambio, con su concepción primera, ¿no es acaso una representación plástica del estado de ánimo de nuestro tiempo y del de Pirandello en modo especial? Y esa realidad pecaminosa, así como la otra prácticamente despiadada, —la amada y su madre— que se arrojan sobre ese tormento espiritual para hundirlo en el abismo del materialismo práctico, no representan acaso el choque entre el idealismo pirandelliano y el despiadado materialismo de este tiempo suyo y nuestro, en el cual toda voluntad ideal se enerva?: "Somos los pobres muertos atareados. Ator-

mentarse - consolarse - aquietarse. Esta es la muerte". ¿Y no hallamos también, en esta *Vida que te di*, la expresión del ideal, ideal de amor o ideal de arte, que da vida a la sombra del cuerpo y amorosamente la vela, indiferente a la vida del cuerpo, hasta que la realidad cotidiana nos golpee duramente a la puerta? Doña Ana Luz habrá, así, aconsejado a la amante del hijo alejarse de nuevo, pero en el fondo ella seguirá viviendo con su fantasma, perdiéndose también ella en la noche con su secreto encerrado en el alma. Y se vislumbra sobrentendida en ella la conclusión que hallamos explícita en *Trovarsi*: "Y al final acabaremos por hallarnos solos. Nos quedamos con nuestros fantasmas, más vivos y más verdaderos que toda cosa viva y verdadera".

Como puede verse, *Cándida* y *La vida que te di* colocan en un plano casi análogo el drama espiritual de Shaw y el de Pirandello, con la sola diferencia que mientras el del irlandés es razonado y explicado con toda serenidad, casi diría con toda frialdad, el de Pirandello es desesperadamente sentido y sufrido.

* * *

Sabido es que no puede concebirse la obra de arte ni el autor aislados en el tiempo, desvinculados de todo el pasado, por lo cual el esfuerzo constante de la crítica es el de buscar, para cada nuevo autor que se afirme, alguna filiación más o menos evidente de algún precursor más o menos próximo. Mucho se ha hablado de la derivación inmediata del comediógrafo irlandés de Ibsen, y ello no puede en realidad discutirse. En ambos autores es casi exclusivamente el yo social el que lleva de las riendas a sus obras: ambos sufren y se rebelan contra la mistificación que la humanidad prefiere, y una identidad sustancial existe en la respectiva concepción del superhombre, de ese ideal del hombre fuerte que trasciende a sí mismo en la voluntad objetiva. Sin embargo, no logran ser igualmente constructivos, porque mientras existe una verdadera constructividad en la obra del escritor noruego, la obra de Shaw carece prácticamente de ella. Bastará recordar aquí el juicio crítico de Chesterton, el más cotizado estudioso del comediógrafo irlandés, para deducir que en esto no existe ni puede existir constructividad alguna. En efecto, Chesterton nos hace observar con toda justeza, que Shaw está igualmente en contra de la ilegalidad de los socialistas como de la de los individualistas; en contra de los vínculos conjugales pero también en contra de los del amor libre. Se ríe de la

infallibilidad teocrática, pero también de la de los sabios. Se captó la simpatía de los bohemios, los carentes de prejuicios, al decir que las mujeres son iguales a los hombres, pero los hizo en seguida encolerizar al agregar que los hombres son iguales a las mujeres. A sus principios polémicos y críticos, Shaw quiso encontrarles un elemento constructivo con la teoría de esas "fuerzas vitales" cuya suprema depositaria sería la mujer, pero éste es precisamente el aspecto de su sistema que menos convence. Sería por tanto oportuno no insistir excesivamente en su filiación ibseniana. Del mismo modo consideramos engañoso sostener que la parte de *grotesco* existente en el teatro de Pirandello reconozca un precursor muy próximo en Luigi Chiarelli, a quien se atribuyó una innovación "genialísima" y "atrevida" cuando, en 1916, se estrenó su comedia en tres actos *La maschera e il volto*.

El *grotesco*, que luego dió lugar a una floración de comedias, con Rosso di San Secondo, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli, Massimo Bontempelli, Alberto Casella y Sem Benelli, cada uno en sus respectivas tonalidades, tiene en su expresión plástica y narrativa una antigüedad de siglos, y tal vez con Luigi Chiarelli nació tan sólo como literatura teatral. Por otra parte, si nos ceñimos a la definición que del *grotesco* nos da el mismo Pirandello, comprenderemos en seguida no sólo por qué la comedia de Chiarelli no es un verdadero *grotesco*, sino también cómo y por qué el verdadero *grotesco*, clásicamente concebido, hállase precisamente en muchas obras pirandelianas, por adherirse a su manera de descubrir y concebir la vida. Él adopta la definición de Federico Schlegel: "farsa trascendental", y más adelante explica: "He aquí una bonita definición antigua de muchos de los más significativos grotescos modernos: farsas trascendentales; lástima que la palabra *farsa*, por el uso vulgar que de la misma se ha hecho, imponiéndola a insulsas composiciones de grosera hilaridad, puede inducir a los ignorantes, (y no diré a los malignos) a tergiversar su sentido, no obstante esa especificación de *trascendental*. Puede inducir, por ejemplo, a no comprender que también una tragedia, una vez que con la risa se haya superado lo trágico a través de lo trágico mismo, descubriendo todo lo risible de lo serio, y por tanto también lo serio de lo risible, puede tornarse una farsa. Una farsa que en la misma representación de la tragedia incluye la parodia y la caricatura de la misma, pero no ya como elementos superpuestos —(que es lo que ocurre en *La maschera e il volto*)— sino como proyección de sombra del mismo cuerpo, ridículas sombras de todo trágico ademán. O cuando se haya llegado a comprender que, siendo absolutamente arbitraria toda conclusión nues-

tra, y siendo inevitablemente ilusoria, aunque necesaria, toda construcción que nos forjamos de la así llamada realidad —arbitrio por arbitrio e irrealidad por irrealidad— despojando de toda ficticia apariencia de verdad a la fábula, se le presenta en su mecanicidad esencial el arbitrio de aquella conclusión, y en su fraude evidente aquella ilusión, de manera que aparezca lo que en el fondo y lastimosamente es: un juego, pero querido y sentido y representado como tal”.

Por otra parte, si admitimos que Shaw desciende en cierto modo de Ibsen, poderosa figura del teatro universal, nos sentiríamos bastante decepcionados si tuviéramos que acercar Pirandello a Chiarelli. Por suerte este acercamiento es imposible.

Al remontarnos en la historia del teatro, debemos buscar, para Shaw el teatro social y los autores que, en este campo, dieron a *viejos contenidos nuevas formas*, nuevos procedimientos de desarrollo, tratando de provocar la catarsis en el espectador. En cambio, para Pirandello tenemos que remontarnos a los grandes innovadores, a los que, aun con las *más viejas fórmulas*, lograron darnos *contenidos nuevos*, abriendo nuevos surcos a la fecundación teatral de la fantasía y del pensamiento humanos.

Y entonces, si retrocediendo en los siglos, quisiéramos fijar las distintas etapas que, por los diversos caminos del teatro, corresponden respectivamente a Shaw y a Pirandello, creo que deberíamos atenernos a los nombres siguientes: Por un camino, Aristófanes, Molière, Shaw, y por el otro, Esquilo, Shakespeare, Pirandello. Pero, como siempre ocurre con los grandes caminos del arte, que en su largo recorrido y en su incansable y multiforme desarrollo, se cruzan y se encuentran confundiéndose por lo menos en un punto, o intercambiando elementos de formación que los renuevan y enriquecen, también en estos dos anchos e interminables caminos que llevan a Shaw y a Pirandello, encontraremos un punto en que ellos se cruzan y en el cual hallaremos en la originalidad de ambos autores aspectos y tendencias análogas. Y este punto de contacto lo encontraremos en el mayor poeta de la comedia nueva de la antigüedad griega, Menandro, el cual trató de captar el pathos del drama no ya entendido como comedia en la acepción vulgar del término, sino como drama de la vida, y por lo tanto trágico y cómico al mismo tiempo, porque la vida es, al mismo tiempo, tragedia y comedia. Y Menandro se prolongará en Plauto, en Terencio, en Molière, en Goldoni, en tanto que será también el iniciador del teatro psicológico que permitirá establecer las mayores analogías entre

Shaw y Pirandello. También a las obras de estos últimos podrían adaptarse las palabras que los dramas de Shakespeare sugirieron a Goethe: "Libros abiertos del Destino en los cuales sopla el viento de nuestra agitada vida, y acá y allá los deshoja con violencia".

PABLO GIROSI

GOETHE EN EL MUNDO ANGLOSAJON *

por HANS WERNER WASMUTH

En la literatura inglesa no hay ningún movimiento que pueda ser comparado con el del *Sturm und Drang*, el período de agitación destructora e ímpetu incontenible en la literatura. En las letras de la Gran Bretaña el clasicismo, con sus exponentes representativos en Pope y en Dryden, ya había sido desplazado por el Pre-Romanticismo, cuando en otros países empezaron las luchas contra el clasicismo, luchas que en el *Sturm und Drang* y en el Romanticismo de la Europa Continental adquirieron carácter violento. En Inglaterra existía un equilibrio entre las fuerzas liberales y revolucionarias por una parte, y las tradicionales y conservadoras por otra; el poder autoritario y la nueva libertad del pueblo y del individuo se conciliaron en el Estado y en la Iglesia nacionales. La melancolía y el descontento de la juventud se volcaron en la vida pública del Imperio, encontrando allí un gran campo de acción. De la Iglesia manaban fuertes resistencias morales contra el pesimismo, el escepticismo, el "Weltschmerz". El empirismo, la confianza en las experiencias prácticas y el *common sense*, fortalecieron la ecuanimidad de los británicos de tal forma que el *Werther* de Goethe, después de su resonancia triunfal en el continente, tuvo una repercusión poco profunda en la Gran Bretaña y causó violentas protestas de parte de los críticos, al ser traducido del francés al inglés en el año 1779. En las Islas Británicas, la estabilidad política, religiosa y moral se opuso al joven Goethe, que fue considerado como revolucionario, ateo y amoral. Por otra parte, los lectores ingleses, que por cierto no eran pocos, encontraron en el autor del *Werther* muchos rasgos que ya les eran familiares en su propia tradición literaria, a través de Samuel Richardson, con sus novelas "Pamela", "Sir Charles Grandison" y, especialmente, "Clarissa". Pero

* Conferencia dictada en la Universidad de Buenos Aires, el 6 de octubre de 1954.

cuando en 1799 apareció la primera traducción inglesa del *Götz von Berlichingen*, se hizo una aclaración expresa de que en esta obra no se encontraría la inmoralidad del *Werther*. La Revolución Francesa, la aparición de Napoleón y la guerra franco-inglesa robustecieron la resistencia británica. La revista "Anti-Jacobin", en sus ataques satíricos contra toda tentativa revolucionaria, trató de defender el espíritu conservador de Inglaterra y estigmatizó al joven Goethe, el autor del *Werther*, del *Götz* y de *Stella*, como enemigo del Estado, de la Iglesia y de la Sociedad, o mejor dicho, de la burguesía. A pesar de ello, posteriormente, las influencias del *Sturm und Drang* se hicieron sentir también en Inglaterra. En el año 1788, Henry Mackenzie pronunció en Edinburgo, en la "Royal Society", una conferencia sobre el drama alemán del *Sturm und Drang*, conferencia que versó principalmente sobre "Die Räuber", Los Ladrones, de Schiller, pero también sobre Lessing y Goethe. Esta conferencia de Mackenzie estimuló a Walter Scott para que tradujera el *Götz von Berlichingen*, en 1798, traducción que fue publicada en 1800. En las obras épicas de Walter Scott son visibles, justamente, las huellas del *Götz* y de *Egmont*. El entusiasmo de Scott por el *Götz* fue, probablemente, el origen de sus novelas históricas, que resucitan el gran pasado nacional de Escocia y de Inglaterra. Ahora bien: la figura de *Götz*, en la traducción de Scott, aparece bastante transformada. Ya no es el revolucionario. Scott, enemigo de la Revolución Francesa y más tarde también de Napoleón, hizo del *Götz* una obra de carácter conservador y de acendrado tradicionalismo.

Con la publicación, en 1813, del libro "De l'Allemagne" de Madame de Staël, sobrevino un cambio radical en las opiniones insulares sobre Goethe. Los lectores cultos de Inglaterra —Shelley y Byron entre ellos— pudieron conocer así un aspecto de Goethe que ya no era el del autor del *Werther*. Goethe fecundó el espíritu fáustico de estos dos poetas románticos ingleses, —especialmente el de Byron— genios que pronto sobrepasaron el marco nacional y que hasta fueron desterrados de las Islas Británicas. Es muy característico que los poetas románticos llamados lakistas: Coleridge, Wordsworth y Southey, aunque susceptibles a la influencia de las letras germanas, protestaran enérgicamente contra el *Fausto* de Goethe. Coleridge había traducido poesías líricas de Goethe, entre ellas el "Kennst du das Land" —¿Conoces la tierra donde el azahar florece?— la famosa canción de Mignon. Pero cuando fue invitado a traducir el *Fausto* por Byron, Shelley y Scott, se negó a hacerlo por considerarla una obra inmoral, pagana, blasfema y de lenguaje vulgar. En 1812 Coleridge intenta escribir un Anti-Fausto.

Wordsworth acusa a Goethe de una sensualidad inhumana y de ultrajes contra el sentir general de la humanidad. En los personajes de *Ifigenia* no encuentra ni la dignidad austera ni el sano vigor de los héroes de Homero.

Shelley fue el primero que tradujo algunos fragmentos del *Fausto* de Goethe, entusiasmado con lo que Madame de Staël escribió en su libro sobre Alemania. La traducción de Shelley —tal vez la más bella en todo el mundo del texto alemán— abarca el Prólogo en el Cielo, la escena del Espíritu de la Tierra, el Paseo Pascual y la Noche de Walpurgis. Dice Shelley: "We admirers of Faust are on the right road to heaven" —Nosotros, los admiradores de Fausto, nos hallamos en el verdadero camino hacia el paraíso—. En su obra épica "Alabastor" distinguimos fácilmente los rasgos del *Fausto* goetheano. El público inglés, empero, opuso al *Fausto* serias objeciones. ¡El espíritu y el sentimiento puritanos se sintieron ofendidos por la blasfemia de introducir a Dios en persona en una pieza teatral!

Existen otras traducciones inglesas de la misma época, debidas a autores poco conocidos, en las cuales se ha omitido el Prólogo en el Cielo. Dice uno de estos traductores, explicando el motivo de la omisión: "Existe un tono de familiaridad entre ambas partes que es repugnante y escandaloso en un tema religioso". Sin embargo, el *Fausto* de Goethe fue traducido nuevamente en los años siguientes, y en la actualidad existen más de cuarenta traducciones completas en inglés.

El más profundo eco del *Fausto* de Goethe resuena en Lord Byron, el último de los grandes románticos ingleses. El drama lírico "Manfred", de Byron, refleja todos los motivos de la primera parte del *Fausto* goetheano, aunque en forma muy alterada. Mientras que Fausto representa a la humanidad en su reacción ante sus aspiraciones superhumanas, Manfredo es el propio Byron, y nada más que él, en su rebelión, originada en la conciencia de la propia culpa, rebelión dirigida contra lo divino, contra los límites del conocimiento y los confines de la naturaleza, pero también contra el propio Yo.

El drama "Manfred" es la discusión de Byron con las fuerzas eternas, y con su propio destino personal. Es su auto-liberación interior y, al mismo tiempo, una inmensa revolución prometeica. Aparece el superhombre anticristiano desembarazado de los vínculos metafísicos e ideales. La rebelión del alma byroniana se asemeja al camino que recorrió Goethe desde su *Werther* al *Fausto*. Pero Goethe había superado el titanismo, reconociendo lo supremo en el cumplimiento del deber y en la obra social. En la segunda parte del *Fausto*, las fuerzas del bien re-

sultan vencedoras, y Fausto es redimido por la gracia divina. Manfredo, en cambio, tiende a la condenación de sí mismo. Su maldición se dirige contra lo divino. Byron sobrepasó los límites que Goethe mismo fijó a su obra. Y Goethe, en cierto modo, se siente responsable del destino del poeta inglés, en el que ve a su hijo espiritual, al heredero de su juventud. Con inquietud observa el camino seguido por Byron. En la segunda parte del *Fausto*, Goethe simboliza al autor de *Manfred* en la figura del hijo de Fausto y Elena, Euforión, cuyo espíritu revolucionario se extinguió en la oscuridad. Aunque Byron lo haya negado, Manfred tiene bastante del alma fáustica. "Manfred" es la tragedia del superhombre que sufre tormentos intolerables porque Dios ha dotado al hombre, su imagen, del destello divino, pero lo ha confinado al polvo, a la tierra; lo ha hecho su siervo, el que, a su vez, para liberarse de su condición, pone a su servicio a los demonios por medio de la magia, pero que, a pesar de todo, debe reconocer que tampoco ésta puede salvarlo de sus tormentos anímicos, pues no consigue hacerlo olvidar. Byron dijo un día a Shelley, a quien envidiaba el conocimiento del idioma alemán: "I would give the world to read Faust in original" —Daría el mundo por leer el Fausto en su idioma original—. Llevaba el *Fausto* consigo en sus viajes, como Napoleón llevaba el *Werther*. En el prefacio del drama "The Deformed Transformed" —El Deformado Transformado—, Byron declaró que esta obra se basaba, en parte, en el *Fausto* del gran Goethe, y confesó a Shelley que era "a faustish kind of drama", un drama de índole fáustica.

El alma fáustica aparece también en los héroes de otras obras byronianas. En Manfred, quien debe reconocer que el árbol de la omnisciencia no es el árbol de la vida, y que el poder del espíritu no trae la dicha, y que, demasiado orgulloso para aceptar la ayuda de Dios, se destruye a sí mismo. A "Manfred" sigue "Cain", la segunda gran tragedia. Caín acusa a su padre Adán de haber cosechado la fruta del saber, no la de la vida, causando así la insaciable sed de conocimiento, y acusa a Dios de haber castigado este conocimiento prohibido con la maldición del trabajo y de la muerte. Lucifer le abre a Caín las barreras, revelándole, en el vuelo por el espacio, el misterio de la muerte, del pasado y del futuro. Así Caín ve al Dios omnipotente, pero no al Dios de infinita bondad. Lo considera como el eterno destructor de su creación, como el tirano que fuera de sí mismo, no tolera más que el polvo y la impotencia. Consciente de esto, Caín no puede tolerar que Abel haga ofrendas a este Dios cruel y mata a su hermano. Otra obra de Byron, "Heaven and Earth" —El cielo y la tierra— es una nueva

acusación violenta y rebelde contra el Dios que prohibió las relaciones entre los seres terrenales y los celestes, castigándolos con el diluvio universal. Y, finalmente, el alma fáustica aparece en la poesía *Prometeo*, el himno del titán que, contra la prohibición divina, encendió en el hombre la llama del poder espiritual, y que ahora, encadenado eternamente, dilacerado por los buitres, altivo e inquebrantable, se opone a Dios con la fuerza de su espíritu.

Goethe supera el *Weltschmerz*, el dolor del mundo de su juventud, hasta poder decir "Wie es auch sei, das Leben, es ist gut" —Sea como fuere, la vida es buena—. Byron, en cambio, no encuentra la solución de sus torturantes problemas. No cabe duda de que el propio Byron lleva en sí lo fáustico, que es despertado en él por el drama de Fausto. En la figura de Fausto, el poeta británico se reconoce a sí mismo. El Lord inglés, rico y poderoso, afamado y favorecido por las mujeres, lo tiene todo a su alcance, pero se rebela contra todas las limitaciones humanas. Como Fausto, también él experimenta insaciables anhelos. Está descontento de sí mismo y de todo el mundo. Ve la vida sofocada. Espera ver en Napoleón el libertador de Europa. Con todo el poder de su palabra y de su espíritu y con su gran pathos sacude las formas tradicionales de la vida europea. Proclama la liberación de los pueblos de los tiranos terrenales y celestes. Cuando Grecia se levanta contra el yugo de los turcos, sacrifica su vida heroicamente por la causa de la libertad.

Goethe había seguido con paternal cariño y preocupación las etapas de la vida de Byron. Al recibir la noticia de su muerte en Missolonghi, en 1824, dijo el anciano Goethe: "Ha desaparecido la estrella más brillante de la poesía de nuestro siglo; el deber de cada uno de nosotros es mantener vivo e inextinguible su recuerdo". En el mismo año escribió su "Contribución de Goethe a la memoria de Lord Byron", en la que documenta sus relaciones con Byron y que termina con la expresión de su aspiración suprema: que Inglaterra, que había desterrado a su hijo genial, reconozca algún día su valer. En la segunda parte del *Fausto*, Goethe erigió a Byron un monumento eterno en la figura de Euforión. De la unión de Fausto y Elena nació el hijo, genial, fascinador, seductor y brillante, pero que se destruyó a sí mismo por su falta de medida, por su desenfreno y por su espíritu luchador. ¡Euforión es Byron! Y no fue casualidad que en el mismo año de 1824, cuando Byron perdió la vida dirigiendo el levantamiento de los griegos, empezara Goethe la segunda parte del *Fausto*. La visión fantástica de Goethe: Fausto en Grecia, luchando por la salvación de Elena, parecía

tener su realización en el poeta Byron, que combatía en Grecia por la liberación del pueblo griego. Con el pensamiento puesto en Byron plasmó Goethe la figura de Euforión, quien recibió del padre, Fausto, el anhelo incontenible, insaciable e inconmensurable, y de su madre, Elena, la belleza de la figura, la gracia del movimiento y las dotes de las musas, pero que no se contenta con la lira, el canto y el baile, ni domina ni modera sus impulsos violentos. Ardiente luchador que desafía la muerte y los peligros, va subiendo de cumbre en cumbre hasta llegar a la cima más elevada, desde la que ve dos bandos enemigos que combaten. Ansiosamente desea participar de la lucha; se arroja al espacio, sin alas - y cae muerto a los pies de sus padres -. El canto fúnebre del coro por la muerte de Euforión es el llanto del anciano Goethe por su hijo espiritual, Byron.

En el mismo año de 1824, cuando muere Byron, fue publicada en Inglaterra por Thomas Carlyle la traducción de los *Años de Aprendizaje de Guillermo Meister*. Desde entonces, Goethe ya no es el autor del *Werther* y del *Fausto*, sino el poeta del *Wilhelm Meister*. Thomas Carlyle llegó también a conocer a Goethe por medio del libro "De l'Allemagne", de Mme. de Staël. Lo leyó en momentos en que pasaba por un período de trances anímicos muy difíciles, de escepticismo, de satánica negación, que lo llevaron al borde del suicidio. Conoció al *Werther*, identificándose con sus dolores, y se sintió profundamente conmovido por *Fausto*, en el que encontró una genial interpretación de su propio estado de alma: la desesperación total. Poco después leyó el *Guillermo Meister*, que fue para él como un nuevo evangelio, como una revelación de las verdades eternas. Carlyle no admiró la novela como obra poética y bella, no comprendió el desarrollo orgánico de Goethe, la evolución desde el "Weltschmerz" a la vida eterna, sino que, en su medio ambiente escocés y puritano, experimentó una conversión casi religiosa: la transformación de la perpetua negación en la afirmación eterna, como lo describe convincentemente en su genial novela satírica "Sartor Resartus" (1831). Carlyle, enredado en el materialismo, había desesperado de la libertad humana. Al conocer la novela goetheana, se convence de que el hombre es el dueño de su destino y de su vida. Había perdido a Dios y volvió a encontrarlo en la fuerza activa que transforma el caos en el cosmos y que actúa en el espíritu humano cuando se pone al servicio de la humanidad, conduciéndola a sus destinos superiores. Carlyle fue profundamente impresionado, no tanto por el propio *Wilhelm Meister*, como por la metamorfosis de su autor, que evolucionó desde el poeta del *Werther* y del *Fausto*

hasta el poeta del *Wilhelm Meister*. Reconoció en Goethe al hombre que, como él mismo, había empezado en las tinieblas, en la desesperación, en la negación de todo, y que luego se había elevado por medio del trabajo, de la lucha y de la renunciación hacia la afirmación y la luz. El esclavo de las pasiones se había transformado en el libre dueño, que encontró el sentido de su vida y de su destino trabajando en bien de la humanidad. Así Goethe fue para Carlyle el modelo, el conductor, el moralista y el profeta. Lo llama "the wisest man of our time" — el hombre más sabio de nuestros tiempos—. Goethe, el heroico vencedor de sí mismo, es el "Evangelista".

A la traducción de los *Años de Aprendizaje de Guillermo Meister*, sucedió, en 1827, la de los *Años de Peregrinaje*, traducidos al inglés por Carlyle. Con creciente admiración siguió Carlyle el vuelo de Goethe hacia lo alto. Lo pagano que aún se podía percibir en los *Años de Aprendizaje*, en la afirmación de la vida y en la actuación en el mundo, había cedido lugar, en los *Años de Peregrinaje*, cuyo subtítulo es "Los Abnegados", a una religiosidad, a un respeto ante todo lo que hay allende lo humano. Toda actuación terrena, está, pues, bajo este signo.

Leyendo la segunda parte del *Fausto* comprendió la grandiosa unidad y consecuencia de la obra goetheana. Recién entonces vió también la primera parte bajo una luz nueva: con las indicaciones y trazos del futuro camino que Fausto iba a seguir hacia la acción productiva y creadora. Y con ello entiende el desarrollo de Wilhelm Meister hasta llegar a su actuación puesta al servicio de la comunidad humana. Debido a la nueva interpretación de Carlyle, la primera parte del *Fausto*, considerada hasta entonces —no solamente en Inglaterra sino también en otras partes— como el monumento satánico que lo niega todo, llegó a ser el evangelio de la afirmación eterna. Los *Años de Aprendizaje* fueron, para él, fanal y salvación; pero los *Años de Peregrinaje* le parecían el punto culminante del camino goetheano, con su idea de una organización mundial del trabajo. Goethe, el vencedor de sí mismo, es —para Carlyle— el ideal de lo humano, no de lo superhumano; es el prototipo y el gran maestro de su época.

Pero no solamente Goethe, el hombre, sino también Goethe, el poeta, se le presenta transformado a Carlyle: es el sabio, el vate que revela el misterio divino de la creación, y es el guía que nos conduce hacia el futuro. El poeta es un héroe. La obra en que se basa la fama mundial de Carlyle, es su libro "Los héroes, el culto de los héroes y lo heroico en la historia" (1846). Lo que Carlyle entiende con la

expresión héroe, se le manifiesta por primera vez en Goethe: el individuo genial que es el inspirado receptáculo de la verdad divina y eterna y que, por medio de las revelaciones de sí mismo, revelaciones que se desprenden de sus acciones o de sus palabras, conduce a la humanidad hacia su destino ulterior. En Goethe se le hace patente por primera vez el heroísmo espiritual. Sólo después halla otras formas del héroe como profeta, como sacerdote, como revelador del misterio de que todas esas formas son sólo un atavío de lo eterno divino. En este sentido llama a Goethe un verdadero profeta, colocándolo entre los grandes héroes de la humanidad.

Resumiendo la influencia de Goethe sobre Carlyle, diremos que no fue el culpado autor del *Weltschmerz*, del *Werther* y del *Fausto*, sino el vencedor del "mal du siècle", el poeta del *Wilhelm Meister*, el que produjo el cambio interior y la salvación de Carlyle, cuando ya había caído en el byronismo. En su novela "Sartor Resartus", dice Carlyle: ¡"Cierra tu Byron, abre tu Goethe"!

Ahora, salvado, Carlyle considera como la tarea de su vida el propagar, en Inglaterra y Escocia, lo que llama el "evangelio" de Goethe. Abogó incansablemente, en revistas inglesas y escocesas, por el ideario goetheano. Tradujo poesías líricas de Goethe y escenas de la segunda parte del *Fausto*. Sus estudios históricos y político-sociales parecen guiados por el espíritu goetheano. Precisamente, terminó uno de sus tratados más importantes, "Past and Present" (1843), en el que confronta la estructura individualista de la economía contemporánea con el sistema ideal de las corporaciones de la Edad Media, con versos de la poesía *Símbolo* de Goethe. Su célebre conferencia en la Universidad de Edinburgo, en la que habla de los principios educativos desarrollados en la Provincia Pedagógica de los *Años de Peregrinaje* de *Guillermo Meister*, termina con citas de esta misma poesía. Dice el *Symbolum* — Símbolo: ¹

Die Zukunft decket
Schmerzen und Glücke.
Schrittweis dem Blicke,
Doch ungeschreckt
Dringen wir vorwärts.

El porvenir encubre
dolores y alegrías.
Paso a paso, marchamos
hacia adelante siempre,
sin que el temor nos rinda.

Und schwer und ferne
Hängt eine Hülle

Allá a lo lejos, muéstrase
imponente una cúpula,

¹ J. W. GOETHE. *Obras Literarias*, tomo 1º, pág. 588. Ed. Aguilar, Trad. de R. Cansinos Assens. Madrid, 1945.

Mit Ehrfurcht. Stille
Ruhn oben die Sterne
Und unten die Gräber.

Betracht' sie genauer
Und siehe, so melden
Im Busen der Helden
Sich wandelnde Schauer
Und ernste Gefühle.

Doch rufen von drüben
Die Stimmen der Geister,
Die Stimmen der Meister:
Versäumt nicht zu üben
Die Kräfte des Guten.

Hier winden sich Kronen
In ewiger Stelle,
Die sollen mit Fülle
Die Tätigen lohnen!
Wir heissen euch hoffen.

sobre la cual, arriba
reposan las estrellas;
y abajo, en paz, las tumbas.

Miradla atentos: veréis
cómo erráticos temblores
y hondos, graves sentimientos,
en el pecho de los héroes
se despiertan al momento.

Mas no haya temor; que arriba
están llamándoos las voces
de los genios y maestros:
"No perdáis tiempo, mortales;
servid al bien con denuedo".

Aquí, en silencio perenne,
téjense bellas coronas,
que habrán de ceñir las sienes
del que por el bien labora.
¡Animo, pues, y a la obra!

Las últimas palabras las tradujo Carlyle por "Work, and despair not", literalmente —¡trabajar, no desesperar!— Son, tal vez, las palabras más famosas y más citadas de Carlyle. Sin embargo, los rastros más profundos de la influencia de Goethe en toda la obra de Carlyle, los dejaron los *Años de Peregrinaje de Wilhelm Meister*, con su idea de la emigración y de la organización mundial del trabajo. En las últimas conferencias de su curso sobre Historia de la Literatura desde Homero hasta Goethe, que dictó en la Universidad de Edinburgo en el año 1838, Carlyle esbozó un cuadro de la situación espiritual y anímica de su época, cuya característica se encuentra sintetizada aún en el escepticismo, el wertherismo y el byronismo. Pero al mismo tiempo anuncia la aurora de un nuevo mundo en la figura de Goethe, el educador, el profeta de una religión más noble, más moral y más espiritualizada.

Goethe, desde entonces, ha sido visto y comprendido en Inglaterra como lo vió y comprendió Carlyle: es decir, como el educador, el profeta, "el hombre más sabio de nuestra época"; lo que falta en la comprensión del Goethe universal, es Goethe, el poeta.

La traducción del *Wilhelm Meister* tiene su lugar en la literatura inglesa. La novela didáctica, la educación para la vida activa, desempeña un papel importante en la Gran Bretaña del siglo XIX, el siglo

de la expansión. La historia de Guillermo Meister y sus parientes británicos forman un capítulo considerable en la historia de las letras anglosajonas, período que abarca varias generaciones literarias desde Carlyle, Meredith, Bulwer, Browning, Wells, Walpole hasta Somerset Maugham, en nuestros días. Posiblemente Carlyle apreció a Goethe, el poeta, en su valer profundo, como se deduce de sus comentarios sobre la tragedia de Elena, y de traducciones de algunas poesías líricas goetheanas. Pero lo que le importaba a Carlyle era hacer conocer al anciano Goethe como el gran vate, el sabio, el educador, el profeta.

En una carta dirigida a Goethe le comunica que, desde su traducción del *Wilhelm Meister*, el número de lectores y admiradores de Goethe en la Gran Bretaña, se había hecho, en seis años, diez veces mayor, y que dos importantes revistas suministraban, periódicamente, informes sobre la literatura alemana. En el año 1831, se formó en Inglaterra un círculo de germanófilos. El 28 de agosto de 1831, en el 82 aniversario del natalicio de Goethe, estos "Philogermans" le enviaron, como regalo, un artístico sello de oro con la inscripción: "To the German Master, From Friends in England", y además, en alemán, las palabras goetheanas: "Ohne Rast, doch ohne Hast", es decir: "continuo afanarse, pero sin precipitación". Entre los que firmaron la tábula congratulatoria, figuran editores, diplomáticos, traductores y poetas como Scott, Wordsworth, Southey y el mismo Carlyle. Goethe, conmovido, les agradece en unos versos, que llevan como título: "A los quince amigos ingleses".¹

Worte, die der Dichter spricht,
Treu, in heimischen Bezirken,
Wirken gleich, doch weiss er nicht,
Ob sie in der Ferne wirken.

Briten! habt sie aufgefasst:
"Tätigen Sinn, das Tun gezügelt;
Stetig Streben, ohne Hast".
Und so wollt ihr's denn besiegelt.

Las palabras que el poeta dice,
fieles al ámbito de la patria,
encuentran inmediato eco; mas, ignora
si en el exterior lo encontrarán.

¹ *An die fünfzehn Freunde in England*. Weimar, den 28. August 1831.

Británicos, las concebisteis:

“Activo impulso, contenido hacer,
continuo afanarse, sin precipitación”.

Así, pues, lo confirmamos con este sello.

Las palabras “Ohne Rast, doch ohne Hast” son características de la interpretación de Goethe que Carlyle dió a su país: el hombre afanándose sin cesar, aunque con moderación y limitación juiciosas.

Muerto Goethe, Carlyle escribió a Eckermann que su misión había concluído: los británicos habían desistido de su resistencia contra el idealismo alemán.

Carlyle, entonces, se encargó de otra misión: la de propagar el ideario de Goethe en la América anglosajona. Fue Carlyle quien lo acercó a Ralph Waldo Emerson. Pero antes de que Emerson se ocupara de Goethe, el libro “De l’Allemagne” de Mme. de Staël ya había despertado el interés de los americanos por conocer Alemania, como también su vida espiritual y muy especialmente por conocer al autor del *Werther* que, según la interpretación de la autora, aparecía como el titán del espíritu y el mago de la poesía lírica y que, a pesar de sus raptos sublimes, nunca perdió el contacto con la tierra.

En esta visión de Goethe contrastan con ese esplendor ciertos aspectos que ofenden a las tradiciones del puritanismo.

Sin dejarse influenciar por el sentir general con respecto a Goethe, algunos jóvenes investigadores fueron a Europa a estudiar en los altos centros de estudios de Alemania. Se contaron entre ellos George Ticknor, el autor de la conocida “Historia de la Literatura Española”, que fue profesor de la Universidad de Harvard, y Edward Everett, que llegó a ser Rector de la misma Universidad. Ambos se entrevistaron con Goethe en 1816. Al año siguiente, Everett publicó, en la “North American Review”, el primer artículo importante sobre Goethe que apareció en América. Expresa en el mismo que hasta entonces sólo se conocía en ese país el *Werther* y las interpretaciones de Goethe dadas por Mme. de Staël. Concluye el artículo con un resumen de *Poesía y Verdad*, obra que elogia calificándola como la “autobiografía del príncipe entre los grandes del espíritu de su época”.

Una repercusión más profunda obtuvo Henry Wadsworth Longfellow, quien, después de intensos estudios en Europa, dictó en la Universidad de Harvard, en 1838 —es decir seis años después de la muerte de Goethe— cursos sobre el poeta alemán y su obra, y en especial sobre el *Fausto*, al que consideraba como una obra titánica que culmi-

naba en un Panegírico del Servicio Social, como la vida del mismo Goethe.

Longfellow ve en Goethe al hombre de espíritu superior, dotado de una poderosa imaginación creadora, de un refinado sentido de la belleza, de un profundo amor a la verdad y que da muestras de dignidad y clemencia en el juicio sobre sus contemporáneos.

No obstante esto, para Longfellow, el primer norteamericano que tradujo "La Divina Comedia", Dante representa lo más sublime que el espíritu humano puede concebir y esta esfera permanece, según él, inasequible al espíritu de Goethe.

No consigue Longfellow liberarse de los prejuicios del trascendentalismo puritano que reconoce en Goethe al sabio y al vate, pero que celebra en Dante el triunfo del sufrimiento por el ideal y la teovisión por la intuición mística.

La imagen de Goethe aceptada durante largo tiempo en América fue forjada por Ralph Waldo Emerson. Pero este poeta, que era pastor de la iglesia puritana, también opuso objeciones por mucho tiempo a Goethe, especialmente al Goethe epicúreo. Fue Carlyle quien consiguió abrirle la senda hacia la comprensión intrínseca del poeta alemán. Y Emerson, en su gran obra "Representative Men" —Hombres Representativos— que es de 1850, escribió un capítulo titulado "Goethe, o el escritor", colocándolo al lado de Platón, o el filósofo; Swedenborg, o el místico; Montaigne, o el escéptico; Shakespeare, o el poeta y Napoleón, o el hombre de mundo. Verdad es que se nota aún el puritanismo cuando Emerson declara que Goethe no pudo alcanzar la cumbre porque le faltaban el verdadero sentido moral y la religiosidad. Para Emerson, como para Carlyle, el ápice de la obra goetheana no es el *Werther* ni la primera parte del *Fausto*, sino el *Segundo Fausto* y el *Wilhelm Meister*. ¿Qué es lo que ve Emerson en el *Fausto*? Para decirlo con sus propias palabras, "una filosofía de la literatura dispuesta en forma poética, una grandiosa enciclopedia de un erudito y polígrafo". Para Emerson, Goethe ha condensado, en la segunda parte del *Fausto*, los resultados de sus ochenta años de observador, su sabiduría de reflexión y de crítica que "hacen del poema, realmente, la flor de su época". Lo maravilloso de su obra es la inteligencia superior del poeta. Su espíritu abarca espacios tan amplios que ha conseguido reunir, ordenar y clasificar en ellos la inconmensurable cantidad de la ciencia moderna. En el *Wilhelm Meister* abunda la sapiencia y el conocimiento de las leyes de la vida. Para Emerson, Goethe

llegó a este mundo en una época y en un país supercivilizado, cuando el talento original se hallaba oprimido bajo el peso de los libros y de los aparatos mecánicos, como también por la desconcertante multiplicidad de las demandas y tendencias. Goethe enseñó a los hombres a ordenar esa miscelánea caótica y a ponerla al servicio de la humanidad. La última lección de la ciencia moderna consiste en que la mayor sencillez de estructura es producida, no por escasos elementos, sino por la mayor complejidad. El hombre es la más complicada de todas las criaturas. Debemos aprender a obtener rentas y beneficios del inmenso patrimonio de las épocas antiguas y recientes. Goethe nos enseña a tener valor mostrándonos la equivalencia de todas las épocas. Nos enseña que las desventajas de una época determinada existen únicamente para los pusilánimes. El mundo es siempre joven. Según Emerson, existen para el hombre representativo dos posibilidades de llegar a la perfección: por la imaginación y la intuición y por la investigación de la naturaleza. Por los dos caminos —el idealismo y el realismo— se llega a lo absoluto. Goethe y Napoleón son para Emerson los grandes realistas de su época. Goethe posee un saber enciclopédico. La segunda parte del *Fausto* puede considerarse como una filosofía de la historia en forma poética. (“Diaries”, 1843). Pero siendo el gran poeta de la realidad no eleva, a su juicio, a la humanidad, como lo hicieron Milton, Sócrates, San Pablo y casi todos los héroes de Plutarco. Ésta es la visión de Goethe que tiene Emerson, y que, por su intermedio, ha llegado a ser la clásica opinión de la América anglosajona. Para él no existe el joven Goethe que en Europa fue uno de los iniciadores del movimiento romántico. Tampoco es, para él, lo que ha sido Goethe para Europa después de su muerte: el olímpico, el clásico, el representante del *art pour l'art*. El Nuevo Mundo anglosajón ve al anciano Goethe que investiga, colecciona, ordena, clasifica; ve al erudito, al experimentado, al sabio que hace cristalizar en una unidad orgánica el caos atomístico, que enseña cómo se domina la miscelánea para abrir el camino hacia el futuro. Es Goethe quien prepara la senda y ayuda a la humanidad a progresar. El anciano Goethe, el creador de la segunda parte del *Fausto*, es para Emerson y para América del Norte, uno de los representantes de la humanidad que garantizan su continuo rejuvenecimiento, que alientan al hombre para que pueda superar su pasado y seguir avanzando. De modo que la América anglosajona, por intermedio de Emerson, que a su vez es llevado al estudio de Goethe por Carlyle, ve en Goethe al espíritu investigador que allana el camino hacia el futuro, mientras que la Gran Bretaña conserva de él la visión

de profeta y vate, tal cual lo entrevió y divulgó Carlyle. Con todo, no faltaron personas que atacaron a Goethe y a la visión que se habían formado de él a través de Emerson. Entre los más conocidos, figura un escritor que ha influenciado la opinión pública de la América sajona hasta nuestros días: Herman Melville, novelista de indudable mérito. En su novela autobiográfica "Pierre", de 1852, fantástica y pesimista, el héroe se aleja con desdén de Goethe, el panteísta impío, para consolarse en Dante, que comprende mejor la miseria y la desesperación humanas.

Algunos críticos se ocuparon también de Goethe, pero, en su mayoría, sólo trataron detalles de la interpretación de su obra que sirvieron para una mejor comprensión del genio.

La primera biografía completa de Goethe fue publicada, en 1855, por un inglés, George Henry Lewes. A través de esta obra, "The Life of Goethe", Gran Bretaña y Norteamérica aprendieron a apreciar algo de Goethe, el poeta. Lewes percibió algo de su universalidad y de lo sublime de su arte poética, completando la visión goetheana de Carlyle. En el mundo anglosajón, también fue Lewes, el primero que supo apreciar las cualidades humanas de Goethe. En su libro figuran como epígrafe las palabras de Jung Stilling: "El corazón de Goethe era tan grande como su espíritu".

El gran crítico inglés de la era victoriana, —Matthew Arnold— en cambio, siguió la línea trazada por Carlyle: Goethe el educador, el apóstol de la cultura. Para él, las obras más importantes, además del *Fausto*, son el *Wilhelm Meister*, *Poesía y Verdad* y las *Conversaciones con Eckermann*, precisamente las mismas que se encuentran en la afamada Colección Everyman de la Literatura Mundial. Para Matthew Arnold, Goethe sigue siendo "Europe's sagest head" y "the physician of the iron age".

En Norteamérica, después de la guerra civil, surgió otro gran crítico y educador: James Russell Lowell, quien ve en Goethe al gran sabio, al poeta lírico y al crítico independiente. Lo entusiasman la maravillosa síntesis de su sano realismo y su sublime imaginación. Compara la visión del cosmos creado por Goethe con una catedral gótica, cuyas torres se elevan hacia el cielo mientras que sus bases, sólidas e inmovibles, se fijan en la tierra. Desgraciadamente, para él, el arte poético de Goethe está ligado a un fuerte egoísmo, el que solamente le parece soportable, cuando aumenta de tal manera que llega a sublimarse. Al igual que Longfellow, Lowell ve en Dante y no en Goethe, la gran figura de la literatura universal.

Walt Whitman, el autor de "Leaves of Grass", fue el primer americano que se liberó de todos los prejuicios del puritanismo. Goethe, Shakespeare y Emerson, tienen, según él, valor eterno, siendo Goethe el ejemplo principal de una "personal identity".

Encontramos otra vez a Goethe y Dante contrapuestos en el estudio "Three Philosophical Poets": Lucretius, Dante, Goethe (New York, 1910) del filósofo americano George Santayana. Goethe sigue siendo el hombre más erudito de todos los tiempos, pero el autor del 'Paradiso', no el del *Fausto*, es el que consigue guiar a la humanidad hacia lo alto. Dante es el representante de una época con ideales claramente definidos, mientras que Goethe y su época se afanan por un fin desconocido y nebuloso.

En las luchas que siguieron entre los neohumanistas, como Norman Foerster, Irving Babbitt y sus adeptos, y los críticos más liberales como Henry Louis Mencken y Ludwig Lewisohn, se va cristalizando una idea más objetiva de Goethe, el sabio y el pensador, que para muchos llega a ser el modelo del hombre ideal.

En los últimos años, las publicaciones de la Sociedad Goetheana Americana, los estudios de Barker Fairley (Universidad de Toronto) y la obra de Thomas Mann en los Estados Unidos tienden a hacer desaparecer por completo la interpretación emersoniana del Goethe investigador y benefactor de la humanidad, abriendo la senda hacia la comprensión del Goethe poeta.

En el año 1886, fue fundada "The English Goethe Society", que ha publicado una serie de monografías, como por ejemplo "Wordsworth and Goethe", "Byron and Goethe", "Matthew Arnold and Goethe" y otras. Además esta sociedad ha organizado, periódicamente, conferencias sobre temas goetheanos. Pero la influencia de sus actividades siempre se ha limitado a un reducido círculo de especialistas y germanófilos.

A fines de la primera guerra mundial, Goethe el educador, el autor del *Wilhelm Meister* interpretado por Carlyle, perdió su importancia en Inglaterra. Con Aldous Huxley y D. H. Lawrence, se abren nuevos horizontes a la vida espiritual. T. S. Eliot, autor de "The Waste Land" —La Tierra Desvastada— y eminente crítico de la civilización moderna, ha producido los cambios más profundos en la literatura inglesa actual. Pero las bases espirituales de su producción crítica y literaria las forman los grandes maestros ingleses, y entre los extranjeros, Confucio, Homero, Virgilio, los líricos latinos, San Agustín,

Dante, Voltaire, Stendhal, Gautier y Rimbaud. No hay un Goethe entre ellos. Eliot hace alusiones a las letras y las artes en Alemania, pero ellas se refieren a Ricardo Wagner, a la música alemana. Mientras que André Gide, en Francia, admira a Goethe, Eliot, en 1932, en el centenario de la muerte de Goethe, escribe: "Goethe se ha ocupado, a la vez, de la filosofía y de la poesía, sin tener gran éxito en ninguna de las dos; su verdadero rol fue el de hombre de mundo y de sabio". ¡Son reminiscencias del Goethe de Carlyle! Doce años más tarde, Eliot cambia de opinión. En 1944 dice que Goethe es un autor universal, en el sentido de que es un autor cuyas obras deben ser conocidas por todos los europeos. Aunque con esto reconoce Eliot la obra poética de Goethe, se nota la falta de todo contacto íntimo e inmediato con la misma y con la esencia del poeta. Entre las dos guerras mundiales, Eliot fue editor de la revista cultural inglesa "Criterio", reflejo del punto de vista británico sobre la cultura europea. En esta revista aparece el nombre de Goethe una sola y única vez, en 1932, en una reseña de un estudio sobre Goethe ¹. En la revista literaria "Horizon", entre los años 1940 y 1949, aparece también una sola vez, ese último año, con motivo del bicentenario del nacimiento de Goethe. En la opinión británica, según traducciones inglesas hechas en la última parte del siglo XIX, Goethe pertenece a los victorianos, los cuales han pasado de moda en la segunda década de nuestro siglo. Las principales traducciones han sido las del *Werther*, del *Fausto* y del *Guillermo Meister*. Goethe, el lírico, sigue desconocido por falta de traducciones geniales. Lo que existe de la lírica goetheana en el mundo anglosajón, debe su existencia a la música alemana, a Schubert y a Beethoven, y pocos son los oyentes de los *lieder* que saben que los textos son poesías de Goethe. Mientras que Rilke, Hölderlin, Stefan George viven en el público literario británico y norteamericano por haber encontrado sus poesías traductores geniales, la lírica de Goethe continúa incomprendida. La ciencia literaria, la filología, las Sociedades Goetheanas Inglesa y Norteamericana, profundizaron los estudios sobre Goethe. Los poetas puritanos, del Viejo y del Nuevo Mundo de habla inglesa, lo interpretaron como sabio, investigador, benefactor de la humanidad y como profeta.

¹ Cuando se estaba imprimiendo este trabajo, tuvimos noticia de que T. S. Eliot pronunció una conferencia sobre *Goethe, el sabio*, el 5 de mayo de 1955, al recibir el premio Goethe 1954, de la ciudad hanseática de Hamburgo.

Una versión alemana de esta conferencia se publicó en la revista *Merkur* (Año IX, cuaderno 8. Stuttgart 1955).

Es a los traductores-poetas, que dieron vida con sus traducciones a un Rilke inglés, a un Hölderlin inglés, a quienes incumbe, ahora, la tarea de brindar al mundo anglosajón un Goethe poeta.

Pueden cambiar las interpretaciones, las opiniones, las visiones, pero lo inmutable, lo eterno, es la palabra del poeta.

HANS WERNER WASMUTH

Universidad Nacional de Cuyo

ITALIA EN EL PENSAMIENTO Y EN EL ARTE DE VAZOV, SLAVEIKOV, VELITCHKOV Y KRISTOV

por FURIO LILLI

El siglo XIX, siglo de las luchas por la libertad y las independencias nacionales, encuentra unidas en los mismos ideales a Italia y Bulgaria. Italia debe sacudir de sus propias espaldas el yugo que la oprime de los Alpes al extremo vértice de Sicilia; Bulgaria debe emanciparse de quinientos años de dominación turca. Uno y otro pueblo sienten sonar, hacia la misma época, irrevocable la hora del rescate.

La situación de los dos países, desde el punto de vista estrictamente histórico, es por lo tanto casi análoga a principios del ochocientos, mientras las resultantes de las luchas y del martirologio por el alcance de los fines comunes serán las mismas con sólo ocho años de distancia entre una y otra liberación.

Durante el período centenario que de la Revolución Francesa va a la definitiva proclamación de los dos reinos, los contactos entre ambos pueblos se muestran profundos y seguros.

Mientras Italia encuentra en el *Congreso de Viena*, implícitamente trazado su programa para el porvenir, Bulgaria —a su vez— contempla a Italia, desde el Congreso de Viena, como a la estrella profética ya surgida sobre el nuevo firmamento europeo. La iniciación de los motines del '21 y del '23, de Piamonte y Emilia, hallan correspondencia en las cruentas sublevaciones de *Stara Planina* y de *Nis*; a la primera *Guerra de Independencia* y a la *República Romana* (1848-49) siguen en 1851 las grandes revueltas de *Vidin* y *Lem*. Los nombres de los héroes y mártires italianos, desde Santorre di Santarosa a Maroncelli, a Pellico, a los Cairoli, a Mameli, encuentran eco en los nombres de los héroes y mártires Georgi Rakovski, Georgi Mamarcev, Hadgi Dimitar, Vasil Levski, Kableskov, Botev, etc.

El ejemplo de Italia, anunciadora a la nueva Europa de los derechos de independencia nacional, y la gran luz de civilización que desde

Roma, por dos milenios, se ha esparcido por el mundo, hacen volver naturalmente hacia Italia, durante el siglo XIX, la mirada atenta y el espíritu sediento de los poetas y prosistas búlgaros que ven en la península la depositaria primera e insustituible del futuro renacimiento político.

Y es así como, justamente en esta época tan llena de acontecimientos, la joven literatura búlgara recibe el primer bautismo de Italia la que va a su encuentro con la generosidad de una hermana mayor ofreciéndole como enseñanza todo el tesoro de su tradición literaria, artística, histórica y civil.

Ivan Vazov, Pencho Slaveikov, Konstantin Velitchkov, que representan la tríada más ilustre de las letras búlgaras en su primer medio siglo de vida, no sólo fueron a Italia en devoto peregrinaje, sino que se embebieron de su cultura y cantaron sus bellezas y sus glorias con verdadero amor.

Ivan Vazov (1851-1921), considerado como el *poeta nacional*, autor de una vastísima obra en que se refleja casi por completo la historia de su país, la grandeza del antiguo *Imperio Búlgaro*, las virtudes y las más características costumbres de su raza, en fin las vicisitudes de la liberación, tiene siempre la patria ante sus ojos: en los días faustos y en los nefastos. Pero cuando aleja la mirada de ella es para dirigirla a Italia que estima y exalta como la madre espiritual de los pueblos.

Vazov imagina que la *dulce península que se mece entre el Adriático y el Tirreno* haya sido puesta por Dios sobre la tierra para consuelo del género humano:

Divinas son las armonías
que se elevan de tus campos

dice, y ve resplandecer a Italia como astro del mundo.

Pero la concepción de Vazov no se limita solamente a una Italia sede de todas las gracias y todas las hermosuras, sino que ve además en ella a la antigua regidora de imperios. Y en la reciente conquista de su independencia vislumbra sus futuras glorias y profetiza su gran porvenir:

Italia,
¡en tu pecho late joven tu corazón!

Había ido a Italia en 1884 "para dar vida —como él mismo dice—

al sueño más grande". Italia lo había atraído por la bel'lad de la naturaleza, pero, enamorado de la historia, Vazov terminó por cumplir un viaje histórico y sentimental.

Fue ante todo a Roma, a Nápoles y a Pompeya. De la *eterna Roma* todo lo quiso ver, conocer, tocar: lo moderno y lo reciente, mas sobre todo quiso descubrir su *antiguo excavado esqueleto y los signos de la paz antigua*.

Al hablar de Roma el poeta usa sólo dos adjetivos: *Eterna e Inmortal*. Y en una composición dedicada al Tíber así lo canta:

Tus aguas turbias contigo arrastra
entre herbosas riberas verdeantes,
viejo Tíber, en medio de los recuerdos
vivientes en ruinas seculares.

.....
Los extranjeros han sabido que aún
turbio estás desde que aniquilaste
con tus rayos decrepito el mundo ¹.

Y helo aquí ante el busto de Dante en recogimiento extático y devoto:

Pensamiento, no saben abismos tus alas
palpitantes;
confines no saben, no altitudes.
Al vuelo tuyo detrás se quedan
cometas y rayos.
Quiso la suerte darte en dominio
el Infinito,
los siglos, el misterio.
Apenas entras tú en el Infierno,
sólo que oigas: —¡Ven!— cual reclamo,
ya vuelas tú con los Seres del Cielo ².

¹ De ahora en adelante a cada cita haré seguir, en nota, —extraídos de mis traducciones del original búlgaro— los correspondientes versos en italiano, los que estimo hayan resultado algo mejor que mi versión española.

Trascina via con te le torbid' acque,
fra le riviere erbose e verdeggianti,
vecchio Teve, tra immortal ricordi
viventi fra rovine secolari.

.....
Gli stranieri han saputo che ancora
torbido resti da quando annientasti
con la folgore decrepito il mondo.

2

Pensiero, non sanno abissi le tue ali
frementi; confini non sanno, non altitudini.

E igualmente, ante el busto de Tasso:

Templos e imperios el polvo recubre,
mas no se lee de los reyes el nombre.
Ante esta frente de laurel ceñida
tácitamente me inclino pensando:
¡Sólo tu gloria —oh genio— es imborrable!

.....
Y el tiempo pasa así reverdeciendo
la fronda a la corona de Torcuato. ¹

Ni podría quedar sin significado el homenaje dirigido a estos poetas por el poeta nacional búlgaro, tanto más si se piensa cuánto a ellos debe la literatura búlgara.

Por otra parte su colección titulada *Italia*, revela en cada verso este fuerte amor de Vazov por hombres y cosas de la península. Amor que aparece en su manifestación culminante en el inspiradísimo himno *Vecinos de Ultramar*, que no es nada más que un coloquio, muy célebre en Bulgaria y bien conocido en Italia, durante el transcurso del cual las dos naciones, apenas liberadas de sus respectivos yugos, se tienden idealmente la mano en un pacto afectuoso de mutua solidaridad. Dice Bulgaria a Italia:

—Pequeña, débil soy;
grande sólo es mi ideal.

Y así le contesta Italia:

—¿Ideal?
Dame entonces, oh hermanita,
dame la mano.

Al volo tuo dietro rimangono
comete e folgori.
Volle la sorte donarti in dominio
lo spazio eterno, i secoli, il mistero.
Appena entri tu nell'Inferno
subito ch'odi: —*vieni!*— in richiamo
prendi a volare coi numi celesti.

1

Imperi e templi la polvere copre,
più non si legge dei cesari il nome.
A questa fronte coperta d'alloro
sosterà innanzi tacito pensando:
sol la tua gloria —o genio— è immortale!

.....
E il tempo passa sempre rinverdendo
le fronde alla corona di Torquato.

Y el rostro de cada una irradiaba una inefable sonrisa augural tan suave y dulce como para comunicar, a quien lee, confiado optimismo y saludable fe en la fraternidad de los pueblos.

Después de Vazov un lugar eminente merece Pencho Slaveikov (1866-1912). Nacido en Trevna, verdeante y pintoresca comarca al pie de los Balcanes, Pencho Slaveikov vivió su infancia en el clima heroico de las luchas por la independencia. Y desde sus más tiernos años fue educado en el culto de Italia.

Mientras la esclavitud búlgara duraba aún, él —niño entonces— veía constantemente en torno de sí exaltar día a día la bella epopeya de Italia terminada con el triunfo de la *unidad*. El eco de los éxitos itálicos llegaban, de hecho, a Bulgaria, como una admonición y un estímulo, mientras aquel pueblo todavía oprimido extraía del mismo eco de las victorias italianas una energía más profunda y una voluntad más indómita.

Y finalmente —a los doce años apenas— Pencho Slaveikov conoció y tuvo restituída su patria. Una patria convaleciente y exhausta pero ya dirigida hacia los mejores destinos.

Había deseado toda la vida ir a Italia, mas solamente a la vigilia de su fin inmaduro pudo realizar su gran sueño. Pues fue antes a Alemania y justamente en Alemania sintió más quemante el ansia de pasar los Alpes para encontrarse con la patria de Dante.

Había melancólicamente recorrido la alta y baja Alemania teniendo por compañero de viaje único y solo al gran espíritu de Goethe, pues a Goethe iba leyendo durante su triste errar de pueblo en pueblo. Y entre lo gris del ánimo afligido y las nieblas del país no alegrado por el sol, la lectura de las *Elegías Romanas* y de las *Impresiones de Italia* confortaba al poeta, infundiendo esperanza en su corazón ya oscurecido por tristes presagios.

De Alemania descendió entonces por el Alpe blanco a los valles dorados, de las opacas aguas a los lagos azules, de plúmbeos cielos del norte al límpido cielo de Italia.

—*En Roma es otra cosa*— escribía al día siguiente de su llegada a la Ciudad Eterna.

El Coliseo, los Foros, las Termas, cuanto de Roma antigua aparecía a sus ojos *todavía virgen e intacto de las fuerzas de los siglos*, lo embriagaba. Y no solamente la Roma de los Césares, sino cada ciudad, cada villorrio, cada recóndito ángulo de Italia impresionaba al poeta conmoviéndolo profundamente.

—*Yo paso de un éxtasis a otro* —escribía a un amigo—; *yo renazco a la vida.*

Historiador y poeta, sentía en única armonía fundirse en una sola la triple Italia del Imperio, del Renacimiento y del Resurgimiento. Así, aquélla que él había llamado la *tierra de la felicidad*, se le aparecía ahora expresada en el trinomio *potencia, arte, heroísmo.*

Pero Pencho Slaveikov no vivió suficientemente como para extraer de su estancia en Italia cuanto habría podido agregar a su obra. De todos modos quedan los importantes documentos de su breve vida italiana.

La visión del *Moisés* le inspiró su poema mejor: *Miguel Angel.* La epopeya garibaldina revivió en la obra y en la acción de su héroe imaginario *Bore Vibor*, caído, según Slaveikov, combatiendo en Sicilia al lado del gran nizado. Y en *Bore Vibor* quería naturalmente indicar el prototipo ideal del patriota búlgaro.

Pencho Slaveikov conoció tarde la *Divina Comedia* pero bien comprendió su valor y significado, definiéndola *el más grande documento literario, histórico y social de todos los tiempos.*

El poeta que, después de Dante, más sensiblemente lo atrajo fue Giacomo Leopardi. En el sumo recanatiense, de hecho, él encontraba rasgos espirituales no desemejantes de los propios; desde la nativa melancolía hasta la infelicidad del destino. Y en tal sentido no está demás recordar aquí el carácter del poeta búlgaro naturalmente triste y pensativo, tendiendo al pesimismo y angustiado por fatales adversidades.

De Dante a Leopardi, por lo tanto, él comprendió y sintió todo el espíritu de la cultura italiana y en su fuero íntimo adoró a Italia como a una segunda patria.

Por cuanto graves además fuesen sus condiciones de salud, Pencho Slaveikov supo olvidar en Italia gran parte de sus males.

El éxtasis en que vivió, desde la primavera de 1911 hasta la primavera de 1912, descubriendo los tesoros del arte italiano, reevocando en conmovidos entusiasmos los grandes fastos históricos de la península, recorriéndola toda con religioso afecto, hizo así del último año de su breve existencia el más feliz año de su vida.

Y el 28 de mayo de 1912, apagándose en *Brunate*, sobre las quietas orillas del lago, frente a los montes que resucitaban delante de sus ojos el lejano solar natal, Pencho Slaveikov abandonaba la tierra serenamente hermanando en la suprema visión las dos patrias dilectas: Italia y Bulgaria, sus primeros, únicos y postreros ideales.

Pero el verdadero puesto de honor en la historia de las relaciones culturales entre los dos países corresponde a Konstantin Velitchkov. De naturaleza romántica, versátil en las letras y las artes al mismo tiempo, de cálido temperamento y de iluminada inteligencia, dirigió Velitchkov la propia curiosidad de estudioso, desde los primerísimos años, a la cultura de occidente, clásica y particularmente latina.

Había nacido en Pasargik en 1857 y había asistido, más de cuanto le fuera posible a Pencho Slaveikov, a la definitiva conclusión de las luchas de la independencia.

Pero, lírico por temperamento, no pudo ser —como Vazov— poeta eminentemente civil. Por el contrario su obra es sobre todo una imagen espontánea de su mundo interior.

Víctima, sin embargo, también él, de las pasiones políticas, adolescente todavía, debió abandonar la patria para huir de las persecuciones partidarias. Y fue en esta contingencia cuando se trasladó a Italia.

Konstantin Velitchkov no llegaba a Italia ignaro de la cultura italiana sino que poseyendo adecuada preparación histórica, filológica, artística y literaria como para comprender espíritus y formas de su civilización.

Para él, ir a Italia, significaba alcanzar el centro de todos sus intereses; remontarse hasta la genuina fuente de los propios estudios y de las propias aspiraciones.

El había cantado ya a Italia antes de haberla conocido:

Italia bendecida,
al cielo arrebatada,
¡oh jardín florecido,
riente cual alba de mayo!
Innumeras son las guirnaldas
que ornan tu frente iluminada:
los poetas te cantan por el mundo,
¡en el mundo te celebran los poetas! ¹

1

Italia benedetta
al ciel terra rivolta
o fiorito giardino
ridente qual'alba di maggio!
Innumeri son le ghirlande
che la tua fronte illuminata
adornano;
i poeti, te, cantano pel mondo
nel mondo, te, celebrano i poeti!

—*Tierra feliz*— había dicho Velitchkov en la misma composición—, *en ti el extinto polvo de los túmulos, retransmite en los siglos la historia del mundo.*

Y en homenaje a la estirpe había señalado a Italia como *inde-rrumbable templo del genio*. Dios, según el poeta, la creó con un beso, poniéndola en el centro del mundo, coral del universo.

Así antes de haberla visto.

Pero el día había llegado de conocerla también de cerca.

Por cuanto fugitivo y exilado, él se siente colmado de alegría en viaje por Italia; y no puede menos que gritar al mundo entero su felicidad:

Al maravilloso,
al esplendente país yo voy
que Dios crear quiso
de sus azules espacios;
a la áurea tierra encantada
de belleza plena,
de gracia
y de Amor.
Es aquí donde el sol
brilla más radioso
regalando a la tierra
su rincón más precioso.
Es aquí donde las flores
son de más vivos colores;
aquí con ardiente llama
palpitan los corazones.
El alma refleja el cielo
como el límpido arroyuelo.
Aquí está en realidad
aquel jardín de beldad
que espejismo he imaginado
en mi sueño dorado. ¹

1

Nel maraviglioso
nello splendente paese io vado
che Dio creare volle
degli azzuri suoi spazi;
nell'aurea terra incantata
di bellezza piena,
di grazia
e d'Amore.
È qui che il sol risplende
più radioso,
regalando alla terra
il suolo più ubertoso;

El poeta no cree que puedan existir todavía en el mundo afanes y dolores, padecimientos y sufrimientos capaces de obscurecer el espíritu humano, y concluyendo exclama:

Bendita seas Italia:
esta belleza tuya
de Paraíso encantado
el ánimo mío conforta
tristemente cansado. ¹

Así Konstantín Velitchkov franqueaba las fronteras de Italia y con tan entusiasmado afecto le daba su primer saludo. Y he aquí aparecer a sus ojos fascinados las ciudades anheladas, los monumentos inmortales, los templos nuevos y antiguos y —junta— la eterna grandeza de los siglos.

Venecia, yo vi; Venecia inmersa en las luces del alba...
Y recordé los inmortales días
cuando al mundo su gloria se esparcía... ²

Y la imaginación de Velitchkov se enciende al recuerdo de mil visiones de fuerza y potencia reconstruyendo el aspecto del glorioso ataque de naves guerreras, de galeras y de bastimentos al regresar cargados de botín y de mercadería de cada ángulo de la tierra.

Después es Florencia la que va a su encuentro:

ed è qui ch'hanno i fiori
i più vivi colori.
Qui ogni cuor sente
con fiamma più ardente.
Come riflette il limpido ruscello
l'azzurro cielo,
così alla vista di questo giardino
l'anima mia si rischiera
per potere divino
e questa realtà sua m'è più cara,
tanta bellezza m'ha vinto e ammaliato
oltre il miraggio mio dolce e dorato.

1 Benedetta sii, Italia!
 Questa bellezza tua di Paradiso
 pien d'incanto
 or l'animo mio conforta
 triste e stanco.

2 Venezia io vidi; Venecia immersa nelle luci dell'alba...
 e ricordai quegli'immortali giorni
 quando al mondo spargeva la sua gloria...

Cual peregrino después de mil años
y de imprevisto el natal horizonte
descubre cerca, temblé vivamente
cuando en la vasta ala de jardines
vi refulgir ante mí a Florencia ³.

Velitchkov siente aletear en la atmósfera los espíritus de Alighieri y Petrarca, de Miguel Angel y Savonarola, de Leonardo, de Cellini, de Sanzio, del Magnífico, de Donatello. Y así sentencia: "uno solo de estos genios bastaría a un pueblo para hacerlo inmortal".

Después, mientras en el alma del exilado, errabundo lejos de la patria, reaflorescen por un instante las recientes desgracias, desde su corazón surge la voz de la gratitud:

Mientras la vida esta mi alma anime
reconocido te estaré, Florencia,
e invocaré que un ángel centellee
y eterno vuele sobre tu alto cielo. ¹

De Florencia a Roma el poeta continúa su vagar en creciente arrobamiento. De las ruinas de Roma siente retornar la leyenda y la historia:

Abriendo sus vastas alas mi espíritu
volando entró en las sombras del tiempo.
Llamada, oh Roma, del Hado te vi
soberbia y fiera triunfar sobre el mundo.
Cónsules, Dux, se me aparecieron
brindando y echando a tus plantas gigantes
tierras, reinos, coronas,
con manos potentes. ²

3 Qual pellegrino che dopo tant'anni
 e d'improvviso il natale orizzonte
 scorga d'appresso, tremai nella carne
 quando nell'onda vasta dei giardini
 innanzi agli occhi Firenze mi fulse.

1 Finchè la vita nel cuore mi batta
 riconoscente ti sarò, Firenze,
 e invocherò che un angelo sfavilli
 e voli eternamente sul tuo cielo.

2 Spiegando l'ali vaste il mio spirito
 volando s'immerse nel buio dei secoli.
 Chiamata, o Roma, dal Fato ti vidi
 superba e fiera trionfare sul mondo.
 Consoli, Duci m'apparvero porgerti

Y después del imperio de las armas Velitchkov tiene la visión del otro imperio de Roma: del Imperio de Cristo. Y se le muestran los nuevos conductores, los inspirados, los iniciados, los santos guiando la *Ciudad Eterna* hacia otra gloria.

Con la sonrisa y con la espada —dice el poeta— *ellos lucharon contra la barbarie, la incredulidad y el sacrilegio, impávidos ante las torturas, indiferentes ante el martirio.*

Y:

...de las fatales colinas, un día,
con voz que sacudió el Universo
llamaron reinos, países, ciudades
a plegarse ante ti humildemente. ¹

Y la entera tierra, recordando la antigua potencia que había hecho de Roma la dominadora del mundo, acogió entonces el reclamo y — curvada la frente— la reconoció una vez más la reina de los pueblos.

Así:

Cuando hoy de las tantas iglesias
las campanas por el aire repican
no a sumisas trémulas plegarias
los corazones confiados reúnen:
mas es tu voz, Roma, alzándose
triunfalmente de ardor espléndida
a todo el mundo solemne anunciando
de tu fuerza la grande potencia. ²

Pero los méritos de este poeta no se limitan solamente a haber comprendido y amado infinitamente a Italia. Konstantin Velitchkov

e gettare ai tuoi piedi giganti
terre, regni, corone
con mani possenti.

1 ...dalle fatali colline un giorno,
con voce che percosse l'universo,
chiamaron regni, paesi e cittadi
a piegarsi umilmente al tuo cospetto.

2 Quand'oggi da chiese innumerevoli
le campane per l'aria rintoccano
non a sommesse tremule preghiere
i fiduciosi cuori radunano;
ma è la tua voce, Roma, innalzantesi
trionfalmente d'ardore splendida
a tutto il mondo solenne annunciante
della tua forza la grande potenza.

escribió en torno al *dulce país* aun en forma más cumplida en su colección *Cartas desde Roma*. Estas cartas contienen observaciones de toda índole, perfiles de personajes antiguos y modernos, esbozos de estudios, descripciones y misceláneas.

Sus traducciones de sonetos carduccianos, de otras composiciones líricas de contemporáneos italianos, en fin de algunos entre los mejores sonetos de Petrarca, han llevado a Bulgaria una contribución de no poca importancia para el conocimiento de la cultura italiana.

Mas la labor que adjudicaba a Velitchkov un mérito particular entre los literatos búlgaros que propagaron las letras itálicas en su país, es la traducción del *Infierno* con un bello prefacio y un meditado estudio introductivo sobre la vida y la obra del divino poeta.

A este noble trabajo Velitchkov atendió religiosamente, durante una larga serie de años, con soberbio coraje. La traducción del *Infierno* no puede ser un auténtico espejo del original, especialmente por lo que se refiere a la lengua. Pero es justo señalar que el esfuerzo del poeta búlgaro ha sido fecundo, no sólo por haber alcanzado el objeto de enriquecer el patrimonio cultural de su pueblo ofreciendo a sus compatriotas la posibilidad de conocer la parte más famosa de la *Divina Comedia*, sino también por haber presentado en Bulgaria —todavía en los albores de su historia literaria— en una cuidada exposición de ideas y principios, el tercer mayor exponente (después de Homero y Virgilio) de la civilización clásica y mediterránea.

Después de esta breve reseña no es posible pasar por alto la personalidad y la obra de Kiril Kristov uno de los más exquisitos exponentes de la poesía búlgara de este siglo.

Nacido en 1875 en Stara Zagora, Kiril Kristov atendió a la propia formación de hombre y artista en un clima ya diverso de aquel que había circundado la vida y la obra de sus predecesores.

De hecho, con el *Tratado de San Esteban* del 3 de marzo de 1878, Bulgaria se encontraba frente a la cumplida realización de su independencia nacional. Y cuando la Asamblea plenaria de la pequeña nación votó finalmente en Tirnovo, el 16 de febrero de 1879, su nueva Constitución, los búlgaros podían, verdaderamente, hacer propio en un nuevo ímpetu de vida y de esperanzas el verso de Goethe: porque desde aquel momento empezaba para ellos la *nueva historia*.

Pero el campo de la lucha tenía que asumir por consecuencia, con el mudar de la historia, formas nuevas y nuevo rostro.

Las sectas secretas, los movimientos revolucionarios, el martirologio, las condenas a muerte, las horcas pertenecían ya —desde aquel

momento— a un mundo destruído. Y en lugar de este mundo sobrevénia otro completamente nuevo y también completamente diverso en el cual los imperativos categóricos de primer plano no eran más *Libertad, Unidad, Independencia Nacional*, sino *reconstrucción social, legislación interna, reajuste de las finanzas, elaboración y promulgación de las reformas estatales*.

Tal como los aedos y poetas nacionales y civiles, los cuales tanta parte habían tenido en el pasado frente a la historia a hacerse, también ellos podían ya ceder —a historia cumplida— tranquilamente el puesto a los *hombres* nuevos designados como más necesarios al país. Y a los poetas del Resurgimiento no les quedó entonces más que volver serenos a dirigir la mirada hacia regiones más irreales, retornando a los cielos de los ideales abstractos y universales, a la lírica pura, a la naturaleza, al Infinito, a Dios.

Ahora bien, Kiril Kristov, que vive entre las dos épocas, marca justamente los límites de este pasaje.

La literatura de su tiempo, por lo tanto, no se caracteriza por el elemento épico. Que si por un lado abundan los escritores políticos, por el otro van desapareciendo los poetas a la Botev.

La época, pues, ha perdido sus motivos inspiradores con el advenimiento de la unidad nacional, mientras ha adquirido un interés más específico frente a los problemas de la economía, de la sociología y del positivismo.

Es ésta una de las razones por las cuales Kiril Kristov poco o nada ha agregado a la producción civil de sus antecesores, habiendo debutado casi exclusivamente como poeta lírico y prevaleciendo en él la inspiración lírica hasta nuestros días, si es que aún vive. ¹

Sus primeros contactos con Italia se remontan a los años de su adolescencia cuando, transportado por su ardiente pasión por el mar, se trasladó a Trieste para frecuentar allí aquella entonces célebre *Escuela Naval*.

Pero en Trieste, el poeta permaneció breve tiempo. Enfermándose seriamente, después de un solo año de estudios se vió obligado a repatriarse no sin haber llevado consigo un signo indeleble de las influencias recibidas.

Regresando pues a Bulgaria, Kiril Kristov contaba desde aquel

¹ La última vez que yo lo vi fue en Sofía en 1937, con Nikolaj Donchev. Contaba entonces sesenta y dos años, que llevaba muy bien, componiendo con la frescura de los mejores tiempos nuevos poemas y programando una traducción de las más conocidas líricas dannunzianas.

encuentro con Italia con una gran conquista: el conocimiento de la lengua, herramienta ésta con que inició y siempre fue perfeccionando su personalidad literaria.

En *Cantos y suspiros* y no menos en *Estremecimientos* (publicados en 1896 y 1897 respectivamente, y que pueden considerarse como sus producciones más significativas) no faltan nunca ecos de la poesía italiana del último ochocientos. Sobre todo en las composiciones juveniles no es difícil ver dibujarse, detrás de la pluma y el pensamiento del poeta, la sombra característica de Lorenzo Stecchetti; mientras que a menudo aparecen en ellas modos y maneras de Ada Negri. Poetas éstos, por otra parte, que él prefirió desde los albores de su arte y que siempre ha mantenido muy próximos a su corazón.

Italia aparece, a través de las páginas de Kristov, más como musa inspiradora que como objeto específico del canto.

Así en la lírica dedicada a Nápoles. La ciudad renace al ocultarse el sol; la representación del atardecer napolitano revela ya por sí misma el característico modo poético de Kristov. En los pocos versos está, pues, toda Nápoles en el ocaso: reconstruida en breves pinceladas, en trazos precisos y todavía fugaces, en exclamaciones, en interrogativos, en interjecciones:

Al último rayo del sol declinó
el día bochornoso, y así fue a morirse;
después la ribera de amor, se amantó
de goce, y sueño y sombra en su extinguirse.

.....
Y he aquí que el mar ahora resucita
lento volviendo en murmurio a la playa.

.....
El corazón ascendió súbitamente
al vago mundo de las maravillas. ¹

Al cuadro, para ser perfecto, no le falta ni siquiera el Vesubio humeante. Pero tanta belleza no satisface por sí sola al autor tanto que,

1

Agli ultimo raggi del sole passò
l'afosa giornata ed ecco si spense:
poi la riviera d'amor, s'ammantò
di voluttà, di sogni e d'ombre dense.

.....
Ed ecco il mar allor risuscitarsi
lento volgendo in murmure alla spiaggia.

.....
Allor il cuor subitamente ascese
nel vago mondo delle meraviglie...

concluyendo, llega a reducirla a simple marco para fijar dentro de éste la propia personalidad. Así la atmósfera ambiental pasa al servicio de la presencia de dos enamorados:

En la terraza llena de frescura
temblando tuve por la tarde entera
sobre la falda una bella criatura
arrobado en aquella quimera. ¹

Y no basta en cuanto completan la confesión los últimos versos caprichosos y levemente horacianos:

La noche fue tan calma de esplendor
que pecado fuera, el pasarla sin amor. ²

También el Adriático tiene la misma fascinación para Kiril Kristov; el mismo encanto lo rodea en cualquier lugar de la costa en que se encuentre. Frente a este mar el entusiasmo del poeta parece alcanzar su diapasón, tanto es así que no puede contener su grito de saludo a la tierra cuna de tanta belleza:

Maravillosa, magnífica tierra
¡vale que goce de ti todavía!
.....
De libertad, tú, símbolo esplendes
tú del eterno Dios símbolo esplendes. ³

Así también en Kiril Kristov se reaviva la concepción de los poetas búlgaros que lo precedieron, en torno a una Italia maestra de libertad, esto es en torno a la Italia del Resurgimiento.

Por otra parte el pensamiento del poeta se detiene aún, ante el espectáculo que le ofrece Roma. Es muy hermoso cómo la describe desde la Cúpula de San Pedro de donde sus ojos pueden abrazar toda

-
- 1 Sulla terrazza piena di frescura
tremando tenni tutto l'annottare
sulle ginocchia una bella creatura
rapito in quel divino contemplare.
- 2 La notte fu sì colma di splendore
da peccare, a passarla senza amore.
- 3 Maravigliosa, magnifica Terra
d'uopo è che ancora di te mi conforti!
.....
Di libertà tu simbolo risplendi
Tu dell'Eterno Dio simbol risplendi!

la *Ciudad Eterna*. Kristov se siente allá arriba semejante a un granito de polvo y, dominado por la inmensa conmoción, exclama:

¡Cada jirón de Roma me es sacro!

Pero se lamenta todavía de no poder expresar todo su sentir como quisiera. Y este tormento suyo conduce el recuerdo, en cierto sentido, al tormento confesado en el verso carducciano:

Ahi!, fu una nota del poema eterno
quel ch'io sentiva e picciol verso or è!

De manera que la plenitud de su emoción parece no poder encontrar mejor desahogo que el de elevarse en el mundo de la plegaria, donde halla finalmente consuelo la evocada imagen de su generación no todavía feliz.

Además de su labor poética personal Kristov ha dado un valiosísimo aporte a la difusión de la cultura italiana en Bulgaria.

El último canto de Safo y *La tarde del día de fiesta* de Leopardi aparecieron por primera vez en Bulgaria, traducidos de su mano en la *Antología de los poetas extranjeros* por él dirigida. En la misma colección, que comprende —entre otros— poetas rusos y alemanes, en la parte dedicada a los italianos figuran también composiciones de Ada Negri y un pasaje del *Orlando Furioso*, aquél que se refiere a Ruggero, rey de los búlgaros.

Otras traducciones apreciables son la *Francesca de Rimini* de Pellico y *Las últimas cartas de Iacopo Ortis* de Foscolo. Las dos obras se prestaban verdaderamente a la atención del poeta búlgaro quien, siendo un sentimental, bien debió recibir en profundidad la fascinación diversa y sin embargo no disímil que emana de aquellos dos poetas.

Foscolo, de hecho, se le acerca por la particular naturaleza suya meditativa, reflexiva e inclinada a la vivisección psicológica del mundo y de los seres, como aparece especialmente en el *Ortis*. Pellico, por otro lado, ya admirado y sentido por Kristov a través de la lectura de *Mis Prisiones*, debió resultarle más comprensible también en razón del tema tratado, que el poeta había hondamente vivido con anterioridad, en toda su potencia, en el V del *Infierno*.

Más adecuada, por lo tanto, la *Francesca* que *Mis Prisiones* debía aparecer a Kristov por el complejo dramático y por el significado tan fuertemente psicológico y humano. Por otra parte el elemento dramático tuvo siempre para el poeta búlgaro un singular atractivo

como lo demuestran no pocos dramas que él ha dado a la historia literaria de su país. Entre los cuales, y entre los primeros en orden de importancia, puede señalarse *Leonardo* donde se toma y desarrolla muy dignamente un episodio relativo a la vida del Sumo.

Pero la obra que más que ninguna otra asigna a Kiril Kristov lugar señaladísimo en la historia de las relaciones culturales entre Italia y Bulgaria, es la traducción del *Infierno*.

Como ya Konstantin Velitchkov, también Kristov dió prueba de supremo coraje al afrontar la ardua empresa de vestir en versos búlgaros la alta y difícilísima poesía de Dante. De esta tarea, a la cual dedicó paciente y amorosamente larguísimos años, supo también salir airoso. Así pues su traducción del *Infierno* no es en nada inferior a aquella de Velitchkov.

Un tributo de gratitud merece entonces en buena ley Kiril Kristov por parte de los italianos y con toda justicia su nombre merece ser acercado a aquellos ilustres de Vazov, Slaveikov y Velichkov.

FURIO LILLI

Universidad Nacional del Litoral.

L'ÉTERNELLE FUITE DE GOGOL

par ROLANDO DE REYHER

Decid, ¿qué ganamos con los viajes lejanos? Esta distancia que agudiza la mirada y hace que veamos claro, esta distancia que tiende los lazos y hace que amemos hondo, esta distancia cuyo nombre es Desapego.

LANZA DEL VASTO
Peregrinación a las Fuentes.

Dans les derniers jours de juillet 1829 un jeune Ukrainien s'embarquait à Saint Pétersbourg sur un navire marchand anglais qui devait l'emporter vers Lübeck. Il avait sur le dos la pelisse empruntée à un ami, dans sa poche une très forte somme détournée à sa mère, dans le coeur l'amertume d'un échec récent et dans la tête mille projets ambitieux. Cet étrange voyageur s'appelait Nicolay Vassilievitch Gogol. Il avait vingt ans. Il était arrivé depuis quelques mois seulement dans l'étrange et belle capitale de l'immense empire pour transformer en réalité les rêves de son adolescence. Il y avait publié à ses frais et sous le pseudonyme de V. Alov, un poème bizarre et romantique intitulé "Hans Küchelgarten". Le public et la critique l'avaient accueilli avec la plus entière indifférence. Le seul écho que provoqua cette oeuvre furent quelques lignes méprisantes et ironiques dans la revue littéraire "Le Télégraphe de Moscou", dont la concision brutale équivalait à un jugement de cour martiale. Et c'était justice. Quelques vers heureux ne pouvaient racheter la médiocrité de ce poème où certaines impressions personnelles se glissaient parmi des réminiscences probables de "Louise", la délicieuse pastorale de Voss qui avait déjà inspiré Goethe pour son roman "Herman et Dorothee". Déçu dans ses espérances, blessé dans son amour propre, le jeune auteur se fit restituer par les libraires tous les exemplaires de son oeuvre et les brûla jusqu'au dernier. Maintenant il s'enfuyait de Russie en utilisant pour son voyage l'argent que lui avait envoyé d'Ukraine sa mère pour purger une hypo-

thèque qui grevait la propriété et la maison familiales. Il s'en allait peut-être sans esprit de retour. Il reviendra cependant après trois mois de vagabondage touristique entre Hambourg, Lübeck et Travemünde.

Telle est la première évasion de Gogol. On ne s'attarde guère en général ni sur sa première oeuvre, ni sur cette première escapade. Il y a pourtant dans l'une comme dans l'autre plus d'une indication précieuse pour l'étude de l'homme et de son oeuvre. Car il reste encore beaucoup de mystère à élucider dans les deux et, malgré certaines apparences trompeuses, rarement dans l'histoire de la littérature l'écrivain s'est trouvé si intimement lié à l'ensemble de sa production littéraire.

Hans Küchelgarten est un jeune allemand romantique et inquiet qui vit dans un modeste village au bord de la mer. Des rêves d'évasion et d'ambition le tourmentent. Il s'en va un jour vers cette Grèce et cet Orient qui l'attirent mystérieusement. Il abandonne la charmante Louise qui fidèlement et patiemment attendra son retour. Hans Küchelgarten reviendra un jour pour l'épouser et trouver tout près ce bonheur que, bien inutilement, il était allé chercher au loin...

Voilà en réalité une véritable confession de l'auteur qui sous une fiction poétique nous dévoile ses inquiétudes, ses désirs d'évasion et ses rêves de gloire. Il ne s'agit pas ici de nier mentionnée, celle de Pouchkine et peut-être aussi de Joukovsky. Mais tout cela n'est vrai que dans la mesure où nous considérons cette influence comme un élément important pour la genèse psychologique de l'auteur lui-même. Ce n'est pas un froid calcul qui détermine son affiliation aux grands romantiques du moment. Mais ils ont agi puissamment sur la jeune personnalité de Gogol aux contours encore flous comme chez tous les jeunes gens de son âge. Il est évident qu'il y a mutatis mutandis une forte parenté psychologique entre Lenskiy et Hans. Mais il ne reste pas moins vrai qu'entre les deux s'interpose alors un Gogol idéalisé par son propre rêve. Car il existe pour un auteur deux manières de tirer de soi-même la matière de ses ouvrages. La première consiste à utiliser l'expérience introspective du moi comme Gogol ne manquera pas de le faire par la suite. Mais on peut aussi se servir de ses désirs, de ses aspirations, de ses chimères. Et c'est surtout ce Gogol de rêve, ce Gogol projeté par sa propre imagination sur un écran idéal, que nous trouvons dans ce premier poème. Par la suite nous rencontrerons le vrai Gogol dans l'apparente objectivité de ses héros: dans la triste existence de ce pauvre fonctionnaire qui lui aussi n'avait pas de pelisse, mais n'avait pas trouvé comme l'auteur un ami complaisant pour lui prêter la sienne; dans cette étrange et fantastique histoire du "Nez"

qui n'est après tout que l'expression de tous les tourments conscients et subconscients qu'a pu procurer à Gogol la forme peu classique de son propre appendice; dans le drame intérieur de Tchartkov qui à bien de points de vue traduit celui dont la griffe impitoyable a lacéré l'âme de l'écrivain jusqu'au jour de sa mort; dans les hémorroïdes de Tchitchikov et de Bachmatchkine; dans la folie de Poprichtchine; dans toute cette monstrueuse épopée de la panse; dans beaucoup d'autres traits et détails connus et souvent inconnus de nous, car sur bien des points on doit se contenter encore de simples hypothèses. Détails anatomiques, ennuis pathologiques, douloureuses spéculations esthétiques et morales, il y a donc là toute la gamme d'expériences et d'inquiétudes personnelles, des plus humbles, des plus humiliantes, aux plus élevées. Seulement il ne faut jamais chercher chez Gogol le récit sincère et ingénu, car tout ce qu'observe ou analyse son oeil "diabolique" se détache aussitôt de la vie réelle pour s'intégrer à un monde fantasmagorique qui est à proprement parler le monde gogolien. Et cet avertissement vaut autant pour l'étude de l'oeuvre que pour celle de l'homme. Bien des fausses conclusions sont dues encore de nos jours à la confiance trop naïve que l'on accorde parfois à sa correspondance. Et là peut-être plus encore que dans ses ouvrages, il faut s'attendre à ne trouver la vérité qu'au fond d'un puits très sombre et très profond. Nous en verrons bientôt quelques exemples.

Mais revenons en attendant à la "projection idéale" et à notre poème. Hans comme Gogol est décidé à partir pour retrouver par delà les mers ces merveilleux paysages qui hantent ses rêves :

Tout est décidé. Faut-il que mon âme
Périsse maintenant en ces lieux?
Faut-il que je renonce à connaître un autre but?
A chercher un but plus élevé?
Dois-je me condamner à être une victime sans gloire
A être vivant et mort pour l'univers?

Mon âme amoureuse de gloire
Pourrait-elle aimer la médiocrité du monde?
Mon âme qui ne s'est pas éteinte au bonheur,
Pourrait-elle renoncer aux inquiétudes de la terre
Sans rencontrer rien de parfait?
Sans laisser quelque marque de son passage?

Et voilà, exprimé en méchants vers, tout ce que Gogol n'ose avouer dans ses lettres, tout ce qui torture effectivement son âme ambitieuse

et inquiète. Il sait trop bien qu'il ne pourrait pas encore confier cet impérieux besoin de marquer son passage sur la terre sans provoquer quelque sourire ironique ou même un commentaire désagréable. Mais il croit son cas "poétiquement" intéressant et c'est pourquoi l'échec de son ouvrage compliquera le mécompte littéraire d'une humiliation plus personnelle et plus intime.

Notons en passant un détail singulièrement révélateur : Hans s'en ira chercher aventure sans rien dire à cette pauvre Louise qu'il prétend aimer si tendrement ; pis encore, quand son air triste et distrait provoque chez la bien-aimée une profonde inquiétude, voilà de quelle manière il essaye de la rassurer :

Ne me demande rien ma Louise,
Et par ton inquiétude n'augmente point mon cafard.
Quand je te semble plongé dans mes pensées
Crois qu'elles sont occupées seulement par toi.
Je songe au moyen d'écarter loin de toi
Les tristes doutes.
Comment remplir ton coeur de joie
Et préserver la tranquillité de ton âme ?
Comment protéger ton innocent sommeil d'enfant,
Ne pas permettre que le mal s'approche
Que même l'ombre d'une tristesse t'effleure
Pour que toujours fleurisse ton bonheur.

C'est dans sa fade transposition poétique un avant-goût des mensonges qui vont "fleurir" sa correspondance avec sa mère. Si le cri de son ambition lui monte à la gorge, cet aveu de dissimulation sournoise semble lui avoir échappé bien involontairement.

Il y a quelques vers à la fin du poème qui pourraient nous sembler remplis d'une lucidité prophétique. Ils nous montrent notre Hans désabusé par sa recherche inutile :

Plus d'une vérité maintenant
Il a rencontrée et connue avec tristesse,
Mais est-il devenu plus heureux pour autant
Dans le plus profond de son âme exilée ?
Comme une étoile brillante et lointaine
La gloire l'attirait, l'appelait,
Mais son épais encens est mensonger,
Et son poison "éclatant" (sic) est amer.

Comment Gogol a-t-il pu après une telle conclusion passer sa vie sur les routes de l'Europe ? C'est que tout simplement, ici, la fiction

littéraire ne repose sur aucune pensée personnelle. Gogol laissera son Hans revenir chez lui goûter les tranquilles joies de son paisible village. Quant à lui, il poursuivra son rêve...

D'ailleurs aucune Louise ¹ ne l'attendait dans son village d'Ukraine. A cette époque de sa vie, comme plus tard, l'amour d'une femme et le bonheur d'un foyer seront pour lui deux choses inconnues. Peut-on affirmer que Gogol n'ait jamais aimé personne? Qui sait, après tout? Madame Smirnova? Anna Vielgorskaya? A-t-il éprouvé pour cette dernière un sentiment sincère et profond ou bien, là encore, ce fut une illusion trompeuse de sa fantasmagorie intérieure? Personne jamais ne le saura sans doute.

Un jour Gogol écrira à sa mère évoquant les années de son enfance: "Il y avait en moi une grande pauvreté de sentiments, je regardais toute chose comme créé uniquement pour me faire plaisir. Je n'ai jamais eu d'affection particulière pour personne, à l'exception de vous seule, et cela seulement parce que la nature elle-même nous inspira ce sentiment." Nous verrons bientôt ce qu'il faut penser de cette tendresse filiale... Quant à cette pauvreté de sentiments, l'idée est à retenir. Elle ne semble pas avoir été une misère passagère. Dans le cas contraire, comment pourrions-nous comprendre ces paroles de Serge Aksakov qui a été le plus fervent, le plus fidèle admirateur de l'écrivain: "Je ne sais pas si quelqu'un a jamais eu de l'affection pour Gogol. Je pense que non. Et c'était impossible. Gogol, pour moi, n'a jamais été un être humain." Peut-on en déduire que Gogol lui aussi a été une "âme morte" comme presque tous ses tristes héros? Ce serait inexact et, partant, injuste. Car une telle interprétation ne nous aiderait à comprendre ni l'homme ni l'oeuvre. Comme toutes les âmes réelles (nous opposons les âmes réelles à celles des fictions littéraires), celle de l'écrivain a été déchirée entre le bien et le mal, entre le démon et l'ange. Mais c'est le démon qui a inspiré l'oeuvre, et l'ange qu'il a recherché pendant dix-sept ans sur les routes du monde ne l'attendait qu'au seuil du tombeau.

Voyons maintenant à quel prix Gogol va réussir sa première évasion. Et tout d'abord notons que cette fuite, qui ne sera cette fois qu'une promenade (à vingt ans rien n'est tragique fors la mort!), il l'a prévue bien avant son échec littéraire. Car déjà dans une lettre du 22 mai il écrit à sa mère: "Mes faibles capacités ayant été reconnues, l'occasion s'est offerte à moi de partir pour l'étranger. Ce voyage qui provoque normalement des dépenses importantes ne devait pas me coûter un seul kopek. Tous mes frais auraient été payés et mes moindres

dres désirs satisfaits pendant cette croisière. Imaginez-vous ma malchance: le généreux ami qui avait promis de mettre tout cela à ma disposition est mort brusquement. Ses intentions et mes projets se sont trouvés anéantis et je goûte à présent le poison de l'amertume la plus cruelle qui soit. Point certes d'avoir manqué ce voyage mais d'avoir perdu le seul être auquel je me fusse attaché pour la vie et que le ciel a daigné reprendre . . .”

Remarquez tout de suite ce “Point certes . . .” Faut-il ajouter que cet ami généreux n'a jamais pu être retrouvé? Mais on peut pardonner facilement à Gogol cet enfantillage. C'est déjà autrement grave lorsque, pour parachever son invention, il s'attribue cette fausse humilité chrétienne devant les arrêts de la Divine Providence, mobilisée spécialement pour les besoins de sa cause. Et c'est un homme sincèrement pieux qui se permet pareil sacrilège! Mais qui est cette mère que Gogol aime par “nécessité naturelle”? Puisqu'il existe une vénérable tradition littéraire qui exige la recherche des éléments psychologiques jusqu'à la cinquième génération, nous allons y sacrifier partiellement en disant quelques mots. C'est une femme naïve et bonne, mais superstitieuse et bornée; très orgueilleuse de son fils, elle n'hésite pas à lui attribuer toutes les oeuvres littéraires du moment, y compris les pires, car elle manque vraiment de sens critique et de goût. Elle lui attribue également et tout gratuitement, toutes sortes d'idées brillantes et d'inventions originales comme celle de la locomotive à vapeur. Si on lit la correspondance de Gogol avec sa mère on se rend compte bien vite à quel point il méprisait son manque d'intelligence, de goût littéraire et même . . . de sens pratique. Derrière le masque transparent de piété filiale, on retrouve facilement la grimace de l'enfant gâté que la mère irrite et qui a peine à la supporter. Gogol ne manquera jamais d'insister dans ses lettres, en termes parfois pompeux, sur son affection et son respect de fils. Surtout pendant les premières années de son activité littéraire, quand sa mère lui enverra d'Ukraine mille renseignements précieux y compris les contes populaires, les anecdotes et les légendes qui serviront pour toute la partie “ukrainienne” de son oeuvre — les “Soirées” et “Mirgorod”.

Depuis cinq ans la mère de Gogol était veuve. Son mari avait été un homme doux, aimable, plutôt insignifiant, mais avec un goût marqué pour la littérature. Il avait écrit des contes, s'était occupé de théâtre. Il avait mis en scène ses propres pièces et les avait fait jouer par une troupe d'amateurs qu'avait organisée un riche voisin de ses amis. C'était l'un de ces innombrables théâtres de serfs si répandus

dans la Russie de cette époque. Très occupé par ses maladies plus ou moins imaginaires, comme le sera plus tard son fils, il finit par en attraper une véritable qui l'emporta. A sa mort, des douze enfants qu'il avait eus, il ne restait que Nicolas et ses trois soeurs. Une fois le garçon parti pour la capitale, les femmes restèrent seules. Il ne nous semble pas inutile de souligner en passant que Gogol, après avoir tranquillement abandonné sa famille et ses terres pour aller satisfaire à Saint Pétersbourg sa soif d'ambition, engagera plus tard tous ceux qui ont fait comme lui à revenir chez eux pour se consacrer exclusivement à l'exploitation de leurs domaines et au bonheur de leurs paysans. Il le fera sur un ton austère et solennel qui n'est pas sans avoir une certaine note comique quand on pense à son propre cas. Quoique qu'il en soit, Gogol s'est bien gardé de revenir à ses champs. Et grâce à son jeune égoïsme, la littérature russe compte un écrivain génial de plus.

Que va-t-il écrire à sa mère après sa fuite de Saint Pétersbourg? Comment va-t-il lui expliquer le détournement de fonds qu'il vient de commettre? Sa lettre du 24 juillet est un merveilleux document psychologique et mériterait d'être citée *in extenso*. Nous nous bornons cependant à en extraire les passages les plus significatifs.

"Mère! je ne sais quelles émotions vous éprouverez en lisant ces lignes; ce dont je suis certain, c'est qu'elles ne vous apporteront point la paix... Sincèrement je crois que je ne vous ai jamais donné de joie qui fût tout à fait réelle. Mère unique, mère généreuse, pardonnez à votre fils à jamais indigne!" C'est déjà trop éloquent pour être vraiment sincère. Mais voyons la suite... Gogol voudrait s'épancher, mais une force "inconnue" retient ses pensées de peur qu'elles révèlent à sa mère "les abîmes de son âme ravagée". Mais enfin pourquoi est-il parti? C'est très simple: Dieu l'a voulu! "Je sens peser sur moi la lourde main du Tout-Puissant qui m'a infligé un juste châtement! Mais comme elle est terrible cette punition! Fou que j'étais! J'essayais de résister à l'éternel et éloquent désir que Dieu lui-même a mis en moi lorsqu'il a transformé mon être tout entier en une soif que les fades vanités du monde ne sauraient étancher. Il m'a montré la route et dirigé mes pas vers la terre étrangère afin que j'y guérisse mes passions dans le silence et la solitude, dans le tumulte (?) du labeur et une activité constante, jusqu'à ce que je m'élève peu à peu pour atteindre le niveau le plus élevé, d'où je puisse faire oeuvre utile en travaillant pour le bien universel. Et j'ai osé repousser ces intentions divines pour ramper comme un ver dans cette grande ville au milieu de scribes et de fonctionnaires qui gâchent leur vie d'une manière stérile..." En

résumé: le crime de Gogol, c'est de ne pas être parti plus tôt. C'est Dieu Lui-même qui lui a ordonné d'aller faire un tour en Allemagne! Et dire qu'il a pu faire la sourde oreille si longtemps! On montrerait vraiment une trop grande complaisance en concluant que Gogol avait contracté de bonne heure la fâcheuse habitude de confondre les injonctions divines avec ses propres désirs. Il semble difficile de déceler seulement une certaine ingénuité dans son comportement et on ne peut s'empêcher d'arriver très vite à une déduction plus sévère. Mais la volonté divine se manifeste encore en l'empêchant de trouver un emploi à Saint Pétersbourg, ce qui n'avait jamais représenté pour d'autres aucune difficulté... Pour finir... Mais nous préférons céder de nouveau la parole à Gogol: "Pour finir... Quel châtiment affreux! Rien, je vous jure, ne pouvait m'être plus pénible et plus cruel. Je ne puis, je n'ai plus la force de vous écrire, ma mère adorée... La plume m'échappe des doigts... Maman, ma chère petite mère, je sais que vous êtes ma seule amie. Croyez-vous que même à présent, alors que mes pensées se portent sur d'autres objets, une tristesse inexprimable me torture le coeur à la seule évocation du passé. Je ne puis me confier qu'à vous, à vous seule... Vous savez que j'ai toujours été d'une fermeté rare pour un jeune homme. Qui donc aurait pu s'attendre à une faiblesse de ma part?... Mais je l'ai rencontrée... Non, je ne révèlerai pas son nom. Elle est trop haut placée pour moi et pour quiconque. Je l'aurais appelée un ange, mais ce terme ne convient pas. C'est une déesse, sans le moindre doute, mais une déesse légèrement investie de passions humaines. L'étonnant éclat de ses traits se grave immédiatement dans votre coeur; nulle créature humaine ne peut supporter l'ardeur de son rayonnement qui envahit tout ce qui l'entoure..." Cette passion sans espoir fait endurer à Gogol "tous les feux dévorants d'une angoisse infernale". Seule la fuite pourrait le sauver... La fuite en Allemagne s'entend! "Avec vénération je reconnus l'Invisible Main qui venait à mon aide et je bénis le chemin qui m'était désigné de cette divine manière. Non, l'être qui m'avait été envoyé pour m'arracher la paix et pour briser le monde fragile que j'avais créé (quel monde?), cet être n'était pas une femme. Si elle avait été une femme, toute la puissance de ses charmes n'aurait pu produire de si terribles, de si inexprimables impressions. C'était une déesse qu'Il avait créée d'une partie de Lui-Même. Mais pour l'amour de Dieu ne me demandez pas son nom. Elle est trop haut placée, bien trop haut placée!..."

Maintenant il n'y a plus qu'un seul obstacle: le passeport. Son obtention demandait de nombreuses et difficiles démarches. (Il ne

semble pas qu'il y ait eu quelque progrès depuis...) Mais toutes les difficultés s'aplanissent, le document est prêt. Et l'argent du voyage? A ce moment précis arrive d'Ukraine celui que sa mère lui envoie. Gogol comprend sans hésitation que c'est là une dernière manifestation de la Divine Providence. D'autant plus que la Caisse des Hypothèques peut attendre quatre mois: il suffira de payer une amende de cinq pour mille. Sa mère n'aura par conséquent qu'à réunir la somme nécessaire et la faire parvenir à temps, avec un mois d'avance si possible, pour plus de sécurité! En échange il lui offre sa part sur l'héritage, proposition que la vieille dame n'allait pas accepter, il ne le savait que trop bien. D'ailleurs seize ans plus tard il disposera non seulement de ces biens auxquels il a renoncé, mais aussi de la part qui appartient à sa mère et à ses soeurs. En attendant il promet solennellement de ne plus jamais solliciter une aide matérielle. Cependant dans le post-scriptum nous trouvons la recommandation suivante: "Si vous pouvez un jour disposer de quelque argent, voulez-vous, je vous prie, envoyer à Danilevskiy une centaine de roubles; j'ai pris son manteau de fourrure pour mon voyage, ainsi qu'un peu de linge afin de ne pas en manquer quand je serai à l'étranger..." Voilà quelques détails qui peuvent se passer de commentaires. Regrettons cependant qu'à propos de manteau, Gogol ne nous ait jamais raconté l'histoire touchante de ce camarade qui se sépare du sien (nous sommes prêt à parier qu'il n'en avait pas d'autre!) pour qu'un jeune névropathe puisse dans sa course à travers le monde rester à l'abri des courants d'air. Quelques détails de ce genre auraient pu rendre le monde gogolien plus clair et plus vrai. Mais il faut dire qu'il aurait cessé de ce fait, d'être le monde gogolien... Lorsque plus tard Gogol écrira son "Manteau" il utilisera le récit d'un fait authentique raconté par un camarade de la capitale. Mais que disait ce récit? Un petit fonctionnaire fort misérable s'était imposé pendant des années de cruels sacrifices pour mettre de côté les deux cents roubles que coûtait un beau fusil. Car la chasse était son unique passion. L'arme une fois acquise, notre Nemrod s'en va chaser dans une barque, probablement dans un marécage des environs. Il pose son fusil sur l'avant du bateau et, quand il veut le reprendre, celui-ci a disparu. Il rentre chez lui, tombe malade et décline rapidement. Mais ses amis le sauvent en se cotisant pour lui acheter une arme nouvelle. Beaucoup plus tard il pâlisait encore en évoquant le drame... Gogol s'inspirera de ce fait divers. Mais n'est-il pas curieux de noter les deux changements essentiels qu'il apporte: d'une part le fusil, objet de luxe ou tout au moins de plaisir, se trans-

forme en un manteau d'hiver, bien plus indispensable quand on connaît la rigueur du climat pétersbourgeois. Il y a déjà là un crescendo très net dans le pathétique de l'histoire. Mais ce qui est de beaucoup plus important, c'est la suppression de ces camarades sympathiquement généreux qui prennent sur eux le rôle de la Providence: il ne fallait pas laisser percer ce rayon de lumière. Il est possible que dans le personnage de Bachmatchkine Gogol ait réuni le résultat de plusieurs observations indépendantes. De semblables synthèses sont même l'un des traits caractéristique du génie. Mais qu'il nous soit permis de constater tout de même dans quel sens cette sélection, pour ne pas dire cette déformation, se faisait chez lui.

Revenons à notre lettre. Pour compenser la longue séparation qui les attend, Gogol promet de communiquer à sa mère toutes ses impressions de voyage. Ces impressions, qu'il lui enverra effectivement par la suite, seront tellement vagues que certains critiques ont mis en doute le départ même de Gogol pour l'étranger. Mais il lui parlera tout de même de la fameuse horloge de la cathédrale de Lübeck: "Quand il est midi, une grande statue de marbre frappe d'en haut douze fois sur la cloche; les portes qui sont au dessus de l'horloge s'ouvrent avec un grand bruit; une imposante procession de douze apôtres apparaît..." Quelques années plus tard, ce fut le thème d'un cauchemar qui venait tourmenter les nuits de la pauvre femme. Sans doute sa tête transformée en cloche recevait-elle les douze coups de marteau... Etrange récompense en vérité pour tous ses déboires! De plus Gogol demandait à sa mère de lui envoyer une solide documentation sur l'Ukraine, prière qu'il renouvelera bien des fois par la suite. Il insistait pour qu'elle prît le plus grand soin à orthographier correctement tous les termes petit-russiens, car, disait-il, "si jamais mes oeuvres sont imprimées, elles le seront en une langue étrangère..." Il semble donc que, furieux de son échec, il ait songé à ce moment-là à offrir les ressources de son génie —il ne doutait pas d'en avoir— à une patrie nouvelle.

Que penser des explications que donne Gogol à sa mère? Sans parler de cette immixtion déplaisante qu'il attribue à la Providence dans ses moindres combinaisons, le ton même de cette missive nous dévoile l'absence totale de sincérité. Il est curieux d'ailleurs de rapprocher l'"aveu" de sa malheureuse passion de ces lignes écrites à son ami Danilevskiy trois années plus tard (il est vrai que la jeunesse oublie vite!): "Je comprends ton état d'âme et j'y compatis (son camarade lui avait raconté qu'il était tombé profondément amoureux) encore que,

grâce à Dieu, je n'en aie jamais éprouvé de semblable . . ." Mais il est inutile d'aller chercher si loin les indices du mensonge. Et d'ailleurs qui nous dira dans laquelle des deux lettres Gogol se montre sincère? Probablement, ni dans l'une ni dans l'autre. De Lübeck, le 19, août Gogol donne déjà une autre explication: "Il se peut que j'aie oublié de vous dire la principale raison qui m'a incité à me rendre ici. Pendant la plus grande partie du printemps et de l'été que j'ai passés à Saint Pétersbourg, j'ai été malade; au bout de quelque temps je guéris, mais une éruption violente me couvrit complètement le visage et les mains. Les médecins assurent que c'est une conséquence de la scrofule. Mon sang est gravement contaminé. Ils m'ordonnent donc de prendre des décoctions dépuratives et de faire une cure aux eaux de Travemünde qui est une bourgade à dix huit verstes de Lübeck . . ." D'ailleurs il semble avoir une fort mauvaise mémoire, car il se contredit dès sa lettre suivante: "Mon corps est parfaitement sain, mais mon âme souffre toujours". Ou bien faut-il conclure que les eaux de Travemünde ont eu un effet magique sur son mal? Le plus curieux, c'est que la vieille dame avait aussi l'esprit de synthèse et en rapprochant ces diverses explications, elle en a déduit qu'il y avait un rapport direct et fâcheux entre la Dame Sublime et les malencontreuses éruptions . . . Nous pouvons nous imaginer la fureur de Gogol en apprenant une interprétation aussi . . . surprenante. Signalons que Modeste et Rostislav Hofman, dans leur étude sur Gogol, en arrivent aux mêmes hypothèses, car ils rapprochent cet incident de l'aventure de Piskarev dans la nouvelle "perspective Nevskiy" et se demandent s'il n'y a point dans cette dernière la transposition d'une expérience vécue.

Mais l'histoire ne se termine pas là. Le 22 septembre Gogol revient à Saint Pétersbourg. Quelques jours plus tard il envoie à sa mère une nouvelle version de son escapade: "Voici ma confession (enfin!!): seul, un sentiment de juvénile orgueil, ayant pour origine d'excellentes intentions et un ardent désir d'être utile, ce seul sentiment, dis-je, n'étant point tempéré par la sagesse, m'a entraîné trop loin. Mais si j'avais commis la moindre action que la morale réprouve, je serais prêt à en répondre devant Dieu, car ma conduite a été infiniment plus pure qu'au Lycée et à la maison . . . Il est une chose que je vous supplie de croire les larmes aux yeux: ne me prenez pas pour un débauché, ne confondez pas folie et perversité, même si vous appreniez que je fréquentais les plus vils parmi les plus vils . . ." Nous ignorons malheureusement quelles autres explications, interprétations ou . . . confessions l'auteur a pu encore fournir à sa mère par la suite. Mais en 1847, pres-

que vingt ans plus tard, dans la "Confession d'auteur" que Gogol écrivit pour répondre aux attaques et critiques indignées qu'avaient provoquées ses "Passages choisis d'une correspondance avec des amis", nous trouvons une nouvelle et sans doute dernière version de son départ. Seulement cette fois il ne s'agit plus de chercher une excuse vraisemblable que la crédulité généreuse d'une mère acceptera sans trop regimber. Gogol est à ce moment le génie national et veut être plus encore. Il s'agit donc de transformer cette erreur de jeunesse en acte inspiré et profondément révélateur: elle devient le signe avant-coureur de cette prédestination merveilleuse qui doit faire de Gogol le prophète de la Russie et du monde! Voici le passage qui nous intéresse: "... Je n'ai jamais eu ni attraction ni passion pour les pays étrangers. Je ne ressentais même pas cette curiosité irraisonnée qui torture les jeunes gens et les rend avides de toute impression nouvelle. Mais quelle chose étrange! Même dans mon enfance, même pendant mes années d'école, même à l'époque où je ne songeais qu'à servir et ne pensais pas à une carrière littéraire, il m'a toujours semblé que la vie allait exiger de moi le sacrifice de moi-même, et que, précisément, pour servir mon pays je me verrais dans l'obligation de grandir et me former loin de lui. Je ne savais ni comment cela devait arriver, ni pour quelle raison c'était nécessaire; ma pensée ne s'y arrêtait même pas, mais je me représentais si clairement dans quelque terre étrangère, le cœur plein de nostalgie, ce trabeau me poursuivait si souvent que j'en ressentais une profonde tristesse. C'était peut-être tout simplement cette attraction incompréhensible qui s'exerce sur le poète et qui agitait parfois l'âme de Pouchkin l'appelant vers les horizons lointains, sans autre raison que celle de

Soupirer après la sombre Russie
Sous le ciel de mon Afrique...

comme il le disait lui-même dans ses vers.

Quoique qu'il en fût, il n'en reste pas moins que cette attraction involontaire était si forte que, cinq mois après mon arrivée à Saint Pétersbourg, je pris le bateau sans pouvoir résister davantage à un sentiment que je n'arrivais point à comprendre moi-même. Je n'avais aucune idée claire ni sur mes projets, ni sur le but de ce voyage. Je savais seulement que je ne partais pas pour la joie de voir des pays étrangers, mais plutôt pour y souffrir, comme si j'avais le pressentiment que je connaîtrai le prix de la Russie seulement si j'étais éloigné

d'elle et ne trouverai l'amour d'elle que par cette séparation. A peine me suis-je trouvé en mer sur un navire étranger, au milieu de gens étrangers, (le bateau était anglais et il n'y avait pas une âme russe à bord), que je me suis senti triste, que je me suis mis à regretter tellement les amis et les camarades de mon enfance que j'avais laissés derrière moi et que j'avais toujours aimés, qu'avant d'avoir mis pied sur la terre étrangère j'avais déjà songé au retour. J'ai passé seulement trois jours en pays étranger (du 1er. août au 22 septembre!) et bien que je me voyais chaque jour plus intéressé par la nouveauté de toutes les choses, je me suis empressé de revenir par le même bateau de crainte que quelque inconvénient imprévu ne m'empêchât de repartir autrement. . . " Il semble étrange que Gogol n'ait pas vu lui-même les conclusions surprenantes qu'entraînent ces lignes. En admettant le bien fondé des raisons qu'il lui a paru bon d'invoquer ici, il ne reste pas moins évident que son grand besoin de se dévouer et de souffrir n'avait pas fait long feu. Il est vrai que ce n'est pas trois jours, mais six semaines qu'il est resté en Allemagne. Mais c'est court tout de même! Quant à ses impressions de départ, elles pourraient fort bien être sincères: il y a en elles presque toujours un mélange de joie et de tristesse; parfois de la tristesse seulement; presque jamais une allégresse sans mélange. On ne peut donc dans l'expression de cette petite vérité psychologique trouver la preuve ou tout au moins une indication de cette prédestination dont l'auteur aurait bien voulu accréditer la légende. Mais il est bien difficile de nous faire croire qu'il était parti à son corps défendant. Par contre nous nous imaginons très facilement comment il s'est senti très vite perdu, isolé dans un pays où il ne connaissait personne, dont il parlait encore peu la langue et que ses moyens matériels ne permettaient pas d'aborder en conquérant. Rien de plus normal que ce retour précipité, une fois qu'il s'est rendu compte qu'à Saint Pétersbourg son isolement relatif n'était que peu de chose à côté de celui qui l'attendait à l'étranger. Si nous nous sommes arrêtés si longuement sur ce premier incident qui pourrait à première vue n'avoir qu'une importance secondaire et ne nous révéler tout au plus que quelques vérités relatives sur la jeunesse de l'auteur, c'est qu'il nous a semblé lourd d'enseignements sur toute la vie et toute l'oeuvre de Gogol.

Cette première fuite peut nous apparaître comme le symptôme du déséquilibre maladif qui s'emparera bientôt de son esprit pour le lancer sur les routes d'Europe sans but ni nécessité réels. On pourrait voir là ce désir constant d'évasion si caractéristique de l'âme russe. Les

psychiâtres disent que c'est un mal connu, la "dromomanie", qui se manifeste spécialement chez les épileptiques, les alcooliques, les mégalomanes etc. Mais le docteur Rigos qui le premier en a donné la définition scientifique, n'a pas dû connaître les russes. Il se serait bien vite rendu compte que ces derniers n'ont aucun besoin d'avoir une tare particulière —alcoolisme ou épilepsie— pour expliquer leur perpétuelle attraction vers les horizons nouveaux. Un refrain populaire dit en russe :

Quelqu'un me manque...
J'ai pitié de quelqu'un...
Vers quelqu'un
Mon coeur s'enfuit dans le lointain...

Et que de chansons qui prennent pour thème ce lointain, ces routes lointaines ! Pouchkine n'a-t-il pas mis en exergue du septième chant de "Eugène Oniéguine" ces mots de Griboïedov : "Où est on le mieux ? Là, où nous ne sommes point !"

C'est donc chez Gogol un mal national poussé à une forme aigüe. C'est la peur de la réalité, c'est une incapacité douloureuse de faire face aux revers et aux déceptions de l'existence, c'est souvent l'illusion que le changement nous apportera la solution de tous les problèmes, l'apaisement de toutes les inquiétudes qui nous accablent. Il y a aussi la magique attraction de la route en tant que route. Nous voulons dire qu'il ne s'agit plus de nouveaux paysages qui défilent devant nos yeux, des nouvelles impressions qui distraient notre attention, des nouveaux buts que nous nous proposons d'atteindre. Il faut seulement prendre la route, sans plus, et c'est déjà une solution...

Et s'il est impossible de fuir parce que les passeports ne sont pas prêts, l'argent fait défaut ou quelque besogne trop importante le retient sur place, le lièvre se transforme en escargot et rentre dans sa coquille. Tels sont les deux aspects caractéristiques de Gogol, tantôt successifs, tantôt simultanés. Pendant ses voyages il lui arrive souvent de rester des journées entières enveloppé dans sa cape, le col relevé jusqu'aux yeux, tapi dans un coin de la diligence et indifférent à tout ce qui se passe autour de lui. En octobre 1840, Gogol assiste à Moscou à la représentation de "L'Inspecteur Général". Il est dans une loge, dans le coin le plus sombre, enfoncé dans son fauteuil, le visage caché par ses mains, de telle manière qu'il est absolument impossible de le voir. Après le second acte ses amis déclenchent une manifestation de sympathie soigneusement préparée d'avance. Le public suit le mouve-

ment et bientôt toute la salle réclame impatiemment l'auteur de la pièce. Gogol se lève et disparaît. Le public se déchaîne de plus belle pensant qu'il va enfin apparaître suivent la coutume dans la loge du directeur. Mais les minutes passent et l'attente reste vaine. Enfin l'acteur principal paraît sur la scène et annonce que Gogol n'est pas dans la salle... Il est rentré une fois de plus dans sa coquille.

En pensant à Gogol nous ne pouvons pas nous empêcher d'évoquer cette nouvelle de Tchekhov où il nous décrit "l'homme dans l'étui". "Il sortait toujours, même par beau temps, avec des galoches aux pieds, un parapluie à la main et invariablement le même manteau d'hiver doublé de coton sur les épaules. C'était ce qui le rendait remarquable. Son parapluie était enfoncé dans un étui, et c'est dans un étui de daim gris qu'il portait sa montre; et quand il sortait son canif pour tailler un crayon, on s'apercevait que ce canif lui aussi était... dans un étui; il semblait que même son visage était enfoui dans un étui, car il le cachait derrière le col relevé. Il portait des lunettes noires, se bouchait les oreilles avec du coton et quand il prenait un fiacre, il ordonnait qu'on relevât la capote..." La maladie de Gogol doit être contagieuse car nous voilà en train d'employer à son égard ses propres armes, en faisant appel à la caricature!

Mais ce même esprit de fuite, nous venons d'en voir une autre manifestation sous la forme du mensonge. Il existe différentes catégories de menteurs ¹. Il y a ceux qui mentent pour le plaisir de mentir, pour la perverse joie de tromper les autres; c'est le menteur chronique dont le cas pourrait être considéré comme purement pathologique. Il y a ceux qui mentent pour obtenir un avantage déterminé et qui par manque de sens moral utilisent le mensonge comme une arme quelconque dans la lutte pour la vie: ce sont les menteurs utilitaires. Il y a ceux qui sans but précis se servent du mensonge comme d'un outil de domination sur l'entourage, une possibilité d'imposer leurs vues et leur personnalité. Cette catégorie s'apparente à la précédente mais à l'échelon supérieur de la "volonté de puissance". Il y a ceux qui mentent par lâcheté: ils veulent échapper à un châtement possible ou plus simplement aux conséquences de leurs actes. Il y a ceux qui mentent par idéal: ils créent un monde imaginaire, une vie imaginaire, une personnalité imaginaire, et cela tout simplement parce que le monde, la vie et leur propre personnalité ne leur suffisent point, n'arrivent pas à satisfaire leur profond besoin d'une réalité supérieure. Parfois de semblables mensonges peuvent être singulièrement féconds, lorsque le mirage ainsi créé éveille le désir de les transformer en réalité et

mobilise dans ce but toute l'énergie de l'individu. C'est ainsi qu'un mensonge idéaliste peut devenir parfois le facteur essentiel d'un dépassement. Bien entendu, comme toutes les classifications, celle-ci est des plus arbitraires. Il existe également des catégories mixtes. Gogol semble appartenir à celle des gens qui mentent à la fois par peur et par idéal.

Mais son idéal est assez stérile, car il ne semble pas arriver à se réaliser dans la vie tel qu'il se voudrait; de plus les frontières qui séparent le monde réel de celui qui a été créé par son imagination s'estompent très souvent. C'est pourquoi il est difficile d'établir dans quelle mesure Gogol est dupe de ses propres mensonges. De cette correspondance que nous venons d'analyser, ne se dégage-t-il pas l'impression que le jeune homme ment autant pour se trouver une raison valable de départ que pour abuser et peut-être tranquilliser sa mère? Car il était assez intelligent pour comprendre qu'une surabondance de raisons pourrait facilement nuire à la vraisemblance de son histoire. En fait il semble qu'il avait plus que quiconque besoin de croire que des motifs mystiques, patriotiques ou sentimentaux, ou tout cela à la fois, avaient provoqué son départ. Il lui fallait, ne serait-ce que par moments, se perdre dans les nébuleux de ses propres fictions et échapper ainsi à l'analyse exacte de soi-même. Simple hypothèse sans doute, mais que de fois confirmée par tout ce que nous savons de lui! Il faut donc se garder d'attribuer toutes ses contradictions à une simple canaillerie de jeunesse. D'abord parce que nous retrouvons mille traits semblables dans le courant de son existence. Ensuite parce que Gogol est en partie tout au moins victime de sa propre imagination.

D'autre part à cause de la peur qu'inspire à Gogol le monde extérieur, son mensonge semble parfois manquer totalement de raison. C'est même cette espèce de mensonge qui a contribué à propager sa réputation de mystificateur. Il est vrai qu'il ne lui déplaisait point de rire aux dépens des autres. Mais son mensonge sans but a souvent une toute autre raison. C'est une arme, une défense a priori. Quand le monde paraît menaçant et énigmatique, le réflexe du faible consiste à se défendre avant d'être attaqué. C'est ainsi que l'antilope fuit au premier bruit, c'est ainsi que les primitifs et les enfants mentent parfois sans raison aucune.

Comme le mensonge leur a servi parfois à se défendre, ils finissent par penser que c'est une défense en soi; que n'importe quel mensonge est une protection contre un danger éventuel. Voici un exemple entre autres de cette tendance chez Gogol. Nous citons un passage de

la lettre qu'écrivit le 18 octobre 1841 V. S. Aksakova à son amie et cousine M. G. Kartachevskaya: "Hier dînait chez nous P. I. Peyker. Je t'ai déjà écrit que P. I. est arrivé par la même diligence que Gogol, (mais Peyker n'avait pas pu retenir notre rire en l'écoutant raconter) comme ils ont voyagé en silence. Et puis, imagine toi que Gogol, sans raison aucune, lui a raconté un tas de choses absurdes; par exemple, l'autre lui demanda s'il connaissait Pogodine, et Gogol de répondre que pas du tout, etc. Quand Peyker apprit qu'il a été mystifié de la sorte, il faillit se fâcher, mais nous l'avons assuré que Gogol le fait avec tout le monde, ce qui est d'ailleurs la plus exacte vérité. "Silence ou mensonge, n'expriment-ils pas également la méfiance de l'être faible et qui trop facilement se croit guetté par des dangers imprévisibles? Et voici un autre exemple chronologiquement antérieur. Quand Gogol revient d'Allemagne, il se décide à accepter un poste de fonctionnaire. Il sera donc "Régistrateur de Collège", c'est à dire placé au dernier échelon du Tchîn. Pour nous faire une idée exacte à quel point cette situation était modeste, il nous suffira de penser que le pauvre Bachmatchkine, le héros du "Manteau", était lui Conseiller Titulaire, ce qui le situait cinq échelons au dessus. Enfin le bon Pletnev, professeur de Littérature à l'Université de Saint Pétersbourg, trouve à Gogol une situation, sans doute modeste, de professeur d'histoire à l'Institut Patriotique des jeunes filles nobles. Dans une lettre, Gogol fait part à sa mère de cette nouvelle situation en ces termes: "Les médecins m'ont recommandé de garder le moins possible la position assise. Cet avis m'a incité à abandonner un poste qui m'a toujours paru insignifiant..." Et dans la suite de la lettre Gogol explique que ses appointements seront légèrement supérieurs, qu'il ne travaillera que six heures par semaine au lieu de quarante deux, que son travail aura enfin un sens, qu'il lui ouvre de nouvelles possibilités et fort appréciables pour l'octobre suivant... Et cependant il lui a fallu se cacher derrière l'avis de médecins plus ou moins imaginaires pour expliquer ce changement de situation. On pourrait sans doute, en s'efforçant un peu, trouver quelques raisons extrêmement complexes et subtiles à une pareille manière d'agir. Mais il semble inutile d'aller si loin. Lorsque les motifs d'action deviennent trop complexes et trop subtils, ils expriment souvent un état psychologique particulier, parfois morbide, et il est plus simple de remonter directement aux causes que de se perdre inutilement dans le mystère de ses effets. Chez Gogol une peur chronique d'assumer la responsabilité de ses actes peut expliquer bien des choses et nous la retrouvons même à un moment dramatique de son existence,

quand, en 1852, à la veille de sa mort il brûlera le dernier manuscrit des "Ames Mortes". Mais nous en reparlerons plus loin.

Gogol est au fond très conscient de cette réalité qu'il ne cesse de fuir. Mais il lui faut avant tout résoudre son propre problème psychologique. Et dans ce sens il restera un romantique jusqu'à la fin. Il n'est que trop conscient de sa vulgarité intérieure. Et il éprouve pour elle une haine sincère souvent proche du dégoût. Pour y échapper il essaie de recréer sans cesse un Gogol idéal ou tout au moins différent de l'original et tromper ainsi les autres comme lui-même. Pour se libérer de cette boue intérieure, Gogol la projette sur le monde russe qu'il construit à l'image de ce moi détestable. Si nous ajoutons à cette première explication sa capacité extraordinaire pour décrire le côté trivial de l'homme et le désir d'utiliser ce talent qui peut lui assurer la gloire littéraire, nous aurons élucidé le mystère du satanisme gogolien ¹. Et voilà pourquoi Gogol ne verra le monde extérieur qu'à travers un prisme de verre spécial qui ne laissera filtrer que certains éléments du spectre. Il n'y aura pas déformation de la vie, et c'est ce qui rend l'oeuvre de Gogol géniale. Mais il y aura abstraction et par cela même négation non seulement des éléments positifs mais aussi des éléments vraiment criminels tels qu'ils existent dans la vie réelle. Car l'âme de Gogol est aussi loin de la vertu que du crime. Elle est embourbée dans une désespérante médiocrité. Ainsi ce monde gogolien sera celui de la

1 Ce satanisme est d'ailleurs d'autant plus réel et présent dans l'homme et dans l'oeuvre que Gogol y croit très sincèrement. Sa fameuse évolution du romantisme au réalisme peut être considérée comme l'évolution de ce démon intérieur qui avec l'âge et l'expérience apprend à se dissimuler sous de fallacieuses apparences. En disparaissant avec Gogol, il laisse une nombreuse progéniture qui va s'éparpiller à travers toute la Russie et que saura bien découvrir un jour l'oeil génial de Dostoïewsky. Au début c'est un Malin sans beaucoup de malice, facétieux et fantasque qu'on arrive à dominer facilement avec un signe de croix. Il perd déjà son caractère anodin dans "le Portrait" et, à mesure que sa présence devient moins perceptible, sa force malfaisante s'affirme. En lisant attentivement les "Ames Mortes", on retrouve dans le comportement de Tchitchikow bien de détails troublants, ne serait-ce que cette profession d'acheteur d'âmes... Cependant il ne faut pas s'attendre à découvrir quelque trace du Méphistophélès, goethéen, le prince des Enfers, le seigneur des ténèbres! Dans son remarquable ouvrage sur Gogol, Vladimir Nabokov donne du "Tchort" russe une remarquable description qui convient tout particulièrement à ce diable sans grandeur, trivial et lamentable qui torturerait l'âme de Gogol. Il est "un vermisseau d'étranger, un diabolin frissonnant et débile au sang de navet, avec de maigres jambes allemandes, polonaises ou françaises; c'est un petit goujat sournois (podlenkiy) qui a quelque chose d'inexprimablement repoussant (gadenkiy). L'écrabouiller vous procure un mélange de nausée et de délice; mais si répugnante est sa matière noire, pulpeuse et tremblotante qu'aucune force terrestre ne vous ferait accomplir ce geste en vous servant de votre main nue, et qu'une secousse électrique de dégoût jaillit le long de tout instrument qu'ils vous arrive d'employer, le transformant en un prolongement de votre propre corps..."

bassesse et de la trivialité humaine, de tout ce que les russes enferment dans ce mot de "pochlost" aux mille nuances et qu'aucun terme ne pourrait remplacer dans une langue d'Occident. Il exprime tout l'écart à la fois tragique et ridicule, honteux et humiliant, qui creuse un abîme entre la prétention vulgaire et ce qu'elle réalise, entre une ambition médiocre et ses possibilités, entre un rêve de mauvais goût et la rigueur impitoyable de la vie. Ce sentiment de ridicule humiliant nous atteint tous car il symbolise tous nos déboires, toutes nos chutes, toutes nos impuissances; aucun éclair même furtif, même conditionnel, ne vient jamais éclairer ce sombre tableau. Toute cette vérité formidable et lamentable nous écrase, nous étouffe, nous anéantit. Elle nous fait oublier qu'il y a une autre vérité joyeuse et claire qui est complémentaire de cette première. Nous sommes enfermés dans ce monde enchanté où l'oeil génial et satanique nous impose son optique fallacieuse et nous refuse tout espoir. Voilà pourquoi il est étrange que depuis un siècle on ait tant parlé et l'on parle encore de ce réalisme gogolien. Nous ne sommes nullement surpris quand les érudits soviétiques profitent de cette étrange vision du monde russe pour y découvrir la preuve que tout n'était que honte et pourriture sous le régime des tsars. C'est grâce à cette interprétation que Gogol est actuellement considéré comme une étoile de première grandeur au firmament des lettres soviétiques alors que le nom de Dostoïewskiy est pratiquement voué à l'oubli. Il y a deux ans, les nombreux livres et articles qui ont été publiés en Russie à l'occasion du premier centenaire de la mort de Gogol ont repris les arguments de Biéliniskiy, Tchernitchvskiy, Dobrolioubov et tant d'autres pour nous démontrer que son oeuvre est le miroir fidèle de la Russie sous Nicolas 1er. ou, tout au moins, de ces classes de fonctionnaires et propriétaires terriens dont l'auteur s'est particulièrement occupé. Cependant les exégètes soviétiques tels que M. B. Khrapchenko, V. Jdanov, I. Elsberg, sont assez embarrassés quand il s'agit d'expliquer pourquoi Gogol n'a pu trouver quelques personnages sympathiques et positifs dans les classes humbles, dans le peuple... Car en vérité les personnages comme l'oncle Mitiail, l'oncle Miniail, le serviteur de Pliouchkine Prochka, ou la fille Pélaguëya, ne nous consolent guère de la triste galerie des maîtres. Mais il suffit à cette critique de trouver chez Gogol quelques professions d'amour pour le peuple russe (qui en a jamais douté?), ou de s'arrêter sur l'envolée lyrique qui s'empare de Tchitchikov quand il se met à rêver sur la liste des âmes mortes qu'il vient d'acquérir, pour arriver à démontrer aussitôt l'indémonstrable. Et personne n'a essayé d'expliquer pourquoi Gogol a été

incapable de trouver de semblables personnages parmi les gens hostiles au régime impérial et par conséquent "bons" à priori, pourquoi Pouchkine à la même époque et tant d'autres avec lui ont su peindre mille visages sympathiques et émouvants. Mais nous sommes en train de fausser la règle du jeu, car le jeu veut qu'on ne pose point de questions... Laissons donc de côté l'érudition soviétique. Il est bien plus étonnant de trouver une opinion analogue chez les critiques de l'Occident dont les consciences ne sont pas astreintes à suivre un tracé établi à l'avance. Voilà par exemple l'opinion du critique italien Manver citée par le grand slavisant romain Lo Gatto: "D'ordinaire il arrive aux écrivains réalistes l'ennui suivant: ils poursuivent la réalité et n'arrivent pas à la saisir; à Gogol par contre arrive l'inverse; cette réalité il ne la cherche pas le moins du monde, mais c'est elle qui vient à sa rencontre, s'offre, à lui, s'empare de lui, le poursuit "Faut-il en déduire que dans toute cette immense Russie Gogol a vainement cherché un seul juste, comme aux temps bibliques Dieu l'a cherché dans Sodome, Gomorrhe, Séboïm et Adama? Il est vrai que la vie de certains êtres se déroule dans un cadre exceptionnellement désolé et comme notre vision du monde est fille de notre propre expérience, il n'est pas étrange que le pessimisme puisse naître d'une longue série de souffrances et de déceptions. Pouvons-nous dire que tel a été précisément le cas de Gogol? Nous avons vu déjà un curieux exemple dans le cas du "manteau". Mais il est loin d'être unique. On peut dire plus. Rarement un écrivain de talent a été entouré de tant de sollicitude affectueuse, de tant de patiente admiration (et il en fallait une bonne dose!), de tant de dévouement désintéressé que lui. Ses voyages continuels, ses longs séjours à l'étranger, c'est très souvent au dévouement de ses amis qu'il les doit. Ils l'accompagnent dans ses pérégrinations, ils recopient ses oeuvres, ils lui envoient mille renseignements utiles... En Russie il est presque toujours l'hôte de quelqu'un, surtout pendant les dernières années. C'est dans une maison amie qu'il rendra son dernier soupir. Il suffit de lire attentivement un ouvrage biographique sur Gogol pour se rendre compte à quel point il a eu sous ce rapport une existence privilégiée. Nous connaissons bien des génies qui ont glorifié la vie et qui pourtant n'ont pas reçu autant d'elle. Il suffit de penser à Nietzsche malade et pratiquement seul à Sils Maria.

Voici un exemple entre tant d'autres de cette généreuse et délicate sollicitude dont Gogol durant des années s'est vu entouré: nous nous contenterons de reproduire quelques documents:

S. T. Aksakov à C. S. Aksakov.

Vendredi, 1er. juillet 1838
Petrovskoïe.

“... Ces jours derniers, on a reçu la confirmation de la mauvaise situation matérielle de Gogol. Vielikopolskiy a proposé de réunir une dizaine de milliers (de roubles) et fut le premier à en donner mille. Demain cette question sera réglée, mais Pogodine dit que l'orgueil de Gogol est effroyable. En premier lieu, il me semble qu'il n'y a là aucune offense à sa fierté; ensuite on peut s'arranger de telle manière, par l'intermédiaire de l'ambassade, qu'il ne saura même pas qui a payé ses dettes. Car ce serait une honte pour nous tous si pour quelques misérables billets de mille on venait à mettre Gogol en prison...” Les amis de Balzac n'ont pas toujours manifesté autant de dévouement!

S. T. Aksakov à C. S. Aksakov. Le 12 juillet 1838

“Je crois que je t'ai déjà écrit au sujet de l'intention que Vielikopolskiy et moi avons eu d'aider à rétablir la situation matérielle compromise de notre Gogol (l'idée vient de Vielikopolskiy). La réalisation n'a pas répondu à mes espérances. Ivan Iermolovitch Vielikopolskiy a donné mille, moi 500, Pogodine aussi, Baratynski 250, Nicolas Philipovitch Pavlov a promis la même somme, tandis que Khomiakov et Mielgounov ont refusé sous prétexte que 'ce n'était peut-être pas vrai'. Khomiakov qui a 200 mille de rente! C'est alors seulement que j'ai appris que le même a refusé de donner 50 roubles pour Chafarik, que Pogodine lui a réclamé en vain dans quatre lettres... C'est inadmissible. Mais tout ce que je t'écris à ce sujet doit rester un secret absolu! Que Dieu les juge! Je n'accorde pas moi-même une entière foi à tout ce qu'on raconte sur la situation désespérée de Gogol... c'est probablement amplifié par ses ennemis. C'est peut-être invention pure, mais qu'importe? C'est Michel Petrovitch (Pogodine) qui lui enverra cet argent de sa part sous forme de prêt, -ainsi il ne pourra en aucun cas se sentir offensé”. La voilà la vie telle qu'elle est en réalité avec les généreux et les avarés, les crédules et les méfiants, les bons et... les autres.

Et voici l'épilogue: dix-neuf ans plus tard, I. Ie. Vielikopolskiy écrit cette lettre à Aksakov:

Le 17 juillet 1857.

“Cher Serge Timoféévitch! Suivant les instructions de votre petit mot, je suis allé voir P. A. Koulitch et j'ai reçu de lui trois cents roubles en argent. Je vous en remercie. ... Monsieur Koulitch a dû vous informer déjà que j'ai accepté cet argent à titre de prêt. Je n'ai donné aucun argent à Gogol ni sous forme de prêt, ni sous forme d'assistance,

ce qui aurait pu présenter à ses yeux un caractère désagréable. J'ai été heureux que cette occasion m'ait permis de lui être utile, et ayant remis cet argent à Pogodine en mains propres je n'en ai jamais parlé à personne, excepté à vous, dont j'avais précisément appris la pénible situation de Gogol en Italie, et Baratynskiy, qui, à ma demande, avait joint à mon argent 500 roubles du sien. Vous savez bien dans quelle situation pénible je me suis trouvé plus d'une fois depuis, mais vous ai-je jamais parlé au sujet de cet argent, alors que je savais combien vous vous êtes personnellement occupé à l'extinction de toutes les dettes laissées par feu Nicolas Vassilievitch (Gogol)? Je suis persuadé que sa mère m'aurait immédiatement remboursé cette somme, mais je n'ai jamais voulu et je ne veux toujours pas me priver de cette immense satisfaction que j'ai à me reconnaître l'un des admirateurs les plus sincères qu'a eu son talent, ce dont j'ai eu le bonheur de lui fournir une preuve à son insu.

J'avais alors demandé à Pogodine que Gogol ignorât tout sur la provenance de cet argent et, pour autant que je sache, Gogol l'a effectivement ignoré toute sa vie. De la même manière sa mère doit tout ignorer à ce sujet aujourd'hui, car sans cela elle ne voudra jamais, rester en dette avec moi; mais si vous l'avez déjà informée à ce sujet, je vous prie d'arranger cela de la manière qui vous paraîtra convenable et conformément à ma volonté". Voilà comment les bons amis de Gogol l'accablaient de leur générosité bien des années après sa mort. Et pourtant, ces êtres-là sont exclus de la "réalité" gogolienne. Que l'on ne nous objecte pas le fait que Gogol soit resté dans l'ignorance de ceux qui l'ont si opportunément aidé. Le fait lui-même ne pouvait lui rester inconnu et il nous semble que c'est cela qui importe. D'autre part nous répétons: c'est un exemple entre tant d'autres... ¹

¹ Voici quelques autres exemples pris au hasard de l'attitude qu'ont eue les amis de Gogol à son égard:

En 1840 Gogol est en Russie où il ne voudrait pas rester trop longtemps. Il demande à ses amis 4.000 roubles pour pouvoir repartir. Il les obtient, mais c'est le passeport qui se fait attendre. Il ne pourra s'en aller que quelques mois plus tard, en Juin.

En automne 1841, Gogol veut revenir en Russie. Cette fois il ne demandera pas d'argent, mais il prie Aksakov de lui envoyer son fils et l'acteur Chitchépine: "Il faut prendre soin de moi, à présent; oh, évidemment pas à cause de moi-même. Mais ils feront oeuvre pie. Ils ramèneront avec eux un vase d'argile, vieux, lézardé, mais ce vase contient un trésor. Voilà pourquoi il faut veiller sur lui!"

En 1843 Gogol est de nouveau en Italie. Pour pouvoir y rester il lui faudrait environ 6.000 roubles par an. Il n'hésite pas à les demander à ses amis de Moscou. Il promet de ne plus les importuner par d'autres demandes. Toutefois s'ils pouvaient payer quelques dettes trop pressantes...

Non, certes, ce ne sont pas les exemples qui ont manqué. Et Gogol n'a pas créé inconsciemment son oeuvre. Il est vrai que certaines de ses théories ont été conçues et clairement exprimées après coup. Mais cela n'a qu'une importance secondaire. Gogol savait très bien que son réalisme n'était qu'un réalisme par sélection et concentration. Donc ce n'était pas, et ne pouvait pas être, un véritable réalisme.

Voilà ce que dit Gogol lui-même dans sa "Confession d'auteur": "... J'ai vu que dans mes oeuvres (antérieures à "l'Inspecteur Général") je ris gratuitement, inutilement, sans savoir moi-même pourquoi. Puisqu'il s'agit de rire, il vaut mieux rire et bien de ce qui mérite vraiment d'être moqué par tout le monde. Dans "L'Inspecteur Général" j'ai pris la décision de réunir en un tas tout ce qu'il y avait de mauvais en Russie à ma connaissance, toutes les injustices qui se commettent aux endroits et dans les occasions qui exigent de l'homme le maximum de justice et, une bonne fois pour toutes de rire de tout cela. Mais, comme on le sait, cette manière de faire a produit des effets effrayants. A travers le rire qui jusqu'alors ne s'était jamais manifesté en moi avec une pareille violence, le lecteur a perçu la tristesse. Moi-même j'ai senti que mon rire n'était plus le même, que je ne pouvais plus continuer à être dans mes oeuvres ce que j'avais été auparavant, et que le besoin que j'avais ressenti, de me distraire par des scènes d'une insouciance ingénue s'était envolé avec mes années de jeunesse. Après "L'Inspecteur Général" j'ai ressenti plus fortement que jamais, le besoin d'écrire une oeuvre complète qui ne se limiterait pas à représenter seulement ce qui mérite notre rire..." Sur ce dernier point Gogol chronologiquement s'écarte de la vérité. La première ambition des "Ames Mortes" était loin d'avoir une pareille ampleur¹. Mais il est exact qu'il l'a eue par la suite, et cela seul nous importe en ce moment. Car nous voyons en quelques lignes se concentrer tout le drame. La

Et voici maintenant quelques exigences de Gogol vis-à-vis de sa famille. Dieu merci, il ne s'agit plus d'argent! Quand il part, en 1848, pour la Terre Sainte, il demande à tous de prier pour lui. Mais sa mère devra en plus prier à un endroit bien déterminé: à Vassilievka! C'est son fils qui en a décidé ainsi et il faut obéir.

Huit ans auparavant il ordonnait à sa soeur de travailler tous les jours y compris les jours de fête et de répondre à une objection possible: "C'est mon frère qui l'a voulu ainsi. J'aime mon frère et c'est pourquoi son moindre désir doit être pour moi un ordre et une loi..."

1 Voir sa lettre à Pouchkine du 7 octobre 1835:

"J'ai commencé d'écrire les "Ames Mortes". Le sujet donnera un très long roman qui sera, je crois, *très amusant*. Je suis arrêté au troisième chapitre. Je cherche un bon homme de loi, avec qui je puisse me lier. Je veux dans ce roman, faire voir toute la Russie, *ne fût-ce que d'un seul côté*..."

méthode de "L'Inspecteur Général" ne pouvait évidemment convenir à la création d'une oeuvre "complète", c'est à dire vraiment réaliste. Seulement Gogol ignorait à ce moment là que sa vision du monde n'allait pas lui permettre la synthèse. Quand il acquit la conviction de cette incapacité totale, il mourut... Il est mort parce que l'échec de son oeuvre littéraire, cette étrange stérilité qu'il a ressentie quand il s'est agi enfin pour lui de traduire la vie dans sa vérité et sa complexité ont signifié une faillite plus grave encore, celle de son ascension spirituelle vers le salut. Car l'oeuvre et la vie de Gogol, comme nous l'avons déjà dit, ont été constamment liées par des liens mystérieux et indissolubles. D'ailleurs, dans sa troisième lettre sur les "Ames Mortes", l'auteur nous révèle lui-même tout ce qu'il a mis de personnel dans son ouvrage. Ces lignes méritent toute notre attention, car il semble que leur sincérité ne soit pas douteuse: "... Aucun de mes lecteurs ne savait qu'en riant de mes héros, il riait aussi de moi.

"Aucun de mes vices, aucune de mes vertus n'étaient assez puissants pour dominer les autres: en revanche, toutes mes turpitudes —chacune pour une petite part— s'étaient donné rendez-vous en moi; jamais encore, chez personne, je ne les ai trouvées rassemblées en si grand nombre. Dieu m'a donné une nature très complexe. Il a mis en moi quelques qualités; la plus belle, celle dont je ne sais comment le remercier, *c'est le désir de devenir meilleur*. Je n'ai jamais aimé mes défauts, et si l'amour divin n'avait pas voulu que je les découvre petit à petit, et non soudainement et tous ensemble, alors que je ne concevais pas encore son infinie miséricorde, je me serais certainement pendu. Au fur et à mesure que je les découvrais, une miraculeuse inspiration d'en haut accroissait en moi le désir de m'en défaire; une extraordinaire crise morale me poussa à *les transmettre à mes héros*. Quelle fut au juste cette crise, il ne t'appartient pas de le savoir; je l'aurais depuis longtemps fait connaître, si j'y voyais le moindre profit pour qui que soit. Depuis lors je me mis à ajouter mes propres turpitudes à celles de mes héros. Voici comment j'opérais: prenant un de mes défauts, je le poursuivais, chez quelqu'un d'état et de carrière différents, de mes moqueries, de mes sarcasmes. Si quelqu'un avait vu les monstres qui, tout d'abord, sortirent de ma plume, il eût tout bonnement frémi. Il me suffira de te dire que, quand je lus à Pouchkine, sous leur forme primitive, les premiers chapitres de mes "Ames Mortes", celui-ci, qui aimait à rire et se déridait toujours en m'entendant lire, se renfrogna; son visage s'assombrit par degrés. Quand j'eus fini, il proféra d'une voix morne: "Mon Dieu, que notre Russie est triste!"

Cela me surprit. Pouchkine, qui connaissait si bien la Russie, n'avait pas remarqué que tout cela n'était que caricature et invention! Je compris alors ce que signifie une oeuvre sortie du tréfonds de l'âme, et sous quelle forme terrifiante on peut présenter aux hommes les ténèbres et l'angoissant manque de lumière... On ne peut pas être plus lucide, plus conscient de la portée exacte de son oeuvre. Dans un passage antérieur de la même lettre Gogol écrit: "Si les "Ames Mortes" ont tant effrayé la Russie et soulevé tant de bruit, ce n'est pas parce qu'elles découvraient des plaies ou révélaient des maladies internes; ce n'est pas parce qu'elles offraient l'impressionnant spectacle du vice triomphant et de l'innocence opprimée. Non, mes héros ne sont point des scélérats. Il m'eût suffi d'ajouter un trait sympathique à l'un d'entre eux pour que le lecteur s'accommodât de tous; mais la vulgarité de l'ensemble l'a révolté. Mes héros se suivent, l'un plus vulgaire que l'autre et le lecteur excédé cherche en vain un épisode réconfortant, un endroit où reprendre haleine; en fermant le livre, il croit sortir d'une cave où l'air manque et revenir à la lumière du jour. On m'eût pardonné de pittoresques scélérats; on ne me pardonne pas des pieds plats..."

Mais Gogol se refuse à expliquer pourquoi toute cette première partie de son oeuvre doit être "toute bassesse et ne mettre en scène que des pieds-plats". Il se contente d'une promesse: "Les volumes suivants te donneront la réponse". Il est vrai que onze ans avant dans "L'Extrait d'une Lettre" qui constitue avec "L'Avertissement" les deux textes ajoutés en appendice à la comédie de "L'Inspecteur Général", Gogol essaye de donner une explication bien étrange et peu convaincante de sa formule: "L'écrivain commettrait un véritable péché en prêtant ces traits —il s'agit des traits caractéristiques de Khlestakov, les héros de "L'Inspecteur Général"— à des gens qui possèdent aussi quelques vertus positives, car, ce faisant, il les exposerait au rire de tout le monde. Il vaut mieux que chacun retrouve une parcelle de soi dans ce rôle et puisse en même temps jeter autour de soi un regard qui ne révèle point la crainte de se voir montrer du doigt et appeler par son nom." En un mot: on ne doit pas représenter dans un même personnage de fiction littéraire les traits psychologiques positifs et négatifs, car les premiers seraient injustement atteints par le dégoût ou le mépris que pourraient nous inspirer les seconds. Il faut donc isoler les vices et réunir un certain nombre dans tel personnage déterminé qui se voit transformé en boîte de Pandore sur laquelle pourra sans scrupule s'acharner le rire vengeur de l'auteur et du public. Un pareil argument pourrait nous sembler absolument invraisemblable, si nous oublions

que, pour Gogol, c'est Satan en personne qui le tourmente sans répit et qu'il traque à son tour partout où il le trouve. Voilà pourquoi la pensée de pouvoir exposer au sarcasme de la foule une parcelle du Bien, c'est à dire du Divin à côté de ce que la nature de l'homme renferme de diabolique, peut paraître à Gogol complètement intolérable. Que l'on trouve ici l'expression d'une idée sincère ou un de ces nombreux arguments a posteriori dont l'auteur était si coutumier, cette explication ne nous dit pas pourquoi dans "L'Inspecteur Général" comme dans la première partie des "Ames Mortes" il y a une absence totale de personnages positifs; pour quelle raison, non seulement ses héros, mais des ouvrages entiers devaient nous produire cette impression de "cave où l'air manque". Henri Mongault, dans son excellente introduction aux "Ames Mortes", suppose qu'elle devait constituer une trilogie inspirée par la "Divine Comédie" de Dante. Il est curieux de noter qu'en parlant à ses amis de ses lectures Gogol semble oublier Dante, alors que Annenkov dans ses Mémoires raconte que pendant son séjour à Rome, en 1841, c'était avec Pouchkine et Homère, son auteur préféré. C'est peut-être un indice... A la même époque Dante inspirait à Balzac le titre de la "Comédie Humaine" c'est certain. L'idée de montrer "L'homme russe s'élevant des boues de l'enfer, à travers le sable du Purgatoire jusqu'aux délices du Paradis" a pu tenter Gogol de prime abord. Mais comment aurait-il pu ne pas voir immédiatement tout ce que pouvait présenter d'arbitraire et d'inadmissible cette vision du monde contemporain divisé en trois compartiments étanches? Comment ne pas distinguer la différence essentielle qui existait entre le sujet de la "Divine Comédie", qui imposait la trilogie, avec celui des "Ames Mortes" qui paraissait l'interdire? Et devons nous penser que Gogol s'est épuisé en dix années de lutte stérile seulement pour ne pas renoncer à l'inspiration du chef d'oeuvre italien? D'autre part, comment expliquer l'absence de personnages positifs et la prédominance des touches sombres dans tant d'autres nouvelles antérieures à "L'Inspecteur Général" et aux "Ames Mortes"?

Il semble évident que la "Divine Comédie", plus qu'un modèle, a été une excuse et un prétexte dont Gogol s'est servi vis à vis des autres et surtout vis à vis de lui-même. C'était encore une fuite, la fuite devant son incapacité de recréer dans des formes vivantes et esthétiquement satisfaisantes tout le côté positif de la vie. Chaque fois que Gogol essaye de réagir, de surmonter cette étrange stérilité pour les atteindre enfin, le Bon et le Beau lui échappent à leur tour: c'est une curieuse pour-

suite en cercle fermé. Mais une poursuite tragique dont l'enjeu est le sens d'une oeuvre, le salut d'une âme, la vie d'un être génial. ¹

Si dans sa "Confession d'auteur" Gogol nous montre qu'il a une idée très exacte de l'essence et la portée de son art, il est évident que cette ascension vers la lucidité ne s'est faite que par étapes. Elle a été longue et pénible.

Le premier avertissement lui fut donné par les remous violents qu'avaient provoqués en 1836 dans l'opinion russe la représentation et sociale de son oeuvre. En effet, il écrira à Prokopovitch: "Qu'est-ce force insoupçonnée de sa comédie, Gogol fuit à l'étranger. Il aura tout le loisir de méditer. D'une part il essaiera de nier la portée politique et sociale de son oeuvre. En effet, il écrira à Prokopovitch: "Qu'est-ce que c'est que cette comédie! Pour moi je n'y comprends goutte! D'abord je me fiche cordialement du "Révizor"; ensuite à quoi bon ce bruit?... Dieu merci, tout cela est faux, car on ne saurait me faire de

1 Le drame de Gogol n'est pas unique dans l'histoire des lettres, ni dans la vie en général. La littérature française nous offre entre tant d'autres le cas d'un Racine, d'un Flaubert, d'un Verlaine... Mais ce drame reste essentiellement russe par la violence même de ses déchirements, la complexité et la versalité des états psychologiques, le profond messianisme de l'ambition artistique. A cause de tout cela peut-être c'est chez un compatriote de Gogol, le grand compositeur russe Skriabine que nous trouvons par dessus plus d'un demi siècle l'écho le plus fidèle et le plus émouvant des tourments qui ont poursuivi le poète. Voici ce que nous dit de Skriabine le professeur Constantin Gaymar dans sa remarquable conférence N° 14 qui appartient à la série consacrée spécialement à l'étude de la musique russe: "C'était un penseur audacieux dont l'esprit était continuellement enflammé par des idées extra-musicales, religieuses et philosophiques; l'art était pour lui le réceptacle de tous ses sentiments et de toutes ses pensées, devenant ainsi un mélange étrange, multicolore et brillant de poésie et d'extravagance, d'exaltation rythmique et d'expériences harmoniques. Individualiste à l'extrême, Skriabine s'écarta très vite de toutes les tendances musicales connues jusqu'alors et repoussa la première partie de son oeuvre. Amoureux de la nature, passionnément intéressé par la vie spirituelle, il croyait à la rédemption finale de l'homme et à la transfiguration du monde entier par l'acte extatique de création accompli par l'artiste. Et pour Skriabine l'acte de création musicale est le plus important de tous. Il pensait que l'artiste de génie dans l'extase de sa création se transforme en demi-dieu qui crée ou transfigure l'univers. Il disait: "l'extase est le but final et le résultat d'une évolution historique et cosmique qui conduit à une transformation totale de l'univers et de l'homme au sein de ce dernier." Il croyait que l'artiste dispose d'un pouvoir magique et constructeur, qu'il est Orphée dans toutes les phases de sa création, c'est à dire que durant celle-ci il dispose de pouvoirs magiques sur l'homme et la nature. L'art et la religion s'unirent pour lui en un tout indivisible; il ne pouvait plus les séparer. (...) Il se croyait lui-même doté de cette faculté de créer qui l'assimilait à un dieu, il se considérait comme un génie exceptionnel appelé à transfigurer le monde par son art. Pendant les treize dernières années de sa vie il a songé à la création d'une *oeuvre incroyablement grandiose* qui devait réunir toutes les manifestations de l'art... Skriabine l'appelait "Le Mystère" et considérait toutes ses oeuvres depuis la troisième symphonie connue sous le nom de "Poème Divin", *comme de simples exercices préliminaires destinés à la préparer.*"

pire injure qu'en prenant mon "Révizor" au sérieux! J'ai honte, rien qu'en songeant à tous me *gribouillages* passés; ils m'apparaissent comme autant d'accusateurs implacables...".

Cependant, Gogol a joué à l'apprenti sorcier: il n'est plus maître des forces mystérieuses, et qu'il devine néfastes, déchaînées par son propre génie. Il reviendra à la charge en 1840, et cette fois-ci il essaiera, non plus de limiter la portée du "Révizor", mais de proposer une interprétation symbolique et mystique de son sujet. Seulement, il oubliait le proverbe russe: "Le mot n'est pas un moineau: s'il échappe tu ne le rattraperas plus". Désormais le public était le seul juge de son oeuvre. L'auteur pouvait proposer, mais non point imposer sa propre interprétation.

En 1835, Gogol ne voyait encore les "Ames Mortes" que sous la forme d'un roman "amusant"; c'est seulement à partir de 1841 que ses lettres semblent indiquer une conception plus vaste ¹. Cédant aux

¹ A Pogodine, le 28 décembre 1841

"Je vois que le sujet devient de plus en plus profond"

A S. Aksakov, même date.

"...Cependant la suite s'élabore dans ma tête avec plus de netteté et de majesté, et je vois maintenant qu'il peut en résulter quelque chose de colossal, pourvu que ma faible santé le permette. En tout cas, assurément, peu de gens savent à quelles idées vigoureuses et à quelles profondes manifestations peut conduire un sujet insignifiant, dont vous connaissez les modestes premiers chapitres."

A S. Aksakov, le 13 mars 1841.

"M'arracher, ne fût-ce qu'un seul instant à ma tâche sacrée, est pour moi une catastrophe. Qui connaîtrait ce dont il me prive, ne me ferait pas une seconde fois semblable proposition... Je le jure, c'est un péché, un grand péché, de me détourner de mon oeuvre. Seul peut le faire qui ne croit pas à mes paroles et demeure fermé aux pensées sublimes. Mon oeuvre est grande, salvatrice. Je suis mort dorénavant à toutes les petites choses."

A S. Aksakov, le 5 mars 1841.

"Oui, mon ami, je suis profondément heureux! Malgré mon état maladif, qui s'est quelque peu aggravé, j'éprouve et je connais des minutes divines. Une oeuvre merveilleuse s'élabore en moi, et mes yeux sont souvent pleins de larmes de reconnaissance. La saine volonté de Dieu m'apparaît ici clairement: une inspiration pareille ne vient pas de l'homme; il n'aurait jamais imaginé un tel sujet. Oh! s'il m'était accordé encore trois ans avec des minutes aussi lucides! Je réclame juste la vie nécessaire pour achever mon oeuvre: pas une heure de plus."

A Pletniou, le 1er. mars 1842.

"Ne jugez pas de mon oeuvre d'après la partie qui va paraître. Ce n'est que le portique du palais qui s'élève en moi et qui résoudra le problème de mon existence."

A Pletniou, ??? (même époque).

"Le désespoir ne pénètre pas dans mon âme. L'esprit humain ne saurait comprendre les intentions divines, et ce qui nous paraît funeste, nous est au contraire salutaire... Je commence à voir beaucoup de défauts: quand je compare

exigences de son tempérament et de son talent, il remet à plus tard la partie positive de l'oeuvre et recrée un nouvel "Inspecteur Général", avec cette fois-ci plus de profondeur et plus d'ampleur: ce sera la première partie des "Ames Mortes". D'autre part, cinq ans ont passé, l'étonnement douloureux de 1836 s'est progressivement dissipé. Il faudra "L'explosion" nouvelle de 1842 pour y rouvrir la vieille blessure.

A partir de ce moment-là la recherche du positif deviendra une véritable hantise, constamment repoussée et toujours présente.

En fait, les réactions provoquées par les "Ames Mortes" sont aussi violentes que variées. Si Boulgarine, critique et directeur de *L'Abeille du Nord*, déclare que Gogol est un feuilletonniste inférieur même à Paul de Kock, Constantin Aksakov le compare en termes dithyrambiques à Homère et à Shakespeare. Entre ces deux opinions se situe toute une gamme de critères nuancés comme celui de Chevryriov, qui loue cette première partie dans l'espoir que l'oeuvre future fera paraître de nouvelles figures plus aimables qui complèteront le tableau trop sombre; et celui de Biéliniski, qui loue lui aussi dans l'espoir que ces figures aimables n'apparaîtront jamais.¹

Gogol pourtant, avec la sensibilité du chat échaudé, n'y verra que "ragots, commérages, vilains procédés." Il s'enfuira une fois de plus, et sous le soleil de Rome, l'idée que l'oeuvre inachevée serait diaboliquement pernicieuse, mûrira lentement. Nous sommes au début de la plus longue, la plus dramatique de ses poursuites. Et à mesure que passeront les années l'opinion de Gogol sur son propre talent se fera plus claire et plus exacte. Mais il ne l'exprimera dans sa forme définitive qu'après 1845.

Pouchkine ne lui a peut-être jamais dit qu'"aucun écrivain n'avait encore possédé à ce degré le don de faire ressortir la platitude de la vie, de donner à la vulgarité un relief si puissant que les plus infimes

ce première partie à ce qui doit suivre, je vois qu'il faut ici élaguer, là donner plus de relief et là encore approfondir..."

A S. Aksakov, le 6 Août 1842.

"Vous avez raison, personne n'a compris du premier coup les "Ames Mortes": beaucoup de choses en ce livre ne peuvent être comprises que de moi."

1 Biéliniski a publié son jugement sur "L'Inspecteur Général" quelques années seulement après la première représentation. C'est dans les "Annales de la Patrie" que parut son article en 1840. Il était surtout destiné à redonner du courage à l'auteur passablement ébranlé par toutes les attaques dont il avait été l'objet.

"Il n'y a pas dans "L'Inspecteur Général" —disait Biéliniski— des scènes qui soient meilleures que d'autres pour la bonne raison qu'aucune n'est mauvaise. Excellentes toutes, elles constituent les parties indispensables d'un tout unique."

détails sautent tout de suite aux yeux”. Mais par un chemin long et difficile Gogol était arrivé à cette flatteuse et terrible conclusion. Parallèlement s’imposait d’une manière toujours plus impérative la nécessité de trouver un contre-poison. Dans sa “Confession d’Auteur” il nous dit: “Plus je réfléchissais à mon oeuvre, plus je voyais que je ne devais pas choisir mes caractères au hasard et accepter les premiers qui me tombassent sous la main. Mais je devais choisir seulement ceux qui relèvent d’une manière plus évidente, plus profonde nos traits caractéristiques essentiels et vraiment russes. (...) Je voulais y réunir (dans mon oeuvre) les phénomènes psychologiques les plus marquants, réserver une place pour toutes les observations que depuis longtemps je faisais en secret sur l’homme et que, jusqu’alors, je ne confiais point à ma plume, car je sentais moi-même qu’elle n’était pas encore mûre pour une pareille tâche. Je savais qu’une fois exprimées, elles serviraient à résoudre un mystère de notre existence. Et je voulais en un mot que la lecture de mon ouvrage fit évoquer spontanément l’homme russe avec toute la diversité de richesses et de dons qui lui ont été attribuées par le sort et que les autres peuples ne possèdent pas; mais aussi avec la multitude des défauts qu’on trouve en lui et qui lui sont également particuliers.”

Voilà un programme d’écrivain réaliste, mais il ne restera malheureusement qu’au stade d’aspiration. Et chez un peuple dont le goût pour les extrêmes représente un trait particulièrement caractéristique, Gogol ne saura bien décrire que le trivial et le médiocre! Nous savons déjà pourquoi.

Lorsque Gogol essaie de mettre son programme à exécution et veut nous parler de ces “dons et richesses”, le sol se dérobe sous ses pieds, son style se charge d’un lyrisme ampoulé et de mauvaise augure. Voilà comment il annonce dans la première partie des “Ames Mortes” son intention de créer dans la suite des types nouveaux (il devait bien regretter plus tard cette imprudente promesse): “Mais... il se peut que dans cette histoire même, on sente vibrer des cordes inconnues jusqu’ici; qu’on voie apparaître la puissance de l’esprit russe, un homme d’une haute valeur ou une admirable jeune fille russe dont on ne trouverait pas de pareille au monde, à l’âme rayonnante d’une beauté divine (cette description ne fait-elle pas penser à la description dithyrambique de la “divine inconnue” de Saint Pétersbourg?) pleine de nobles aspirations et brûlant de se dévouer. Et, à côté d’eux, tous les gens vertueux des autres nations paraîtront morts, comme un livre est mort à côté de la parole vivante! La richesse morale de la nature russe se

manifestera... et l'on verra combien est enraciné dans l'âme slave ce qui n'a fait que glisser sur celle des autres peuples..." et un peu plus loin: "Aussi le lecteur ne doit-il pas s'offusquer si les personnages apparus lui déplaisent: c'est la faute de Tchitchikov, il est à cet égard souverain maître et nous devons le suivre où bon lui semble. Si l'on nous reproche l'insignifiance et la mauvaise mine des personnages et des caractères, nous dirons simplement qu'on n'aperçoit jamais dès l'abord une oeuvre dans toute son ampleur..."

...ce qui arrivera ensuite, les succès et les échecs du héros, les obstacles plus difficiles qu'il aura à surmonter, *les figures grandioses* qui surgiront, le déclanchement des ressorts secrets du drame, l'élargissement de son horizon, *le lyrisme majestueux* auquel il atteindra, tout cela viendra en son temps..." Nous ne connaissons pas dans toute la littérature un pareil exemple de prétention ingénue. On croirait vraiment entendre un charlatan de foire vanter la farce qu'on va jouer dans sa baraque devant une foule de badauds ahuris. Seulement, ces annonces et promesses anticipées sont profondément révélatrices, comme l'ont été les trop nombreuses versions de son escapade à Lübeck douze ans plus tôt: dans un cas comme dans l'autre la conscience de Gogol n'est pas tranquille et il essaie par cette éloquence démonstrative d'étouffer son inquiétude intérieure.

Le temps passe et les "figures grandioses" tardent à surgir. Alors dans sa "quatrième lettre" sur les "Ames Mortes", écrite quatre années plus tard, en 1846, pour justifier la destruction du deuxième volume de cet ouvrage, Gogol explique en ces termes: "Il n'aurait servi à rien de créer quelques caractères merveilleux qui auraient révélé la suprême noblesse de notre race. Cela n'éveillerait que vain orgueil et fanfaronnade. Dès à présent sont nombreux parmi nous, et particulièrement dans les rangs de la jeunesse ceux qui se sont mis à faire parade des vertus russes d'une manière vraiment exagérée; ils ne pensent même pas à les développer et cultiver en eux, mais seulement à les étaler aux yeux de l'Europe pour lui dire: Contemplez, étrangers: nous sommes meilleurs que vous! "Une pareille fanfaronnade ne fait que tout compromettre. Elle irrite les autres et nuit au fanfaron lui-même. On peut transformer en boue la meilleure des actions: il suffit de s'en vanter et d'en faire étalage. Et chez nous on *se vante sans avoir fait*, on se vante de l'avenir! Non, à mon avis il vaut mieux accepter un abattement passager et la tristesse que produit le sentiment de notre propre imperfection, qu'une confiance prétentieuse en nous mêmes. (...) Non, il y a des époques où l'on ne peut entraîner une société ou même toute

une génération vers l'idéal, sans lui avoir montré au préalable la profondeur de son abaissement actuel; il y a des époques où il ne faut même pas parler de ce qui est élevé et beau, sans montrer aussitôt et d'une manière claire comme le jour, les voies qui peuvent y conduire chacun de nous. Dans le second volume des "Ames Mortes" cette dernière règle a été peu observée et sans aucune vigueur; et cependant il fallait lui concéder peut-être la place la plus importante; c'est pour quoi ce livre a été brûlé." Cette lettre est extrêmement importante: elle se situe entre la destruction du deuxième volume des "Ames Mortes" (ou tout au moins de ce que Gogol en avait écrit), et la publication des "Passages Choisis" qui devait avoir lieu à la fin de cette même année. L'auteur sent déjà que son génie sera incapable de créer cette fameuse contre-partie qu'il a annoncée avec une imprudence grandiloquente. Cependant l'impatience grandit en Russie, où l'on attend son oeuvre suivante. Sa situation matérielle l'exige également. Mais plus que tout il sent se préciser en lui ce besoin d'action spirituelle, d'apostolat moral qui bientôt deviendra une hantise malade. Ne pouvant présenter l'oeuvre littéraire qu'il n'est pas arrivé à créer, Gogol aura recours à un expédient: les "Passages Choisis" seront l'*ersatz* dont il a besoin pour sauver la face. Cet ensemble de lettres plus ou moins apocryphes et d'articles où quelques idées extrêmement clairvoyantes côtoient les plus extravagantes des spéculations. Le sens général est le suivant: il faut que chacun en Russie ait le profond désir de servir et tende tous ses efforts vers le bien; il faut que chacun à sa place accomplisse avec ferveur et persévérance son devoir de citoyen et d'homme; alors tout ira bien. On ne peut rien objecter à une pareille doctrine sinon que Quelqu'Un avait dit cela déjà et mieux que Gogol n'aurait jamais pu le faire. Il devait s'en douter au fond. ¹ Et tout son effort pour persuader le public que ses lignes avaient une portée infinie, ne devait être qu'une tentative avortée pour vaincre ses propres doutes et faire accepter par ses lecteurs récalcitrants ce nouveau Sermon sur la Montagne. Voilà pourquoi Gogol prétend dans sa "Quatrième Lettre" que ce n'est pas le moment de présenter au public les "grands caractères"; qu'il faut d'abord lui montrer les voies à suivre. Et d'abord quelles sont ces époques où il ne faut parler de "ce qui est élevé et

1 Voilà ce qu'écrivait Gogol en 1847 au métropolite Innocent:

"Je n'ai pas la moindre envie de parler de choses mesquines, basses, grises, quotidiennes, et, si jamais je m'avise d'aborder les grands sujets, je rencontre le Christ à chaque pas et risque de raconter des sottises". Mais à l'époque où il écrivait ces lignes les "Passages Choisis" avaient paru depuis longtemps...

beau" sans entrer immédiatement dans le domaine de la réalisation pratique? Gogol se garde bien de nous donner la moindre définition. Il semble au contraire que l'on puisse *toujours parler* de l'idéal et qu'il vaille *toujours* mieux ne point se contenter de spéculations abstraites. De toute manière, si Gogol avait eu quelques arguments à sa disposition, il n'aurait certes pas manqué de les exposer! La vérité, c'est que, là encore, il essaie de s'enfuir; l'écrivain, impuissant à poursuivre son oeuvre et découragé par son échec, essaie de se réfugier derrière le masque du prédicateur et du philosophe; il ne savait pas qu'il allait tomber de Charybde en Scylla ou, comme disent si pittoresquement les Allemands, que pour fuir la pluie il allait se mettre sous une gouttière... Le réveil sera certes douloureux! La prédication directe ne rencontre qu'une réaction indignée ou, pire encore, le froid silence de l'indifférence! Ce n'est pas seulement les idées, c'est aussi et surtout le ton même de Gogol, qui auront provoqué ce pénible résultat. De toute manière l'écrivain reprendra son éternelle fuite dans l'espace à la poursuite du fuyant idéal...

Comment n'aurait-il pas échoué, d'ailleurs? Pour comprendre à quel point son échec était inévitable, il suffit d'analyser la méthode qu'il voulait employer. Nous avons remarqué déjà, dans les textes que nous avons cités antérieurement, à quel point était prétentieux le but qu'il se proposait d'atteindre. Il ne voulait pas seulement créer des figures idéales, mais encore démontrer que cette perfection russe aussi supérieure à celle des autres pays que la parole vivante l'est au livre mort, pour reprendre la comparaison surprenante et vraiment peu convaincante de l'auteur. Est-ce qu'elles pouvaient appartenir à la vie, ces figures "grandioses"? Et ne s'agissait-il pas après nous avoir montré l'enfer de la médiocrité fort éloigné de la vie réelle, de franchir rapidement la zone de l'humanité vraie, pour aller chercher, à l'autre extrême, un paradis de vertu qui en ferait la contrepartie? Encore une fois, notons cet étrange refus d'effectuer une synthèse. Et dans son goût pour les solutions extrêmes, Gogol n'est-il pas le plus russe des Russes? C'est parce qu'il songe à l'incarnation d'un idéal et non à la peinture de l'homme réel, que l'auteur veut recourir, pour nous le dépeindre, à un moyen singulier. Rappelons nous qu'il nous promet d'atteindre un "lyrisme majestueux". Retenons bien ce terme, car il ne se trouve pas là par hasard. Gogol reviendra sur cette idée dans sa "Confession". Voici le passage: "Je pensais que la *force lyrique* dont j'étais pourvu me permettrait de représenter ces vertus d'une manière si vive que tout Russe s'enflammerait d'amour pour elles; que la force

du rire dont j'avais également une provision m'aiderait à donner un tel relief aux défauts que mon lecteur se mettrait à les haïr, même s'il les retrouvait en lui." Et la pensée d'utiliser le lyrisme pour contrebalancer la caricature reviendra bien souvent sous sa plume. La réalité, il ne pouvait la retrouver que par l'équilibre de deux exagérations, par la synthèse du cauchemar et du rêve. Mais quelle étrange vérité que celle-là! Et sommes-nous si loin —en théorie— du ver de terre et de l'étoile?

Cependant Gogol sait bien que ses parangons de vertu ne pourraient pas sortir tout armés de son cerveau comme Minerve du cerveau de Jupiter. Il comprend qu'il lui faudra les rattacher solidement à la réalité par cette infinité d'observations exactes qui ont insufflé tant de vie aux personnages du premier livre. Et c'est ainsi que se pose pour Gogol le double problème: trouver en lui la vertu morale dont ses fictions littéraires devront s'animer; trouver dans la vie "cette infinité de détails insignifiants qui donnent à un personnage déterminé toute son authenticité". Sa propre perfection morale, il la cherchera en vain. Devant le tambeau du Christ, à Jérusalem, il priera inutilement pour elle. N'est-elle pas curieuse et typiquement gogolienne cette idée qu'il faut se mettre en route pour chercher le bonheur, l'inspiration et même le salut de son âme? Quant aux mille détails insignifiants, il ne se sentira pas capable de les demander à sa propre expérience. Il sait que le Maudit ne va pas le lui permettre. Et alors commence cette étrange campagne de mendicité qui se poursuivra pendant des années. Gogol va supplier ses amis, ses admirateurs, ses lecteurs, de lui fournir tous les faits de leur expérience personnelle qu'ils auraient la possibilité d'amasser sur leur chemin. ¹ Dans son introduction aux "Ames Mortes", dans les "Passages Choisis", dans ses articles, dans ses lettres, il se plaindra toujours et avec une impatience croissante de ne point recevoir les renseignements demandés. Il faut avouer que son éternel voyage sur les routes d'Allemagne, de France, de Suisse et d'Italie n'était pas fait pour le rapprocher de la réalité russe qu'il voulait dépendre. Pour expliquer cette inconséquence, Gogol a trouvé bien des arguments aussi invraisemblables les uns que les autres. En Russie on ne peut échapper au cercle étroit des parents et d'amis qui limitent continuellement notre horizon. Dans la capitale, on parle bien plus des affaires

¹ De la même manière il demandera avec insistance que ses amis lui fassent toutes les critiques qui leur sembleraient justes, sur sa propre personne. Son ami Pletnev lui répondit excédé: "Ce que tu es? Un être sournois, égoïste, arrogant, méfiant et prêt à tout sacrifier pour la gloire!".

européennes ou des derniers incidents arrivés au club anglais que des problèmes russes. En province, c'est pire encore : on ne s'y occupe que des derniers romans traduits du français. En voyageant à travers la Russie, on ne peut acquérir que la connaissance des relais et des tavernes. Dans les villes et les villages, un voyageur de passage n'arrive pas à se faire des relations. Par contre, une fois à l'étranger, cette Russie nous apparaît plus nettement. Aux eaux d'Allemagne, dans les stations touristiques d'Italie, on rencontre un tas de Russes qui ne demandent qu'à frayer avec un compatriote. On recueille un grand nombre de renseignements. On sent même s'éveiller en soi un don spécial pour interviewer les gens et, en une heure de conversation, on apprend plus qu'en une semaine de vie en Russie... Voilà très exactement le genre d'arguments que choisit Gogol pour expliquer son vagabondage. Ne ressemblent-ils pas comme des frères à ceux que nous avons analysés dans la correspondance avec sa mère ? C'est encore et toujours le masque, mais un masque qui ne laisse que trop transparaître les traits du visage que crisper l'angoisse. Et nous pouvons nous poser alors la terrible question : est-ce qu'une telle argumentation peut provenir d'un esprit raisonnable, d'un être sensé ? est-ce que l'intelligence de Gogol ne nous permet pas de déceler parfois un grain de folie qui semble mûrir avec les années ? Pour pouvoir publier des raisons semblables, il a fallu que Gogol y ait cru de son côté et qu'il ait été, en fin de compte, la première victime de sa mystification, peut-être la seule. Et puisque nous savons de Gogol lui-même qu'il mettait toujours un peu, et souvent beaucoup, de lui-même dans ses créations, n'est-il pas remarquable de constater que sa plume, acquiert une puissance mystérieuse quand il s'agit de faire parler les fous ? Par une étrange rétroactivité certaines de ces évocations n'ont-elles pas précédé et annoncé des moments dramatiques de sa vie y compris les heures de son agonie ?

« Non, je n'ai plus la force de le supporter. Seigneur ! qu'est-ce qu'ils font avec moi ! Ils versent de l'eau glacée sur ma tête. Ils sont là sans me voir sans m'entendre. Que leur ai-je fait ? Pourquoi me torturent-ils ? Que veulent-ils d'un misérable comme moi ? Que puis-je leur donner ? Je n'ai rien. Les forces me manquent, je ne peux plus supporter les tourments qu'ils m'infligent. Ma tête est en feu et tout tourne autour de moi. Sauvez-moi ! Emmenez-moi ! Donnez-moi une troïka de coursiers rapides comme la tempête. Prends les rennes, mon cocher ; tinte mon grelot ; envollez-vous, chevaux et emportez-moi de ce monde ! Plus loin, plus loin, pour que tout s'enfuit, tout disparaisse

de mes yeux. Voyez: le ciel devant moi se couvre de nuages; une étoile scintille dans le lointain; les arbres sombres de la forêt s'enfuient avec le croissant de la lune; sous mes pieds s'étend un tapis de brume grise; et dans cette brume une corde résonne; d'un côté c'est la mer, de l'autre l'Italie; regardez maintenant on aperçoit les chaumières russes. N'est-ce pas ma maison qui apparaît toute bleue dans le lointain? N'est-ce pas ma mère qui est assise à la fenêtre? Mère chérie, sauve ton pauvre fils! Laisse tomber une larme sur sa tête endolorie! Regarde comme ils s'acharnent sur lui! Serre sur ton coeur le pauvre orphelin! Il n'y a pas de place pour lui sur cette terre! On le chasse d'ici! Mère chérie, aie pitié de ton enfant malade!... Mais savez-vous que el dey d'Alger a une bosse sous le nez?..."

Et nous voici arrivés aux dernières fuites de Gogol que ces lignes hallucinantes semblent avoir pressenties avec vingt ans d'anticipation. En 1848 après son inutile voyage à Jérusalem, il revient enfin en Russie et cette fois il n'en repartira plus. Pourra-t-il trouver maintenant, au contact de la réalité russe, cette inspiration qu'il a si vainement cherchée ailleurs? Mais le destin semble s'acharner sur lui; à Moscou l'attend un sombre et inquiétant personnage; c'est le Père Mathieu dont le fanatisme destructeur va s'acharner sur une proie qui lui semble facile. Jusqu'à présent son influence ne s'est exercée que par lettres. Maintenant la tâche devient plus facile. Et le Père Mathieu s'efforcera de persuader le poète que l'art est maudit et qu'il ne trouvera le salut que dans le renoncement. Pourtant l'âme tourmentée et affaiblie par des années de luttes ne voudra pas se rendre sans résistance. Avec des alternatives d'abattement et d'espoir, Gogol luttera encore pendant des années. Il se refusera à croire que cette merveilleuse joie d'écrire et de créer, qui est devenue pour lui le but unique de l'existence, puisse être condamnée sans appel. Il pense encore que c'est en renonçant maintenant à terminer son oeuvre qu'il fera le jeu du Malin. Mais le Père Mathieu le poursuivra de ses affirmations hallucinantes.

Qu'a donc écrit Gogol pendant les dernières années de sa vie? Que furent ces chapitres de la deuxième partie et le début de la troisième? Il en a lu une partie à ses amis dont certains n'étaient pas dépourvus de sens critique. Ils ont parlé de ces lectures avec un enthousiasme d'autant plus grand qu'on avait cru le génie de Gogol définitivement éteint. Mais par delà la beauté formelle du texte, ont-ils pu entrevoir enfin cette âme de la Russie réelle que l'écrivain a cherché sa vie durant, tout comme il a cherché sa propre âme? Ou retrouvaient-ils

seulement le génial auteur de la première partie? "Pas de réponse; mystérieusement résonne la clochette; l'air assourdi se déchire en lambeaux et enfante le vent..."

Il semble toutefois, d'après les témoignages, que si le texte définitif fut assez différent, dans les détails, des fragments qui nous sont parvenus, l'intrigue et les personnages ont dû être sensiblement identiques. Il est troublant de constater que les chapitres lus par Gogol correspondent, à quelque chose près, à ces brouillons échappés à la destruction! De toute manière, la tentative de jeter un pont par dessus le fleuve de boue humaine ne semble pas avoir réussi. Il semble probable que dans le cas contraire l'influence du Père Mathieu n'aurait pas eu le dessus; trouvant enfin cette porte de salut qu'il a cherchée si longtemps à tâtons, Gogol serait sorti victorieux de l'épreuve. Pour le faire succomber, il a fallu ajouter aux maux du corps et de l'âme, la conviction amère de l'échec définitif. Rendre le "côté sublime de la vulgarité" ne pouvait représenter pour lui la solution cherchée...

Durant les années, 49, 50 et 51 Gogol a tenté sa dernière chance. Maintenant l'heure de l'échéance approche. Lui, qui s'était pris jadis pour un prophète, ne sait plus si Dieu ou Satan lui ont inspiré ses meilleures pensées. Les forces déclinent, le moral faiblit. Le drame va se jouer en deux actes. Il y aura enchaînement logique et tension croissante suivant les règles.

Dans la nuit du 11 au 12 février 1852, Gogol qui vit en ce moment chez le comte A. P. Tolstoï, à Moscou, se lève vers trois heures du matin, réveille son jeune domestique et lui demande s'il y a un poêle allumé dans l'appartement qui lui est réservé. Sa voix est sourde, à peine perceptible. Le garçon répond négativement. "Alors donne-moi mon manteau et suis-moi; j'ai quelque chose à faire." Il a froid, il grelotte presque. Dans sa main gauche il prend le bougeoir et se dirige vers son cabinet de travail qui est à l'autre bout de l'appartement. La petite flamme danse et menace de s'éteindre. Des ombres fantastiques s'agitent sur les murs et les hauts plafonds. Dans les coins sombres les meubles prennent des formes étranges, ressemblent à des monstres malveillants, aux aguets... Dans chaque pièce qu'ils traversent, Gogol se signe fiévreusement. Derrière lui marche le jeune serf à moitié endormi. Enfin les voilà dans le cabinet de travail. Gogol s'arrête et interroge la nuit. Mais toute la maison semble dormir paisiblement comme la ville elle-même, sous son linceul de neige. Alors il ordonne au garçon d'ouvrir le poêle sans faire de bruit, sans éveiller personne. Ensuite il se fait apporter un portefeuille déposé dans le secrétaire.

Il l'ouvre. Il en tire une liasse de cahiers, la jette dans le poêle et approche la bougie. La flamme mord paresseusement les coins du manuscrit. "Que faites-vous, Monsieur?!" - "Cela ne te regarde pas, prie!". Le petit serf pleure, gémit, supplie, comme s'il mesurait vraiment toute l'ampleur du drame qui se déroule sous ses yeux. Mais le feu lui-même semble se rebiffer devant l'odieuse tâche. Après avoir noirci les coins des cahiers, il s'éteint Gogol verra-t-il là un indice du destin? Mais sa décision cette fois est bien prise. Il dénoue la ficelle qui retient les feuillets. Patiemment, lentement il les dispose de nouveau. Il reprend la bougie, l'approche, et le feu prend rapidement. Gogol s'est assis sur une chaise et attend que tout soit terminé. Son compagnon ne dit plus rien. La maison continue à dormir. Enfin Gogol se relève et revient dans sa chambre. Là il se retourne vers le garçon qui l'a suivi, l'embrasse, et se jette sur son lit, éclatant en sanglots. Dans le silence de la nuit on croit entendre le ricanement satisfait des Sabakievitch, Piouchkine, Manilov, Nozdriov et de toutes les autres âmes mortes qui savent maintenant qu'aucune âme vivante ne viendra leur disputer la scène russe; ils sont les maîtres. . .

Le jour suivant Gogol en racontant les incidents de la nuit au comte Tolstoï, lui donne l'explication suivante:

"Voyez quelle est la force du Malin. Cette nuit, j'ai voulu jeter au feu des documents que j'avais décidé de détruire depuis longtemps, et, au lieu de cela j'ai brûlé des chapitres des "Ames Mortes" que j'avais l'intention de léguer à mes amis". N'est-il pas mystérieux et poignant ce dernier mensonge que Gogol a eu le temps d'intercaler entre ses deux dernières fuites, le renoncement à l'oeuvre et le renoncement à la vie?

Et nous voici arrivés au second acte. Ce qui va se passer maintenant donnera tout son sens à la scène antérieure. Le geste ne sera plus créateur dans la destruction, le sacrifice ne sera plus consenti dans l'espoir d'un dépassement futur. C'est un renoncement définitif, l'acceptation de la déroute et de la nuit. En disant adieu à son oeuvre, Gogol va aussi dire adieu à la vie. Tout de suite ses forces déclinent, bientôt il doit s'aliter. Il a passé son temps en prières. Il a communiqué deux fois. Il a fait chanter un Te Deum. Mais il ne demande pas à Dieu son rétablissement. Il sait qu'il va mourir parce qu'il veut mourir. Après des heures d'objurgations, il cède aux instances de ses amis et prend un médicament. Mais aussitôt il se rebelle: "Laissez-moi! Pourquoi me torturez-vous?" Il supporte avec peine la visite d'autres amis accourus à son chevet. Il n'a rien à leur donner décidément. A cette

heure il tend ses faibles forces pour se réfugier auprès de Dieu. Il écoute avec ferveur la lecture des Evangiles. Dans sa main amaigrie il tient un cierge et ses yeux suivent avec effort les caprices de la petite flamme qui doit lui rappeler le récent sacrifice.

Le mardi 19 février, il accepte enfin un peu d'aliment. Mais le lendemain son état empire et il n'a plus la conscience exacte de ce qui passe autour de lui. Alors les médecins, qu'il avait jusque là repoussés avec obstination, s'emparent de son pauvre corps. On lui verse de l'eau froide sur la tête. On le plonge dans un bain chaud, on lui met des sangsues grasses sur le nez. Il se débat, il gémit, il supplie qu'on le laisse. Les sangsues noires s'acrochent, bougent, répugnantes et visqueuses. Le malade se tord de dégoût et implore qu'on lui enlève ces monstres qui collent déjà à ses lèvres blêmes. Puis ses idées se troublent. Il délire: "Vite, soulevez, chargez, chargez le moulin... Vite!"

Dans la nuit sa respiration faiblit. Le pouls est à peine perceptible. L'aube du 21 février 1852 lui apporte enfin la grande délivrance.

BIBLIOGRAPHIE

- GOGOL. - *Oeuvres Complètes* (en russe). Ed. de l'Académie des Sciences de l'U. R. S. S. en 14 tomes. Moscou 1952/3.
- GOGOL. - *Oeuvres* (en russe). Ed. A. S. Panafidina. Moscou 1907.
- GOGOL. - *Oeuvres Complètes*. Traduction à l'espagnol par I. Tchernova. 1 vol. Ed. Aguilar. Madrid, 1951.
- ANNENKOV, P. V. - *Souvenirs*. Saint Petersburg, 1909.
- AKSAKOV, S. T. - *Souvenir*, Saint Petersburg, 1890.
- BRUCKNER, Alexander. - *Geschichte der russischen Literatur*. Leipzig, 1905.
- CABANÈS, Docteur. - *Grands névropathes*. 3me. tome. Paris, 1935.
- COURRIERE, M. - *Histoire de la Littérature Contemporaine en Russie*. Paris, 2me. éd. (s. a.).
- DUPUY, Ernest. - *Les Grands Maitres de la Littérature Russe. Nicolas Gogol*. Paris, 1897.
- ELSBERG, I. - *L'Héritage de Gogol et de Chitchédrine et la Satire Soviétique* (en russe). Ed. "Ecrivain Soviétique". Moscou, 1954.
- FERNANDEZ FLORES, Darío. - *Crítica al viento*. 1948.
- HOFMAN, M. et R. - *Gogol, sa vie, son oeuvre*. Ed. Correa. Paris (s. d.)
- JDANOV, V. - *N. V. Gogol*. Ed de la Littérature Artistique. Moscou, 1953.
- KEIL, Ernest. - *Geschichte der russischen Literatur*. Leipzig. (s. d.).
- KHRAPTCHENKO, M. B. - "*Les Ames Mortes*" de N. V. Gogol. Ed. de l'Académie des Sciences de l'U. R. S. S. Moscou, 1952.
- KOULICHE, P. A. - *Vie de Gogol*. Saint Petersburg, 1856.
- LÉGER, Louis. - *Nicolas Gogol*. Traduction à l'espagnol par N. V. Misito. Ed. Suma, Buenos Aires, 1945.
- LOBODOWSKIY, J. - *Literatura Rusa*. Madrid, 1946.
- MONGAULT, Henri. - *Introduction aux "Ames Mortes"*. Ed. Gallimard. Paris, 1949.
- MEYER, G. - *Le chemin difficile* (en russe). Article paru dans les cahiers littéraires et politiques de "la Renaissance". Paris, Janvier-février, 1952.

- NABOKOV, Vladimir. - *Nicolas Gogol*. Traduit de l'anglais par Marcelle Sibon. Ed La Table Ronde. Paris, 1953.
- PARDO BAZAN, Emilia. - *La revolución y la novela en Rusia*. (s. d.).
- PORFIRIEV, N. - *Istoria ruskoy literatoury*. Kazan, 1876.
- PYPIN, A. - *Istoria rouskoy literatoury*. Saint Petersburg, 1898.
- SCHENROCK, I. - *Biographie de Gogol*. Moscou, 1892/97.
- SCHICK, A. - *Nicolas Gogol. Une vie de tourments*. Ed. S. E. I. Sceaux, 1949.
- SCHLOEZER, B. de. - *Gogol*, Paris 1932.
- SEMROCK. - *Matériaux biographiques* (en russe). Moscou 1892/93.
- SICHLER, I. - *Histoire de la Littérature russe*. Paris, 1915.
- SIDAMON, G. - *Quand on vit d'un prophète* (en russe). Munich, 1952.
- TCHEKHOV, A. P. - *Contes et Nouvelles* (en russe). Ed. Oguiz. Moscou, 1944.

De plus il est intéressant de consulter le tome 58 de la collection "Héritage Littéraire" où se trouvent de nombreuses lettres et documents inédits. (Ed. de l'Académie des Sciences de l'U. R. S. S., 1952.

Certains textes de Gogol ont été traduits par l'auteur de cet article. Pour certains autres ont été utilisées les traductions déjà faites par M. Nabokov, Mongault et Hofman et qui se trouvent dans les ouvrages indiqués par notre liste bibliographique.

ROLANDO DE REYHER

Universidad Nacional de Cuyo.

LA MUSICA DELL'ARCADIA

di VINCENZO TRENZIO

Ormai, per effetto di quell'accurato processo di revisione a cui l'arte del passato è stata sottoposta dalla critica più recente e che ha fruttato la rivalutazione di opere ed epoche indebitamente trascurate o incomprese, anche il concetto dell'Arcadia settecentesca, nella quale si faceva poi confluire tutta l'arte del secolo XVIII, ha perduto quel significato spregiativo e quella sfumatura di ridicolo che le acerbe stroncature del Baretti avevano diffuso intorno ad esso. Si è tornati a una idea più equanime e più vera di quel fenomeno che, se pure ebbe carattere di istituzione, fu determinato da una insopprimibile esigenza del gusto; si è tornati cioè all'idea del Carducci, per il quale l'Arcadia fu una corrente di reazione al secentismo e di resturazione di un classicismo non sempre formale.

L'Arcadia fu la particolare manifestazione di una civiltà artistica che tendeva a ricollegarsi alle forme di un nobile e sereno classicismo. Errori, lezzi ed eccessi non erano facilmente evitabili, specialmente dopo l'esperienza barocca. Si trattava spesso di un graduale ritorno a un senso di compostezza formale e di euritmia; così nell'architettura settecentesca, e in singolar modo nelle forme di architettura minore, nei lavori di sistemazione di piazze e di giardini, nelle costruzioni di piccole ville e case, di edicole e altane e portoni dove il barocco si veniva a poco a poco sgravando di tutto quel peso di soprastrutture e di complesse decorazioni per affinarsi in una linearità armoniosa e in una limpida semplicità di membrature. E si pensa con un sentimento di rimpianto a certi angoli della vecchia Roma ormai scomparsa, e specialmente a quella rete di piccole silenziose vie che si avvolgevano intorno alla mole del glorioso Augusteo e al cui posto son sorti, in enormi blocchi cubici, palazzi razionali nei quali la pretesa di un'architettura funzionale ha infuso non so che impressione di ignobile cinismo burocratico.

Nella stessa Roma, non si finirebbe di citare esempi di un clima architettonico attraverso cui gli artisti del secolo XVIII hanno attuato quel loro ideale di una classica bellezza rivissuta nelle limpide e luminose forme del Rinascimento. Forse la scalinata della Trinità dei Monti è il modello più insigne di un'arte di nitide membrature in cui il maestoso non prevarica mai in pesantezza e le linee si compongono in non so che melodioso ritmo, in non so che levità di volute musicali. Dunque quest'arte di chiari e armoniosi rapporti, di tranquille figurazioni si può sbrigativamente ricondurre a uno spirito di facile adattamento e di sorridente fatuità? O non bisognerà piuttosto dire che il significato più vitale dell'arcadismo sia in un senso di moderazione e di sanità spirituale, in un amore spontaneo della natura e dei semplici affetti? Metastasio tornerà a vagheggiare la mitica età dell'oro già evocata malinconicamente nell'*Aminta* tassesco, ma senza nostalgia, anzi con un sentimento di intima confidenza e di possesso:

... quel dolce stato
Non fuggì, non fu sognato;
Ben lo sente ogni innocente
Nella sua tranquillità.

L'ideale della età dell'oro si concreta nell'arte del vivere, nel piacere di immaginare sogni e miti sereni in cui le cotidiane sofferenze sembrano come assopirsi e addolcirsi. Non per evitare la realtà, ma per sentire più armoniosamente la vita si proclama la bellezza dell'illusione e del tranquillo fantasticare. Si tratta sempre di una tendenza idillica, ma capace di diverse inflessioni, e che perciò non sarebbe giusto restringere nella sfera di un placido e imperturbabile epicureismo o di una egoistica indolenza. Giuseppe Parini proclamerà che il culto della poesia non si addice propriamente a una mediocrità pratica e assennata, ma nasce soltanto da uno stato di sano equilibrio interiore, da una sana disposizione etico-estetica. *Orecchio ama pacato la Musa e mente arguta e cor gentile.*

Bisogna pensare che, se l'Arcadia sorgeva nel clima del razionalismo europeo, alcuni tra i suoi più vitali motivi le derivarono dalla nostra tradizione umanistica, particolarmente l'esigenza, che non era ispirata a un principio di imitazione meccanica, di tener l'occhio ai modelli classici per non smarrire il senso di una semplice saldezza formale e per non scadere, dalla seria sostenuta espressione dei sentimenti e dei pensieri, in un futile edonismo verbale. Varrà la pena di ricordare, a tal proposito, come alcuni contemporanei rimproverarono

al Metastasio di avere, con tante tenere espressioni d'amore, "effeminato il teatro italiano".

Il Settecento non è un'età di grandi passioni e di grandi contrasti eroici, i quali rivivranno soltanto nella poesia alfieriana; perciò l'arte di questo secolo sdegna le forti tinte, è piuttosto l'arte delle sfumature e delle penombre, delle finezze tonali. Perciò, esaminata da un osservatore svogliato, può sembrare uniforme e senza rilievo; ma occorrono vigili sensi per poter cogliere le differenziazioni e le peculiarità tonali da artista a artista, per poter sentire, attraverso l'apparente identità di tessitura, le varie vibrazioni e le varie suggestioni timbriche in cui si diversifica la poesia di quel secolo. Infatti, nell'ambito di una esemplare semplicità costruttiva, nella prevalenza di mezze tinte e di toni calmi, le inflessioni espressive possono essere molteplici: da un'atmosfera di temperata sanità morale o di pensosa tristezza la scrittura si assottiglia e svapora in lievi chiaroscuri fino a modi di una vaghezza sorridente e scherzosa, oppure si accaglia in amalgame pastose e ricche di pittoreschi effetti. Spesso certa leggiadria di movenze, certa levità di tono entrano come elementi di contrasto espressivo, quasi a velare o variare graziosamente uno stato di mestizia elegiaca. Anche la galanteria, di cui ordinariamente si fa menzione a proposito della poesia arcadica, non è a dire che si risolva tutta e sempre in una insincerità o ammirazione edonistica, perchè talora vi si insinua una punta di sensuale malinconia, una tinta di accorata ammirazione che forse non è ancora desiderio amoroso, ma in cui pure la galanteria è superata e come trasfigurata.

Sembrirebbe improprio parlare di una musica arcadica, dal momento che il nome di Arcadia e i giudizi correnti sul gusto e sull'estetica dell'Arcadia, con le implicite forme di critica disgregatrice, designano un aspetto generale della letteratura settecentesca. In realtà la letteratura del secolo XVIII risenti particolarmente le conseguenze estreme della filosofia razionalista e sensista, derivando dallo spirito speculativo dell'epoca una diffusa tendenza all'intellettualismo e al didascalismo. Perciò l'intrusione di elementi extrapoetici, cioè di elementi che erano indirizzati, consapevolmente o no, a fini diversi da quelli della pura poesia, è più palese assai nella letteratura che nella musica e nelle arti figurative; proprio perchè musicisti, pittori, scultori e architetti ebbero, nei confronti dei letterati, una minore consapevolezza di certe istanze o esperienze filosofiche, i loro contatti con la filosofia furono sporadici o superficiali, epperò essi poterono più agevolmente evitare i pericoli di certe nozioni prosastiche e utilitari-

stiche dell'arte, e d'altra parte le qualità specifiche del linguaggio da essi adottato si prestavano malamente a soddisfare delle ambizioni polemiche e speculative, offrendo così meno frequenti possibilità di scadere in forme indeterminate e statiche. È chiaro pertanto che non solamente la letteratura settecentesca rappresentò l'Arcadia, i cui significati più seri e vitali furono anzi espressi dalla musica e dalle arti figurative. In letteratura, tranne le eccezioni del Metastasio del Goldoni e del Parini, prevale troppa leziosa mollezza di settenari e di quinari, un tono troppo gracile e svenevole; l'adesione al classicismo fu per lo più programmatica ed esteriore: i modelli classici furono sottoposti a un lavoro di riduzione che, come risulta dell'esame delle imitazioni e delle traduzioni dai Greci e dai Latini, non fu solamente metrica, un lavoro che ebbe come risultato uno strano rimpicciolimento, simile a quello che avviene delle immagini visive quando si guarda attraverso un binocolo rovesciato.

La semplicità dei letterati arcadici fu spesso una semplicità di falso conio, fu piuttosto effetto di una contentabilità poco scrupolosa, trascuratezza formale per difetto di tecnica. I musicisti invece, sebbene sempre più si diffondesse durante il secolo la smania di improvvisare e l'ambizione virtuosistica —proprio nelle adunanze dell'Arcadia una delle occupazioni predilette era quella del "dettare all'improvviso"—, realizzarono attraverso una sicura ed elastica sintassi, attraverso un raffinemento e un illimpidimento degli stilemi tradizionali, un'arte equilibrata, lontana così dalle fastose complicazioni barocche come dall'inconsistenza di un linguaggio troppo ristretto.

Guardate come gradualmente le figure contrappuntistiche si siano andate svolgendo verso una fluidità e morbidezza di rapporti, senza togliere al discorso sonoro quella precisione e quella elastica resistenza di cui l'arte non può fare a meno. A volte la scrittura polifonica sembra articolata con una leggerezza estrema e con un gioco arioso e libero di movenze che, qua e là, sfumano in inflessioni monodiche d'una suprema eleganza che ritroveremo in Haydn e in Mozart; a volte invece il contrappunto si esplica con un rigore sottile di risposdenze e di intrecci fra le parti, con un dialogo delle voci perfettamente bilanciato, pur serbandò quella trasparenza di coloriti, quella limpidezza di timbri, quella suggestiva vaghezza di impasti che caratterizzano la musica italiana del Settecento. Così nelle *Sonate* del Padre Martini, accanto a forme di struttura fughistica in cui, sotto la compostezza delle sapienti articolazioni, par come trasparire il sereno splendore di un mondo armonioso, di una pura spirituale bellezza che la fantasia vagheggia

commossa, troviamo pagine che sembrano fatte di una materia più vibratile e direi quasi vaporosa, dove l'animo dell'artista è come legato, con un'adesione rapita e sinuosa, a un lieve palpito di vita, o dove una graziosa e volubile sensualità si culla in leggiadre movenze decorative. Così nelle opere strumentali di Nicola Porpora la ferma simmetria compositiva cede a una linea più fluida e sfumata in cui elementi d'un arioso contrappunto si innestano in una vaga trama di danza. (È interessante qui osservare come nelle figurazioni di danze settecentesche —specialmente nel minuetto e nella gavotta— non giuochino soltanto certi *agréments* fugaci, i quali si effondono e svaporano in un tono intermedio di gentilezza mondana; nel ritmo soffice e pacato della danza il compositore appagava spesso un suo desiderio nostalgico, assaporava la dolcezza di una raccolta intimità da cui affioravano lentamente immagini di un sereno mito). Ma soprattutto nella scrittura cembalistica di Domenico Scarlatti i vari coloriti polifonici sono graduati e accostati con una chiarezza, con una scioltezza mirabile.

Nell'arte scarlattiana, così piena di slancio vitale, accanto alla rapidità e all'alacrità dei ritmi gioiosi si distendono delle zone di tenue penombra in cui l'onda melodica dolcemente si allarga; il tema allora si svolge in un'atmosfera riposante che lo rifrange in molteplici riflessi, in risonanze morbide e piene di abbandono. In questi momenti si direbbe che l'anima del musicista indulga a una tenerezza contemplativa, al senso di una arcana malinconia, come chi si ricordi di un lontano indefenito dolore. E non c'è scompenso tra la vivida e fragrante allegrezza con cui Scarlatti contempla il mondo e questo stato di penoso elegiaco stupore, il quale germina e si sviluppa spesso da una gioiosa pienezza di vita.

L'adozione di formule contrappuntistiche risponde appunto all'esigenza espressiva di una sensibilità più segreta; perchè nel contrappunto, proprio quel continuo intrecciarsi di parti, quel gioco di aggregazioni e di integrazioni tematiche, quel senso di un movimento circolare o a spirale lasciano intravedere un lavoro di scandaglio interiore, un ripiegarsi dell'anima su se stessa, una posizione di malinconica o tranquilla riflessione. Nessuno, come Scarlatti, ti dà, con un impiego perfetto di mezzi, quella impressione di agio e di riposante facilità; il suo canto fluisce lieve e pacato, con inflessioni d'una serica morbidezza e lucentezza, con una mirabile temperanza di raffinatezza e di spontaneità.

Non è vero che un'opera seria armonicamente costruita e scenicamente valida non sia sorta allora in Italia per affetto della poetica

arcadica e dell'influsso dei librettisti più in voga, che furono Apostolo Zeno e Pietro Metastasio. Il Settecento non ci ha dato un dramma musicale per difetto di un genio drammatico; e l'osservazione non sembra lapalissiana, ma si pensi come a un temperamento di compositore drammatico quale era Cristoforo Gluck bastarono, a creare l'*Orfeo* e l'*Alceste*, i versi sbiaditi e senza rilievo di Ranieri Calzabigi.

Conviene tuttavia riconoscere che in Italia le premesse per l'avvio a una forma organica di dramma in musica c'erano state, ed erano venute proprio dalla letteratura più in voga, per influenza indiretta del pensiero cartesiano e del sensismo, il quale postulava un'arte non più edonisticamente intesa e legata a norme prestabilite, ma saldamente costruita e spontanea e varia, aderente alla realtà e alla natura. Il recitativo metastasiano aveva proposto l'esempio di una moderata ed equilibrata tensione scenica, tale da evitare soprattutto i pericoli di una falsa tragicità e di forzature retoriche. Ma l'esempio rimase isolato e privo di sviluppi; i musicisti, preoccupati del particolare, perdettero di vista la linea del dramma, il senso della continuità scenica, oppure, nel proposito di attenersi alla concezione melodrammatica del Metastasio, mirarono solamente ad una economia scenica esteriore.

Noi diciamo che il Settecento non ebbe veramente sentimento tragico; ma non vogliamo da ciò inferire che all'artista di quel secolo facesse difetto la serietà della coscienza. L'artista del Settecento non ebbe sentimento tragico in quanto fu incapace di rivivere nei personaggi drammatici il contrasto eroico tra il vizio e la virtù, tra il male e il bene, tra il reale e l'ideale. Di qui quella uniformità di tono che caratterizza i melodrammi settecenteschi; uniformità che, necessariamente, si sfalda nell'indistinto e nell'approssimativo. Di qui quella tendenza ad accarezzare il particolare, a porre in rilievo un nucleo lirico in sè concluso il quale poteva anche non avere carattere di necessità nello sviluppo scenico. L'aria con le sue varie combinazioni strofiche fu il centro d'attrazione del melodramma settecentesco. Per questo è stato giustamente detto che il pubblico del secolo XVIII si recava a teatro come a un grande concerto.

E, se riflettiamo, la fortuna degli intermezzi giocosi e dell'opera buffa è in relazione con quell'assenza di sentimento tragico, perchè in genere, nella commedia dell'epoca, di un vero e proprio dissidio etico o passionale tra i personaggi non è da parlare. Prevale per lo più il senso di un gioco, le antitesi sono più apparenti che reali, l'azione si svolge tutta su un ritmo lieve e grazioso. Perciò l'uniformità di intonazione — pur nella varietà delle inflessioni particolari —, la mancanza

di un vero e proprio sviluppo teatrale non guastano. Specialmente negli intermezzi la riuscita si può dire perfetta, libera da ogni pericolo di stilizzazione; qui non interessa veramente la vita del personaggio, che ordinariamente ci riconduce ai caratteri generici della Commedia dell'Arte, ma il gusto dell'intreccio capriccioso e della caricatura, la facile sorridente grazia con cui maschere e macchiette si muovono sulla scena. Così nella *Serva padrona* di Pergolesi l'attenzione non va alle figure di Serpina e di Uberto ma a quell'atmosfera di leggiadra e seducente poesia in cui si risolve la vita quotidiana e la vivace civetteria femminile, a quel tono di svagata simpatia con cui sono raffigurati motivi consueti di un ambiente domestico.

Di una vera e propria azione teatrale non si può parlare a proposito della *Serva padrona*; da una parte una servetta dispettosa, dall'altra un padrone sottomesso, ma i loro umori sembrano già composti in un'atmosfera di fluida e musicale grazia che qualche venatura di pathos e di tenerezza rendono più suggestiva. Vero protagonista della commedia è la vivacità maliziosa di Serpina, già presentita nell'Introduzione e nell'Aria di Uberto: *Sempre in contrasti*, ma che culmina mirabilmente nella deliziosa Aria: *Stizzoso, mio stizzoso*. Mi è sempre parso che Strawinsky, adottando per il suo *Pulcinella* motivi del Pergolesi, avesse sentito nell'arte comica di questo musicista l'immagine di un limpido e armonioso mondo in cui la realtà fosse leggiadramente e anche un po' estrosamente idealizzata, e che proprio del carattere di gioco scenico di quei temi pergolesiani egli avesse desunto la legittimità del suo nuovo adattamento mimico-musicale.

Gli intermezzi giocosi e l'opera buffa nei suoi risultati migliori sono tra le più seducenti espressioni della sensibilità arcadica, per quel senso fiducioso e sorridente della vita, per quell'ottimismo che è quasi coscienza di una prestabilita armonia universale, palpito di umana simpatia verso tutte le cose. Ma non si tratta di un ottimismo apatico e assolutamente ingenuo, di un ottimismo che ignori il dolore; tuttavia l'uomo del Settecento non ama le situazioni profondamente drammatiche, non conosce il dolore senza rimedio e senza uscita, piuttosto che insistere e addentrarsi nella propria pena, preferisce addolcirla in morbide effusioni liriche, risolverla in musicali cadenze. Piuttosto che *contemplare* il dolore, l'artista arcadico ama arrendersi al dolore; talora assaporandolo con una tenera voluttà sensuale, e ricantandolo in se stesso egli lo sente sciogliersi consolato e rischiararsi in una nuova vaga illusione. Perciò noi non possiamo in buona coscienza ripetere l'accusa che il Martini, nei suoi *Fondamenti di contrappunto*, mosse al

Pergolesi, lamentando che questi avesse adottato la stessa qualità di musica tanto per la *Serva padrona* che per lo *Stabat mater*. Perchè il fascino dello *Stabat* pergolesiano è nel tono sensitivo, nella tenerezza che ha l'espressione d'angoscia femminile, in quell'aria di suggestivo sciorramento che avvolge l'immagine musicale e che lascia in ombra certi residui di formule troppo ristrette e approssimative. E la sintassi sonora si adegua al senso di una grazia dolente, di una angoscia piena di rapimento che nel canto si consola e s'innalza. Qualcosa di analogo si può dire anche a proposito dello *Stabat* di Luigi Boccherini il quale opportunamente è stato accostato allo *Stabat* del Pergolesi. L'accostamento è giustificato soprattutto da affinità esteriori; lo *Stabat* pergolesiano è scritto per due voci (soprano e contralto) con accompagnamento di quartetto e d'organo, quello di Boccherini è per due soprani e tenore con accompagnamento di due violini, cello e basso; ambedue si distinguono per un fare libero, sciolto dalle formule della liturgia tradizionale. Ma è certo che in Boccherini, per effetto di una elaborazione contrappuntistica più densa e sicura, per effetto di una più salda tessitura armonica, voi avvertite una maggiore fermezza di intonazione, una maggiore consapevolezza della situazione patetica, il senso di una tristezza più pensierosa epperò quasi più virile, mentre in Pergolesi il dramma umano pareva svolgersi in una sfera più rarefatta. Non per nulla tra i due lavori c'è un intervallo di circa settant'anni, e lo *Stabat* di Boccherini appare proprio alle soglie dell'Ottocento.

Nella musica sacra che si ispirò alle forme solenni e talora grandiose del polifonismo palestriniano e barocco non è palese un aspetto suggestivo di originalità e di vitalità. Vi sentiamo, sì, una grande correttezza formale e molta sapienza costruttiva e stilistica a cui non corrisponde una adeguata intensità di ispirazione etico-religiosa. Le numerose pagine di musica chiesastica composte da G. B. Martini ci offrono l'esempio di una scrittura densa e ricca di articolazioni, ma un po' contratta, di una scrittura in cui si sente che l'impegno stilistico ha agito un po' come ingombro. Accenti vibranti sono invece nei *Salmi* di Benedetto Marcello, per quell'aspirazione a un mondo di sublime moralità, a una sfera di grandiosità e solennità religiosa; pure anche qui si avverte qua e là la tendenza a trasmodare in quella teatralità tiepolesca in cui riconosciamo un po' l'aspetto della Venezia settecentesca. Ma non si pensi a una sopravvivenza di spirito barocco: l'adozione di motivi biblici era in armonia con la poetica dell'Arcadia e del sensismo che, attraverso l'evocazione di una umanità ingenua e austera, tentavano di riattuare un senso di energia e di sanità morale.

Le ridondanze e gli accenti di magniloquenza si spiegano con un "poco di vigore" nell'entusiasmo, con la mancanza di una consapevolezza della creatività dello spirito umano e della storia —il pensiero vichiano era rimasto senza risonanza— che affiorerà con le prime esperienze romantiche.

VINCENZO TERENCEO

Cerignola (Foggia) - Italia.

VALLE - INCLÁN: "TIRANO BANDERAS"

por CARLOS ORLANDO NALLIM

Don Ramón María del Valle-Inclán, nacido en 1866 en Galicia, vino a este mundo para encontrarse con otros hombres de España, y sufrir con ellos las alternativas de lo que se ha dado en llamar generación del 98, a la que bien podríamos llamar generación del 72. Valle junto con los Machados, Azorín, Unamuno, Baroja, Maeztu y Ganivet ¹, vivió en esos años de fines del siglo pasado, y de principios del presente, una juventud a la que le "duele España", pues la encontraron postrada. Quieren resucitarla, se plantean el problema de cómo debe ser España, y lo resolverán encontrando en el secular derrotero de Castilla, la solución.

Nosotros habremos de aceptar que "una generación es el conjunto de hombres, aproximadamente de la misma edad, coetáneos, que dentro de un determinado ámbito histórico se enfrentan con el mismo sistema de vigencias" ². Y así, aceptaremos también que el lapso dentro del cual transcurre la edad de una generación es de aproximadamente quince años, y si tomamos como año medio el de 1872, abarcaremos en esta generación a todos los nacidos entre 1864 y 1879, vale decir, abarcaremos a todos los recién nombrados. Esta generación pasará por la etapa receptiva (infancia) y formativa (juventud) a fines de siglo, y empezará a actuar hacia 1902; hasta 1917 será la generación ascenden-

1 No es ésta la oportunidad para replantear el problema de quiénes pertenecen a la generación del 72. Sabemos que Azorín en "Clásicos y Modernos" incluye en ella, con excepción de los Machados y Ganivet, a los aquí nombrados, y además a Benavente, Manuel Bueno y Rubén Darío. Por su parte Ramón Gómez de la Serna en "Azorín" creyó que tres nombres, solamente, personificaban la generación: Azorín, Baroja y Valle Inclán. Por fin, Hans Jeschke la limita a Benavente, Valle-Inclán, Baroja, Azorín y Antonio Machado.

Cfr. Azorín, "Clásicos y Modernos", T. II, Obras Completas, p. 910-911.

R. Gómez de la Serna, "Azorín", p. 66.

Hans Jeschke, "La Generación de 1898 en España", p. 104.

2) Definición dada por el Director del Seminario de Literatura, Dr. Adolfo Ruiz Díaz, Universidad Nacional de Cuyo.

te y empezará a influir en la sociedad; para entrar en 1917, y hasta 1932, en la edad de la generación estabilizada, son ya escritores de prestigio, respetados ³.

Todos estos escritores se encontraron ante un sinnúmero de problemas, dados por las vicisitudes que en ese determinado momento histórico imperaban, y querrán solucionarlos. De todos modos, si lo de generación del 98 se debe al desastre de la guerra con los Estados Unidos de Norteamérica, tendremos que agregar que se ha exagerado bastante el dolor que el desastre pudo causar en los españoles que hasta ese momento se preocupaban más por los toros y galanteos, o por ser espectadores de los gobiernos turnantes, ya que no políticas turnantes, de Sagasta y Cánovas del Castillo, que por las posesiones ultramarinas. "Los hombres del 98 se encontraron con una España que no les gustaba. Y reaccionaron con voluntad de perfección"... "Evidentemente, España estaba en baja forma. Habíamos perdido altura y nuestra inferioridad era patente junto a los países europeos respecto de los cuales habíamos estado en otros siglos a nivel igual o superior".

"En todos los aspectos de la vida nacional no encuentran sino rutina, mediocridad, decadencia. Tanto en la política, como en la enseñanza, en la prensa o en la vida social" ⁴. No obstante, "sin lograr una acción política y social, en la que fracasan totalmente, influyeron, sin embargo, también de modo evidente en la España contemporánea"... "Rebeldes ante la rutina, hipocresía y mediocridad de la vida española, excitaron el orgullo nacional, aunque no lograron hallar el camino de la auténtica reconstrucción"... "La renovación del gusto literario, la sinceridad en el planteamiento de los males nacionales y las desgarradas afirmaciones de nuestro propio valer fueron sus grandes aportaciones" ⁵.

Valle es el menos afectado por los problemas político-sociológicos. Simplemente, a él le gusta la vereda de enfrente al gobierno, pues no admitía que alguien lo mandara. Esta independencia, podemos decir que es innata, y desde niño él se manifestó con ideas propias y con energías suficientes para batallar por ellas. Esta virtud, que algunos llamaron obstinación, terquedad o extravagancia, le acarreará

³ Cfr. Julián Marías, "El Método Histórico de las Generaciones", esp. cap. V y VI.

⁴ Rafael Calvo Serer, "Del 98 a Nuestro Tiempo", Revista "Arbor", número 37, 1949, p. 2. En este extenso artículo el autor valora la acción literaria, social y política de Unamuno, Azorín, Baroja y Maeztu.

⁵ Rafael Calvo Serer, "Una Nueva Generación Española", Revista "Arbor", Nº 24, 1947, p. 336-337.

muchos encontronazos con las instituciones y con la sociedad, que tienden a adaptar y no a adaptarse, como lo hubiera querido Valle.

“Alto, enjuto, barbudo y noblemente mutilado como un héroe antiguo; arcaico en la figura y en el indumento, con sus grandes y redondas lentes quevadescas, su gran chambergo y sus largas guedejas entre apicaradas y místicas; fanfarrón y sencillo, pagano por el apetito, cristiano por la belleza y el hastío; como un gallego, astuto; donairoso y ceceante, como un andaluz; mezcla en la traza física, de peregrino penitente y de soldado trashumante aún no incorporado a su tercio; altivo como un mayorazgo y humilde místicamente a veces como monje de órdenes menores; maldiciente y mordaz como un contertulio de los antiguos mentideros, con un inevitable recuerdo de Quevedo por la cortante lengua, y de Cervantes por el común defecto, origen en ambos de más noble apostura” ⁶, lo mejor de su vida transcurrirá en agradables tertulias de café, y si no que lo diga el Madrid nocturno de hasta hace menos de veinte años. También solía tomar sus vacaciones en la tierra natal, y América lo recibió en breves estancias.

El modernismo influyó mucho en él. Al comienzo, es un perfecto rubeniano, encandilado por las muchas luces de la poesía del vate nicaragüense ⁷, y las siguientes palabras lo expresan de manera inmejorable: “En esta escala ascendente de aproximaciones rubenianas llegamos al ápice con Valle-Inclán. Ninguno de los españoles del 98 está tan cerca de Darío, ni es, al mismo tiempo, tan particular, castizo y moderno como este gran don Ramón el “de las barbas de chivo”, según la genial y pánica pintura de Rubén. No hay un caso semejante y creo que es el único donde, sin rodeos, puede hablarse de un sentido modernista completo y seriamente penetrado” ⁸.

Se ha hablado, e insistido también en otras múltiples influencias, y en verdad son innegables, tales como las de D'Annunzio, D'Aurevilly, Gautier, Mallarmé, Verlaine, Eça de Queiroz ⁹; pero sobre una influencia no se ha insistido tanto, que sepamos, y nos referimos a la de Edgar Allan Poe, y porque nos parecen suficientemente claras, citaremos aquí las palabras que al respecto dedica John Eugene Englekirk

⁶ Así nos lo retrata a Valle, R. Cansinos-Assens, “La Nueva Literatura”, T. I, p. 111.

⁷ Cfr. Guillermo Díaz Plaja, “Modernismo frente a Noventa y Ocho”, especialmente p. 151-153.

⁸ Cfr. Arturo Berenguer Carisomo, “Influencia de Rubén Darío en la Literatura Española”, Revista “Nosotros” (Segunda Epoca), N° 76, 1942, p. 59.

⁹ Julio Casares insiste en las influencias de Eça de Queiroz y D'Aurevilly; Cansinos-Assens en la de D'Annunzio; Amado Alonso en la de T. Gautier, etc.

en su interesante estudio sobre la influencia de Poe en la Literatura Hispánica: "A pesar de que no existen rastros visibles de una influencia directa de Poe en la obra artística de Ramón del Valle-Inclán, su culto por la belleza, del arte por el arte, su pasión por la esencia musical de las palabras, su "sentido de la Fatalidad que había en tiempos de pestes extrañas y fulminantes que supiera comprender un Edgar Allan Poe" (Darío, "Todo al vuelo", p. 61), su afición por despertar horror, miedo y estados análogos de aberración mental, señalan al policromo autor gallego como uno unido espiritualmente a los principios estéticos de Edgar Allan Poe." ¹⁰

Es muy importante expresar que no pensamos en ningún momento, que al hablar de influencias en Valle, estamos significando falta de personalidad, sino que, simplemente, el autor se siente, en su época, influido por todas las corrientes estético-literarias que la particularizan. Por otra parte es trivial insistir en influencias indirectas, porque por ese camino llegaríamos a encontrar influencias de Lucrecio y de Homero. Una vez asimiladas todas las influencias dichas, inicia una vía propia dentro del Modernismo hasta superarlo y lograr una original composición de "palabras en libertad" y del disparate; estilo en el que nadie lo ha superado aún.

* * *

Antes de pasar a mejor vida, lo que ocurrió en 1936, don Ramón del Valle-Inclán, nos deja una agrupación de todas sus obras según el orden que creyó más conveniente; pero no citaremos aquí sus ordenadas veinte y ocho obras, sino que trataremos de situar "Tirano Banderas", dentro de la totalidad de su producción.

Mejor que la ordenación de Valle, es la ordenación cronológica de sus obras, puesto que manifiesta al mismo tiempo la evolución clara en su forma de hacer y pensar: "Femeninas" (1895) que luego publicará de nuevo en 1907 con el título de "Historias Perversas" ¹¹;

10 "Although there are no palpable traces of a direct influence of Poe in the artistic labors of Ramón del Valle-Inclán, his cult of Beauty and of Art for Art, his passion for the musical essence of word, his "sentido de la Fatalidad que había en tiempos de pestes extrañas y fulminantes que supiera comprender un Edgar Allan Poe" (Darío, "Todo al vuelo", p. 61), his fondness for depicting horror, fear, and analogous states of mental aberration, mark the colorful Galician author as one in spiritual allegiance to the esthetic principles of Edgar Allan Poe." John Eugene Englekirk, "Edgar Allan Poe in Hispanic Literature", p. 461-462.

11 William L. Fichter considera que debe dársele a "Femeninas" toda la

"Epitalamio" (1897) ampliada con otras historias en la edición de 1908 con el título de "Corte de Amor". Así hemos enmarcado la primera etapa: el protagonista, bueno o malo, es la mujer, cualquier mujer amante de la coquetería y de la seducción. Hay blandura, sensualidad, afectos superficiales. Ya se nota un autor de refinado estilo, aunque en el fondo deje esa sensación de que no todo es malo ni todo es bueno.

"Jardín Umbrío" (1903) y "Jardín Novelesco" (1905), constituyen una mezcla de la historia de amor cosmopolita y la historia de amor regional galaica. Son dos volúmenes que repiten las mismas historias, excepto seis del primero que no aparecen en el segundo. Contenido: amor, superstición, coquetería, leyenda.

Entre 1902 y 1905 aparecen las cuatro "Sonatas", que son, según el subtítulo, las "Memorias del Marqués de Bradomín". Asistimos así a las aventuras de un don Juan fabricado por Valle que reúne elementos del célebre personaje de la Literatura Española, con otros que le proporcionan las cortes y aventuras de amor, en las que es perito el autor. Para cada "Sonata" una mujer, como primera actriz, y también un escenario y paisajes distintos: Galicia en la de "Otoño", Méjico en la de "Estío", Italia en la de "Primavera" y Vasconia en la de "Invierno"; y en todas el egoísmo, el orgullo, la galantería artística y seductora del Marqués de Bradomín. Gran parte de la fama de don Ramón del Valle-Inclán se debe a estas singulares novelas, que han originado ya, en el campo de la crítica, estudios serios sobre su estilo, calificado como originalísimo en la Literatura del siglo XX, y sobre su fondo no menos original.¹²

"Flor de Santidad" (1904) si bien aparece en la época de las "Sonatas", puede ser considerada como continuación de aquellas de tipo regional legendario que ya vimos¹³.

importancia que en realidad tiene como obra que "dió principio a su carrera literaria", y no está de acuerdo con la crítica desfavorable hecha por Julio Casares en "Crítica Profana", y más tarde por Arthur L. Owen en "Sobre el arte de don Ramón del Valle-Inclán" en "Hispania" (California) VI, 1923, p. 69-80. Cfr. "Primicias Estilísticas de Valle-Inclán", Revista Hispánica Moderna, año VIII, N° 4, 1942.

¹² Cfr. Amado Alonso, "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán", Revista "Verbum", Buenos Aires, 1928.

Cfr. Alonso Zamora Vicente, "De Garcilaso a Valle-Inclán", p. 183-243; es un buen estudio de la "Sonata de Primavera", como manifestación del Modernismo, que puede valer para interpretar también las tres restantes.

¹³ Cfr. Beatriz M. Arregui y Olaechea, "La Frase Siglo XX en Flor de Santidad de Valle Inclán", Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias, N° 5, 1949, p. 25-101, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U.

Debemos pasar, ahora, al teatro. "Cenizas" (1899) es su primer drama, le sigue "El Marqués de Bradomín" (1907). Luego "Comedias Bárbaras", o mejor, tres comedias que reunió el autor bajo este nombre: "Cara de Plata", "Aguila de blasón" y "Romances de lobos", publicadas en fechas distintas entre 1907 y 1922. En todos estos dramas está presente ese ambiente de espiritualidad y leyenda que hemos visto ya en la novela, pero aquí empiezan a individualizarse los caracteres y adquirir contornos personalísimos, sobre todo en "Comedias Bárbaras" cuyo héroe es un mismo personaje. "Divinas Palabras" (1920) es un drama cercano a "Comedias Bárbaras", pero aquí los personajes se individualizan menos, y denota ya un objetivar más las cosas.

Volviendo a la novela, debemos citar su trilogía "carlista": "Los Cruzados de la Causa" (1908), "El Resplandor de la Hoguera" (1909) y "Gerifaltes de Antaño" (1909). Con esto se cierra el ciclo novelístico cuyo mejor exponente son las "Sonatas"; todo este ciclo y muy especialmente las tres novelas de la guerra carlista, manifiestan los "afectos" políticos del autor, sin esconder nosotros sus evidentes contradicciones.

Entramos, ahora, siguiendo siempre y en lo posible, el orden cronológico, en la parte de la obra valleinclinésca que se ha denominado de los "esperpentos", por gracia del mismo autor. En primer lugar, los ocho dramas que él publicara en dos tomos bajo los títulos de "Retablos de la avaricia, la lujuria y la muerte" y "Tablado de marionetas", que abarcan fechas distantes, entre 1913 y 1927, escritos unos en prosa, y otros en verso, pero todos bajo un denominador común: lo esperpéntico, que luego explicaremos. Inmediatamente tenemos: "Luces de Bohemia" (1924) y "Martes de Carnaval" (1930), título, este último, de un volumen con tres farsas de distinta fecha. En fin, dentro de la nueva modalidad esperpéntica, y a la vez dentro del ciclo "isabelino", notamos: "La Corte de los Milagros" (1927) y "Viva mi Dueño" (1928), que son los dos primeros volúmenes de un más largo ciclo proyectado que denomina "El Ruedo Ibérico".

Bien, aquí, en este sector de nueva modalidad, fruto de esa evolución fácilmente observable, debemos situar "Tirano Banderas" (1926)

Hemos visto hasta ahora, un Valle-Inclán novelista y dramaturgo, y hemos situado dentro de su producción a "Tirano Banderas"; pero antes de dedicarnos a esta obra en especial, diremos algo de Valle

Nacional de La Plata. Aquí la autora hace un excelente y exhaustivo estudio del estilo de Valle en esta obra, con una ejemplificación hartamente abundante.

poeta, aspecto que viene a unificarse con los ya vistos. Su primer libro de versos es "Aromas de Leyenda" (1907), pero fuera de la lírica propiamente dicha, aunque en verso, debemos citar "Cuento de Abril" (1910), "Voces de Gesta" (1912) y "La Marquesa Rosalinda" (1913). Luego tenemos un segundo y un tercer volumen de versos: "La Pipa de Kif" (1919) y "El Pasajero" (1920) ¹⁴.

Para resumir y simplificar, diremos que en la lírica de Valle se notan dos estilos, uno modernista, al que corresponden poesías como las de "Aromas de Leyenda" y otro que denominaremos de desviación o derivación a lo trágico-cómico, y que se inicia con "La Pipa de Kif".

En el teatro, el autor gallego evidencia esa misma división de estilo y fondo, al principio un teatro cuya manifestación más típica es "Voces de Gesta", es el drama sonoro, elocuente; y luego el teatro que el mismo Valle llamará de los "esperpentos". Aquí tenemos al verdadero y original dramaturgo, amante de lo raro, de lo ridículo, de las situaciones absurdas, como en aquellas obras que reunió bajo el título de "Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte".

Por fin veamos a Valle novelista, el autor de las "Sonatas" de Otoño, Estío, Primavera e Invierno, con las aventuras de su personaje central, el Marqués de Bradomín, un don Juan que se mueve en un mundo de jardines y parques, de intrigas, frialdad y sentimentalismos. Pero al lado del novelista de las "Sonatas", tenemos al novelista de los "esperpentos", de la caricatura, el novelista de "El Ruedo Ibérico" y de "Tirano Banderas".

* * *

La acción de "Tirano Banderas" transcurre en algún país de América. Sabemos que se llama Tierra Caliente, con su capital en "Santa Fe de Tierra Firme —arenales, pitas, manglares, chumberas— en las cartas antiguas, Punta de las Serpientes" ¹⁵, "San Martín de los Mostenses, aquel desmantelado convento de donde una lejana revolución había expulsado a los frailes, era por mudanzas del tiempo, Cuartel del Presidente Don Santos Banderas —Tirano Banderas" ¹⁶. Hay indios expoliados, extranjeros expoliadores, gobiernos que suben o bajan al compás de confusas revoluciones. El Presidente de la Nación, Santos

¹⁴ Para obtener una visión de conjunto, de la obra y arte de Valle-Inclán, nada mejor que el estudio que en "Libros y Autores Contemporáneos", p. 360-421, le dedica César Barja.

Banderas, gobierna al país según su parecer y arbitrio y se hace obedecer por la fuerza; no obstante, existen elementos rebeldes a su autoridad que serán perseguidos, encarcelados y ajusticiados, sin piedad. Existe una fortaleza, Santa Mónica, que sirve de cárcel para presos políticos, con toda una tétrica tradición legendaria de mazmorras y torturas, que llega hasta los tiempos mismos de la dominación española. En el foso del fuerte, al toque de fajina, todas las tardes son fusilados algunos rebeldes, sin otra orden que una secreta del tirano.

El argumento es sencillo; no así su desarrollo. Es un país tropical, con costas sobre el océano Pacífico, donde los habitantes pueden dividirse en blancos, mestizos e indios: "Es más flojo [el indio], trabaja menos y se emborracha más que el negro antillano. Yo he tenido negros, y les garanto la superioridad del moreno sobre el indio de estas Repúblicas del Mar Pacífico" ¹⁷. Precisando más se trata de un inventado país hispanoamericano: "—Estas Repúblicas, para no desviarse de la ruta civilizadora, volverán los ojos a la Madre Patria. ¡Allí refulgen los históricos destinos de veinte generaciones!...— Si el criollaje perdura como dirigente, lo deberá a los barcos y a los cañones de Norteamérica" ¹⁸. Escuchemos a un liberal dirigente que entre otras cosas sostiene: "Nuestra América se ha independizado de la tutela hispánica, pero no de sus prejuicios, que sellan con pactos de fariseos, Derecho y Catolicismo" ¹⁹.

La moneda que corre es el sol ²⁰, o el bolívar ²¹, o el peso ²², o el boliviano ²³. El habitante mestizo es el roto ²⁴, o el gaucho ²⁵, o el cholo ²⁶; la designación familiar del niño suele ser chamaco ²⁷.

Esta república imaginaria elude las identificaciones y el recurso de las claves. Precisamente su atractivo literario reside en el abigarrado juego de ambigüedades y la participación de muchos atributos de opuestas geografías.

* * *

15 "Tirano Banderas", p. 14.

16 Ibidem, p. 14.

17 Ibidem, p. 36.

18 Ibidem, p. 36.

19 Ibidem, p. 41.

20 Cfr. v. gr. "Tirano Banderas", p. 76, 79, 90, 121.

21 Cfr. v. gr. "Tirano Banderas", p. 95.

22 Cfr. v. gr. "Tirano Banderas", p. 100, 150.

23 Cfr. v. gr. "Tirano Banderas", p. 73, 101, 105, 150.

24 Cfr. v. gr. "Tirano Banderas", p. 90, 105, 158.

25 Cfr. v. gr. "Tirano Banderas", p. 105.

26 Cfr. v. gr. "Tirano Banderas", p. 72, 74, 88, 138, 158.

27 Cfr. v. gr. "Tirano Banderas", p. 69, 88, 91, 92.

En este aguafuerte, don Ramón del Valle-Inclán ha logrado retrarnos ciertos personajes, pero se trata de retratos sin sutilezas, todos con rasgos de coloración subida: "El Generalito acababa de llegar con algunos batallones de indios, después de haber fusilado a los insurrectos de Zamalpoa. Inmóvil y taciturno, agaritado de perfil en una remota ventana, atento al relevo de guardias en la campa barcina del convento, parece una calavera con antiparras negras y corbatín de clérigo. En el Perú había hecho la guerra a los españoles, y de aquellas campañas veniale la costumbre de rumiar la coca, por donde en las comisuras de los labios tenía siempre una salivilla de verde veneno. Desde la remota ventana, agaritado en una inmovilidad de corneja sagrada, está mirando las escuadras de indios, soturnos en la cruel indiferencia del dolor y de la muerte".²⁸ Este personaje de tan serias preocupaciones como son las presidenciales y las tiránicas, se deleita con un inocente juego, el de la rana: "En aquel paraje estaba el juego de la rana, ya crepuscular, recién pintado de verde. El tirano todas las tardes esparcía su tedio en este divertimento: Pausado y prolijo, rumiando la coca, hacía sus tiradas, y en los yerros su boca rasgábase toda verde, con una mueca"²⁹.

Pero en los asuntos del negocio público, es todo un gobernante astuto y siniestro, veámosle en una ocasión instruir al Inspector de Policía: "Aun cuando antagonistas en ideas, son sujetos ameritados y vidas que deben salvaguardarse. Si arreciase la ira popular, déles alojamiento en Santa Mónica. No tema excederse. Mañana si conviniese, pasaría yo en persona a sacarlos de la prisión y a satisfacerles con excusas personales y oficiales. Repito que no tema excederse"³⁰. Y encerrado ya el principal enemigo político con el cual no debían temerse excesos, muy hipócritamente va a excusarse a la misma cárcel: "Mi Señor Don Roque, recién me entero de su detención en el fuerte. ¡Lo he deplorado! Hágame el honor de considerarme ajeno a esa molestia. Santos Banderas guarda todos los miramientos a un repúblico tan ameritado, y nuestras diferencias ideológicas no son tan irreductibles como usted parece presuponerlo, ... y comienzo por decirle que reconozco plenamente su patriotismo, que me congratula la generosa intención de su propaganda para tonificar de estímulos ciudadanos a la raza indígena. Sobre este tópico aún hemos de conversar, pero horita

28 "Tirano Banderas", p. 14.

29 Ibidem, p. 27-28.

30 Ibidem, p. 45.

sólo quiero expresarle mis excusas ante el lamentado error policial”³¹. O escuchemos esta suave, equilibrada cuan falaz declaración: “Yo sólo amo el bien de la República. El día más feliz de mi vida será aquel en que, oscurecido, vuelva a mi predio, como Cincinato. En suma, usted, sus amigos, recobran la libertad, el pleno ejercicio de sus derechos civiles: Pero usted, hombre leal, espíritu patriota, trabajará por derivar la revolución a los cauces de la legalidad. Entonces, si en la lucha el pueblo le otorga sus sufragios, yo seré el primero en acatar su ideal humanitario y siento el acibar de no poder compartir tan consolador optimismo”³².

Como se observa, Santos Banderas, no es un torpe con suerte, sino, mejor, el resultado de la conjunción de arcaicas cualidades de predominio, un hombre que quiere ser y se siente superior a los que lo rodean, y de cualidades consecuentes de la habilidad de un pensar constantemente alerta para lograr tales fines. Nada se hace desde el gobierno donde él no esté, ya para aprobar, ya para censurar. Demuestra tener una cierta instrucción escolar y es amante de la oratoria, pues menudean sus peroratas y discursos llenos de inteligente astucia, a la vez que de ironía sarcástica. Sus actos están medidos con el patrón de la prepotencia, de lo que es consciente. De que el personaje está delineado con líneas duraderas, no cabe la menor duda, ejemplo de esto es el final trágico de la novela. Aquí no presenciamos una payasada ni el fin ridículo de una farsa, asistimos a todo un epílogo trágico: No pudiendo resistir más la oposición en armas de sus enemigos políticos, que ya atacan su casa de gobierno, que es a la vez su cuartel general, decide poner término a su vida, pero antes se llega hasta su hija, que es una demente, y la asesina para evitar que caiga en manos de sus enemigos. Asómase luego a la ventana, y muere acribillado por las balas de los rebeldes. Su cadáver será hecho cuartos que se repartirán los revolucionarios triunfantes³³. El espíritu de Banderas asiste a cada párrafo de la novela; queda en el lector la sensación de que todos los personajes y hechos giran alrededor de la presencia o ausencia del personaje central.

31 Ibidem, p. 132-133.

32 Ibidem, p. 153.

33 Es curioso que los críticos insistan en este trágico final; por ej. Angel Valbuena Prat en “Historia de la Literatura Española”, T. II, p. 909, o Melchor Fernández Almagro en “Vida y Literatura de Valle-Inclán”, p. 244-245, que sostiene que Valle se ha inspirado para esta escena en las crónicas que relatan la vida y muerte de Lope de Aguirre, recogidas por Serrano y Sanz en sus “Historiadores de Indias”, trayendo a colación para este objeto, los textos originales.

Frente a este personaje lleno de virilidad, tanto en sus buenas como malas obras, nos encontramos con el ministro de España ante el gobierno de la República, personaje que va siendo definido con características indelebles de hombre muelle, afeminado: "El Excelentísimo Señor Don Mariano Isabel Cristino Queralt y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrante de Ronda, tenía la voz cotorróna y el pisar de bailarín. Lucio, grandote, abobalicado, muy propicio al cuchicheo y al chismorreó, rezumaba falsas melosidades. Le hacían rollas las manos y el papo. Hablaba con nasales francesas y mecía bajo sus carnosos párpados un frío ensueño de literatura perversa" ³⁴. Definido psicológica y moralmente con estas palabras: "Un pesimismo sensual y decadente, con lemas y apostillas literarias, retocaba, como otro afeitado, el perfil psicológico del carcama! diplomático, que en los posos de su conciencia sublimaba resabios de amor, con laureles clásicos: Frecuentemente, en el trato social, traslucía sus aberrantes gustos con el libre cinismo de un elegante en el Lacio... se decía sacerdote de Hebe y de Ganimedes. Bajo esta apariencia de frívolo cinismo prosperaban alarde y engaño, porque nunca pudo sacrificar a Hebe. El Barón de Benicarlés mimaba aquella postiza afición "flirteando" entre las damas, con un vacuo cotorreó susurrante de risas, reticencias e intimidades. Para las madamas era encantador aquel pesimismo de casaca diplomática, aquellos giros disertantes y parabólicos de los guantes londinenses, rozados de frases ingeniosas diluídas en una sonrisa de oros odontálgicos. Aquellas agudezas eran motivo de gorjeos entre las jamonas otoñales" ³⁵. Para rematar la burla nos habla de sus estudiados movimientos, que no dejan lugar a dudas sobre la moralidad del personaje: "Haciéndose lugar en el corsé con un movimiento de cintura, volvió sobre sus pasos, y entró en la recámara: Alzóse una pernera, con mimo de no arrugarla, y se aplicó una inyección de morfina. Estirando la zanca con leve cojera, volvió a la consola y se puso frente al espejo, el sombrero y los guantes. Los ojos huevones, la boca fatigada, diseñaban en fluctuantes signos los toboganes del pensamiento" ³⁶.

Otro personaje que nos parece interesante, por el estudio tan completo de que es objeto, es el indio Zacarías: "Zacarías San José, a causa de un chirlo que le rajaba la cara, era más conocido por Zacarías el Cruzado: Tenía el chozo en un basto charcal de juncos y mé-

34 "Tirano Banderas", p. 22-23.

35 Ibidem, p. 136-137.

36 Ibidem, p. 142.

danos... Zacarías trabajaba el barro, estilizando las fúnebres bichas de chirimayos y chiromecas... y el alfarero, sentado sobre los talones, la chupalla en la cabeza, por todo vestido un camisote, decoraba con prolijas pinturas jícaras y güejas. Taciturno bajo una nube de moscas, miraba de largo en largo el bejucal, donde había un caballo muerto. El Cruzado no estaba libre de recelos: Aquel zopilote que se había metido en el techado, azotándole con negro aleteo, era un mal presagio” 37. Pero el indio americano que se ha quedado estupefacto ante la civilización europea, como si viviera vegetativamente la vida de sus antepasados dueños de este hemisferio, también sabe despertarse, y a veces urgido por una verdadera fuente de pasiones que nublan su entendimiento, y provocado por la iniquidad de algún aprovechado blanco, en este caso un gachupín, se torna altivo e iracundo, y lava con sangre la afrenta que con él se ha cometido. Zacarías ha visto muerto y en pedazos a su tierno hijo por obra de cerdos y zopilotes, pero tras esos sucios animales y aves carniceras, hay un culpable, y ya automatizado por la pasión, se dirige en busca del traidor: “puso espuelas para ganar distancias. Sobre la fúnebre carga que sostenía en el arzón, había dejado caer el poncho. El Cruzado se aletargaba en la insistencia monótona de su pensamiento, desdoblándolo con obstinación mareante, acompasado por el latido neurálgico de las sienes, sujeto a su ritmo de lanzadera: —¡Señor Peredita, corrés de mi cargo! ¡Corrés de mi cargo, Señor Peredita!” 38. Y la venganza se consume: “Zacarías, en alborotada corveta, atropella y se mete por la calle, llevándose a rastras el cuerpo del gachupín: Lostregan las herraduras y trompica el pelele, ahorcado al extremo de la reata. El jinete, tendido sobre el borrén, con las espuelas en los ijares del caballo, sentía en la tensa reata el tirón del cuerpo que rebota en los guijarros. Y consuela su estoica tristeza indiana Zacarías el Cruzado” 39.

Valle-Inclán produce así personajes completos, descriptos en su físico y en su psique. Menos completos son otros, como el timorato Licenciado Nacho Veguillas, el Coronel de la Gándara, el Republicano Roque Cepeda, el interesado gachupín don Celeste, etc. Pero vemos que hay toda una escala de tintas para teñir con mayor o menor carácter a los personajes, pues al lado de los citados, tenemos los “extras”, los que no se individualizan, los que actúan en montón y que sin embargo hacen sentir su influencia en el todo. Nos referimos a los

37 Ibidem, p. 71.

38 Ibidem, p. 103.

39 Ibidem, p. 106.

ayudantes y consejeros del Tirano a quien rinden inusitada obsecuencia, a los indios y mestizos que pululan por la ciudad, a los que amenazan rebelarse contra la prepotente autoridad, a los que llenan las calles en noches de verbenas, a los que colman mítines o casas de mancebías. Basta leer: "El abarrotero, el empeñista, el chulo del braguetazo, el patriota jactancioso, el doctor sin reválida, el periodista hampón, el rico mal afamado, se inclinaban en hileras ante la momia taciturna con la verde salivilla en el canto de los labios" ⁴⁰. O: "Apretábase la plebe vocinglera frente a las puertas, en el guiño de los arcos voltaicos. Parejas de caballería estaban de cantón en las bocacalles, y mezclados entre los grupos, huroneaban los espías del Tirano. Aplausos y vítores acogieron la aparición de los oradores: Venían en grupo, rodeados de estudiantes con banderas: Saludaban agitando los sombreros, pálidos, teatrales, heroicos. La marejada tumultuaria del gentío, bajo la porra legisladora de los gendarmes, abría calle ante las puertas del Circo" ⁴¹.

Los personajes se pueden incluir en dos capas sociales: la alta y la baja, pero, cosa curiosa, existe también cierto tipo de personajes que decididamente fluctúa entre ambas. Dentro de la clase alta podríamos incluir a los representantes diplomáticos y algunos de aquellos que rodean al Tirano en su gobierno. En la baja caben doña Lupita la cantinera y Lupita la ramera, y todos los asiduos asistentes de cantinas y prostíbulos. Fluctúan entre ambas capas el mismo protagonista, que tan pronto se comporta como un verdadero caballero de sociedad, entre diplomáticos, o como un gañán, entre gente de menor cuantía; Nacho Veguillas, perro sumiso a su amo, que pocas veces se da el lugar que como licenciado le corresponde, para reemplazarlo por un "concierto batracio" del gusto del Tirano, o por la asistencia asidua a lugares de mal vivir, en definitiva su timidez repugnante lo perderá. Estas dos capas sociales y la fluctuación entre ambas, no es novedad en la Literatura Española, puesto que ya en "La Celestina" es evidente.

* * *

Estos títeres se mueven en un escenario adecuado para fantoches. Existe una inmensa variedad de colores y ambientes. Se nota una riqueza de imaginación insuperable. En oposición a la descripción de

40 "Tirano Banderas", p. 16.

41 Ibidem, p. 33.

un paisaje tan bello como éste: “Sobre una loma, entre granados y palmas, mirando el vasto mar y al sol poniente, encendía los azulejos de sus redondas cúpulas coloniales San Martín de los Mostenses”⁴²; tenemos ésta otra tan horrenda: “Hilo de la muralla, la curva espumosa de las olas balanceaba una ringla de cadáveres. —Vientres inflados, livideces tumefactas.— Algunos prisioneros, con grito de motín, trepaban el baluarte. Las olas mecían los cadáveres ciñéndolos al costado de la muralla, y el cielo alto, llameante, cobijaba un astroso vuelo de zopilotes, en la cruel indiferencia de su turquesa. El preso que ponía remiendos en la frazada de su camastro, quebró el hilo, y con la hebra en el bezo murmuró leperón y sarcástico:

—¡Los chingados tiburones ya se aburren de tanta carne revolucionaria, y todavía no se satisface el cabrón Banderas!”⁴³.

No podía faltar el humor, con alguna ironía, por ej. cuando nos cuenta:

“—¡Atorrante!

—¡Guarango!

—¡Pelado!

—¡Carente de plata!

—¡Divorciado de la ley!

—¡Muera la turba revolucionaria!

.....

Los gendarmes comenzaban a repartir sablazos. Cachizas de faroles, gritos, manos en alto, caras ensangrentadas. Convulsión de luces apagándose. Rotura de la pista en ángulos. Visión cubista del Circo Harris”⁴⁴.

Visión de paz: “Caminando de par por una senda de limoneros y naranjos, dieron vista a la casona del fundo: Tenía soportal de arcos encalados y un almagreño encendía las baldosas del soladillo. Colgaban de la viguería del porche muchas jaulas de pájaros, y la hamaca del patrón en la fresca penumbra. Los muros eran vestidos de azules enredaderas”⁴⁵.

Visión del antro de los vicios: “El Congal, con luminarias de verbena, juntaba en el patio mitote de naipe, aguardiente y buñuelo. Tenía el naipe al salir un interés fatigado: Menguaban las puestas, se encogían sobre el tapete, bajo el reflejo amarillo del candil, al aire

42 Ibidem, p. 14.

43 Ibidem, p. 112.

44 Ibidem, p. 43.

45 Ibidem, p. 85.

contrario del naípe. Viendo el dinero tan receloso, para darle ánimo, trajo aguardiente de caña y chicha la Taracena. Nacho Veguillas, muy festejado, a medio vestir, suelto el chaleco; un tirante por rabo, saltaba mimando el dúo del sapo y la rana”⁴⁶.

Visión de dolor: “pasa ante el chozo abierto y mudo: Penetra en la ciénaga: El perro le insta, sacudidas las orejas, el hocico al viento, con desolado tumulto, estremecida la pelambre, lastimero el resuello: Zacarías le va en seguimiento. Gruñen los marranos en el cenagal. Se asustan las gallinas al amparo del maguey culebrón. El negro vuelo de zopilotes que abate las alas sobre la pecina se remonta, asaltado del perro. Zacarías llega: Horrorizado y torvo, levanta un despojo sangriento”...⁴⁷.

Como vemos procede como la pintura surrealista, cuyo efecto desconcertante de variedad casi mágica, se debe más bien a la acumulación de objetos dispares en un mismo ámbito que no a la índole de estos objetos.

* * *

Con los trozos entresacados de la obra, es suficiente para darse cuenta del proceder de Valle-Inclán. Notamos un constante dibujar caricaturas con palabras, un relevar cualidades sospechosas, un puntualizar virtudes o defectos como con improntas. Nos deja el personaje, hecho o lugar narrados, estereotipados, y con qué elementos: la burla, la mofa, lo trágico, lo irónico. En fin, se nota un afán de reír y hacer reír, al mismo tiempo que de llorar. Es una actitud de crítica frente a la vida y a sus hechos, pero no de crítica senequista, que moraliza, sino simplemente de puntualizar los defectos, con el propósito manifiesto de llegar a lo disparatado y lo ridículo. “Ambiente ricamente exótico, de exotismo mixto y mixtificado, que sin embargo da una impresión verdadera de realidad, y siendo utópico recuerda muchos lugares de la tierra americana”⁴⁸. Esto que sostiene Salinas, es tan cierto, que ni la misma obra del guatemalteco Miguel Angel Asturias, “El Señor Presidente”, que quiere ser una fotografía de la situación política y social de algunos países americanos, logra dar esa sensación de realidad que emerge de “Tirano Banderas”. A nuestro parecer, se debe a un exceso de realismo intencionado que se patentiza en “El Señor Presi-

46 Ibidem, p. 61.

47 Ibidem, p. 98.

48 Pedro Salinas, “Literatura Española Siglo XX”, p. 105.

dente”, un pintar con suntuosidad de detalles la depravación, la iniquidad, el vicio, como si en ese país “fotografiado” no existiese ni asomo de virtud o cosa buena. De aquí que no estemos de acuerdo con algunos juicios emitidos en el elogioso artículo dedicado a “El Señor Presidente” por Juan Loveluck M., sobre todo cuando llega a conclusiones como ésta: “El argumento no es una cosa extraordinaria, pero Asturias ha seguido con él un acertado tratamiento estilístico. Ha sabido mantener la temperatura satírica, no ha caído en exageraciones tan comunes a este género de obras. Ha guardado medida y precisión, con lo que ha hecho más apreciable el “mensaje” que su obra nos trae.”⁴⁹ Ambos autores son expresionistas, y sin embargo, Valle, con su color local fraguado, aventaja a Asturias en el logro de sus objetivos.

Concretemos nuestro pensamiento y digamos, sin temor a equivocarnos, que “Tirano Banderas” es una obra fruto del expresionismo, vale decir, un expresar libremente sensaciones y sentimientos por medios objetivos. El novelista utiliza a cada uno de sus personajes “como vaso para sus propias intuiciones y sensaciones”⁵⁰.

Si vemos, ahora, el procedimiento del argumentista, nos encontramos con que no hay una trama continua y armónica, sino que el autor procede por medio de enfoques discontinuos. Pero son enfoques de aquello que está más lleno de sugerencias, dejando libertad para que nuestra imaginación coadyuve al logro del argumento.

* * *

El estilo está de acuerdo con el expresionismo de que hablábamos. Alterna diálogos con partes descriptivas, que viene a constituir el mejor procedimiento estilístico para relatar esos enfoques discontinuos. Diremos que los diálogos son aceleraciones, mientras que los remansos de la novela están dados por las descripciones. Es un procedimiento inverso al usado en sus “Comedias Bárbaras”, pues en éstas todo es diálogo con acotaciones escénicas, aunque ellas sean importantísimas, pues son dramas para leer y para representar. En “Tirano Banderas” notamos “una técnica de gran telón de fondo. Estilo de acotación

49 Cfr. Juan Loveluck M., “Sobre una novela de nuestro tiempo”, Revista “Atenea”, Universidad de Concepción, N° 310, 1951, p. 61.

50 Como dice Elise Richter al hablar de “la lírica del objeto” y el expresionismo. Cfr. “El Impresionismo en el Lenguaje”, p. 105.

escénica realizada por medio de frases cortadas, que van situando cada elemento plástico del telón en su sitio, hasta que por fin, de su acción conjunta, salga completa la impresión del ámbito escénico en que se moverán los actores. Pero la acotación escénica... se hace independiente, y es trozo descriptivo, que se salió de la obra dramática dentro de la acción novelesca”⁵¹.

El léxico es de capital importancia, Ramón del Valle-Inclán se manifiesta un verdadero poseedor de la lengua española, no delimitada por el habla de Castilla solamente, sino de una lengua cuajada de americanismos. No intentemos situar el escenario de la acción por medio de estos americanismos, ya que abarcan los regionalismos de las distintas naciones hispanoamericanas, a más de los americanismos comunes a todas ellas. Americanismos, que son manejados con la mayor naturalidad, sin dejar esa sensación de afectación tan propia de aquel que usa lo que no es suyo. Uno de los “adornos” de este lenguaje usado, es la grosería y la palabra soez, que a menudo pone en boca de sus caricaturescos personajes. Es que el lenguaje, repetimos, debe amoldarse a lo grotesco del conjunto para lograr la unidad a que en verdad llega. Debe notarse que en “La Celestina” ocurre algo parecido, la palabra soez pierde su valor real, para convertirse en un recurso estilístico de insospechado valor. Recordemos también, que Valle mismo dijo que “Las palabras son humildes como la vida. Pobres ánforas de barro, contienen la experiencia derivada de los afanes cotidianos, nunca lo inefable de las alusiones eternas”⁵². Valle-Inclán es, pues, todo un maestro del castellano de este lado del Atlántico.

Dentro del estilo, tenemos que decir, que casi todos los críticos insisten en la musicalidad de la prosa de Valle, y muy pocos en lo alejado que de esa musicalidad está la prosa de “Tirano Banderas”; esto se debe seguramente a que siempre se ha insistido en la primera parte de la obra valleinclinésca, especialmente en las “Sonatas”, dejándose en el olvido o señalándose como de poca importancia el estilo caricaturesco de la segunda parte de su obra⁵³. “Anotemos, de paso, que si el lenguaje exquisito del primitivo Valle-Inclán —el galaico, sensual y tradicionalista— desemboca magistralmente en la frase de belleza marmórea, éste de ahora, incisivo y rápido, tropieza con imá-

51 Pedro Salinas, Op. cit., p. 106.

52 R. Valle-Inclán, “La Lámpara Maravillosa”, p. 62.

53 Lo mismo ocurre con otro componente de la generación del 72, Antonio Machado, donde parece ser “Campos de Castilla”, la última obra digna de atención y estudio, cuando en verdad no es así. Cfr. Adolfo Ruiz Díaz, Tesis Doctoral sobre A. Machado.

genes del más ágil creacionismo”⁵⁴. No obstante, esa sequedad de estilo, debemos admitir que el autor es muy afecto al ritmo; en muchas ocasiones, la parte significativa cede lugar a la rítmica. Para comprobarlo veamos estos ejemplos: “Don Celestino Galindo, orondo, redondo, pedante, tomó la palabra”...⁵⁵. “Don Celes se arrugó con gesto amistoso, aquiescente, fatalista: la frente panzona, la papada apoplética, la botarga retumbante, apenas disimulaban la perplejidad del gachupín”...⁵⁶. “El Casino Español —floripondios, doradas lámparas, rimbombantes moldurones— estallaba rubicundo y bronco, resonante de bravatas”⁵⁷. “La fanfarria irreverente de sus espuelas plateras ponía al guiño del altarete un sinfónico fondo herético”⁵⁸. “Nachito, adulón y ramplón, asistía en la rueda”...⁵⁹. Y así podríamos citar muchísimos otros ejemplos.

Además, no vacila en crear neologismos de oído y llegar al disparate auditivo. Efectivamente, quienes leen por primera vez “Tirano Banderas”, se sienten en la cuasi necesidad de traer en su ayuda el diccionario, pero qué desilusión cuando se dan cuenta de que de nada les sirve la semántica para inteligir el texto, pues repetidas veces hace que las palabras no se entiendan, para así sugerir por desconocimiento. De ayudarnos con el diccionario se perdería ese inmenso poder de sugerencia que de propósito está presente. Grave error sería pues, el hacer de esta obra una edición con notas al pie de página, que vayan aclarando el texto, ya que se perdería inmediatamente el exotismo que tan valiosa la hace.

A nuestro entender, aquí Valle ha exagerado un poco más el artificio usado en las “Sonatas” y que Amado Alonso denominó “evocación”, explicándonos este fenómeno en la siguiente forma: “Un concepto —una palabra o un complejo de palabras—, o una emoción se pone a vibrar dentro de nosotros sin que nadie los hiera directamente”⁶⁰. Y ha tenido en cuenta lo que había aseverado ya muchos años antes: “El poeta (en el caso de “Tirano Banderas”, el novelista) las combina (a las palabras), las ensambla, y con elementos conocidos

54 Cfr. Eleazar Huerta, “El Esperpento”, Revista “Atenea”, Universidad de Concepción, N° 200, 1942, p. 114-115.

55 “Tirano Banderas”, p. 23.

56 Ibidem, p. 24.

57 Ibidem, p. 34.

58 Ibidem, p. 63.

59 Ibidem, p. 149.

60 Cfr. Amado Alonso, “Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán”, Revista “Verbum”, Bs. Aires.

inventa también un linaje de monstruos. El suyo. Logra así despertar emociones dormidas"... 61.

"Todas las bellezas del léxico, las opulencias y variedades de la sintaxis, lo grave académico, el provincianismo y el americanismo, toda la vida vivida por el idioma castellano palpita en su obra con nuevos ritmos y nueva expresión de vida," 62; son palabras que elogian, como su autor quiere, toda la obra de Valle, y a nuestro parecer, muy especialmente "Tirano Banderas".

* * *

La visión que de "Tirano Banderas" se obtiene, no es la de un color local definido, sino una visión por superposición. No es algo real sino el esperpento o el disparate. En verdad podríamos hablar de un valor estético del disparate intencionado. El autor ha logrado, con "Tirano Banderas", una novela original y valiosa, y se ha convertido con ella en uno de los mejores novelistas de nuestro tiempo.

Nos queda por decir que se ha forjado todo un Valle-Inclán a semejanza de sus personajes. Se ha querido ver en él un esperpento más de su creación. Al respecto nos vemos obligados a ser más prudentes, pues si bien en la vida de Valle menudeaba la broma y la chanza, se ha llegado a exageraciones tales que se lo ha hecho autor de cuanto disparate circulaba anónimo en la ciudad de Madrid. Ramón Gómez de la Serna nos dice: "Siempre se había excedido con él el anecdotario mendaz, pero en esta época de éxito y mendicidad a que hemos llegado (refiriéndose a los últimos años de su vida) sus anécdotas se cotizan bien en aquél que iba a ser su diario, el rotativo "Ahora" 63. Se llegó al colmo de que ese diario madrileño reservara en sus planas un espacio para anécdotas "valleinclanescas", que eran pagadas a los portadores oficiosos. Ante esa actitud, Valle sonreía, mas no quiere decir que él fuera el legítimo protagonista de ese anecdotario que engrosaba día a día, inclusive post mortem. Pero no nos debe extrañar que, en ocasiones, se haya sentido uno de sus personajes de la farsa esperpéntica, él mismo "se ha autocaricaturizado cabalmente: "Este que véis aquí, de

61 Valle-Inclán, "La Lámpara Maravillosa", p. 60.

62 Cfr. Fidelino de Figueiredo, "Viaje a través de la España Literaria", Revista "Nosotros" (Segunda Epoca), N° 24, 1938, p. 295.

63 R. Gómez de la Serna, "Don Ramón María del Valle-Inclán", p. 179. Estamos obligados a decir, que esta obra nos parece una excelente biografía del autor cuya novela tratamos.

rostro español y quevedesco, de negra guedeja y lengua barba, soy yo: don Ramón del Valle-Inclán”⁶⁴, aunque siempre y en el fondo se sabía hombre y no caricatura.

BIBLIOGRAFIA

“TIRANO BANDERAS”, Ramón María del Valle-Inclán, Colección Austral, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 4ª edición, 1948. Un ejemplar de esta edición ha servido de texto para el presente estudio.

LIBROS

- ASTURIAS, Miguel Angel, “El Señor Presidente”, Ed. Losada, Buenos Aires 1948.
- AZORIN, “Clásicos y Modernos”, T. II de Obras Completas, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, 8 tomos.
- BARJA, César, “Libros y Autores Contemporáneos”, Librería Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1935.
- CANSINOS-ASSENS, R., “La Nueva Literatura”, Ed. Páez, Madrid, 1925 2 tomos.
- CASARES, Julio, “Crítica Profana”, Colección Austral, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946.
- DIAZ-PLAJA, Guillermo, “Modernismo Frente a Noventa y Ocho”, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1951.
- ENGLEKIRK, John Eugene, “Edgar Allan Poe in Hispanic Literature”, Instituto de las Españas en los Estados Unidos”, New York, 1934.
- FERNANDEZ ALMAGRO, Melchor, “Vida y Literatura de Valle-Inclán”, Editora Nacional, Madrid, 1943.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Don Ramón María del Valle-Inclán, Colección Austral, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1948.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón, “Azorín”, Ed. Losada, Buenos Aires, 1948.
- INSTITUTO DE FILOLOGIA, “El Impresionismo en el Lenguaje”, con estudios de Charles Bally, *Elise Richter*, Amado Alonso y Raimundo Lida. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires, 1942.
- JESCHKE, Hans, “La Generación de 1898 en España”, Traducción de Y. Pino Saavedra, Universidad de Chile, Santiago, 1946.
- LAIN ENTRALGO, Pedro, “La Generación del Noventa y Ocho”, Colección Austral, Ed. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.
- MARIAS, Julián, “El Método Histórico de las Generaciones”, Revista de Occidente, Madrid, 1949.
- MARIAS, Julián, “Historia de la Filosofía”, Revista de Occidente, Madrid, 1943. En particular el Cap. “Ortega y su Filosofía de la Razón Vital”.

⁶⁴ Antonio Romera, “Caricatura y anécdota en la generación del 98”, Revista “Atenea”, Universidad de Concepción, N° 263, 1947, p. 146.

- SALINAS, Pedro, "Literatura Española Siglo XX", Antigua Librería Robredo, México, 1949.
- VALBUENA PRAT, Angel "Historia de la Literatura Española", T. II, Ed. G. Gili, Barcelona, 1946, 2 tomos.
- VALLE-INCLAN, Ramón María del, "La Lámpara Maravillosa", Sociedad Gral. Española de Librería, Madrid, 1916.
- ZAMORA VICENTE, Alonso, "De Garcilaso a Valle-Inclán", Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1950.

R E V I S T A S

- ALONSO, Amado, "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán", Revista "Verbum", 1928, p. 7-42, Buenos Aires.
- ARREGUI Y OLAECHEA, Beatriz M., "La Frase Siglo XX en Flor de Santidad de Valle-Inclán", Boletín del Instituto de Investigaciones Literarias, N° 5, 1949, p. 25-101, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, U. N. de La Plata.
- BANDIZZONE, Luis M., "Silverio Lanza. Un precursor de la generación del 98", Revista "Nosotros" (Segunda Epoca), T. XII, p. 252-260, Buenos Aires.
- BAQUERO GOYANES, M., "Publicaciones Periodísticas anteriores a 1895 de Valle-Inclán", Revista "Arbor", N° 96, 1953, p. 472, Madrid.
- BARCIA RUBIA, J., "Raza y Artificio de Don Ramón del Valle-Inclán", Revista "Universidad de La Habana", mayo-diciembre 1940, p. 58-79.
- BATTISTESSA, Angel J., "Son de Muñeira - Notas sobre la lírica de Valle-Inclán", Revista "Nosotros" (Segunda Epoca), T. I, p. 126-138, Buenos Aires.
- BERENGUER CARISOMO, Arturo, "Influencia de Rubén Darío en la Literatura Española", Revista "Nosotros", (Segunda Epoca), 1ª parte en el N° 75 y la 2ª en el N° 76 de junio y julio de 1942 respectivamente, Buenos Aires.
- CALVO SERER, Rafael, "Del 98 a Nuestro Tiempo", Revista "Arbor", N° 37, 1949, p. 2, Madrid.
- CALVO SERER, Rafael, "Una Nueva Generación Española", Revista "Arbor", N° 24, 1947, p. 333-348, Madrid.
- DISANDRO, Carlos A., "Grotescos en el Teatro de Valle-Inclán", Revista "Logos", N° VI, 1944, p. 346-365. Facultad de Fil. y Letras, U. N. de Buenos Aires.
- FICHTER, William L., "Primicias Estilísticas de Valle-Inclán", Revista Hispánica Moderna, N° 4, 1942, Hispanic Institute, New York-Buenos Aires.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, "Viaje a través de la España Literaria", Revista "Nosotros" (Segunda Epoca), T. VI, p. 274-296 y 363-380; T. VII, p. 18-27.
- HUERTA, Eleázar, "El Esperpento", Revista "Atenea", N° 200, 1942, p. 108-123, Universidad de Concepción, Chile.
- KRESS, Dorothy, "Síntesis del Modernismo", Revista "Atenea", N° 154, 1938, p. 84-91, Universidad de Concepción, Chile.
- LOVELUCK, Juan M., "Sobre una novela de nuestro tiempo", Revista "Atenea", N° 310, 1951, p. 49-63, Universidad de Concepción, Chile.

- MAURA GAMAZO, duque Gabriel, "El Problema de España y la Familia del 98", Revista de la Universidad de Buenos Aires, cuarta época, T. VI, vol. II, N° 14, p. 391-414, Buenos Aires.
- NAPOLITANO DE SANZ, Emma, "Miró y la Generación del Noventa y Ocho", Revista de la Universidad de Buenos Aires, cuarta época, T. II, N° 6, 1948.
- REYES MESSA, Alfonso, "La procacidad en la literatura", Revista "Atenea", N° 200, 1942, p. 124-129, Universidad de Concepción, Chile.
- ROMERA, Antonio, "Caricatura y anécdota en la generación del 98", Revista "Atenea", N° 263, 1947, p. 140-149, Universidad de Concepción, Chile.
- RUIZ CONTRERAS, Luis, "La Llamada Generación del 98" (Precursores), Revista "Universidad de La Habana", N° 35, 1941, p. 64-76.
- SALINAS, Pedro, "Significación del Esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98", Cuadernos Americanos, N° 2, 1947, p. 218-244, México. Es el mismo artículo que luego incluirá en "Literatura Española Siglo XX", segunda edición aumentada, 1949.

CARLOS ORLANDO NALLIM
Universidad Nacional de Cuyo

Mendoza, marzo de 1955.

LAUTREAMONT

di LUIGI FIORENTINO

Il cinquantennio del nostro secolo è punteggiato da un nuovo romanticismo ¹ articolantesi in una ventura di *ismi*, salva l'autenticità di taluni testi che, perché tali, sono estranei a qualsiasi scuola. In Italia, nell'immediato primo dopoguerra, nacque il *rondismo* (1919) la cui scoperta aspirazione era di ridare purezza alla lingua ponendola su di un piano di sintesi e di stile: un ritorno alla lezione di Leopardi per esigenze di misura, e reazione a certa filologia poetica del Carducci, a certo dialettismo lirico del Pascoli, a certa enfasi del D'Annunzio, al turbinoso problemismo di talune riviste fiorentine (*Il Leonardo*; *La Voce*; *Lacerba*), all'accasciato linguaggio dei crepuscolari, allo *Sturm und Drang* dei futuristi. In sostanza, un'istanza conciliativa tra classicismo e nuovi tempi, antitetico al *realismo magico* che verrà dopo, teorizzato da Bontempelli. E qui si voleva dissociare lo spirito e la materia per costruire su codesti dissociati elementi una nuova realtà esteriore ed una nuova realtà individuale, col fine supremo di avvolgere i contorni della realtà con un "alone di magia": capace di creare, traverso un'inquietudine intensa, "un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta e da cui riceve le leggi". Non è difficile trovare accanto al nucleo attendibile del realismo magico, la natura estetistica e la degenerazione sillogistica del "movimento" che aveva addentellati anche fuori d'Italia, in Paul Morand, Ivan Goll, Max Jacob, James Joyce, Ramón Gómez de la Serna... E se, in Italia, gli *stracittadini*, corifeo Malaparte, gli mossero aspra e crucciosa guerra, in Svizzera, Francia e Germania trovò elementi comuni nel *dadaismo* che si ribellava alla tradizione, alla logica, al razionalismo dei valori umani.

Dal piano inclinato dei dadaisti, prese avvio il *Manifeste du surréalisme* (1929), teorizzato da Breton e riassumibile in una proposizione: trascrizione slegata dell'inconscio, indipendente dal controllo

¹ Accolgo, per taluni "movimenti", la formula del Herder intendendo per romanticismo un rinnovato classicismo.

della ragione, estranea ad ogni esigenza estetica e morale. In altri termini, soffocamento della vita comunemente intesa e trionfo dell'inconscia attività degli automatismi, dei sogni, della *trance* medianica: un postulato i cui frutti sono troppo maturi per la commestibilità, ma che ha, tuttavia, un antecedente nel secolo scorso, in Isidore Ducasse, più noto con lo pseudonimo di *Comte de Lautréamont*, su cui si sono incrociati (e s'incrociano) i fuochi di opposte critiche.

Isidore Ducasse nacque nel 1846 a Montevideo, dove suo padre era cancelliere alla Legazione francese. Nel 1867 si trasferì a Parigi per frequentare il Politecnico. Visse poveramente e disordinatamente, dedito, si dice, agli eccitanti. Nel 1868 consegnò all'editore Lacroix il manoscritto degli *Chants de Maldoror*, che vennero stampati nel 1869 ma non diffusi perchè, secondo la stessa affermazione di Ducasse, "la vita vi era dipinta a colori troppo foschi", e il Lacroix temeva il Procuratore Generale. Morì a Parigi di febbre perniciosa il 24 novembre 1870, lasciando la *Prefazione* a un libro di poesie ² che probabilmente cominciò a comporre in quello stesso anno, ma di cui nulla è pervenuto.

Sono due, i testi di Ducasse: le sei composizioni di *Chants de Maldoror* e la *Prefazione* a "Poésies", considerata da Breton "arte poetica", secondo il titolo che Vittorio Orazi ha dato alla traduzione della stessa. Sono due testi, contenutisticamente ed esteticamente, antitetici pur se vi serpeggia eguale *furor contentionis*: nel primo, l'esaltazione del male condotto a dimensione rivoltante; nel secondo, la sconfessione di quello. Fra i due estremi, alcuni documenti privati per giustificare il nuovo atteggiamento.

"J'ai chanté le mal comme ont fait Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, De Musset, Baudelaire, etc. Naturellement j'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime, qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur et lui faire désirer le bien comme remède".

È la lettera che Ducasse scrisse, il 23 ottobre 1869, all'amico Verbroeckhoven, associato al Lacroix, ed è, secondo l'Orazi, il primo indizio della "crisi" che esploderà pochi mesi dopo. E perciò, come

² Alcuni critici di Lautréamont indicano la *Prefazione* col titolo che doveva avere il volume: *Poesie*.

³ Cfr. Lautréamont: *Poetica* (Introd. e trad. di Vittorio Orazi), Roma, Ed. O. E. T., s. i. d.

dirà Ducasse nella *Prefazione*, chi si “appoggia al bene” vuol “far passare la descrizione del male”; Ducasse invece, che ha cantato il male sino alla *nausée*, non mirava che a suscitare la reazione del bene. Una tale ingenuità non può interessare questa nota. Rimbaud, convinto d’aver errato, non esiterà a distruggere gli esemplari di *Une saison en enfer*; Ducasse si nasconde dietro un fragilissimo piano di vernice, si preoccupa di spiegare le aspirazioni segrete degli *Chants*, perchè in essi crede ancora, e spera.

La sconfessione è evidente in un’altra sua lettera del 21 febbraio 1870:

“Vouz savez, j’ai renié mon passé. Je ne chante plus que l’espoir; mais pour cela il faut d’abord attaquer le doute de ce siècle (mélancolies, tristesses, douleurs, désespoirs, hennissements lugubres, méchancetés artificielles, orgueils puérils, malédictions cocasses, etc.)”.

I valori spirituali, come si vede, sono rovesciati, conseguenza, per taluni, dell’accennata “crisi”, troppo improvvisa e capovolgente per non ingenerare il sospetto dell’insincerità. Questo sospetto Ramón Gómez de la Serna lo enunciò considerando la *Prefazione* come “pre-testo” per difendersi dall’accusa di “poeta demoniaco”; Remy de Gourmont in una progressiva “sommersione della coscienza” (“on sent à mesure que s’achève la lecture du volume que la conscience s’en va, s’en va...”); Valéry Larbaud “un mezzo per ottenere dal padre una condiscendenza che si traducesse nell’invio di danaro”. Di parere decisamente contrario è Philippe Soupault, l’esegeta più entusiasta di Ducasse, che crede nella sincerità della “crisi”, mentre l’Orazi concorda con Guillermo de Torre, che nella *Prefazione* non ravvisa contraddizione ma completa conversione ideologica (“es una rectificación purificadora de su ardiente lava satánica”).

Io penso che il capovolgimento dei valori fra gli *Chants de Maldoror* e la *Prefazione* sia avvenuto troppo bruscamente e senza scatti, senza quella gamma di sentimenti che matura una crisi in conversione, per essere ritenuto sincero. Un giudizio, una posizione estetica e morale, possono modificarsi anche senza l’accennata gamma di sentimenti, ma nel tempo. In Ducasse questo fattore gioca a suo svantaggio, e lo notò anche Valéry Larbaud (“dans toute l’histoire des lettres on n’a jamais vu voltre-face plus complète et plus soudaine”). Quando, nella *Prefazione*, Ducasse afferma “Io non permetto a nessuno, neppure a Elhoim (Dio), di dubitare della mia sincerità”, a me sembra colui

che, scoperto in una frode, prima ancora d'essere accusato si ostina a scolarsi: "Non sono stato io".

Esclusa la sincerità della "conversione", l'improvviso mutar di gabbana mi par di vederlo in quello stato d'animo complesso e confuso in cui un giovanissimo, dotato di talento e di particolare sensibilità, viene a trovarsi assistendo al mancato successo del primo libro, che aveva fatto sognare onori e trionfi. Fallita una via, eccolo pronto, a sconfessarla, *senza convinzione*, (e a ciò spinto anche dalla malattia, dall'abuso degli eccitanti, dal desiderio di far chiasso, dalla graduale "sommersione della coscienza") per battere l'opposta.

I sei *Chants de Maldoror* si articolano, con illuminazioni scattanti, in un gridato satanico; negano ogni valore spirituale; sono mossi da un pessimismo di accento scopertamente romantico. Tutto è grigio, tutto muore, tutto è inutile. Sperare è follia.

La *Prefazione* è reazione al satanismo degli *Chants* e aspirazione a valori antitetici; è il ritorno alla speranza, un vagheggiato passaggio "dalla più ortodossa concezione romantica" della vita e dell'arte "ad una concezione classica"; "ossia ad un'arte che percorrendo nuove e più profonde vie, si indirizzi ai valori affermativi e si adegui a quelle caratteristiche de obbiettività, di equilibrio, di consistenza e di organicità cui si aspira dopo i più orgiastici e dispersivi bacchanali dello spirito e dell'intelletto".⁴ Si è detto, si badi, "vagheggiato passaggio" e non "passaggio", come sostiene l'Orazi, perchè l'ipotetico passaggio, come si vedrà, semmai fu nelle intenzioni, che interessano la critica solo marginalmente.

Ho detto prima che la *Prefazione* è considerata, a ragione, la "poetica" di Ducasse. Ora aggiungo che è la poetica della perplessità. Vi si sente l'aspirazione ad un rinnovato classicismo della vita e dell'arte, e tuttavia, così a me pare, i risultati restano decisamente romantici, mossi come sono da un *furor vitae*, da una polemica interna, da una segreta febbre, da uno *Sturm* che agita e innervosisce le pagine, sentenziose, enfatiche, sciamannate: tutti elementi di disordine, incompatibili col classicismo che esige ordine e misura. Vi si ammira il coraggio parenetico, la cultura, la bravura, l'*ictus* d'una cocente pena. Le contraddizioni rimbalzano e fanno spicco: qua la *boutade*, là il colpo di testa; qua il pugno nell'occhio, là scintilla l'illuminazione o si manifesta il vaneggiare febbrile, il germe d'un'incipiente follia. L'attacco è perentorio e non ammette repliche: "I gemiti poetici di

4 VITTORIO ORAZI, op. c., p. 15.

questo secolo sono semplici sofismi... Accetto Euripide e Sofocle: ma non accetto Eschilo". Con questo tono scostante attacca, prosegue e conclude le quaranta pagine della *Prefazione*, di cui molte enunciazioni sono dichiaratamente parodiate da altri autori.⁵

"Per il fatto che un insegnante di seconda dice a se stesso: "Anche se mi dessero tutti i tesori dell'universo, non vorrei mai avere scritto romanzi simili a quelli di Balzac e di Alexandre Dumas" egli è più intelligente di Alexandre Dumas e di Balzac".

Scherza? Dice sul serio. Tant'è vero che Rousseau e Chateaubriand, a sentir Ducasse, hanno scritto solo "piagnistei odiosi". Nè si ferma; chiama "scribacchiatori funesti" George Sand, Balzac, Dumas, Musset, Du Terrail, Flaubert, Baudelaire. Di Hugo dice che resteranno soltanto le poesie per bambini, "dov'è tuttavia non poco scadente". "Dante, Milton, descrivendo ipoteticamente le lande infernali, hanno dimostrato d'essere iene di prima specie. Le loro opere non si comprano". Ed ecco tutta una *tirade*. Sono "femminucce: Chateaubriand, il Mohicano Malinconico; Sénancourt, l'Uomo in sottana; Jean Jacques Rousseau, il Socialista Permaloso; Edgar Poe, il Mammalucco dei Sogni d'Alcool; George Sand, l'Ermafrodito Circonciso; Gautier, l'Incomparabile Droghiere; Leconte, il Prigionero del Diavolo; Goethe, il Suicida da piangere; Sainte Beuve, il Suicida da ridere; Lamartine, la Cicogna lacrimosa; Lermontov, la Tigre che rugge; Hugo, il Funebre Spilungone Verde; Mickiewicz, l'Imitatore di Satana; Musset, il Bellimbusto senza camicia intellettuale, e Byron, l'Ippopotamo delle Giungle infernali".

I controsensi: "Il plagio è necessario". "Nulla esiste di incomprendibile". I paradossi: "Il miglior modo di persuadere consiste nel non persuadere". "Nella sventura gli amici aumentano". "L'uomo è perfetto". "L'uomo è una quercia, e la natura non ne ha di più robuste". E, subito dopo, la polivalenza: "L'amore di una donna è incompatibile con l'amore dell'umanità. L'imperfezione dev'essere respinta. Nulla è più imperfetto dell'egoismo a due". (Poco prima, aveva detto, probabilmente ricordando Hugo [tu solo, ideale, esisti]: "Bontà, il tuo nome è uomo!"). E ancora: "Il bene è irriducibile".).

"L'Uomo è tanto grande che la sua grandezza si manifesta soprat-

5 In una lettera del 21 febbraio 1870, già in parte citata, Lautréamont scrive: "Dans un ouvrage que je porterai à Lacroix aux premiers jours de mars, je prends à part les plus belles poésies de Lamartine, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset, de Byron et de Baudelaire, et je les corrige dans le sens de l'espoir; j'indique comment il aurait fallu faire": affermazione che, per altra via, sono spia della parodia di cui s'è detto.

tutto nel non volersi riconoscere un miserabile". E poichè lui stesso non crede in quel che scrive, incalza: "Io non permetto a nessuno, nemmeno a Elhoim, di dubitare della mia sincerità". L'uomo che prima considerava *perfetto* poi una *quercia*, poi l'incarnazione della *bontà*, poi un *miserabile*, d'improvviso ha un potere superiore al suo Dio, a Elhoim: "L'uomo è il vincitore delle chimere, è la novità di domani, la regolarità da cui germina il caos, il soggetto della conciliazione. *Egli giudica ogni cosa*. Non è imbecille, non è il verme della terra, ma il depositario del vero, il cumulo della certezza e della gloria, non il rifiuto dell'universo. Se abbassa, lo elogia. Se si elogia, lo elogia ancor di più".

Una delle tante illuminazioni: "L'uomo non è meno immortale dell'anima", dove non è difficile attribuire all'uomo il significato particolare (genio) che gli dava Ducasse.

La poesia considerata oltre le nostre umane passioni: "L'amore non si confonde con la poesia". E la crudeltà: "La donna è ai miei piedi!". Ed il respiro dell'umanità: "Il miglior modo di manifestare ad Elhoim la nostra riconoscenza è di confortare l'umanità, di ricondurre tutto a lei, di prenderla per mano, di trattarla con fraternità". "Per studiare l'ordine non occorre studiare il disordine".

Tutta la *prefazione* sarebbe da citare, perchè tutto si scioglie sul ritmo di cui s'è tentato un paradigma, che, pur angusto, par sufficiente alla dimostrazione dell'assunto: essere cioè il presunto classicismo di questa poetica solo intenzionale, mera aspirazione i cui risultati, confermando il satanismo romantico degli *Chants de Maldoror*, potrebbero far pronunciare una parola grave: allolalia.

La poetica di Ducasse, legata alla negazione della letteratura, al dettato slegato dell'inconscio, alla ricerca delle analogie più lontane, doveva fatalmente cadere, come si diceva a principio, nel fuoco incrociato di opposte critiche. Da parte surrealista, le esplosioni di entusiasmo, quasi il culto ⁶; dall'altra, la diffidenza e persino una denuncia di scandalo e di mistificazione. Alla prima appartiene il già ricordato Philippe Soupault; alla seconda, Maurice Viroux ⁷. Mentre Soupault nota "forza", "fuoco", "virtuosità" negli *Chants* ed ha il cattivo gusto

⁶ Molto ricca a tale proposito è la bibliografia. Qui basti citare una nota per Paul Eluard di FRANCO FORTINI (cfr. *Notiziario Einaudi*, n. 7, nov. 1952), il quale, pur non seguendo la dogmatica della scrittura automatica dei surrealisti, non trova discaro ripetere per Lautréamont una parola sin troppo abusata: "arcangelo".

⁷ MAURICE VIROUX: "Lautréamont et le Dr. Chenu" in *Mercure de France*, n. 1072, 10 dicembre 1952, cui attingo per i plagi di *Chants de Maldoror*.

di augurare a coloro che sono di parere diverso di "imputridire nel loro letame" perchè Lautréamont giudica i suoi lettori e non può essere giudicato da loro ⁸, Viroux —dopo aver giudicato "aventurée" l'esistenza di una teoria matematica dell'ossessione, ingegnosamente elaborata da Marcel Jean e Arpard Mezei a proposito della descrizione del volo degli stornelli nel V canto di *Maldoror*,— grida addirittura alla frode. Dichiara che "causa la sua età" Ducasse non poteva "possedere l'esperienza e le conoscenze di storia naturale che rivelano gli *Chants*". L'accusa è dura, ma non avventurata. Infatti, per limitare il campo delle ricerche, Viroux preparò un elenco dei passaggi più tipici e cioè quelli rappresentanti immagini e descrizioni del regno animale in generale e degli uccelli in particolari, e si diede ad un'inchiesta metodica consultando pazientemente numerosi dizionari ed enciclopedie. Ed ecco che un giorno nelle *œuvres* de Buffon scoperse il corpo del reato: una nota dedicata al volo del nibbio, un'altra al volo degli stornelli, un'altra ancora alla caruncola del tacchino erano state riprese da Ducasse; c'era anzi l'identità rivelatrice del plagio. Consultò, infine, l'*Encyclopedie d'Histoire Naturelle* del Dr. Chenu, e anche qui trovò inequivocabili fonti. Non solo, ma trovò modo di stabilire che Ducasse plagiò Buffon dai passi riportati dal Dr. Chenu. Ed ecco i testi.

LES CHANTS DE MALDOROR

Bruxelles, Typ. de E. Wittman, 1874

Les bandes d'étourneaux ont une manière de voler qui leur est propre, et semble soumise à une tactique uniforme et régulière, telle que serait celle d'une troupe disciplinée, obéissant avec précision à la voix d'un seul chef. C'est à la voix de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au delà; en sorte que cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point aimanté, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties, et dans lequel le centre,

⁸ PHILIPPE SOUPAULT, in *Poètes d'aujourd'hui*, 6, introduzione a Lautréamont, p. 29, Paris, Seghers.

tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre. Malgré cette singulière manière de tourbillonner, les étourneaux n'en fendent pas moins, avec une vitesse rare, l'air ambiant, etc. . . .

Chant cinquième, pp. 231-232.

ENCYCLOPÉDIE D'HISTOIRE NATURELLE

Par Le Dr. Chenu

Paris, Marecq et C.^{ie}, Editeurs, 1850-1861

Ces troupes ont une manière de voler qui leur est propre, et semble soumise à une tactique uniforme et régulière, telle que serait celle d'une troupe disciplinée, obéissant avec précision à la voix d'un seul chef. C'est à la voix de l'instinct que les étourneaux obéissent, et leur instinct les porte à se rapprocher toujours du centre du peloton, tandis que la rapidité de leur vol les emporte sans cesse au delà; en sorte que cette multitude d'oiseaux, ainsi réunis par une tendance commune vers le même point, allant et venant sans cesse, circulant et se croisant en tous sens, forme une espèce de tourbillon fort agité, dont la masse entière, sans suivre de direction bien certaine, paraît avoir un mouvement général d'évolution sur elle-même, résultant des mouvements particuliers de circulation propres à chacune de ses parties, et dans lequel le centre, tendant perpétuellement à se développer, mais sans cesse pressé, repoussé par l'effort contraire des lignes environnantes qui pèsent sur lui, est constamment plus serré qu'aucune de ces lignes, lesquelles le sont elles-mêmes d'autant plus, qu'elles sont plus voisines du centre. (Gueneau de Montbeillard).

... L'image de cette singulière manière de tourbillonner en volant, jointe au nombre prodigieux de ces oiseaux, n'est jamais sortie de nos souvenirs d'enfance, etc. . . .

Oiseaux, Cinquième partie (1853), p. 179.

... de même que les stercoraires, oiseaux inquiets comme s'ils étaient toujours affamés, se plaisent dans les mers qui baignent les deux pôles, et n'avancent qu'accidentellement dans les zones (sic) tempérées. . .

Chant cinquième, p. 237

Les uns, tels que les Labbes ou Stercoraires, plus voraces encore que les autres et inquiets comme s'ils étaient toujours affamés (...) Ils se plaisent dans les mers qui baignent les deux pôles, et n'avancent qu'accidentellement dans les zones tempérées.

Oiseaux, Sixième partie (1854), p. 271.

Je savais que la famille des pélécaninés comprend quatre genres distincts: le fou, le pélican, le cormoran, la frégate.

Chant cinquième, p. 238

Pélécaninés ou Pélicans. Cette famille n'est que la reproduction de celle des Pélicans de Cuvier et Lesson, qui y comprenaient les genres: 1^o Fou... 2^o Pélican... 3^o Cormoran... 4^o Frégate.

Oiseaux, Sixième partie (1854), p. 261.

...ce bec très-long, large, convexe, en voûte, à arête marquée, onguiculée, renflée et très-crochue à son extrémité; ces bords dentelés, droits, cette mandibule inférieure, à branches séparées jusqu'auprès de la pointe; cet intervalle rempli par une peau membraneuse; cette large poche, jaune et sacciforme, occupant toute la gorge et pouvant se distendre considérablement; et ces narines très étroites, longitudinales, presque imperceptibles, creusées dans un sillon basal (sic).

Chant cinquième, p. 238

Bec très-long, large, convexe, en voûte, à arête marquée, onguiculée, renflée et très-crochue à son extrémité; bords dentelés, droits; mandibule inférieure à branches séparées jusqu'auprès de la pointe, et l'intervalle rempli par une membrane...

...intervalle des branches de la mandibule inférieure rempli par une peau membraneuse...

Une large membrane dilatable, sacciforme, occupant toute la gorge et pouvant se distendre considérablement.

Narines très étroites, longitudinales, presque imperceptibles, et creusées dans un sillon basal.

Oiseaux, Sixième partie (1854), pp. 262-263.

Suivons en conséquence le courant qui nous entraîne. Le milan royal a les ailes proportionnellement plus longues que les buses, et le vol bien plus aisé: aussi passe-t-il sa vie dans l'air. Il ne se repose presque jamais et parcourt chaque jour des espaces immenses; et ce grand mouvement n'est point un exer-

cice de chasse, ni poursuite de proie ni même de découverte-car. il ne chasse pas; mais il semble que le vol soit son état naturel, sa favorite situation. L'on ne peut s'empêcher d'admirer la manière dont il l'exécute. Ses ailes longues et étroites paraissent immobiles; c'est la queue qui croit diriger toutes les évolutions, et la queue ne se trompe pas: elle agit sans cesse. Il s'élève sans effort; il s'abaisse comme s'il glissait sur un plan incliné; il semble plutôt nager que voler; il précipite sa course, il la ralentit, s'arrête, et reste comme suspendu ou fixé à la même place, pendant des heures entières. L'on ne peut s'apercevoir d'aucun mouvement dans ses ailes.

Chant cinquième, pp. 264-265

Aussi les ornithologistes ont-ils plus varié dans le monde de composition des Milvinés que pour aucune autre famille: le seul caractère vraiment remarquable chez celle-ci, et dont les éléments soient uniformes, étant le développement considérable de leurs ailes, qui ne manqua pas de frapper l'oeil et l'imagination de Buffon, car ses réflexions à cet égard sur le vol du Milan royale peuvent s'appliquer à toute la famille. "Il a, dit l'élégant écrivain, les ailes proportionnellement plus longues que les Buses, et le vol bien aisé; aussi passe-t-il sa vie dans l'air. Il ne se repose presque jamais et parcourt chaque jour des espaces immenses; et ce grand mouvement n'est point un exercice de chasse ni de poursuite de proie, ni même de découverte, car il ne chasse pas; mais il semble que le vol soit son état naturel, sa situation favorite. L'on ne peut s'empêcher d'admirer la manière dont il l'exécute. Ses ailes longues et étroites paraissent immobiles; c'est la queue qui semble diriger toutes ses évolutions, et elle agit sans cesse; il s'élève sans effort, il s'abaisse comme s'il glissait sur un plan incliné; il semble plutôt nager que voler; il précipite sa course, il la ralentit, s'arrête et reste comme suspendu ou fixé à la même place pendant des heures entières, sans qu'on puisse s'apercevoir d'aucun mouvement dans ses ailes."

Oiseaux, Première partie (1851), p. 87

... comme la caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieur du dindon.

Chant sixième, p. 307

Sur la base du bec supérieur s'élève une caroncule charnue, de forme conique, et sillonnée par des rides transversales assez profondes.

Oiseaux, Sixième partie (1854), p. 100.

La documentazione riportata, quasi tutta riferita al V Canto, non pone un'aporia, ma un'aperta denuncia di plagio qua e là ovattato da intelligenti varianti. Sin qui i fatti, i quali, data la natura enciclopedica degli *Chants*, danno giustificato motivo di pensare che Ducasse abbia potuto *piller anche* da altre fonti ⁹.

Dice Soupault che "Isidore Ducasse ci ha insegnato a disprezzare" e che questo sentimento "c'est une ivresse magnifique" ¹⁰. L'affermazione, così esclamativa nella sua enfasi, lascia perplessi per il suo tacito avvertimento: "*noli eum tangere*": Ducasse è tabù. E lascia perplessi quei critici che hanno insistito sul classicismo di Ducasse, esemplandolo addirittura su quello di Bossuet. La distanza fra i due scrittori è tale da non porre ulteriori indugi alla conclusione.

Non si possono non riconoscere a Ducasse notevoli doti di stile, e magari di tono, abilità di scrittura analogica più attendibile quando la parola è scattante e le immagini folgoranti. Il suo mondo, laddove l'artificio e la derivazione cedono all'ispirazione, si svolge sul ritmo di un satanismo romantico o di un torbido, allucinante romanticismo, sciolto in tutte le gamme intellettuali e fantastiche. Dunque, non un classico, ma un romantico *sui generis*, Ducasse: un ingegnoso, che sogna qualcosa di non-detto o di diverso, pronto ad esprimersi per paradossi per smania di celebrità. Negare l'assioma per far chiasso. Schiacciare la tradizione per far chiasso. Avvilire il senso comune per far chiasso: una logomachia che prepara l'*antilittérature*, l'*antimusique*, l'*antipeinture* dei dadaisti e dei surrealisti: e vi si ammira, tuttavia, l'abilità dell'inventiva, il garbo e la capacità di "ordire" e di "cucire". L'ipotetico indirizzo classico che avrebbe concluso la sua breve parabola, semmai fue nelle intenzioni, fertile di suggerimenti sì, ma sempre intenzioni. Se non lasciò documenti esteticamente probanti, fu uno spirito inquieto, un sovvertitore di talento, un vinto della sua interna polemica, non sterile se permise ad altri di smuovere le acque della civiltà letteraria del Novecento.

LUIGI FIORENTINO

Siena, Gennaio 1953.

⁹ Dello stesso parere è anche MAURICE VIROUX, cfr. saggio cit., p. 640.

¹⁰ PHILIPPE SOUPAULT, op. cit., p. 28.

EN TORNO AL HECHO LITERARIO

(FRAGMENTO PARA UNA INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA)

POR ADOLFO F. RUIZ DÍAZ

En el momento de ponerme a escribir estas páginas tengo sobre mi mesa unos cuantos libros: *La Iliada*, las *Soledades*, *Eugenia Grandet*, un diccionario y, vaya a saberse por qué azar un manual de química inorgánica. Si se preguntara a cualquiera cuáles de esas obras pertenecen a la literatura, probablemente se obtuviese una respuesta categórica. Las tres primeras obras son literarias; no así el diccionario ni el manual de química. La rapidez de la respuesta y su evidencia aparente inducen a suponer que la literatura constituye un campo cercado de objetos que excluyen cualquier nebulosidad en su naturaleza. Bastaría calar con método en las obras reputadas literarias para llegar de una vez para siempre a un concepto claro y unívoco de literatura.

La realidad es muy otra; tomemos, por vía de aclaración, la *Iliada* y el manual de química.

Tengo, por una parte, un poema. Su argumento es la cólera de Aquiles en el remoto asedio a la sagrada fortaleza de Troya. Se entretienen forzudas hazañas, los dioses se mezclan en la contienda, se dibujan en calculado contraste algunos caracteres inolvidables. No interesa en principio que las personas y eventos sean verdaderos. La consistencia histórica del sitio de Troya no es una cuestión que atañe directamente al poema, aunque yo sepa que ha motivado arduas discusiones eruditas y excavaciones asombrosas.

En una palabra: no busco primariamente un *saber* en mi lectura de la *Iliada* o, al menos, no juzgo los méritos de la obra por la validez del saber que transmite. Es, digo, obra de imaginación que vale por su belleza, no por su verdad.

El contenido de saber verdadero, comprobable y comprobado, es capital en el manual de química. Al abrirlo me apoyo en la convicción de que la fantasía queda excluida del texto. Es este la decantación de

un saber científico. Mientras creo en lo que dice el manual, esta creencia es ajena al caso de la *Iliada*. Se infiere que puesto a elegir según un criterio de seriedad real, la ciencia es seria y el poema no lo es. Puedo orientar ciertos aspectos de mi vida por las aseveraciones acerca de las propiedades de los nitratos y los bencenos. La ficción, en cambio, no presenta ni aspira a estos servicios.

Habría entonces un rasgo específicamente literario postulable desde ahora. La literatura, en la acepción examinada, se desentiende de la verdad. Sin prejuzgar en absoluto cuales sean sus valores, no exigen una referencia *comprobatoria* a la realidad que aluden o representan. La novela más realista se revelará siempre entrañablemente ficticia al ser cotejada con la aseveración científica del psicólogo, del físico, del sociólogo, del geógrafo, del economista...

El deslinde esbozado encuentra bastante corroboración en la *forma* de las obras escogidas como ejemplo.

El lenguaje de la *Iliada* toma el cauce del verso. Los hexámetros denotan un afán de subrayar la índole ficticia sometiendo las palabras a pautas rítmicas. El artificio métrico comunica a la epopeya una declarada fisonomía poética, una declarada vocación de "irrealidad". Este ordenamiento de los vocablos suscita en el lector un peculiar deleite. La índole literaria por caracterizar acopia otra nota explícita: un particular tono placentero que el autor acaso busque despertar en el lector —o en el oyente— y de cuya plenitud depende en buena medida la justificación de la obra. Irrealidad, forma y placer estético quedarían así articulados con nítida justeza.

Sobra insistir sobre la ausencia de tales virtualidades en la obra científica. Más aún, la búsqueda más o menos premeditada de ellas menoscaba la forma propia de la ciencia que exige, por el contrario, una insobornable sequedad elocutiva. Los méritos que ponderamos son la claridad lógica, la exhibición de pruebas, la economía en los desarrollos. La fisonomía científica se reconoce también en el vocabulario. Asperas, difíciles palabras que aspiran a rigurosos significados. Verdad, forma y propósito intelectual componen otra tríada que cabe situar en las antípodas de la asignada a la literatura.

Estas llanas y casi obvias reflexiones se vuelven parcialmente cuestionables cuando se las cala más a fondo. Sin negar aciertos aprovechables, las distinciones recién establecidas se tiñen de problematicidad al interrogar a los hechos mismos.

La *Iliada* y el manual de química pertenecen a épocas ampliamente separadas en el tiempo. Aunque no le asigne fecha segura, es incuestio-

nable que atribuyo al poema homérico una gran antigüedad. El manual de química forma parte de mi mundo actual. Y esta cronología no es baladí. Nada ni nadie garantiza a priori que los atributos adjudicados a la *Iliada* no sean otra cosa que mera arbitrariedad subjetiva. Mi información de una intención estética, de una esencial irrealidad que envuelve al poeta y sus relaciones con quienes fueron destinatarios del poema, sólo podrá probarse con una previa referencia al contexto histórico en que la *Iliada* fue compuesta. La historicidad no es rasgo ocasional. Es taxativamente sustantiva.

Un somero conocimiento de la historia griega enseña que los poemas homéricos no funcionaron en ella según los módulos de lo que para nosotros es literatura. Homero representó durante centurias uno de los prototipos de saber serio. Los griegos se rigieron por los poemas en una medida más intensa y exclusiva que nosotros por la ciencia. Las concepciones básicas que tuvieron de la realidad —el saber fundamental de la existencia— arraigan casi sin excepción en esos relatos versificados que para nosotros se agotan en una resonancia de admirable literatura. Las expresiones para nosotros más “poéticas” —menos reales— fueron vividas con seriedad análoga a la que ata a los hombres del siglo XX al forzoso encadenamiento de unas ecuaciones. Con todas las salvedades por hacer: Para un griego, Homero era “ciencia”. Más aún: era la ciencia.

Homero encarnaba el compendio básico del saber acerca de los dioses y de los hombres. Con un pensamiento plástico, de espléndida riqueza intuitiva, los poemas representan en ágil acción el mundo de los dioses. No es una teología. El saber homérico queda acuñado en acciones e imágenes, en epítetos reiterados, en fórmulas que se imponen a la memoria y quedan grabadas como caracterización obvia de los inmortales. Sólo la especulación posterior destacó una concepción conceptual de la realidad divina. Respecto a los hombres, Homero sigue el derrotero de una ética aristocrática y guerrera, indispensable punto de referencia en la educación helénica madura. Homero y los antiguos poetas componen —en estrecha vinculación con el arte figurativo— la interpretación inmediata de la realidad en que se vive. Es la autoridad a que fundamentalmente se recurre en los problemas menudos o arduos que la existencia plantea. Saber de tradición, es vivido como el núcleo en que reposa y que mantiene unida la comunidad. Para el griego, durante largo lapso, el saber y la imaginación poética estuvieron indisolublemente ligados. Saber era saber lo que decían los poetas.

La inicial intención de inquirir intemporalmente la esencia de la

literatura se manifestó así incompleta. Cuando un griego se refería a la literatura mentaba una realidad distinta a la que ese nombre significa en nuestros días. Distinta, sobre todo, en el cimiento que dota de sentido a cualquier realidad humana; su función vital, el papel que juega en el conjunto de funciones que llamamos vida humana.

No es que no se pueda filiar un sistema de rasgos caracterizadores del hecho literario válido en su abstracta generalidad para obras de distintos tiempos. La cuestión es otra. Se trata de que tales rasgos callan lo esencial si en cada caso no se los hace funcionar en la concreta circunstancia histórica de que proceden. Llenar de contenido histórico cualquier nota de rigidez intemporal es imperativo ineludible a quien no quiera quedarse en el cómodo limbo del intelecto puro.

La flexión histórica de los conceptos viene exigida en suma por los objetos mismos. No es posible saber qué sea literatura interrogando solamente los volúmenes que pueblan las bibliotecas. La tarea consiste en recrear el contexto viviente en que brotaron, el suelo y el aire en que adquieren plenitud real de sentido.

Se hace aquí indispensable un párrafo aclaratorio. Podría argüirse que esta indagación histórica no es necesaria por cuanto, si bien los griegos tuvieron la estimación señalada de la *Iliada*, sólo hoy se ha hecho patente su legítima esencia literaria. Nosotros percibimos con claridad lo que la *Iliada* efectivamente es, efectividad que quedó oculta a los griegos bajo un montón de adventicias determinaciones.

La objeción merece ser tenida en cuenta. Su refutación cuidadosa pide largos prenotandos filosóficos que me están vedados aquí.

Juzgar desde nuestra actualidad equivale a que nos declaremos situados en un momento de la historia, no fuera de ella. Este momento —1956— sólo adquiere su realidad articulándose con todo el pasado. El pasado no es pretérito perfecto, puntual, inmóvil, desligado. En tanto que pasado es ingrediente de la actualidad. Dicho de otra manera: La *Iliada* se nos manifiesta hoy así porque antes —un antes que involucra la tradición entera— pareció cosa distinta. Es nuestra propia interpretación la que exige remontar el hilo de la historia. Sólo después de cumplida esta tarea de retorno a las fuentes será lícito afirmar que estamos en la verdad. De lo contrario nos exponremos a referirnos a un objeto ideal, no a la vibrante *Iliada*.

La condición histórica de la obra literaria resulta de nuestra condición histórica. Somos hombres tan pasajeros como los griegos que tuvieron a Homero por maestro acerca de lo humano y de los dioses.

LENGUAJE Y LITERATURA

“Pero, además, una reflexión también muy sencilla nos conduce a pensar que la Literatura es, y no puede ser otra cosa, que una suerte de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del Lenguaje”. Esta era la convicción que Paul Valéry se complació en repetir con finas variaciones en muchos de sus ensayos.

Es innegable que en principio afirma una verdad indiscutible. No lo es menos que —como de sólo ocurre en Valéry— la límpida trayectoria de la fórmula o deja por resolver lo más importante o, displicentemente, lo da por resuelto. En efecto, ¿cuál es el sentido en que se cumplen la extensión y la aplicación del lenguaje para que éste se cristalice en literatura? Las posibilidades lingüísticas que son la literatura dependerán de la previa dirección que a esta materia expresiva se imprima. Y ello depende de un *proyecto*, de la previa decisión que alguien respecto del lenguaje haya adoptado.

Valéry añade: “La literatura utiliza, por ejemplo, para sus fines propios, las propiedades fónicas y las posibilidades rítmicas del habla, que el discurso ordinario descuida. Hasta las organiza y hace de ellas un empleo sistemático, estrictamente definido. Le ocurre también a la literatura desarrollar los efectos que pueden producir las aproximaciones en términos, sus contrastes, y crear contracciones y usar sustituciones que excitan el espíritu a producir representaciones más vivas que aquellas que le bastan para entender el lenguaje cotidiano”. (Introduction à la Poétique).

En suma: utilizar el lenguaje con fines de literatura supone precisamente la posesión de ese fin a que se orienta la labor del escritor. Cuál sea este fin, en qué consiste, es la cuestión que investigamos. Quede destacado en la opinión de Valéry una nota. Su alejamiento del diario lenguaje, la función distinta que la literatura exige respecto de las aplicaciones cotidianas. Nos referiremos, como es natural, al lenguaje de palabras, al sistema verbal que puede transcribirse en un sistema de escritura.

Esto es, por lo pronto, una abstracción. El lenguaje no se compone de palabras a las que atribuimos su equivalente en signos gráficos. Al hablar interviene la personalidad entera del hablante. No sólo sus gestos y ademanes, sino también un conjunto delicado de elementos que componen el fondo vivo de que la expresión emerge: la inflexión de la voz, el brillo de la mirada, la tensión del cuerpo, el ritmo respiratorio. En la página escrita estos elementos se borran o actúan por sugerencia.

Tenemos delante un sistema gráfico que, mediante un esfuerzo en gran medida imaginativo, trato de dotar de vida. Leer no es meramente descifrar un valor fonético y significativo. Es, ante todo, recrear por una operación casi mágica aquellos rasgos inasibles y fugaces. Uno de los atributos cardinales de la literatura consiste en el esfuerzo por mantener en el lenguaje escrito ese fondo vital en una medida mayor, más compleja e intensa, que en cualquier otro empleo de la escritura.

Dos factores definen este primer vistazo al lenguaje: el hablado y el escrito. El lenguaje hablado se agota en cuanto tal en la circunstancia en que es pronunciado. Rigurosamente, es efímero y por ello (a su turno daremos razón de la consecuencia) de escaso alcance en el espacio. Mi voz llega a distancias modestas. El hablar está configurado con vistas a la proximidad. Apenas el interlocutor se aleja, el hablar se distorsiona y empobrece. Al cabo, cae en la rudeza zoológica del grito.

Hablar es tarea puntual: aquí y ahora. Es irrepetible y, en su plenitud, irrecuperable. Medios técnicos como el disco sólo retienen la voz con exclusión del hablante. El oyente debe proceder de un modo análogo a la lectura. Al escuchar el disco, la persona trata de recrear a la persona cuya voz resucita la membrana. En el cinematógrafo la reproducción es más completa. Asistimos al diálogo. Pero ni siquiera así prescribe la condición efímera. Yo, espectador, soy testigo de un diálogo que si fue real y no ficción artística —¿será esto posible?— no preveía mi asistencia. Para mantener la ilusión del suceso que ocurre en la pantalla he de imaginar la circunstancia del coloquio: el pasado, los interlocutores y su contorno. Comprender lo que dicen implica identificarme imaginativamente con ellos.

El teléfono, se afirma, permite el diálogo a distancia. Es cierto. Pero a condición de que se entienda que es un diálogo disminuido, un sustitutivo siempre deficitario de la presencia o bien un modo de comunicación diferente del que se cumple en mutua presencia. Deficitario: hay cosas que no pueden decirse por teléfono. Y dotado de propias convenciones. Me sorprende que no se haya estudiado mejor la retórica telefónica, convención expresiva que hoy es para nosotros lo que era, en buena parte, la epístola para nuestros antepasados. El teléfono está a medio camino entre la conversación y el correo.

La escritura nació de una necesidad de perpetuación del habla efímera. Cumple la función de retener en el habla algo que se considera digno de memoria. El lenguaje cambia aquí de sentido. En vez de agotarse en el coloquio de determinadas personas, se atribuye a lo dicho un valor para otros. Este valor podrá ser de índole muy diversa. El aquí y

ahora se transforma con vistas a un “en otras partes y después”. La invención de la escritura entraña un gigantesco cambio en la actitud humana. Involucra la aparición de un nuevo estilo de hombre.

La escritura es la concreción de dos rasgos inseparables y en conexión íntima: 1º) un consciente tener en cuenta el futuro como ingrediente de la vida, una asunción de la humana condición histórica. 2º) una aclarada comprensión del otro hombre como prójimo; alguien a quien cabe dirigirse sin conocerlo. El habla —aire articulado— acepta plegarse a la duración de la letra, materia inerte. La hace su aliada.

La índole instantánea de la palabra es conexas con el significado. El significado, el momento más perenne e invariable del lenguaje, recibe su real intención —significar es señalar— por obra, gracia y desgracia de la circunstancia en que la palabra es articulada. La circunstancia o contorno histórico es el contexto indispensable que torna plenamente comprensible la expresión más humilde y de apariencia más transparente.

“En la operación de hablar, esto es, entenderse verbalmente, lo que llamamos idioma o lengua es sólo un ingrediente, el ingrediente relativamente estable que necesita ser completado por la escena vital en que se hace uso de él. El ejemplo más claro, por ser a la vez exacto y caricaturesco, es éste dado por algunos lingüistas: Imagínese la cantidad de cosas que puede significar el vocablo “negra”. ¡Son tantas que no nos dice nada: ante ella la mente renuncia a entender, indecisa frente a lo innumerable, pues ni siquiera obliga a que pensemos en un color, ya que, a veces, hablamos “nuestra negra suerte”. Y, sin embargo, basta que el cliente de un “bar” grite “negra” para que el camarero acuda solícito trayendo el vaso espumante de oscura cerveza. Todo lo que la palabra “negra” no dice por sí misma, lo añade, diciéndolo, muda, la circunstancia. El idioma o lengua es, pues, un texto que, para ser entendido, necesita siempre de ilustraciones. Estas ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla: realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. De todo lo cual resulta que el sentido real de una palabra no es el que tiene en el Diccionario, sino el que tiene en el instante”.¹

La circunstancia tácita es en suma la que lleva a su real sentido aquello que explícitamente se dice. Y esto no es una comprobación trivial, ya que por ella nos asomamos a una de las caras más desazonan-

¹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Del Imperio Romano*, Diccionario y Circunstancia O. C. vol. VI.

tes del lenguaje. Frente a la multiplicidad de la circunstancia y a su índole perecedera, lo dicho representa sólo una pequeñísima parte del hecho lingüístico. Casi diríamos que es el centro de cristalización que por un momento ordena la figura del contorno de los hablantes. Por tanto, en un diálogo es mucho menos lo que se dice que lo que se calla. Lo demás, lo que se da por sabido, lo tácito que pone la pertenencia a la circunstancia, es con mucho, lo más vivo e importante. Al perder su contexto, el lenguaje siempre está al borde de tornarse incomprensible. Es lo que ocurre cuando leemos un diálogo taquigráfico, muñón de una realidad, ignorando quiénes hablaban y cuándo y dónde. Igualmente ocurre con un texto antiguo cuya circunstancia apenas si tiene, en caso favorable, alguna vaga coincidencia con la nuestra. El lenguaje, cuya misión es la explicitud, exige un complemento tácito. La tarea de hablar se compone más que nada de silencio.

El papel de la circunstancia enriquece y precisa el carácter histórico atribuido al hecho literario. Su historicidad le viene ante todo de una peculiaridad inomisible del lenguaje mismo. Todo fenómeno lingüístico, desde el "Buenos días" a la *Divina Comedia* demanda tener presente que es alguien que habla o habló en determinada fecha y en determinado lugar.

Frente al hablar, la escritura es una *técnica* con que se intenta de algún modo corregir la condición efímera del lenguaje. En vez de aceptar que se agote, irremisiblemente, en cada instante, la escritura aspira a que pueda ser recreado en otras horas y en otros panoramas. En vez de dirigirse a un determinado interlocutor, el que escribe erige en destinatarios a muchos hombres. A esta realidad integrada por esos hombres que ni son todos conocidos por el escritor ni le han solicitado colectivamente que se los tome por destinatarios de un particular decir es *el público*.

El público no es una añadidura prescindible de lo escrito. Dimensión suya obligatoria, sin ella lo escrito perdería su sentido.

Las consecuencias son muchas y nada desdeñables. Concretamente, el que escribe no sabe bien para quien escribe. Tiene que imaginar a quienes su escrito va dirigido. De tal modo, lo escrito reconoce siempre una posibilidad, un ingrediente inconcluso que se actualiza en el lector. Según su destreza y capacidad de anticipar imaginativamente a los lectores, así será su escrito, así el destino que a éste habrá de tocarle. Esta anticipación se peralta en la literatura. La imaginación del escritor es ante todo imaginar su público.

Si bien el que escribe imagina al lector, nunca se circunscribe a una

persona determinada y única. Porque precisamente la escritura encierra una intención plural. El público no es una multiplicidad de personas individualmente conocidas, sino un conjunto de fisonomía y caracteres propios. Escribir es siempre menos íntimo y personal que hablar. Es tarea condicionada mucho más enérgica y directamente por lo social, por la *gente*.

El escritor, el que ejerce la literatura, crea un público. Recorta en la gente un sector elegido según las notas que considera indispensables para la comprensión de la obra. Recíprocamente, todo escritor está condicionado por el Escritor, vale decir, por la pública imagen que de su oficio tiene la gente. Esta influye sobre el escritor enfrentándole sin escapatoria con una determinada interpretación de pública vigencia.

Cuando hacia 1840 se hablaba del escritor, se suscitaba una figura de rasgos bastantes fijos. Era un individuo socialmente extravagante, disconforme; alguien que voluntaria y casi agresivamente salía de lo común. Por eso, en aquellos años, el escritor era un hombre interesante, despertaba un movimiento de atención hacia su persona. Como el escritor lo sabía, obedeció a su imagen social y la fortificó con indumentaria y gestos: amplia cabellera despeinada, barba mal afeitada, ojos insomnes. Desplantes para asustar al burgués halagado a fin de cuentas de la atención que el escritor le devolvía. Hoy, en cambio, el escritor carece, en el más radical sentido, de figura social. No tiene una imagen genérica en qué respaldarse. El resultado es patente. Jamás ha estado el escritor más desorientado en lo que respecta al público.

Esta ausencia de imagen vigente es capital signo de crisis. Cuando se habla —y vaya si se habla— de crisis en la literatura no se omita esto. El escritor se ha quedado sin saber para quién escribe.

Entrevemos en la literatura un móvil de duración y de difusión. Se escribe para muchos y para mucho tiempo. La medida de para cuántos y quiénes se escribe y con qué horizonte temporal el escritor cuenta, filia en cada época una de las dimensiones esenciales de la literatura. Tal móvil equivale a reconocer de antemano que lo que se escribe interesa a los demás.

Considerar algo interesante para los demás supone atribuirle importancia. La vida humana se desenvuelve en la impostergable elección; vivir es preferir esto a lo otro. Cada cual se revela por el fondo activo de sus preferencias. Somos lo que preferimos.

Cada momento histórico tiene un área genérica de preferencias en que inscribe el individuo su propia actitud. No tanto que se acaten las

preferencias contemporáneas con invariable docilidad. Más bien es que las particulares elecciones habrán de tener obligatoria cuenta de las estimativas vigentes. Aquello que se prefiere, objeto de la elección, es, repitamos, *lo importante*.

Lo que se escribe destaca en primer plano objetos a que se atribuye importancia. Si se comparan diversas épocas literarias se advierte que este criterio ha variado con notable y rica amplitud. Creo que la primera tarea para juzgar desde adecuada perspectiva una obra literaria estriba en deslindar con pulcritud qué era lo importante para la época y, consecutivamente, lo importante para la literatura.

Literatura, en su faz más general, es lo que merece ser dicho. Lo que se dice, decidido por el escritor en trabado dinamismo con las preferencias históricas, es el *tema*. Una inquisición filológica de este vocablo tan zarandeado aportaría aclaraciones sorprendentes.

El especialista en estudiar temas se limita por lo común a comparar la superficie escrita de muchos textos y a consignar cambios y coincidencias. Descuida lo capital. Un tema fue en sus orígenes algo importante; modulado después con fines diferentes a los originales, acaba por petrificarse. Ciertos temas son mera rutina, letra muerta: se siguen repitiendo porque se frecuentaron antes. Piénsese por ejemplo, en el tema de los dioses para Píndaro y la mitología al uso en los poetas del Renacimiento. ¿Se puede honestamente hablar del mismo tema en un idilio de Teócrito y en una "imitación" de Petrarca o Sannazaro?

Destinada a perdurar, la obra escrita presenta frente al lenguaje oral una acusada diferencia: su menor espontaneidad. Todo escrito — la letra queda — complica una voluntad de cálculo. No sólo el que escribe mide, sopesa lo que expresará con mayor margen de holgura. También el que lee puede releer. Mientras el lenguaje oral es instantáneo, el lenguaje escrito se configura con vistas a la indefinida repetición.

Ciertos rasgos del lenguaje pasan así a primer plano. Se descubren en él posibilidades combinatorias desdeñadas por el diario hablar y hasta vedadas a éste. Lo escrito asume frente a lo hablado la complejidad del hacer técnico. Hablar es cosa de todos. Escribir es, por lo pronto, una tarea siempre proclive a convertirse en *oficio*. Esta es una de las razones de la supradicha estimación social que el escritor ocasiona. No afirmo, claro está, que el oficio de escritor sea sinónimo invariable de lo que nosotros entendemos por escritor profesional. Esta es precisa y solamente una de las tantas imágenes sociales que ha investido el escritor en algunas épocas.

Aquellas posibilidades y extensiones del lenguaje que Valéry consideraba como el campo de la literatura empiezan a denotar sus requisitos. Tales aplicaciones aparecen en el horizonte lingüístico merced al proyecto de decir algo importante con una congrua voluntad de duración.

Por ejercerse la literatura sobre un área cambiante de temas, la general perspectiva que en cada caso el escritor adopta está sometida a cambio. Desechemos dos simplificaciones erróneas. Tiende la crítica a suponer que el escritor —la literatura— ha mantenido una actitud en lo sustancial invariable. Sólo cambiarían en la historia los objetos elegidos. El error está en desconocer que un cambio de elección es necesariamente un cambio esencial en el sujeto, en lo que se entiende por literatura. O, segundo despiste, se cree que el sujeto cambia, pero siempre ha tenido a la vista el mismo paisaje de objetos. Si Lope de Vega no se interesó por honduras psicológicas y prefirió andar tramas patentes y, en cambio, Ibsen radicó el tema en buceos psíquicos, uno y otro enfocaban la misma realidad y su decisión obedeció nada más que a personales preferencias de Lope y de Ibsen. Grave desliz. La realidad se va configurando al correr de la historia. No sólo cambia la perspectiva de abordaje a las cosas. El repertorio de cosas es lo mudable. Algunas que nos parecen de obvia presencia en el siglo XX no figuraban ni por asomo en el mundo de otras épocas. Inclúyase en las cosas los sentimientos, las ideas, los estilos de la voluntad. Entre el individuo y su circunstancia hay una relación dinámica: están en correlativo intercambio. La circunstancia oprime y sustenta al individuo, se configura por él y contra él. Cada cual crea la suya proyectando en el contorno histórico la mirada vital de una vocación determinada.

En la forma literaria, por lo pronto, desde la remota antigüedad, se reconoce el deliberado esfuerzo de lucir un porte más digno que la deshilvanada habla corriente. Un garbo "aristocrático" parece inimitable en la expresión literaria arcaica. Homero maneja una lengua que jamás se habló, regida en su estructura por las exigencias métricas y los objetos elegidos. El verso, la consciente sumisión a pautas rítmicas, fue desde muy temprano el vehículo predilecto. La literatura versificada nos parece siempre mucho más literaria que la prosa. Es así, en efecto. El verso con su poderío mnemónico y su faz insólita, es decir, noble, cumple ambos requisitos capitales: hacerse digno de un asunto importante y garantizar su difusión.

Entre la forma y el tema, pues, se establece una adecuación previsible que, como se sabe, suele llamarse de forma y contenido. Por otra

parte, sin impedir el recíproco ajuste, se entabla entre ambos momentos una suerte de rivalidad, una *tensión*. Ocupémonos del segundo aspecto.

La misión de la forma no pareciera otra que la de armonizar el decir con lo que se dice. Su constrictión al tema le comunica dignidad, es el ropaje digno de quien lo reviste. Este enfoque, manteniéndose dentro de las exigencias de la elegante razón pura descuida un componente real en la circunstancia de quien escribe. Atribuir una exclusiva, modesta función instrumental a la forma literaria equivale a desconocer un rasgo de máxima operancia. Este: que el lenguaje puede ser —y de hecho es casi siempre— uno de esos objetos importantes. El lenguaje también es un tema. No tan sólo que de resultas de un proceso la forma se emancipe e invierta la jerarquía inicial. Esta inversión, aunque merezca su mención, no es lo decisivo. Lo decisivo es que en el núcleo mismo del hablar hay una irreductible tendencia a conferir valor al hablar mismo.

Al cobrar conciencia de que se pueden establecer órdenes de palabras, el lenguaje adquiere ante el usuario un prestigio ritual. El empeño de deslindar siempre significaciones precisas es un error metódico, un logicismo que nada tiene que hacer con ciertas obras literarias o paraliterarias. Hay un encanto en la palabra misma que induce a maquinar proyectos de elaborar en todo su volumen esta fascinación del verbo.

No, rigurosamente, que se hable o escribe porque sí. La contestación urde delicadas complejidades. Es que en el mundo en que se vive suele destacarse con impar prestigio el lenguaje. Gran parte de la literatura latina, en especial la oratoria, constituye un ejemplo espléndido. La actitud humana predominante en estas épocas es retórica.

En esta dimensión injustificada del lenguaje se perfila la nota diferencial más vigorosa de la literatura sensu stricto entre los modos de decir. Un gozo verbal indistinguible del culto a la palabra es lo que nos lleva a agrupar en la literatura a obras de épocas y contexturas muy diferentes. El caso extremo de exaltación es de impar elocuencia reveladora. En las épocas de crisis, aquellas que no están en claro sobre cuáles objetos son los verdaderamente importantes, la literatura vive exclusiva y deliberadamente de su *forma*. Períodos de refinamiento, de estilismo, asoman con astronómica puntualidad en el instante en que la cultura queda tocada de ironía. Privada de radicales referencias, la forma literaria se erige en desfachatada autonomía: no reconoce otra pauta que lo dicho y lo mal dicho. La frase evangélica podría cobrar opuesto sentido. Si en el principio era el Verbo, podemos añadir que en el final es el verbo.

¿No habrá, sin embargo, otra función de la palabra que, sin caer en el hablar por el hablar, explique su prestigio?

El lenguaje *nombra* objetos. Nombrar: dar nombre a las cosas. Bien mirada esta tarea de nombrar es de una audacia tan prodigiosa que ninguna otra puede emparejarsele. Las cosas son múltiples y diversas. No hay dos cosas reales idénticas y estas cosas no presentan un límite fijo al inventario. Son incontables. Pero vivir en la absoluta multiplicidad diversa es imposible. Cuando la realidad asume su verdadera faz inagotable e inasible, la vida humana se disgrega, el individuo naufraga en el anonadamiento. Es la inmersión abrumadora en el fluir metafísico.

Para vivir, que es saber a qué atenerse, es necesario clavar hitos en la realidad, puntos de referencia en cuya solidez se cree. Los hitos inmediatos con que el hombre cuenta son... las palabras. "Y Yave Dios trajo ante Adán todos cuantos animales del campo y cuantas aves del cielo formó de la tierra, para que viese cómo los llamaría, y fuese el nombre de todos los vivientes el que él les diera". El comienzo biográfico de Adán coincide con la denominación del mundo circundante. La realidad primaria se organiza en mundo merced a los nombres. El quehacer nominativo es el primer proyecto que Dios infunde al primer hombre.

El lenguaje es la interpretación fundamental en que estamos, el saber más inmediato con que se cuenta. No todos los idiomas están al mismo nivel de acierto. Algunos han captado ciertos aspectos de la realidad con mayor penetración que otros. Cada idioma es en sí mismo una versión que no cancela las demás. Algunas cosas se dicen mejor en inglés que en francés, otras mejor en español que en alemán, otras mejor en alemán que en ninguno. Cada idioma, en fin, incluye un repertorio de imposibilidades. Hay áreas de la realidad que quedan inefables a los habitantes de un idioma: cuando las enfrenten se verán obligados a arduas proezas mentales, a operar fuera del sistema habitual en que han nacido y subsisten.

En tanto que interpretación, la palabra es razón de las cosas. Permite saber a qué atenerse. Forma primaria de dar razón es dar nombres. Nombrar es ya pensar. Por eso la palabra para los griegos era logos, patentización de la realidad misma. La tentación del verbalismo puede tomar el estilo de la mística del logos. En su acepción más cabal, el racionalismo está ya incluido como posibilidad en el lenguaje. Consiste, cortando las amarras de las palabras con las cosas en desconocer en ellas su carácter interpretativo para investir las de poderes dilucidatorios abso-

lutos. Moverse dentro del logos y según sus leyes internas equivale para esta posición a dilucidar la realidad en su ser. Ser y pensar, ser y decir, quedan identificados; la interpretación es tomada por la realidad misma.

ADOLFO F. RUIZ DÍAZ
Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza, enero de 1956.

NOTAS

EL REISELIED DE HUGO VON HOFMANNSTHAL Y EL PAISAJE HIPERBÓREO DE MIGNON

Entre las poesías de Hugo von Hofmannsthal, el conocido *Reiselied* (Canción de viaje), (1898), escrito al estilo de un "impresionismo estético-psicológico"¹, evidencia de una manera feliz el intrincado tejido mitológico en el arte maduro de este poeta 'europeo':

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,
Rollt der Fels, uns zu erschlagen,
Kommen schon auf starken Schwingen
Vögel her, uns fortzutragen.

Aber unten liegt ein Land,
Früchte spiegelnd ohne Ende
In den alterslosen Seen.

Marmorstirn und Brunnenrand
Steigt aus blumigem Gelände,
Und die leichten Winde wehn.

Cae el agua a torrentes derramada,
Rueda la peña amenazante;
Ya las aves de alas recias se aproximan,
Y alzan vuelo con nosotros.

Allá abajo, hay una tierra,
Donde se espejan, infinitamente,
Frutos plenos, en lagos sin tiempo.

Un frontón de mármol, el borde de una fuente,
Asoman por campiñas florecidas.
Y soplan leves brisas.

Como en casi ninguna otra obra de Hofmannsthal, estos versos nos adentran en la realidad de una conciencia mitológica colectiva.

¹ FRITZ MARTINI, *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 2ª ed., Stuttgart 1950, pág. 450.

Pero al propio tiempo testimonian una afinidad electiva y esencial y una coincidencia peculiar con anteriores modelos arcaicos y poéticos: el paisaje hiperbóreo de mitologías primitivas, y la canción de Goethe: *¿Conoces tú el país, donde el azabache florece?*

En otro lugar hemos tratado de caracterizar la esencia mítica de Mignon y de su canción mediante la investigación psicológica y la historia moderna de las religiones ². Y, como era de esperar, esas exposiciones no dejaron de suscitar alguna crítica. Así, Wilhelm Emrich, en su ensayo *Symbolinterpretation und Mythenforschung; Möglichkeiten und Grenzen eines neuen Goetheverständnisses* ³ (Interpretación de símbolos e investigación de mitos; Posibilidades y límites de una nueva comprensión de Goethe), no admite nuestra interpretación de Mignon, sin tomar en cuenta que las esferas de lo poético, por una parte, y de lo psicológico, por otra, presuponen dos perspectivas de la obra y del ser esencialmente diferentes, y que no es posible elucidar las estructuras psico-míticas de la obra de Goethe, descubiertas desde un ángulo de visión fenomenológico (pues sólo ésto pretendíamos realizar en nuestro trabajo), ajustándose a un punto central de enfoque estrictamente logicista en el dominio de lo histórico-espiritual y literario, y que aun permanece en el ámbito de la dialéctica hegeliana ⁴.

De todos modos, es innegable el 'niño divino' en Mignon, y su balada, en lo sustantivo psíquico-mítico, simboliza el paisaje ideal juntamente con su circunstancia hostil, en entera correspondencia de contenido con mitologemas de muy antigua tradición.

Exactamente igual puede decirse de las tres estrofas de Hofmannsthal. Sin embargo, en ellas aun se mantiene la sucesión natural y primitiva de los lugares, el ambiente físico, a diferencia de la canción de Mignon, pues aquí el viajero primero atraviesa un territorio hostil, antes de alcanzar la "isla feliz de la vida". En este sentido, la primera estrofa de la poesía de Hofmannsthal corresponde a la tercera de la balada de Mignon.

Wasser stürzt, uns zu verschlingen,
Rollt der Fels, uns zu erschlagen,
Kommen schon auf starken Schwingen
Vögel her, uns fortzutragen.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,

² ALFREDO DORNHEIM, *Goethes 'Mignon' und Thomas Manns "Echo". Zwei Formen des 'göttlichen Kindes' im deutschen Roman*; en *Euphorion* 46 (1952), págs. 315 ss. Versión en castellano: *La 'Mignon' de Goethe y el 'Eco' de Thomas Mann. Dos formas del 'niño divino' en la novelística alemana*. Mendoza, 1950, págs. 22 ss.

³ *Euphorion* 47 (1953), págs. 38 ss.

⁴ Compárese más detenidamente en mi reseña de *Euphorion* 45, 1-47, 1, en *Boletín de Estudios Germánicos III*, publicado por la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1955, págs. 233 ss.

In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut:

En ambas poesías, la peña y el agua son elementos de un poder destructor, que amenaza al peregrino en viaje a la tierra edénica situada más allá y más abajo del espacio caótico primero ⁵.

Que en Hofmannsthal podría tratarse de una meseta montañosa, ello se trasluce desde la primera línea de la segunda estrofa (*Allá abajo, hay una tierra...*). Mas es digno de destacarse y al mismo tiempo significativo, un motivo del *Reiselied* que al parecer no se encuentra en la poesía de Goethe: las aves transportando a los viajeros —nosotros— en sus recias alas. También aquí pasa a primer plano una ideación figurativa, de cierta importancia en el paisaje mítico de épocas pasadas.

El grifo de añósísimas narraciones y cuentos populares húngaros ⁶ y alemanes ⁷, habita en los lindes del árbol mítico cuya copa toca el cielo. Como en el cuento vogul del hijo del oso, el grifo traslada al héroe al mundo inferior ⁸; ese mundo lejano, misterioso e ideal, es a veces el país donde moran "el anciano y la anciana —es decir, los príncipes— del país de las aves migratorias" ⁹. Y según una fuente rusa (Ferdinandy, *ibid*), ese pájaro viajero de alas poderosas es "el ave-grifo celeste, un ser alado de gigantescas medidas, con cabeza parecida a la de un ser humano...". "Es tan fuerte, que puede llevar a un hombre sobre sus alas, sin esfuerzo..." Y también cuenta una tradición ostiaca que "el Kares alado transporta al héroe con vuelo veloz, de los infiernos a la superficie terrestre" ¹⁰.

Mas en todas estas versiones el país de las maravillas se encuentra en misteriosas lejanías. Según fuentes delficas, estaba poblado de cisnes el país hiperbóreo donde Apolo invernaba ¹¹. Sobre ésto resume Otto, (*ibid*, págs. 64 s.):

"El mito delfico mencionaba como su lugar de estada el

5 Véase para más detalles mi trabajo sobre *Goethes 'Mignon' und Thomas Manns 'Echo'*, *ob. cit.*, pág. 339, y muy especialmente nota 33.

6 MIGUEL DE FERDINANDY, *El paisaje mítico*; en *Anales de Arqueología y Etnología IX* (1948), Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, cap. *El país de las aves migratorias*, en especial pág. 219.

7 Compárese *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm*, ed. corregida y aumentada por Joh. Bolte y Georg Polívka, Leipzig 1913, t. III, págs. 267 ss., cap. *Der Vogel Greif* y t. I, págs. 503 ss., cap. *Der goldene Vogel*. Véase *ibid.* para más noticias sobre esta materia. Los hermanos Grimm establecen relaciones entre nuestra tierra paradisíaca y los cuentos del país de Jauja: "La idea de un país fabuloso desarrollada aquí en un tono humorístico, tiene sin duda una remota antigüedad"; más detalles acerca de este punto *ibid.*, t. III, págs. 244 ss.

8 FERDINANDY, *ob. cit.*, pág. 219.

9 *Ibid.*, pág. 223.

10 *Ibid.*, pág. 224.

11 WALTER F. OTTO, *Die Götter Griechenlands*, Francfort s. M. 1947, 3ª ed., pág. 64.

“ fabuloso país de los hiperbóreos. También en Delos se ha
“ meditado sobre él, y desde muy antiguo. Ningún buque ni
“ viajero puede llegar a sus playas (Pindaro, *Pyth*, 10, 29).
“ Allí mora el pueblo feliz que no conoce enfermedad ni vejez,
“ afanes ni luchas... Sólo los elegidos de Apolo visitaron el
“ fabuloso país... Lo más sobre los hiperbóreos ha sido
“ comunicado por Herodoto (4, 33 ss.), y en Delos se habla-
“ ba muy por lo bajo de legados y misiones sagradas que
“ llegaban de aquellas hondas lejanías. La epopeya de Ho-
“ mero no hace alusión a los hiperbóreos (según Herodoto
“ 4, 32), y apenas hay vestigios de ellos en Hesíodo y los
“ epígonos. Mas no cabe duda alguna de que la idea de ese
“ país feliz y luminoso es antiquísima. Allí se encuentra el
“ jardín de Febo, como refería Sófocles en una tragedia per-
“ dida (*Fragm.* 670). Hacia allí se alejaba anualmente y de
“ allí regresaba con sus cisnes, cuando todo florecía”.

En todas esas dispersas noticias reviven fragmentos de un mitolo-
gema arcaico, cuyo núcleo era la imagen de un mundo insular paradisi-
siaco, separado del mundo de los hombres por esa otra región abrupta
que únicamente podía ser visitada a costa de graves riesgos. Y así como
en estos mitos y narraciones, el ave poseía un poder salvador, así
también en la poesía de Hofmannsthal los viajeros son transportados
velozmente por ese medio, del ámbito primigenio, alto, caótico y
hostil, a las luminosas tierras bajas.

Aber unten liegt ein Land,
Früchte spiegelnd ohne Ende
in den alterslosen Seen.

Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
die Myrte still und hoch der Lorbeer steht...

Al igual que la primera estrofa de la *Canción de Mignon*, la
segunda de la *Canción de viaje* evoca un paisaje de suprema fuerza
vital¹², donde la naturaleza da sus frutos de plenitud eterna. Para
Goethe, el Goethe nórdico de la época pre-italiana, esta tierra feraz no
podía ser sino meridional, y por esto cobra especial significado el
clásico laurel de su contemplación, ahora percibido en todo su valor
plástico y concreto, pero que al mismo tiempo se relaciona con la
flora ilustre de los antiguos mitos. En cambio, Hofmannsthal no
localiza expresamente el país de su imaginaria meta, prefiriendo
evocarlo donde fuere, en remotas lejanías. Y en los dos últimos versos

12 DORNHEIM, *ob. cit.*, pág. 338.

de la segunda estrofa, con extrema concisión descriptiva, bosqueja un paisaje sugeridor y simbólico, en el centro del cual espejean los "lagos sin tiempo"; una imagen mitológica genuina que conviene a la esencia de aquella región. Según una versión húngara, corona esas tierras "el lago de leche" ¹³, en tanto la tradición de los ostiacos refiere de "siete lagos, siete mares de aguas áureas", ¹⁴ y entre los pueblos ugnos se dice que "tras la montaña luminosa" relumbra "el mar sagrado de aguas doradas" ¹⁵. Leche y oro son aquí términos designativos de la pureza "sin tiempo" de estas aguas, las cuales pertenecen al país de la felicidad, lo separan del país alto, lo aíslan o se reparten en el centro dilatadamente.

Marmorstirn und Brunnenrand
Steigt aus blumigem Gelände,
Und die leichten Winde wehn.

Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:

En el segundo y tercer versos de la tercera estrofa de la *Canción de viaje* se detallan más características de esta comarca: La exuberancia y el esplendor de la vegetación, y las leves brisas corresponden a la apaciguada brisa de la primera estrofa de Goethe; esas brisas que con suave rumor dominan a todo lo salvaje, denso y reprimido, devolviéndolo a la armonía.

Mas a la vez, como en la canción de Mignon, no falta en Hofmannsthal la "mansión clásica" ¹⁶, con su frontón de mármol, de arquitectura sobria y majestuosa, formando una unidad original con el vasto panorama. También a este respecto existe, pues, efectiva concordancia entre ambas poesías y entre ambos poetas.

Es notable cómo Hofmannsthal diferencia el caótico paisaje primigenio del país ideal hasta en la realización formal de su idea lírica. La primera estrofa, de cuatro troqueos con las rimas alternadas según el esquema a-b-a-b, es una unidad acabada en sí misma. La segunda y tercera estrofas integran también una unidad, tanto en lo exterior como en lo interior, y su andadura rítmica adquiere una terminación plena, acentual, en el primer y tercer versos; mas la rima final cambia (a-b-c-a-b-c), sirviendo de puente entre las dos estrofas, de tres versos cada una solamente.

De manera que también en la construcción formal de esta poesía se asocian y al propio tiempo se distancian dos mundos diferentes, Goethe empero conserva en la estructura unitaria de su balada la enig-

13 FERDINANDY, *ob. cit.*, págs. 219, 223.

14 *Ibid.*, pág. 222.

15 *Ibid.*, pág. 223.

16 DORNHEIM, *ob. cit.*, pág. 338.

mática conexión, pues sin el país hostil tampoco existiría la arcadia feliz.

Dentro de nuestro enfoque, los nexos históricos que puedan existir entre ambas poesías tienen poca importancia, porque solamente nos interesa descubrir la contextura mítica de ambas obras, señalando sus concordancias y, desde esta perspectiva, los nexos interiores de unión entre la *Canción de Mignon* y la *Canción de viaje*. Pues el hecho de que Goethe compusiera así su balada y que Hofmannsthal escribiese su canción, no solamente manifiesta un probable conocimiento de la tradición mítica, o la posibilidad de crear una segunda canción de Mignon en el caso de Hofmannsthal, sino, además, la íntima disposición a replasmar una concepción primigenia, unida a una determinada relación psíquica de los poetas con su tema y con esos motivos, que en la arquitectura de cada poema fueron acuñados en una forma acabada y definitiva. Precisamente desde esta perspectiva la *Canción de Mignon* de Goethe adquiere la importancia que poníamos de relieve en exposiciones anteriores ¹⁷.

Pero, en fin, como quiera sea el aspecto particular del paisaje mítico en las versiones arcaicas tradicionales, y no obstante las diferencias de detalle entre las poesías de Goethe y Hofmannsthal, siempre nos enfrentamos con una concepción fundamental, común y completa: el país de la plenitud de la vida, puro y lejano, no terrenal y difícilmente accesible, cuya exploración sólo está reservada a los pocos.

Lejano y puro. Aquí más bien se trata de atributos y estructuras esenciales que en su sentido original pertenecen a los planos superiores del espíritu humano. Así, por ejemplo, la antigüedad pudo dotar con estos atributos a una deidad suprema: Apolo.

Resume W. Otto al respecto:

“Este su estar alejado es sumamente instructivo sobre la verdadera naturaleza de Apolo. Al compararlo con Atenea, se advierte la gran diferencia entre sus respectivos modos de ser. Mientras ella es la siempre cercana, él es la lejanía. No es fiel amigo, protector o consejero benévolo de ningún héroe. No es como Atenea un espíritu de lo inmediato, de la maestría inteligente y activa del momento, y por ello sus elegidos tampoco son los hombres actuantes”.

En el cuarto párrafo del capítulo sobre Apolo (págs. 68 ss.), Otto analiza detenidamente el aspecto de la pureza, apoyándose en fuentes prístinas para resumir lo que a su juicio da unidad al carácter complejo y cambiante del dios:

“...el Apolo de Homero tiene una pureza superior, la misma que desde Delfos se había anunciado de manera tan impresionante en los sacrificios expiatorios. Y ella debería adver-

17 DORNHEIM, *Euphorion* 46, ob. cit.

“tirnos que no hay que concebir las ceremonias purificatorias apolíneas en un sentido demasiado exterior. Mediante la aclaración de su naturaleza íntima el hombre debe precaverse de los múltiples peligros que le acechan. Y más aún: el dios establece un ideal de la apostura exterior e interior que puede valer como pureza con altitud de significación, sin tener en cuenta las consecuencias”¹⁸.

¿No están presentes aquí, también, Goethe, el Goethe de la nostalgia de Mignon y *Wilhelm Meister*, y Hugo von Hofmannsthal, el autor de la *Canción de viaje* y de *La torre*?

Prosiguen las exposiciones de Otto (*ibid*, pág. 73):

“A él [Apolo] los grandes visionarios le deben su facultad... El saber oculto, sea cual fuere el proceso de su transmisión, suele estar unido a una peculiar transfiguración y elevación del espíritu. Y esto ocurre con toda frecuencia en la poesía y en la música”.

De modo que el país mítico de las figuraciones arcaicas y de las poesías de Goethe y Hofmannsthal es, en el fondo, un paisaje apolíneo, despejado de toda maraña demoníaca, y de toda culpa y penuria; un mundo que desde la limitación y el desasosiego, logra conciliar naturaleza, espíritu y arte, con la amplitud de la perfección divina. En esta comarca, el espíritu se desprende de la red dionisiaca, por la libertad apolínea concedida a los elegidos —y entre ellos a los poetas— como fin de viaje al país de su nostalgia. ¿Es mera casualidad que Goethe muestre a Guillermo Meister el haz de senderos que llevan a este país? ¿Es casual que Hofmannsthal hable en su canción de viaje de *nosotros*, con lo que sólo pudo referirse a los poetas de su modalidad estética y espiritual? Ciertamente, no; pues el poeta suele distanciarse del mundo de todos los días, hacia la “wundervolle Nähe grosser Träume” (Hofmannsthal, *Der Jüngling und die Spinne*), que no obstante la condición psíquica de sus estructuras expresan la verdad del mundo de una manera arquetípica.

Así se realiza la abertura del ser por la palabra del poeta, cuando de lo terreno y humano se acerca a la misteriosa vecindad espiritual y divina, un territorio reservado muy especialmente a los fundadores de religiones y los poetas. Y por más que éstos creen a veces paisajes poco accesibles al entendimiento, nos queda la posibilidad de circunscribirlos, aunque sólo sea en la estampa mítica.

ALFREDO DORNHEIM

Universidad Nacional de Cuyo

18 *Ob. cit.*, pág. 65.

19 *Ibid.*, pág. 71.

SOURCES OF THE INVOCATIONS IN THE "HOUSE OF FAME"

In this essay I propose to indicate the sources of the invocations at the beginning of each of the three books of Chaucer's *House of Fame*, and to discuss Sypherd's thesis that they were not suggested by Dante's *Divina Commedia*.

Sypherd's entire book aims at proving that the *House of Fame* is completely within the French tradition of the love-vision poem, against the German scholars who established a close relationship between Chaucer's work and the *Divina Commedia*. He refuses therefore to see "any relation between the two poems in respect to the literary form, the subject matter in general, and the significance" ¹, but immediately he adds:

we may yet look for influence from the *Divine Comedy* under two headings: 1. details of poetic material and expression; 2. the artistic feeling which determined the excellence of the poem. ²

The theories of Ten Brink and Rambeau, perhaps suggested by Sandras's *Etude sur Chaucer*, are now superseded, and Sypherd's point is generally accepted. Robinson, in his notes to the *House of Fame*, repeats Sypherd's conclusions without comments. As it sums up the whole matter I shall be discussing here, I shall quote the note:

There has been considerable discussion as to the source of the three invocations. . . and it has been held that the whole idea of invocations was suggested by the *Divine Comedy*. But their use was common in poetry of various kinds and not unexampled in love-visions. In fact the particular address to Morpheus in the present passage seems to have been suggested by Froissart's *Trésor Amoureux* (11.615 ff.) ³.

As the second and third invocations are no problem as far as sources are concerned, I shall treat them in the first place. Chaucer says:

¹ SYPHERD, W. O., *Studies in Chaucer's House of Fame*, p. 71.

² *Ibid.*, *loc. cit.*

³ *The Poetical Works of Chaucer*, ed. by F. N. Robinson, p. 888, n. to 11.

Non faire blisfull, O Cipris,
So be my favour at this tyme!
And ye, me to endite and ryme
Helpeth, that on Parnaso duelle,
Be Elicon, the clere welle.
Or thought, that wrot al that I mette,
And in the tresorye hyt shette
Of my brayn, now shal men se
If any vertu in the be,
To tellen al my drem aryght.
Now kythe thyn engyn and myght! ⁴

Compare to this the opening lines of Boccaccio's *Teseida*:

O sorelle Castalie, che nel monte
Elicona contente dimorate,
dintorno al sacro gorgoneo fonte,
sott'esso l'ombra delle fronde amate
da Febo, delle quali ancor la fronte
spero d'ornarmi, sol che'l concediate:
le sante orecchie a' miei prieghi porgete
e quelli udite come voi dovete.

.....
Siate presenti, o Marte rubicondo,
nelle tue armi rigido e feroce,
e tu, madre d'Amor, col tuo giocondo
e lieto aspetto... ⁵

In the reference to Venus there are no verbal parallels, but there is one in the invocation to the muses, with its mention of mount and well. Yet the same passage, as Lowes justly remarks in his article *Chaucer and Dante* ⁶, is much more faithfully echoed in *Troilus and Criseyde*, III, 1807-10:

Thow lady bryght, the doughter to Dyone,
Thy blynde and wynged sone ek, daun Cupide,
Yee sustren nyne ek, that by Elicone
In hil Pernaso listen for t'abide...

where 'doughter to Dyone' answers to 'madre d'Amor', and 'listen for t'abide' exactly corresponds to "contente dimorate". Notice that Chaucer places the Muses on Parnassus and calls the well Helicon,

⁴ HF, 11. 518-28.

⁵ *Teseida*, I, 1 ff.

⁶ LOWES, J. L., *MP*, XIV (1916-17), 705-735.

while Boccaccio's "sorelle Castalie" dwell on the Helicon by a well the name of which is not mentioned.

Lines 523-28 are suggested by *Inferno*, II, 7-9:

O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
O mente, che scrivesti ciò ch'io vidi,
Qui si parrà la tua nobilitate.

'O Thought, that wrot al that I mette' is a literal rendering of 'O mente, che scrivesti ciò ch'io vidi', except for the word 'mette'; the rest is an adaptation and enlargement, punctuated by a verbal borrowing, 'engyn' ('alto ingegno').

This blending of different sources suggests the following associations as possible: as Chaucer's poem has tidings of love for subject, and in the second book the action really begins, the invocation to Venus comes logically to the mind; now the *Teseida* begins by such an invocation, containing besides an address to the muses; on the other hand, Dante has an invocation to the muses, followed by a reference to his mind, that registered all he saw. The two Italian passages, having the invocation to the muses in common, may in some such way have contributed to the poem of Book II. We may well ask ourselves, as Lowes in the article cited: "Did Chaucer perhaps keep a commonplace book, and was there a crowded page *sub voce* 'Musae'?" But perhaps writers at that time trusted their memory more than we do, and consequently it was more faithful to them than ours is to us.

Let us now consider the invocation which opens Book III:

O God of science and of lyght,
Appollo, thurgh thy grete myght,
This lytel laste bok thou gye!
Nat that I wilne, for maistrye,
1095 Here art poetical be shewed;
But for the rym ys lyght and lewed,
Yit make hyt sumwhat agreable,
Though som vers fayle in a sillable;
And that I do no diligence
1100 To shewe craft, but o sentence.
And yif, devyne vertu, thow
Wilt helpe me to shewe now
That in myn hed ymarked ys —
Loo, that is for to menen this,
1105 The Hous of Fame for to descryve —
Thou shalt se me go as blyve
Unto the nexte laure y see,

And kysse yt, for hyt is hy tree.
Now entre in my brest anoon! ⁷

In the first canto of the *Paradiso*, Dante says:

- 13 O buono Apollo, all'ultimo lavoro
Fiammi del tuo valor sì fatto vaso
Come dimandi a dar l'amato alloro.
- 16 Infino a qui l'un giogo di Parnaso
Assai mi fu, ma or con ambedue
M'è uopo entrar nell'aringo rimaso.
- 19 Entra nel petto mio, e spira tue
Sì, come quando Marsia traesti
Della vagina delle membre sue.
- 22 O divina virtù, se mi ti presti
Tanto che l'ombra del beato regno
Segnata nel mio capo io manifesti,
- 25 Venir vedra'mi al tuo diletto legno
E coronarmi allor di quelle foglie
Che la materia e tu mi farai degno. ⁸

This time Apollo is invoked, and almost in identical terms: *House of Fame* 1093 corresponds to *Paradiso* I, 13; *HF* 1101-1103, 1106-1108, to *Par.* I, 22-25; *HF* 1109 to *Par.* I, 19. In this translation, Chaucer has left out all complications and everything that was not pertinent to his subject; he has added some explanations which he probably considered necessary either to make his meaning clear or —and this is more likely— to lighten the solemnity of the Dantean stanzas, scarcely suited to the character of his work.

These two examples show us how strongly Chaucer was impressed by certain very striking and noble passages in the *Divine Comedy*. The same fact is proved by his translation of the Ugolino passage, by his adaptation of the inscription over the gate of Hell in the *Parliament of Fowls*: "Per me si va nella città dolente..." Undoubtedly, Chaucer felt the majestic beauty of the Italian poet, and acknowledged his admiration in true medieval fashion, that is to say, by making some of the beautiful verses his own. But in the process the Dantean lines lose of their loftiness and grandeur, of their high epic seriousness which makes them already classical, and are, in a sense, brought back to the medieval.

The first invocation, unlike the other two, has no parallel in the *Divine Comedy*. Sypherd, and Robinson after him, suggests the following:

⁷ *HF*, 11. 1091-1109.

⁸ *Par.* I, vv. 13-27.

- 615 Lors me dist Amours humblement:
"Regarde cy premierement
"Le dieu des songes, Morpheüs;
"En apres vecy Orpheüs,
"D'armonie et de melodie
620 "Le souverain. Met t'estudie
"A Morpheüs tant aouer
"Qu'en bien te veuille coulourer
"Ton songe et en fin advertir
"A toute honneur et convertir. ⁹

But this is not an invocation. The poet is taken before the god of Love, who gives him advice as to how to go about in the composition of his works. Froissart must ask Morpheus to send him colourful dreams and guide him, through those dreams, along the honourable path; he must also pray for the help of Orpheus, Rhetoric and so on. This, in allegorical language, means that he must make good use of his imagination und must employ all the devices necessary to make his poetry musical and effective. Still, he does not ask for *inspiration* for writing his poems. Prayers of this kind are all the so called "invocations" found in the French works. In the *Paradys d'amours*, the hero asks Morpheus to put him to sleep:

- Tant y pensai qu'il me souvint
Qu'il y avoit ja des nuis vint
Que par usage à mon coucier
Morpheüs aloie pryer,
1700 De dormir le dieu agreable
Et des songes le raisonnable,
Que, par amours et par pité
Et par sa debonnaireté
Je qui dors ne dormoie point
1705 Endormir me fesist... ¹⁰

in *Li Orloge Amoureux* he prays Love to make him choose the right words to please his lady:

Or pri Amours, qui ses servans avance,
Qu'il me purvoie en sens et en langage
Telement que la belle et bonne et sage
Voelle en bon gré ce dittie recevoir. ¹¹

In *La Fonteinne Amoureuse*, Machaut begs the god of Sleep send

9 FROISSART, *Le Trésor amoureux*, vv. 615-624.

10 FROISSART.

11 *Ibid.*

Morpheus to assume his body, half-dead on account of love sufferings, and to appear before his lady and persuade her to return his love:

Pour ce prier vueil au dieu de sommeil
Que Morpheüs face son appareil
Tel qu'a briés mos
Le gentil corps qui n'a point de pareil
Sache mon cuer, ma tristece, mon dueil,
Et qu'il le tient par son dous riant vueil
Pris et enclos.

.....
Hé! Morpheüs! voy comment il se duet!
A toy m'en plain.

As we see, the *Paradys d'Amours* or *La Fonteinne Amoureuse* are as good source of the invocation to the god of Sleep —where Morpheus is prayed to help the poet tell his dream 'aryght' —as the passage in the *Trésor Amoureux* quoted by Sypherd.

The source of *HF* 70 - 76 is *Metamorphoses*, XI, 592 ff.:

Est prope Cimmerios longo spelunca recessu,
Mons cavus, ignavi domus et penetralia Somni,
Quo nunquam radiis oriens medusve cadensve
595 Phoebus adire potest; nebulae caligine mixtae
Exhalantur humo dubiaque crepuscula lucis.
Non vigil ales ibi cristati cantibus oris
Evocat Auroram, nec voce silentia rumpunt
Sollicitive canes canibusve sagacior anser;
600 Non fera, non pecudes, non moti flamine rami
Humanaeve sonum reddunt convicia linguae;
Muta quies habitat; saxo tamen exit ab imo
Rivus aquae Lethes, per quem cum murmure labens
Invitat somnos crepitantibus unda lapillis.

.....
At medio torus est ebena sublimis in antro,
Plumeus, unicolor, pullo velamine tectus,
Quo cubat ipse deus membris languere solutis.

This passage was the source of 11. 62 ff. in the *Book of the Duchess*, together with Machaut's *La Fonteinne Amoureuse* and Froissart's *Paradys d'Amours*. In the *House of Fame* Chaucer summarizes Ovid's description of Sleep and his dwelling; the same as his source, he does not mention Morpheus by name. The few strokes with which he depicts Sleep, his cave and his 'slepy Thousand sones' seem more a reminiscence than a direct inspiration, although they suggest a better and more secure knowledge of the classical material.

Then comes the invocation proper:

And to this god, that I of rede,
Prey I that he wol me spede
My sweven for to telle aryght,
80 If every drem stonde in his myght.

Up to now, I have not been able to find anything in the French love-vision poems which could be considered as a source for this, not because similar addresses to Morpheus do not exist, but because their spirit is different and in my opinion they cannot be rightly called invocations.

To lines 81 ff.,

And he that mover ys of al
That is and was and ever shal,
So yive hem joye that hyt here
Of alle that they dreme to-yere,
85 And for to stonden alle in grace
Of her loves, or in what place
That hem were levest for to stonde,
And shelde hem fro poverte and shonde,
And from unhap and ech disese,
90 And sende hem al that may hem plese,
That take hit welland skorne hyt noght,
Ne hyt mysdemen in her thogt
Thorgt malicious entencion.

I should like to compare the following from Machaut's *Le Confort d'Ami*.

Or commencerai ma matere
En supplant Dieu nostre pere
55 Qu'il soit a mon commencement,
Au moien et au finement.
Cils qui tout scet et qui tout voit,
Qui tout gouverne et tout pourvoit,
Qui ciel et air et terre et mer
60 Et quanqu'on scet dedens nommer,
Tout ce qui est fu et sera,
Fist tout, et tout ce deffera
A un terme quil y a mis,
N'oublie onques ses bons amis,
65 Eins les conseille et les conforte
et joie en misere leur porte
Par mainte diverse manière,
Et s'aimme d'amour si entiere
Qu'onques a confort ne failli
Qui donna tout son cuer a li.

This seems to be really an invocation, although not quite the epic kind; it is rather more similar to the following passage from Boccaccio's *Laberinto d'Amore*:

E perciò, acciocchè questo ne segua, divotamente priego colui, dal quale è quello, di che io debbo dire, e ogni altro bene procedette, e procede, e di tutto, come per effetto si vede, è larghissimo donatore, che alla presente opera della sua luce si fattamente illumini il mio intelletto, e la mano scrivente regga che per me quello si scriva, che onore e gloria sia del suo santissimo nome, e utilità e consolazione dell'anime di coloro, li quali per avventura ciò leggeranno, e altro no. ¹²

There are strong external arguments in favour of Chaucer's knowing *Le Confort d'Ami*. In his Introduction to Guillaume de Machaut's *Oeuvres*, Ernest Hoepffner says about this work: "Trop souvent, malheureusement, ces qualités sont noyées dans un flot d'idées impersonnelles, de lieux communs et de banalités qui ne rendent pas toujours des plus attrayentes la lecture de ce long ouvrage. Tel ne paraît cependant pas avoir été l'avis des contemporains de Machaut. A l'exception du *Jugement dou Roy de Behaigne* aucun de ses poèmes n'a été reproduit aussi souvent que le *Confort d'Ami*. Il figure non seulement dans tous les grands manuscrits qui contiennent les oeuvres complètes de Machaut, mais encore dans ceux qui n'en donnent qu'un choix... En outre, il a même eu l'honneur de copies particulières, jusqu'au XVe. siècle" ¹³. Then speaking about the traces it left in the French literature of the period, the editor adds: "Ce sont les preuves les plus manifestes du succès qu'obtint le poème de Machaut. Il ne le cède, sous ce rapport, à aucune de ses autres oeuvres." ¹⁴

In the passage quoted, lines 57-63 carry the same meaning as lines 81 ff. in the *House of Fame*. 'Tout ce qui est fu et sera' seems to be directly translated in the line 'That is and was and ever shal', while 'And he that mover ys of al' is a concentrated, Dantean expression of the thought embodied in the French lines ¹⁵. *Confort d'Ami* 11. 64 ff. and *HF* 83 ff. bear a resemblance in matter, if not in words or general intention, which may well prove that one is the source of the other.

To conclude: I believe that the *idea* of invocations cannot have been taken by Chaucer from the French love-vision poems, for it is not a "common feature" in them, as Sypherd says. The invocation is a classical convention, and it may very well have been suggested to Chaucer, not only by Dante, but by Virgil and Boccaccio. Writing about Rambeau and his comparison of the *Divine Comedy* with the

12 *Op. Cit.*, p. 259.

13 Introduction, pp. XVIII-XIX.

14 *Ibid.*, p. XX.

15 Cf. DANTE, *Paradiso*, I, 1.: "La Gloria di Colui che tutto move...".

House of Fame, Skeat says: "I am quite aware that many of the alleged parallel passages are too trivial to be relied upon, and that the author's case would have been strengthened, rather than weakened, by several judicious omissions; but we may fairly accept the conclusion that Chaucer is more indebted to Dante in this poem than in any other."¹⁶ Skeat is rather on the side of Rambeau, while I incline to agree, on the whole, with Sypherd's theory, but I think his case would not have been weaker if he had refrained from relating every part of the *House of Fame* to the French love-vision poems. Aage Brusendorff says that in it the medieval conventions are strongly coloured by the new humanistic ideas¹⁷. No doubt, the invocation is one of the outposts of classicism in Chaucer's medieval art.

B I B L I O G R A P H Y

- ALIGHIERI, DANTE - *La Divina Commedia*, C. H. Grandgent, ed., D. C. Heath & C^o., Boston, New York, Chicago, 1913.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Il Laberinto d'Amore, Opere Minori*, Milan, E. Sonzogno, ed., 1879, pp. 259-319.
- *Il Teseida*, per cura di Salvatore Battaglia, Florence, Sansoni, ed., 1938.
- CHAUCER, GEOFFREY, *The Poetical Works of Chaucer*, F. N. Robinson, ed., Cambridge, Mass., Houghton Mifflin & C^o., 1933.
- FROISSART, Jean - *Oeuvres*, ed. Scheler, Brussels, 1870-72.
- MACHAUT, GUILLAUME de - *Oeuvres*, SATF, Paris, 1921.
- OVID - *Metamorphoses*, Loeb Classical Library, New York, The Mac-Millan C^o.

ARTICLES AND BOOKS:

- BRUSENDORFF, AAGE - *The Chaucer Tradition*, London, Oxford University Press, 1925.
- LOWES, J. L. - *Studies in Chaucer's House of Fame*, MP, XIV, (1916-1917), pp. 705-735.
- RAMBEAU - *Chaucer's House of Fame in seinem Verhältniss zu Dante's Divina Commedia*, Est. III, pp. 209-268. (1880).
- SANDRAS - *Etude sur Chaucer*, Paris, 1859.
- SKEAT, W. - *The Works of Geoffrey Chaucer*, London, Oxford Clarendon Press, 1925, III.
- SYPHERD, W. O. - *Studies in Chaucer's House of Fame*, Chaucer Society Publications, London, 1907, II: 39.
- TEN BRINK - *Chaucer. Studien zur Geschichte seiner Entwicklung und zur Chronologie seiner Schriften*, Münster, Adolph Russell's Verlag, 1870.

MARTA STELLA SOLARI

Universidad Nacional de Cuyo.

¹⁶ SKEAT, W., *Op Cit.*

¹⁷ BRUSENDORFF, Aage - *Chaucer Tradition.*

NOTAS CONMEMORATIVAS

VICENTE BARBIERI

Vicente Barbieri se definió en la poesía argentina de acuerdo con los anhelos más altos de su generación. Como sus mejores coetáneos, aspiró a conciliar en la justeza de una forma personal y necesaria una amplia perspectiva de cultura con la rica materia de intuiciones brotadas de su vida. Poesía siempre argentina, pero, eso sí, sin condescendencias fáciles con las incitaciones pintorescas del contorno actual o pretérito que otros menos inteligentes solían tomar por lo efectivamente nuestro.

No fue un escritor precoz en las editoriales. Su contacto con el público empieza después de los treinta años. En 1930 aparece *Fábula del Corazón*. A partir de entonces sus libros se suceden asiduos y sin desmentir la línea inicial. Su obra, pues, no denota esos cambios bruscos que la mayoría de las veces no son otra cosa que íntima desorientación. Esta continuidad nada tiene que ver, por supuesto, con la pobreza o la monotonía. Vicente Barbieri supo mantener con fidelidad, depurándola y ahondándola, la concepción de la poesía que consideró que debía ser la suya.

No corresponde a la brevedad, desgraciadamente apresurada, de una página escrita bajo la impresión de su muerte, ni insinuar siquiera una tarea de suma y resta entre las aspiraciones que orientan la poesía de Barbieri —poesía incluye naturalmente también a su prosa— y los aciertos ahora ya inmodificables que su obra encierra. De todas maneras, y esto nos parece indudable, la literatura argentina acaba de perder a un escritor auténtico. Decir más aquí sería incurrir en triviales retóricas de ocasión, ofensivas para la memoria de quien supo elegir, en un tiempo hostil a los poetas, la búsqueda rigurosa, emocionada y sin retorno que, recordemos a Valéry, a veces depara la feliz sorpresa del poema.

Obras de VICENTE BARBIERI ¹

Fábula del corazón, Buenos Aires, 1939.

Nacarid Mary Glinord, Ediciones Hipocampo, 1939.

Arbol total, Editorial del Plata, Bs. Aires, 1940.

El bosque persuasivo, Cuadernos Fontefrida, Bs. Aires, 1941.

La columna y el viento, Sur. Bs. Aires, 1942. Premio Municipal de Poesía.

Número Impar, Losada, Bs. Aires, 1943.

Cabeza yacente, Destiempo, Bs. Aires, 1945.

¹ Véase: JOSÉ L. RÍOS PATRÓN, *Vicente Barbieri*, Editorial "La Mandrágora", Buenos Aires, 1954.

- Cuerpo Austral*, Alamos, Bs. Aires, 1945.
Anillo de sal, Nova, Bs. Aires, 1946. Premio Nacional de Poesía.
Corazón del Oeste, Segunda edición. Ediciones del Bosque, 1949.
El bailarín, Emecé. Bs. Aires, 1953.

Prosa

- El río distante*, Losada. Bs. Aires, 1945. Libro del Mes y Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores.
Desenlace de Endimión. Botella al mar. Bs. Aires, 1951. Premio "Sarmiento" de la Sociedad Argentina de Escritores, otorgado a la mejor obra en prosa del año 1951.

RECUERDO DEL RÍO SALADO EN ESTA MAÑANA DE NOVIEMBRE DE 1948

Hoy que tengo este sol y este noviembre
Cayendo al centro puro
Del corazón callado y sosegado:

Pienso en blancas acacias
Del Oeste.
Y en los ramajes con que Dios bendice
La luz sobre las aguas del Oeste.

Pienso en lejanos álamos,
Y los veo parejos, infinitos
De doloridas luces, al poniente;
Rememoro los sauces en la grata
Frescura de noviembre,
Y alzo mis manos a la luz, y miro.

Vuelvo los ojos al pensar y pienso
En el azul de entonces,
Al Oeste.

Un mensajero lleva estas memorias,
Jinete por los vientos;
No forastero, sí volviendo al pago,
Cara al sol y la sombra en el estribo,
Mi mensajero cruza la llanura.

Pienso en el santoral de la esperanza
Que la niñez alzaba junto al río:
Descarnada inocencia,
Zumو cálido.

Vuelvo al pensar, y pienso.
Ardiendo en lejanías, era el mundo
Ya una siesta, ya un sol que se apagaba,
O la tormenta con un toro inmóvil,
Hacia el Oeste.

Pienso en mi mensajero y en la sombra
Que lo sigue al estribo;
Ya cruza las llanuras espectrales,
Ya sale hacia la luz,
Ya se hunde en cañadones y hondonadas
O salva claras lomas verdecidas,
Hacia el Oeste:

Tan callado cabalga,
Ardiendo siempre.

de *El Bailarín* (1953) de Vicente Barbieri.

ADOLFO F. RUIZ DÍAZ

LA MUERTE DE HENRI BERNSTEIN

Con Henri Bernstein desaparece un hombre que podríamos calificar de "pirotécnico" del teatro contemporáneo. Toda su obra nos revela un sistema cuidadosamente elaborado para crear situaciones de equilibrio inestable llamadas a desembocar tarde o temprano en crisis espectaculares. Es una química de la violencia cuya dosificación se efectúa según recetas de eficacia comercialmente comprobada. Bernstein no se detiene en esfuerzos estériles para abrir ante nuestros ojos las puertas secretas del alma o explicar los eternos misterios del destino: su objeto primordial es la obtención del éxito. En resumidas cuentas, su obra es una verdadera empresa teatral, destinada a ofrecer al gran público los elementos de interés y emoción a su alcance inmediato, desprovista de la vana y peligrosa ambición de guiarlo hacia ascensiones penosas. Hay en apariencia una fuerza constante que llega fácilmente a la violencia, en el fondo una debilidad crónica, tanto en la verosimilitud de las situaciones dramáticas como en la verdad psicológica de los caracteres.

Una de las piezas más características en este sentido es "El secreto", que salió á luz hace unos cuarenta años. Su protagonista siembra la desdicha a su alrededor y acaba por destruir su propia felicidad. La tensión aumenta rápidamente, esperamos que se levante el velo para descubrir las razones secretas y poderosas de tanta maldad destructora, y por fin se explica todo tan sólo por el desequilibrio monstruoso de la heroína.

Bernstein ha construido numerosas piezas sobre la violencia de los contrastes: entre la vida aparente y la naturaleza secreta, entre las aspiraciones y las realizaciones, entre la nobleza y los bajos fondos, entre el hombre ruin y atormentado y la mujer ingenuamente virtuosa. Hay además en Bernstein una obsesión satánica de la dominación, mas una dominación limitada a la vida sexual y al éxito social adquirido a cualquier precio. Por eso sus principales personajes serán generalmente aventureros sin escrúpulos o de tardía conversión. Algunos rasgos fugitivos de sentido ético pueden pasar por concesiones a las exigencias del público. No hay en ellos sinceridad, y por consiguiente la pintura del canalla nos interesa más que la regeneración eventual por el amor como ocurre en "El asalto", o el despertar tardío de la conciencia como sucede en "El animador".

A la maldición del vicio y de la desgracia Bernstein tratará de escapar en la época de la primera guerra mundial, ya que en 1917 nos da con su "Elevación" una pieza que armoniza con la tendencia general hacia un saneamiento de las tablas. Pero más que una consagración del autor a ideales superiores parece representar una concesión habilidosa a las exigencias del momento. Efectivamente, cinco años más tarde su "Judith" nos revelaba las terribles convulsiones del otoño sexual.

A partir de ese momento Bernstein no llega más a encontrar su equilibrio. Buscará en vano la nueva fórmula clave que le permita conservar su íntima personalidad y al mismo tiempo seguir adaptándose a las aspiraciones de su público. De la "Galería de los espejos", donde nos describe con cierta fuerza los tormentos de la duda —duda de la vida, del arte, de sí mismo— a "Félix", donde se dedica a pintar lo bello y lo positivo del corazón humano —ternura, piedad, confianza— Bernstein busca en vano su punto de gravedad. También aparece ahora la preocupación por una técnica nueva: en "Melo" fracciona la acción en cortos cuadros y trata de compensar con la variedad de enfoques la solución de continuidad; en "El día" trata de condensar el desarrollo psicológico en diez y seis "momentos" esenciales.

Mas dichos esfuerzos no corresponden a nuevos conceptos sobre la vida o el arte. Son la búsqueda inquieta de un técnico experimentado que ve su intento traicionado por la falta de inspiración real. Por eso, a pesar de que a veces llega a despertar cierto interés, su obra no deja rastros fecundos ni duraderos.

Podría parecer extraño que un Bernstein o un Bataille hayan gozado de un éxito tan prolongado al lado de Cocteau, Giraudoux, Anouilh o Salacrou. ¿Pero no se ha visto acaso preferir las obras de un Paul de Kock o de un Eugène Sue a las de Balzac o de Stendhal? Allá como aquí nos encontramos frente a una reacción popular que se niega al esfuerzo que le solicitan los escritores más profundos. Una buena literatura es casi siempre una literatura de superación en la apreciación de la cual las élites arrastran penosamente al vulgo. A veces el snobismo puede constituir un elemento positivo de importancia. Pero mientras tanto los autores de la "llanura" —o mejor dicho del "pantano"— prosiguen entre éxitos efímeros su camino sin gloria.

Bernstein nos hace pensar en Bataille y Bataille en Bernstein. He aquí sin embargo dos autores bastante diferentes por no decir opuestos. ¿Qué hay de común entre la sensiblería dudosa de "Maman Colibri" y el arrebatado envilecimiento de "La Rafale"? Al mirar más de cerca encontraremos sin embargo en los dos autores una idéntica complacencia en responder a lo que hay de más trivial en la psicología popular. En Bataille encontramos la exaltación morbosa del sentimiento y una ingrata insistencia en los desarreglos de la sexualidad. En Bernstein, una valorización disfrazada de los apetitos que nos arrastran hacia las ciénagas de una humanidad sin luz y sin grandeza. Ninguna aspiración, ninguna inquietud, ningún esfuerzo para trascender lo peor de la esencia humana, o por lo menos para analizar estas escorias del alma con objetividad y penetración.

No es de extrañar por lo tanto que en el pasado los críticos más autorizados hayan tratado a ambos sin ternura. Para dar unos ejemplos característicos bastaría recordar la opinión de Jacques Copeau en sus "Críticas de nuestro tiempo". Bernstein recibe lo suyo, pero no se olvida a Bataille, Hervieu, Capus y otras cuantas mediocridades célebres. "Hemos venido a parar a la calle del Vieux Colombier, escribe Copeau, para estar más lejos de todo lo que odiamos". ¡Qué parte privilegiada correspondía a Bernstein en este odio literario!

Es evidente que el respeto tradicional por los difuntos de ayer impuso a la crítica francesa cierta condescendencia y cierta suavidad en la evocación del hombre y de su obra. Mas ¿por qué habría de emitirse juicios mitigados sobre

un autor inmediatamente después del sepelio para luego desollarlo tranquilamente un año más tarde?

Cabe agregar sin embargo que Bernstein, aun deformando y torturando la vida real, no deja de ser un temperamento poderoso. Si el drama humano que nos presenta sigue siendo somero y excesivo, llega no obstante por su misma tensión interna a ejercer cierta fascinación. Se desprende cierta fuerza de atracción de estas situaciones desesperadas que encierran al hombre como en un torno. Hay un elemento patético en las crisis que estallan como un trueno. Hay algo de incisivo y cruel en su análisis de la vida social.

Se ha dicho que si Bernstein hubiese tenido más agudeza psicológica, más amplitud en su mirada escrutadora, más sinceridad moral también, habría podido llevar a cabo en el teatro la obra con que tantas veces soñó Balzac. Mas el juego de los "sí" es sin duda el más estéril, el más vano de todos. Tal como es, esta obra no puede pretender dejar una huella duradera, y para la obra de Bernstein, como para la de tantas otras celebridades efímeras, el epitafio más acertado ¿no sería acaso "LO QUE EL VIENTO SE LLEVO"?

ROLANDO DE REYHER

RESEÑAS

ANÓNIMO - *Los versos del capitán*. Editado en la "Biblioteca Contemporánea" de la Editorial Losada S. A., Buenos Aires, octubre de 1953 - 111 págs.

Es indudable que el autor de *Los versos del capitán*, es un poeta en el más cabal de los sentidos. Un lirismo del más noble cuño trasciende de cada uno de sus poemas. Algunos críticos se han empeñado en demostrar que tras el anonimato se oculta Pablo Neruda.

Los versos del capitán hablan de un amor que nació ya grande y que creció lleno de afirmaciones pero también de dudas. No hay preocupación por rima ni medida, pero están saturados de una ingenuidad lírica y natural belleza, que nos emociona como la visión de la primera estrella de la tarde. Es que en la vida del poeta ha ocurrido el hecho más simple y a la vez el más complejo: ha llegado el amor, mejor dicho un amor. Un amor hecho de sangre que se bebe y de carne que se escarba. Que deja paz después de las jornadas. Que reconcilia con Dios y con los hombres. Un amor de días renovados. El que se logra y se pierde en cada beso: El amor innumerable.

Ves estas manos Han medido
la tierra . . .
.....
y sin embargo
cuando te recorren
a ti, pequeña
.....
no alcanzan a abarcarte,
.....

(*La infinita* - pág. 28)

Hay asombro y regocijo en el amor encontrado, pero hay también temor de perderlo. La dimensión del ayer en la mujer amada, agobia el corazón de dudas que el poeta quiere disimular cuando nos dice:

Antes de mí
no tengo celos

Ven con cien hombres en tu cabellera
.....
Tráelos todos
adonde yo te espero:
siempre estaremos solos,
.....

(*Siempre* - pág. 47)

Y nos lo dice sin emplear figuras largamente meditadas o conceptuales; sin recurrir a adjetivaciones inusitadas con vistas a crear un pseudo clima poético.

La inquietud sigue desasosegando al poeta:

Yo he regresado a ti
desde la incertidumbre con espinas

Te quiero recta como
la espada o el camino.

Pero te empeñas
en guardar un recodo
de sombra que no quiero.

(*La pregunta* - pág. 49)

Y se multiplican palabras y afirmaciones de posesión, como si con ellas, horizontes de cristal, pudiera levantar alrededor de su amada, para aislarla de los recuerdos, de los sueños, de todo ese "gran antes" que él no conoce ni le pertenece. Y su acento se afiebra en el recuento de las cosas poseídas y que pretende cercar con su voz y con su sangre.

Bella, mi bella,
tu voz, tu piel, tus uñas
.....
tu ser, tu luz, tu sombra
todo eso es mío, bella
cuando andas o reposas,
cuando cantas o duermes,
cuando sufres o sueñas
.....
eres mía, mi bella,
siempre.

(*Bella* - pág. 29)

Aquí la palabra tiene clara realidad de destino. Rara vez nos trae evocaciones múltiples o nos hace trasponer los límites de una claridad meridiana en busca del sentido o la intención poética.

El corazón de la amada sigue con sombras y recónditos no alumbrados por el amor del poeta.

A veces te hundes, caes
en tu agujero de silencio,
en tu abismo de cólera orgullosa
.....
Amor mío, qué encuentras
en tu pozo cerrado?
.....

Qué ves con ojos ciegos,
rencorosa y herida?

(*El pozo* - pág. 55)

Y de su corazón casi ingenuo, estalla, podríamos decir, una angustiada profecía que le dicta el temor de perder a la mujer amada.

Si tu pie se desvía de nuevo,
será cortado

.....

Si me apartas tu vida
morirás
aunque vivas

(*El desvío* - pág. 48)

Aquí el lirismo deja paso a la pasión, para que ésta se encargue de informar los versos.

Pasada la crisis, la calmada reflexión abre nuevamente el diálogo. Un diálogo de frontera precisa: él y su amada y donde la correspondencia entre sustancia y cualidad no ha sido violentada para salvar una posible ausencia de lirismo o bien en busca de una extravagante resonancia poética, como a menudo ocurre en la poesía moderna.

Quiero que sepas
una cosa

tú sabes como es esto
si miro la luna de cristal, la rama roja
del lento otoño en mi ventana

Si toco

la impalpable ceniza
o el arrugado cuerpo de la leña
todo me lleva a ti
como si todo lo que existe

.....

fueran pequeños barcos que navegan
hacia las islas tuyas que me aguardan.

Ahora bien,
si poco a poco dejas de quererme
dejaré de quererte poco a poco.

.....

(*Si tú me olvidas* - pág. 59).

De la reflexión nace la conformidad con el presente, pero con un presente crecido y madurado desde el preciso instante del encuentro. Con sus horas y sus instantes anudados uno a uno; fraccionado hasta lo inverosímil:

No me has hecho sufrir
sino esperar,

.....
tú venías desnuda y arañada
tú llegabas sangrienta hasta mi lecho
.....
y cuando despertamos eras intacta y nueva
.....
sabía que vendrías
.....
con tus ojos, tus manos y tu boca
pero con otro corazón
que amaneció a mi lado
.....

(*Tú venías* - pág. 65)

Y ese desmenuzamiento y recreación de los momentos vividos, trae nuevos interrogantes:

El sabor de tu boca y el color de tu piel,
.....
dímelo, fueron sin cesar a tu lado
por años y por viajes y por lunas y soles
.....
o sólo ahora, sólo
salen de tus raíces
como a la tierra seca el agua trae
germinaciones que no conocía?
.....

Pero ya no quiere mortificarse ni mortificar con dudas. Prefiere encontrar una fórmula de conciliación:

No sé, no me lo digas, no lo sabes,
Nadie sabe estas cosas.
.....

(*Oda y Germinaciones* - pág. 82)

Y así comenzará el regreso hacia las horas del amor que vive. Y serán alabanzas los signos de su canto:

El aceite dorado de Italia hizo tu nimbo,
santa de la cocina y la costura
.....
Amor mío, a mi vida
llegaste preparada
como amapola y como guerrillera

(*V-Oda y Germinaciones* - pág. 91)

Y su palabra se tornará grávida de intimidad y ternura, recreando imágenes y momentos.

Recuerdas cuando

en invierno
llegamos a la isla?
El mar hacia nosotros levantaba
una copa de frío
.....

(*Epitalamio* - pág. 99)

Y la ola encrespada de su pasión de hombre fuerte, soñará la calma de una playa tibia. Pero el adiós sucederá en el tiempo que amanece, tiempo de luchas y renunciamientos:

Adiós pero conmigo
serás, irás adentro
de una gota de sangre que circule en mis venas
.....

Adorada, me voy a mis combates
.....

(*La carta en el camino* - pág. 107)

A lo largo de toda la obra, el poeta no ha necesitado del artificio o de la metáfora que pluraliza sugerencias o posibilidades, para transmitirnos el divino temblor de lo poético que en él alienta. Todo ha sido ventajosamente suplantado por una ternura niña y al mismo tiempo madurada y una sinceridad de fuente, que eleva su canto, porque de canto está hecha.

ITALO A. BUROTTO

HENRI SANSON, *L'esprit humain selon Saint Jean de la Croix* - Publication de la Faculté de Lettres d'Alger. XXII - Presses Universitaires de France, 1953.

Toda reseña parte del supuesto de la insuficiencia del género. Queda descartada la feliz posibilidad de resumir las incitaciones y conclusiones de una obra en el marco estrecho de unos pocos renglones. Conformémonos, pues, con aludir para el conocedor de San Juan de la Cruz, lo que implica un buen conocimiento de teología y filosofía unido a cierta capacidad de aprehender un estilo en que el lenguaje alcanza una tensión transparente y a la vez densísima, el rico contenido de esta obra laboriosa.

Como recuerda H. Sanson, la bibliografía apreciable sobre San Juan de la Cruz no abarca menos de 700 títulos de libros o artículos de revista. El libro que comentamos está destinado a ocupar un lugar de excepción en este copioso repertorio. Y ello por lo menos por dos razones. Una de ellas, la de constituir, desde una perspectiva coherente, un arduo y completísimo trabajo de recapitulación, esclarecimiento y profundización de los problemas principales que plantea la obra del santo. La otra, haber indagado en los fundamentos de esa obra proporcionando un apoyo seguro tanto para la comprensión particular como para ulteriores inquisiciones circunscriptas. En uno y otro aspecto, la tarea está

cumplida con esmero impecable. Reconocemos la mejor tradición universitaria funcionando con ocasión de uno de los momentos más ricos de la cultura.

Sería vano querer desglosar del contexto entero del libro una tesis perseguida en todo el transcurso de las 350 páginas con fines probatorios. La índole del tema y el método adoptado de acuerdo con ella excluye el *quod erat demonstrandum*. Las conclusiones, muy importantes, que depara su lectura se sedimentan en la marcha de la obra, en la disposición de los motivos, en la ordenada y exhaustiva erudición que aproxima y aduce sin desperdicio los textos atinentes a cada cuestión.

El propósito central, destacado en el título, recibe precisiones bien claras en la Introduction. Esta constituye el itinerario de la obra y las preguntas iniciales son retomadas en las páginas finales y solventadas, cuando ello es posible, en tono de respuesta.

"La but de ce travail est d'esquisser la conception de l'esprit humain que portait en lui saint Jean de la Croix quand il composait ses oeuvres. Sans doute le Père du Carmel n'a-t-il pas eu l'intention de présenter dans ses écrits une dissertation philosophique ou théologique sur la nature de l'esprit humain. Il s'adresse simplement à des religieux voués à la contemplation par vocation; et il ne cherche qu'à les guider dans leur vie de prière vers l'union immédiate d'amour avec Dieu. Néanmoins de l'oeuvre de Saint Jean de la Croix —de l'expérience dont elle est porteuse, ainsi que des poèmes et des commentaires qui traduisent cette expérience— il se dégage une conception de l'esprit humain qui en constitue, nous semble-t-il, la structure interne." pp. 7-8.

Casi con las palabras del autor, digamos que la intención del estudio es poner a luz la concepción del espíritu *subyacente* a la obra entera del santo y, por lo tanto, el fundamento orientador de sus escritos conceptuales y poéticos. Queda, por consiguiente, subrayado el carácter latente del tema, su omnipresencia fundamental e irreductible a tal o cual escrito. Con ello, se desprende tanto el método que habrá de seguirse como el tenor de los resultados, que nunca podrán pretender una fijeza de letra sino más bien una unidad acaso más fuerte, pero irreductible a proposiciones excesivamente cerradas. Anota asimismo el autor la oportunidad actual del estudio que emprende, dada la preocupación antropológica que hoy se advierte en diferentes campos especulativos.

Tras examinar el problema, ya de por sí difícilísimo, de las fuentes de San Juan de la Cruz y sus posibles relaciones, ya indagadas por otros autores, de su parentesco o su deuda con el tomismo, los místicos renanos y los contemporáneos, Sanson recuerda que priva una actitud de desconfianza inquebrantable respecto de la "ciencia", es decir, la filosofía y la teología, que se completa con una desconfianza igualmente enérgica de la "experiencia". (p. 14). "Il est certainement tributaire de ses lectures et de son milieu, mais il se tient au-delà".

De acuerdo con el fin que se propone, de la actitud que la preside, del método empleado y de la realidad estudiada, los caracteres de la mística de San Juan pueden agruparse en cuatro rasgos. Según Sanson serían: a) Es una mística de pura contemplación. b) Es una mística de "práctico", para usar el vocablo (practicien) empleado por Maritain en "Los grados del saber". c) Es

una mística escrituraria. d) Es una mística del espíritu. El examen circunstanciado de cada uno de estos rasgos culmina, como era de prever, en el último. Apoyado en la historia compleja de la palabra (p. 27 nota) deslinda tres sentidos en San Juan.

Son estos: 1º) Como parte espiritual del alma, el espíritu es la sede de esas facultades (entendimiento, memoria, voluntad) que le dan conocimiento, recuerdos, bienes, claros y distintos). 2º) Como parte espiritual del alma, el espíritu es además el lugar de recepción de todo lo que llega al alma, sea mediata, sea inmediatamente. 3º) Como participación en el Espíritu Santo, el vocablo espíritu designa a la vez el movimiento de Dios infundiéndose en el alma y el movimiento del alma que suspira hacia Dios. (p. 27. He traducido casi literalmente al autor).

En suma, que toda la mística de San Juan, afirma Sanson tras examinar los tres apartados que anteceden, es una *mística espiritual*. Quizá esta característica no permita, agrega, descubrir las fuentes de San Juan ni la medida en que depende de su medio. Permite al menos, en cambio, situarla en el seno de las escuelas de espiritualidad, ya que San Juan es tan avaro de controversias como de citas. "Son oeuvre se presente comme une série de décisions dont il ne tient pas à se justifier vis-à-vis d'adversaires ou de contradicteurs, mais qu'il définit simplement en fonction du but vers lequel il guide les âmes contemplatives, l'union immédiate d'amour avec Dieu". (pp. 33-34).

Siendo un todo misterioso y trascendente, el espíritu no tolera una sola vía de acceso para su estudio. Sanson se decide por un enfoque complementario. Primero, un esfuerzo de definición formal de lo que es el espíritu según San Juan de la Cruz, con la advertencia de que estas determinaciones, claras y abstractas en el lenguaje de la ciencia, se tornarán más oscuras pero más concretas cuando se viertan en el lenguaje de la experiencia y de la Escritura. Segundo, un esfuerzo de "descripción fenomenológica" de lo que es el espíritu *para* el Santo. Con ello se tratará de caracterizar las actitudes espirituales que presiden las diferentes dialécticas del proceso místico. Cada uno de estos accesos constituye una parte de la obra. Se completa ésta con la presentación sintética de la antropología mística aplicada en el misterio del espíritu humano según San Juan de la Cruz.

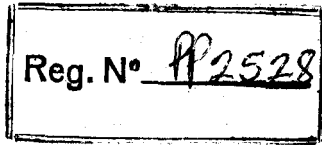
Entresacamos, para cerrar esta nota, algunas perspectivas de la Conclusión.

Es incontestable la indisoluble vinculación de la obra de San Juan al contexto de la religión cristiana. ¿Ello significaría, acaso, la pérdida de todo carácter de universalidad para su concepción del espíritu humano? Para un cristiano, contesta Henri Sanson, indudablemente no, ya que para él la revelación cristiana está a la base de su concepción del espíritu y del hombre. A esto se suma el carácter escriturario y la inmediatez de la experiencia de San Juan de la Cruz. Cabría, más bien, formular la pregunta inquiriendo qué aporta esta concepción al *no cristiano*. Cierra el libro esta aserción que involucra un vasto programa de futuras investigaciones:

"Un testimonio, el testimonio de una concepción cristiana del espíritu y del hombre. A este respecto, como cualquier otro sistema filosófico, no puede ser para él una clave, es decir, la manera cómo un hombre se expresa a sí mismo y expresa a los otros su visión del hombre. Se dirige a él en la exacta medida

en que participa, por su parte, en el misterio cristiano. Y le proporciona entonces un elemento notable para emprender un estudio de mística comparada. Es, en efecto, con provecho que se ensayaría un estudio comparado de Plotino para el helenismo, de Al-Hallaj para el Islam, de Aranga para la India budista, de San Juan de la Cruz para el Cristianismo. Al parecer, en la medida en que los místicos no cristianos han llegado a una experiencia auténtica de Dios, se reivindicaría en sus obras una concepción del espíritu, y por ella del hombre, no desprovista de hondas analogías de la que hemos analizado en San Juan de la Cruz". (pp. 344 y ss.).

ADOLFO F. RUIZ DÍAZ



LA PRIMERA EDICION DE ESTE
LIBRO SE TERMINO DE IM-
PRIMIR EN LOS TALLERES GRA-
FICOS D'ACCURZIO, DE CALLE
BUENOS AIRES Nº 202, DE
LA CIUDAD DE MENDOZA,
EL DÍA 17 DE JUNIO DE
——— 1957 ———