

CUATRO PROSAS OLVIDADAS DE JOSE EUSTASIO RIVERA

De veras triste ha sido la suerte editorial de los más eximios escritores colombianos — Isaacs, Silva, Rivera, García Márquez — ya que muchas de sus obras primerizas todavía yacen olvidadas en revistas y periódicos, cuando no en versiones manuscritas. En el caso de Rivera, unas docenas de poesías siguen dispersas en publicaciones de diversa índole, aunque de vez en cuando se reproducen varias de estas composiciones en revistas modernas, en transcripciones más o menos auténticas. Aparte de esto, existe el quehacer de compilar todas las variantes de los sonetos recogidos por el autor en su colección titulada *Tierra de promisión*¹. Y claro está que la tarea de mayor urgencia para fijar el canon del escritor huilense continúa siendo la de elaborar una edición crítica de *La vorágine*, con el acopio de todas las lecturas variantes².

En el artículo presente nos proponemos subsanar una pequeña parte de esta laguna editorial de las obras de Rivera, reproduciendo el texto de cuatro escritos en prosa que han quedado olvidados, o casi así, después de su publicación en revistas colombianas de hace unos sesenta años. Ninguna de estas obras es totalmente desconocida a los especialistas más avezados, pero todas permanecen inaccesibles al público general, ya que se encuentran sólo en revistas existentes en una

¹ Labor realizada muy imperfectamente por el padre LUIS CARLOS HERRERA en su libro *Rivera, lírico y pintor*, Bogotá, 1972, ya que ignora los textos originales publicados por Rivera.

² Véase HERNÁN LOZANO, *La vorágine: ensayo bibliográfico*, edición preliminar, Bogotá, 1973.

o dos bibliotecas de Colombia. Además, se da el caso singular de que todas las referencias bibliográficas a dichas prosas, citadas en los estudios de más solvencia erudita, están equivocadas³. Las referencias correctas son las siguientes: *La mendiga del amor* apareció en la revista *Tolima*, de Ibagué, año I, serie II, núm. 9, febrero de 1910, págs. 142-143; *La emoción trágica en el teatro* se publicó en *El Nuevo Tiempo Literario* (Bogotá), tomo XII, núm. 19-3649, 16 de febrero de 1913, págs. 280-283; y las *Impresiones de los llanos* y *Enrique Ibsen* vieron la luz en el *Suplemento Literario* de *La Patria* (Bogotá), respectivamente en los números 855 y 869, correspondientes al 20 de febrero y al 5 de marzo de 1916, págs. 45 y 1-2.

La mendiga del amor tiene la distinción de ser el único cuento conocido de Rivera; *La emoción trágica en el teatro* presenta el especial rasgo de presagiar la acción principal de *La vorágine*, escrita unos nueve años más tarde, y también delata unas lecturas insospechadas del autor, como son los franceses Henry Bernstein, Alfred Capus y Edmond Rostand, y el español Vital Aza⁴; las *Impresiones de los llanos* se an-

³ EDUARDO NEALE SILVA, en su libro fundamental, *Horizonte humano: vida de José Eustasio Rivera*, Madison, 1960, alude a tres de los escritos, dando los siguientes datos equivocados: "Su primera expresión artística se halla en el cuento *La mendiga del amor*, publicada en 1911 en la revista *Tolima* de Ibagué" (pág. 92; lo de "primera expresión artística" también resulta inexacto, ya que el mismo Neale Silva señala en la pág. 69 que RIVERA publicó el poema *Aguila andina* en julio de 1907); "El poeta había publicado hasta entonces [1911] sólo una composición en prosa, el breve ensayo crítico dedicado a su profesor de literatura, 'Pacífico Coral', que apareció en *El Nuevo Tiempo Literario* de Bogotá en 1911, bajo el título de *La emoción trágica en el teatro*" (pág. 92; como se verá, la dedicatoria a "Pacífico Coral" corresponde a *La mendiga del amor*); "Véase 'Cacería de zainos' (sic) *Mundo al día*, dic. 17, 1927. No hemos visto el texto primitivo, el que publicó *La Patria* de Bogotá" (pág. 129, nota; también está equivocada la referencia a *Mundo al Día*). El padre HERRERA, en su citado libro *Rivera, lírico y pintor*, págs. 141-142, repite los errores de Neale Silva y agrega el siguiente para *Enrique Ibsen*: *La Patria*, 5 de marzo de 1916.

⁴ Se tenía una idea incompleta acerca de las obras leídas con preferencia por Rivera. Según RICARDO CHARRIA TOBAR, "las obras literarias de su predilección, o al menos, las pocas que sus escasos recursos pecuniarios le habían permitido juntar [eran]: la *Iliada* y la *Odisea*, la *Encida*, la *Divina comedia*, *Los miserables* de Víctor Hugo, *Hermann* y *Dorothea*, y *Fausto*, de Goethe, el indis-

ticipan a la visión de la naturaleza trazada en *La vorágine*; y *Enrique Ibsen* refleja otras lecturas favoritas de Rivera. Vamos a señalar brevemente la importancia de cada una de estas prosas, sobre todo en su relación con *La vorágine*, la obra cimera del escritor, antes de proceder a reproducir los textos.

Aun cuando *La mendiga del amor* no merezca el calificativo de obra maestra, sí revela cualidades narrativas nada despreciables, que anuncian claramente un genio que ha de florecer brillantemente con el tiempo. Ante todo, se distingue en este cuento un manejo bastante seguro de técnicas narrativas de buena ley. Quizá lo que más impresione en *La mendiga* sea la capacidad de *sugerir*, en vez de *narrar* directamente⁵. Con rasgos muy finos el autor consigue comunicar al lector hechos que el mismo narrador ignora en el momento que suceden. Así, por ejemplo, el relator cuenta que la mendiga siempre frecuentaba la misma calle por las mañanas, a pesar de no ser sitio apropiado para su menester (párrafo 6); sólo en algunos momentos del día abandonaba la pordiosera este lugar para pedir en calles más idóneas, y regresaba pronto, fijándose en cierta ventana (párrafo 17). Nosotros nos damos cuenta de que la mendiga acude a esta calle por ser donde vive el narrador, y que la ventana siempre contemplada por ella es la de él, pero el recitador no se da por enterado de ello hasta el final. Otro ejemplo de la misma habilidad para insinuar

pensable *Don Quijote de la Mancha*, algunos dramas de Ibsen y de Echegaray, *Ariel* de José Enrique Rodó, *Los siete tratados* de don Juan Montalvo, algunas novelas de autores extranjeros y nacionales, entre estas últimas la *María* de Isaacs y *Pax* de Marroquín" (*José Eustasio Rivera en la intimidad*, Bogotá, 1963, pág. 22). El padre HERRERA afirma: "Shakespeare ejerció sobre él [Rivera] profunda seducción. Los trágicos griegos, los clásicos españoles y franceses estuvieron ante sus ojos como inspiración de su labor dramática. Ibsen, los Alvarez Quintero, Echegaray, fueron lecturas frecuentes ..." (*Rivera, lírico*, pág. 99); y "Calderón, Shakespeare y sobre todo Sófocles, fueron los ideales del poeta huilense" (*ibid.*, pág. 104).

⁵ Decía José ASUNCIÓN SILVA, a través de su *alter ego* José Fernández: "Es que yo no quiero *decir* sino *sugerir*..." (*De sobremesa*, en *Obras completas*, Bogotá, 1965, pág. 136). El mismo RIVERA, en su ensayo *Enrique Ibsen*, destaca que este dramaturgo "sabía sugerir como analizar..." (antepenúltimo párrafo), con lo cual queda patente la importancia atribuida por Rivera a esta técnica.

las cosas, en vez de decirlas: el narrador nunca declara que es poeta, pero tal circunstancia se desprende de lo que nos dice acerca de las reflexiones que hizo una tarde: "Después pensé en la felicidad del amor, en mis felicidades lejanas y en mis felicidades desconocidas... Poco a poco el éter se fue opacando, el cielo sentía fruiciones de maternidad con la aparición de cada estrella... Entonces salí con deseo de entristecerme. Intencionalmente desperté recuerdos y mi espíritu se fue a otros lugares". Las meditaciones del amor, la descripción lírica de la naturaleza, el entristecerse a propósito⁶ — todas éstas son características típicas de los poetas.

La gracia de la historieta consiste en que sólo al final el relatante cae en la cuenta del amor de la mendiga, caso bien claro a la vecina — y al lector — desde mucho atrás. Tal técnica de informar al lector de aquello precisamente que el mismo narrador ignora — esto es, la habilidad para vencer una de las dificultades más reacias de la primera persona narrativa —, esta técnica en manos de un escritor novel delata un talento nada común. El procedimiento de comunicar al lector hechos desconocidos para la misma persona que narra, será uno de los procedimientos técnicos utilizados repetidamente en *La vorágine*, donde en varias coyunturas Arturo Cova actúa de una manera desequilibrada sin percatarse de ello en el momento⁷.

Esta comparación con *La vorágine* sugiere otras coincidencias entre el primer escrito conocido de Rivera y su obra maestra: tanto en *La mendiga* como en *La vorágine* aparecen los temas del amor infeliz, el afecto a la naturaleza ("Poco a poco el éter se fue opacando..."), la acumulación de detalles descriptivos propia del Realismo, la delectación naturalista

⁶ Muy acertadamente observó MAX GRILLO (refiriéndose a Jorge Isaacs): "Suculen los poetas, cuando graciosamente la naturaleza los ha dotado de todas las condiciones para ser felices, fuertes y armoniosos, inventarse una pena, como si necesitaran del sufrimiento para mantener la divina energía de su canto" (*Vida y obra de Isaacs*, en *Boletín de la Academia Colombiana*, t. II, 1937, pág. 186).

⁷ Véase *La vorágine*, Nueva York, Editorial Andes, 1929, págs. 164-167, 171-173, 236-239, 244.

en representar lo feo (“Aquellos hombres tan cercanos a la cintura, ese brazo izquierdo que la parálisis había soldado al cuadril...”), el uso de la prefiguración (el *milagro* aludido como posible en el párrafo 7 se cumple en el “milagroso sacudimiento” de la penúltima frase), la utilización de experiencias del propio Rivera⁸, y el protagonista que reúne muchos rasgos personales de su creador (ensimismamiento, orgullo de su buena presencia y pujanza física, neurastenia, el poeta que desconoce lo que pasa a su alrededor). Puede decirse verdaderamente que se encuentran en *La mendiga del amor*, en escala pequeña y en estado naciente, muchos de los temas y procedimientos narrativos que Rivera habría de desarrollar extensamente en *La vorágine*.

Se halla en *La emoción trágica en el teatro* la misma conformidad con ciertos aspectos de la gran novela de Rivera. La idea central de este ensayo consiste en una protesta contra el tratamiento contemporáneo del tema de la honra conyugal: Rivera se indigna de que la mujer moderna tenga “libertad completa para abandonar al esposo a la hora que se le antoje, sin que éste pueda permitirse más que un amigable apretón de manos y un voto por su completa felicidad”. El poeta huilense se identifica plenamente con el modo de pensar español, que a su juicio refleja un temperamento “apasionado” y “ardiente”, inclinado a lavar con sangre cualquier infringimiento del honor conyugal. Con esta manera de reaccionar, que Rivera considera producto “del corazón sano y fuerte”, contrasta el del teatro francés moderno, basado en el principio de que “nadie tiene derecho de oponerse a la felicidad ajena...”, aun cuando esto lleve al adulterio. Encuentra Rivera que los dramas serios del día “tienen casi siempre su origen en los conflictos del corazón que ama, que se encela, se ve engañado y quiere vengarse”, y agrega: “El primer impulso de los celos, de la ira o de la venganza es el de ejercitar la violencia”.

⁸ Según NEALE SILVA, *La mendiga* fue inspirada por “el encuentro diario con aquella mujer de aspecto descoyuntado y misérrimo en que el poeta había fijado la atención” (*Horizonte humano*, pág. 92).

Pues bien, estas dos últimas frases sintetizan perfectamente la acción principal de *La vorágine*, que consta del amor de Arturo Cova por Alicia, de los celos que lo acosan sin tregua cuando se cree engañado por ella, y de su búsqueda de la venganza durante medio año de torturas indecibles en las selvas del Amazonas, al perseguir a Alicia y su presunto seductor. Salta a la vista, entonces, que *La vorágine* trata el mismo tema (amor-celos-venganza) que los dramas de honor de Calderón⁹. Está claro, pues, que la trama central de la novela bullía en la cabeza de Rivera desde 1912, diez años antes de que empezara a escribir *La vorágine*¹⁰.

También se notan parecidos entre las *Impresiones de los llanos* y *La vorágine*, aunque ya de otro tipo¹¹. Si bien *La mendiga del amor* y *La emoción trágica en el teatro* revelan coincidencias con la trama principal de la novela, las *Impresiones* responden a la misma predilección de *La vorágine* por la naturaleza, que forma un trasfondo ante el cual se desenvuelve la acción novelesca. En las *Impresiones*, Rivera promete (en el subtítulo *Cacería de xainos* [saínos]) contarnos un episodio emocionante, pero termina dedicando dos tercios de su relato a una descripción de la flora y fauna de la selva. Del mismo modo, la crónica de Arturo Cova peca de una falta de unidad — durante largos trozos se pierde de vista la trama central, mientras se introducen personajes, episodios o descripciones que guardan poca ilación con el asunto principal. Las digresiones (por llamarlas así) más largas son aquellas en que se describe la naturaleza de los llanos y de la

⁹ *Juan Gil*, un drama inédito de RIVERA, contiene el mismo esquema amor-celos-venganza (véase el esbozo del padre HERRERA, en *Rivera, lírico y pintor*, págs. 101-102). La protagonista de *Juan Gil* se halla encinta por su joven novio, pero se casa con un viejo; es análogo el caso de Alicia en *La vorágine*, ya que lleva en las entrañas al hijo de Cova, pero su familia la quiere casar con un anciano adinerado.

¹⁰ En abril de 1922 comenzó Rivera sus primeros apuntes de la novela, según señala NEALE SILVA, *Horizonte humano*, págs. 223-224.

¹¹ El hecho de que el título nombre los llanos, y que el artículo describa únicamente la selva, hace pensar que tal vez Rivera proyectara escribir una serie de artículos, la mayoría de los cuales tratara de los llanos.

selva. Estas descripciones sirven el propósito estructural de proporcionar un ambiente adecuado, de violencia y terror, para la trama amorosa, pero obviamente Rivera las inserta más por su valor intrínseco y para dar expresión a sus sentimientos patrióticos, que por razones puramente narrativas. Pero si la selva en la novela es una *vorágine* que devora al *hombre*, bestializándolo, por otra parte el autor y su *alter ego* — Arturo Cova — son amantes de la naturaleza; al igual que en su afecto por la mujer, Rivera y Cova despliegan una actitud ambigua, de amor y de odio a la vez, hacia la madre naturaleza. Por esto se leen exaltaciones de ella en unas páginas de *La vorágine*, y execraciones en otras.

Esta misma actitud ambigua hacia la naturaleza se da en las *Impresiones*. Rivera se deleita en describir — o sólo nombrar — flora y fauna desconocidas a sus lectores. Por un lado, relata cómo los bejucos y lianas forman “hamacas inverosímiles”, o cómo unos pájaros de la selva, a más de vestir colores brillantísimos, emiten un canto que semeja los ladridos de un perro. Estos detalles, junto con el de los micos “picarescos” que se distraen tapando con hojas los huecos de las comadreja, recuerdan páginas de Saint-Pierre, Chateaubriand e Isaacs, donde estos novelistas regalan a sus lectores con visiones de una naturaleza lejana y exótica (además, Rivera tiene en común con Isaacs su ensalzamiento de la patria mediante tales cuadros, ya que las regiones aludidas son de su propio país, no de un continente distante). Sin embargo, la flora y fauna que predominan en las *Impresiones* (al igual que en *La vorágine*) son desagradables u hostiles al hombre: así los “sapos verrugosos y enormes que medran [en] ... aguas podridas”, las “tayas” cuyo veneno hace desangrarse al ser humano, los monos cuyas “desmayadas quejas ... llenan el alma de una angustia infinita”, las “tarántulas tan grandes como mis puños y cubiertas de un vello erizado y maligno”, los zancudos que persiguen tenazmente a la víctima, los *sainos* (una especie de cerdos salvajes) que atacarán en manada al cazador. Rivera hace constar que las personas que se atreven a internarse en la selva toman su

vida en sus propias manos: en la cacería descrita en las *Impresiones*, el narrador se salva porque sigue el consejo de los compañeros de no alejarse del río, pero en *La vorágine* Cova y su familia y amigos desaparecen sin dejar rastro.

Si en las *Impresiones* se encuentra en cierne la naturaleza amenazante de *La vorágine*, la manera de retratarla el autor en ambas obras también ofrece puntos de contacto. En las *Impresiones*, Rivera usa como procedimiento narrativo la introducción de vocabulario local, inusitado para la gran mayoría de los lectores. Así es que el público no especializado no percibirá el significado exacto de voces como *chigüiros*¹², *morrocayos*, *churucos*, *corcobados*, *camaranas*, *canánguche* y muchas otras, sino en las pocas ocasiones cuando el autor las aclara en el contexto. Lo mismo sucede con frecuencia en *La vorágine*, a pesar de que Rivera adjuntó un Vocabulario a esta obra¹³. En los casos en que el autor no indica la acepción de los vocablos, parece evidente que utiliza el vocabulario regional sólo para evocar un ambiente extraño, y no para comunicar al lector un concepto concreto.

Lo más llamativo del papel de la naturaleza tanto en las *Impresiones* como en *La vorágine*, es que ella llega a ocupar un espacio desproporcionado a su importancia: siendo el trasfondo, llega a ocupar proscenio; siendo el pedestal, se convierte en la estatua misma. Utilizando otra metáfora, podríamos decir que las *Impresiones* y *La vorágine* deberían de ser cuadros en los cuales un hombre figura en primer término, entregado a un conflicto de interés universal (el amor y los celos en *La vorágine*, una cacería peligrosa en las *Im-*

¹² Unos "puercos acuáticos ... tan grandes como los cerdos comunes ...", explica Rivera en una carta citada por NEALE SILVA, *Horizonte*, pág. 127.

¹³ El sentido lingüístico del poeta, tal como se revela en este Vocabulario, es muy inseguro: por una parte define palabras tan corrientes como *bagre*, *bongo*, *cacho* y *candongas*, y en cambio deja de explicar términos como *codúa* (ed. cit., pág. 103), *mojojeyes* (pág. 145 [definido en el texto]) y *maturranga* (pág. 160), para citar sólo unos ejemplos. También llama la atención, en *Impresiones*, que Rivera emplee una palabra con un sentido local: tal sucede con *calibres*, sinónimo de 'cañones' (de escopeta).

presiones). Sin embargo, el pintor, que es Rivera, da sus preferencias al paisaje y no al ser humano, y acaba por llenar sus lienzos de árboles, ríos, plantas, nubes, animales, insectos y reptiles, relegando sólo a un rincón la figura del hombre.

Consta, entonces, que se advierten coincidencias fundamentales entre *La vorágine* y las tres prosas introducidas hasta aquí: *La mendiga* comparte con la novela el uso de ciertas técnicas narrativas, y tiene un protagonista con muchos de los mismos rasgos de Arturo Cova; *La emoción* tiene en común con *La vorágine* el interés suscitado por la falta de fidelidad entre esposos o amantes, y las *Impresiones* manifiestan la misma actitud ambigua de la novela hacia la naturaleza, otorgándole un papel desmesurado dentro de la economía de la narración.

En cambio, poca relación se observa entre el último escrito aquí reproducido, *Enrique Ibsen*, y la restante producción conocida de Rivera. Siendo esta composición con mucho la más larga de las cuatro, es quizás la menos interesante. Esto se debe ante todo a la índole del ensayo — se trata de un simple artículo general, de divulgación popular, basado en estudios ajenos y, al parecer, sin opiniones propias del autor. Es posible que Rivera lo haya escrito a petición de sus amigos Armando Solano y Roberto Liévano, el Director y el Redactor, respectivamente, del *Suplemento Literario* de *La Patria*. En todo caso, el ensayo atestigua el interés de Rivera por el teatro hacia el año de 1916¹⁴, y revela asimismo sus lecturas favoritas en esta época. Llama la atención que el poeta conozca no sólo los dramas de Ibsen, sino también una buena selección de crítica sobre él y su obra. Parece razonable

¹⁴ Atracción ya documentada por NEALE-SILVA, quien observa que a raíz del éxito alcanzado en Bogotá por unas obras de Jacinto Benavente y Antonio Álvarez Lleras, en febrero y marzo de 1916, Rivera "prometió a sus amigos redactar una obra dramática que había venido meditando por largo tiempo" (*Horizonte*, pág. 131).

conjeturar que las lecturas de Ibsen dejarían huella en *Juan Gil*, el drama de Rivera, pero no hay manera de constatar esto mientras no se publique dicha pieza¹⁵.

DONALD MCGRADY.

University of Virginia.

LA MENDIGA DEL AMOR

(A Pacífico Coral)

Ni una sola vez doblé la esquina de mi callejuela, sin hallarla sentada al pie del paredón sucio con los ojos húmedos y la[s] manos vacías.

Era una mendiga joven y contrahccha. El cabello desgredado caía sobre una frente angosta cuya piel desteñida no guardaba ni la más leve huella de una serenidad; sus labios jamás tuvieron un color de vida que contrastara con la marchitez de las mejillas por donde habían resbalado las lágrimas de todos los desdenes llegados y de todas las hambres estacionarias; sólo sus grandes ojos agradaban por una expresión

¹⁵ Para la reproducción de los textos, respetamos generalmente los usos del autor, aun en los casos en que escribe un nombre literario de diversos modos (por ejemplo, *Hadda* y *Edda*, *Helgoland* y *Heligoland*, *Brand* y *Bran*, *Ginte* y *Gint*). En cambio, corregimos los nombres propios de personas (*Bjornson* por *Bjorson*, *Attemburg* por *Attemburg*); estos retoques van señalados entre corchetes, al igual que otras erratas. Una *a* que sobra en el párrafo 8 de *Enrique Ibsen* va encuadrada entre paréntesis. Suplimos alguna puntuación, sobre todo comas, en los escritos de *La Patria*; pero en general nos limitamos a reproducir los usos del poeta, aun cuando esto implique una falta de criterio fijo (por ejemplo, el modo de dar énfasis al vocabulario regional en las *Impresiones*: a veces Rivera subraya tales palabras, y otras veces las coloca entre comillas — quizás esto obedezca a algún criterio lingüístico que no alcanzamos a percibir).

vivísima en que se mostraba una alma agujoneada por la necesidad.

Cuando la pobre muchacha caminaba, me hacía sentir la repugnancia que nos provocan, no los desgraciados, sino sus desgracias. Aquellos hombros tan cercanos a la cintura, ese brazo izquierdo que la parálisis había soldado al cuadril, y sobre todo, el taconeo de la muleta a cuyo compás se estremecían los harapos, me producía[n] un calofrío que crispando mis nervios, acaloraba mi cerebro y hacía que mis miradas descansaran en otra parte.

Afortunadamente aquella mujer vivía sentada.

Cuando l[a] noche empezaba a caer, la mendiga empezaba el trabajo de levantarse. Agarraba con los dedos de la mano viva un hueco del paredón y trajinaba afanosamente hasta ponerse de rodillas, y una vez de pie, tomaba el camino del arrabal, tropezando a cada paso, porque aquellos nervios que destemplaba el hambre flaqueaban al descender la calleja oscura en cuyo término se hallaba la ruina del corredor que amparaba su sueño.

Por la mañana volvía al lugar preferido. Raro era en verdad, que en vez de buscar los sitios concurridos en donde el número de transeúntes aumentaba la probabilidad de las limosnas, aquella infeliz preferiera quedarse pegada en un sitio aislado, recibiendo de frente los rayos solares que caldeaban el empedrado donde descansaban sus miembros.

Algunas personas más afortunadas que yo la echaban de menos en algunos momentos del día. Ella iba, recorría las calles repitiendo una súplica en que mezclaba el nombre de Dios, y quizá disgustada por el poco éxito de sus excursiones, volvía sola, anhelante, moviendo con desesperación la muleta como si supiera que a una hora próxima a sonar había de efectuarse el milagro de su curación. Al llegar a la esquina

se transformaba; pausaba las pisadas, dirigía los ojos a una ventana y sonriendo volvía a sentarse con una resignación estúpida.

— Yo no le doy limosna, me decía una vez mi vecina, porque ella voluntariamente ha renunciado el amparo del Hospital.

— ¡De veras!

— Sí, y tiene además la torpeza de emplear las limosnas en bagatelas; ha comprado un collar de cuentas de vidrio, unos zarcillos azules y una caja de colorete.

— ¿Para cautivar a quién?

La vecina se sonrió.

¿Por qué sonreía la vecina?

* * *

Una tarde hacía yo mis reflexiones.

Después pensé en la felicidad del amor, en mis felicidades lejanas y en mis felicidades desconocidas. Me asomé a la ventana, miré el espacio y me distrajo su nada.

Poco a poco el éter se fue opacando, el cielo sentía fruiciones de maternidad con la aparición de cada estrella, y entre el clamor del ángelus la tristeza llegaba.

Entonces salí con deseo de entristecerme. Intencionalmente desperté recuerdos y mi espíritu se fue a otros lugares. Así anduve mucho tiempo y así mucho tiempo estuve en la desembocadura de una calle.

Cuando fui a caminar tropecé con la mendiga. Me imploró con los ojos y arrastrándose, acortó la distancia que la separaba de mí. Los zarcillos azules tintineaban bajo la tupida

mata del pelo, y el collar de cuentas de vidrio se alargaba tristemente hasta besar los harapos bajo cuyo abrigo se helaba el seno.

Viendo que me esforzaba por no verla, haciendo un esfuerzo supremo aquella mujer se desencogió y me agarró con suavidad de una mano. Al punto descargué sobre ella mis miradas, y noté que un ligero carmín corría bajo la palidez de su rostro; entonces tuve lástima de ella, y sin decir una palabra le alargué una moneda.

— ¡No! ... ¡no quiero eso! exclamó furiosa, y con un milagroso sacudimiento se puso de pie, y mascullando una blasfemia tomó calle abajo estremeciendo el silencio con sus sollozos.

Quando pensé decirle algo, sólo escuché el lúgubre sonido de la muleta que se prolongaba bajo la noche como diciendo: ¡no! ... ¡no! ... ¡no! ...

LA EMOCION TRAGICA EN EL TEATRO

(APUNTES PARA UN ESTUDIO)

Nuestro ideal del arte escénico no se realiza únicamente en el drama o en la tragedia. La emoción artística deja eco franco en nuestro espíritu, ya nos venga de Capus o de Bernstein, ya de los Alvarez Quintero o de Echegaray. Convenidos estamos de que no hay justicia en pedir a un autor su ideal de belleza. Necedad sería exigir sainetes a Ibsen, zarzuelas a Rostand o tragedias enormes a Vital Aza.

Lejos estamos de los tiempos de Esquilo, cuando con el espanto de sus tragedias abortaban las mujeres y morían los

niños. En nuestra época no surgirá tal vez un escritor que sepa despertar emociones semejantes. La tragedia y el drama de hoy son más humanos, si cabe, y tienen casi siempre su origen en los conflictos del corazón que ama, que se encela, se ve engañado y quiere vengarse. El dolor de Hamlet no se ha escrito sino una vez. El rey Lear, Macbeth, Fausto, María Estuardo y César no resucitan todos los días sus espantosos conflictos. En cambio, Otelo está entre nosotros perennemente.

Algunos escritores modernos aseguran que las emociones trágicas pierden terreno y que no tardan en llegar al límite donde comienza el olvido completo. En nuestro concepto, esa repulsión tan decantada no tiene razón de ser. Desde tiempo atrás la crítica nueva dirige sus disparos contra Echegaray, el viejo dramaturgo octogenario y encanecido que se destaca en la historia literaria de la Península con la solemne majestad de una lejana cima cubierta de nieve. Bien está que en la obra de este poeta reciban justas acometidas aquellos invariables recursos escénicos, aquellos efectos bruscos que se desenvuelven bajo la fría punta de la espada o entre la detonación del revólver. Pero pretender que el alma española resuelva sus conflictos con la sonrisa o que el amor tenga apenas para el engaño una tenue indiferencia, equivale a querer improvisarnos una psicología imposible.

No es raro que en un país como Francia, en donde los altercados conyugales se solucionan con el divorcio, en donde los primeros impulsos del corazón se abren, más que para el ensueño, para sentir el anhelo de la querida, en donde las pasiones crecen narcotizadas en una atmósfera de frivolidad, sean poco frecuentes en el teatro las escenas violentas. El alma francesa de hoy busca el refinamiento hasta en sus grandes crisis espirituales. Si alguna vez llega a pasar por ella el demonio de los celos, se consuela y hasta se resigna pensando en la teoría de que nadie tiene derecho de oponerse a la feli-

ciudad ajena, aun a costa de la propia felicidad. De ahí la frase de Capus en el *Adversaire* cuando el marido dice a la esposa adúltera a quien tanto ama: "Vete, aún puedes ser feliz . . . y quizá yo también lo sea".

Si examinamos la moderna literatura francesa hallaremos que la mayoría de los enredos dramáticos giran alrededor del adulterio, y que los dramaturgos se esfuerzan por darle al engaño conyugal soluciones pacíficas, que quizás encajen bien en el medio en que se desarrollan, pero que no pueden adaptarse al nuestro con sobra de verosimilitud. El primer impulso de los celos, de la ira o de la venganza es el de ejercitar la violencia. En la escena francesa, o mejor diremos, en la psicología del francés elegante y mundano también aparece este arranque natural, y pretender disfrazarlo con un efecto artístico puede ser más o menos una habilidad rara, pero no algo que sea fielmente copiado del corazón sano y fuerte.

A pesar de todo, en el pueblo francés los dramas del corazón han hecho cosas terribles. La literatura francesa está orgullosa de sus trágicos. En pretéritos no lejanos la emoción violenta era tan apreciada por ellos, que muy pocos vacilaron en aprenderla de España. Bien se reconocía desde entonces que la sangre española es sangre impetuosa que pone en el corazón inclinaciones de tragedia. El *Cid*, *Hernani* y *Ruy Blas*, cogidos de las manos de Corneille y de Víctor Hugo, atravesaron los Pirineos para conmovir después bajo sus atavíos galos al público de París. La fama de la Bernardt apareció en el escenario en que, por primera vez, *Ruy Blas* se debatía dolorosamente. La gloria de Corneille nació con el desarrollo de un tema netamente español, y Corneille representa hoy en Francia lo que Shakespeare en Inglaterra, Goethe en Alemania y Calderón en la Península.

El alma de la multitud tiende más bien hacia lo trágico, cualesquiera que sean su medio o su nacionalidad. Ama tam-

bién la risa en el teatro, pero es más difícil creer en la farsa que en el dolor. Los mejores aplausos hacen eco a los pasajes emocionantes, a las frases intensas, al sufrimiento vivo. La alegría ajena rara vez llega al fondo del corazón. En cambio, con todos podemos entristecernos. Esta verdad es muy conocida por dramaturgos y actores.

La raza española nunca podrá ir con el refinamiento francés más allá de su temperamento ardiente. No es la primera vez que España siente el vértigo de aquella literatura, y basta leer a Larra para recordar que alguien se lamentaba de que los escritores peninsulares quisieran imitar la dramática francesa, consiguiendo apenas la adaptación de su arte. De ese teatro podemos aprender algo del recurso escénico y mucho del corte elegante. Pero sus tendencias siempre aparecerán un tanto exóticas en nuestro medio.

Los franceses se glorían de que nos distancien de ellos nuestro temperamento apasionado y nuestras inclinaciones artísticas, y si no gustan de Echegaray, sí aplauden ruidosamente a Ibsen, cuyos dramas también se solucionan a veces con un pistoletazo. Esto se explica fácilmente, porque el gran noruego tiene muchos puntos de contacto con las teorías francesas que proclamaba Dumas, y enseña que la mujer tiene libertad completa para abandonar al esposo a la hora que se le antoje, sin que éste pueda permitirse más que un amigable apretón de manos y un voto por su completa felicidad. Pero nosotros jamás podremos tener esa mansedumbre. Jamás.

IMPRESIONES DE LOS LLANOS

CACERÍA DE ZAÍNOS

Eran las siete de la mañana cuando nos separamos a la entrada de la gran selva. Me interné por una trocha que me condujo a un zanjón de arenales crujientes, sombreado por cauchos y palmarites. Por doquiera miraba en el fango rastros frescos de tigres, *chigüiros*, venados y “dantas”, y de pronto retrocedía azorado al pisar los sapos verrugosos y enormes que medran a la margen de las aguas podridas. Mi machete cortaba de un tajo las lianas y los espinosos bejucos de “sardinato” que se tendían sobre la zanja formando hamacas inverosímiles, repletas de hojarascas y frutas de pasados otoños, de donde saltaban las ardillas inquietas, abriendo sobre su lomo, como un plumero, la cola de peluche suavísimo. Con los calibres de mi escopeta removía los bejuqueros cercanos, receloso de las “tayas” y de las “macaureles”, cuyo mortal veneno corta la sangre y la hace revasar por los poros en medio de los más atroces dolores.

Yo no olvidaba la advertencia de mis compañeros: “No pierdas los rumores del río, si quieres volver a vernos”. Sin embargo, ya no percibía ningún murmullo de aguas corrientes y sólo escuchaba a lo lejos las desmayadas quejas del mono “araguato”, tan doloridas y misteriosas que llenan el alma de una angustia infinita. Entonces experimenté una vaga [z]ozobra y decidí buscar el río, siguiendo invariablemente el rumbo que me indicara la zanja.

Aguzado el oído, medí a zancadas los bancos de arena húmeda sin hacer caso de las iguanas verdosas, ni de los “morrocayos” de rojizo caparazón, ni de los “cachirres” de rugosa funda, tan parecidos a los caimanes, que desfilaban delante

de mí con tardo meneo. Una y otra vez crucé el exhausto cauce, que a trechos mantenía pozos profundos de aguas amarillosas, llenos de arañitas y libélulas tornasoles. De pronto sentí en la inmensidad los ladridos de un perro, y regocijado imaginé la jauría acometiendo a la manada de “zaínos” feroces.

Era un ladrido agudo, suavizado por la distancia, que se desvanecía de repente. Quizás la sorda voz de nuestros grandes perros venía a travé[s] de los follajes adelgazada y llorona, porque su timbre me era desconocido. Indudablemente, no ladraban “Combate” ni “Vencedor”, ni “Palo negro” ni “Caronte”, pero el ladrido se me acercaba, estimulando mi afán de correr a su encuentro.

¡Mas cuál sería mi pasmo cuando media hora después sentí sobre mi cabeza el ladrido que perseguía! Pronto descubrieron mis ojos sobre la copa de un caimitero las parejas de “yátaros” ladradores que con sus anchos picos de oro, tan largos como una hoz, saltaban desgranando los gajos maduros y haciendo fulgir en la luz el sepia, el verde mar y el rubí de sus lustrosos plumajes.

La aguja de mi reloj señalaba las nueve, y el sol filtraba sus rayos por entre las frondas estremecidas, salpicando las hojarascas del suelo con grandes manchas luminosas y móviles, codiciadas por enormes lagartos y arañas tremendas que salían a adormilarse bajo el reflejo. De las telarañas suspendidas a manera de anchos columpios salía el ronco zumbido de los cucarrones aprisionados por tarántulas tan grandes como mis puños y cubiertas de un vello erizado y maligno. Millares de abejas runruneaban, revoloteando sobre los hobos fragantes, y algunas al sentirme, ingresaban en la densa nube de zancudos que [me] perseguía, obligando más y más a mis manos a agitarse sobre mi rostro y a desenredarlas de mis cabellos.

Hacía ya dos horas que vagaba solo entre aquella selva imponente, pródiga en peligros de toda clase. Aunque además

de los *churucos* pirueteadores, veía doquiera rastros, y a corta distancia, los *corcobados*, las *camaranas*, los *carpinteros* de azabache y gualda, las “chilacoas” de rojizo calzón y cromadas plumas, las *chorolas* tristísimas que ayeán como una flauta, mi escopeta seguía silenciosa. Pájaros de encendidos plumajes saltaban en las palmeras de *canánguche*, en los *cumares* y *moriches*, y las comadreas de rabo desnudo, desde lo alto de los troncos guarecedores se asomaban a la puerta de sus agujeros ensayando leves gruñidos. Pero nada valía mi entusiasmo de cazador entre aquella naturaleza abrumante, y hasta me sentía temeroso de turbar el silencio con un disparo.

Hacía rato que la manada de micos de todo pelo me seguía paralela por sobre los árboles menores. Algunos se adelantaban y suspendidos del rabo a la altura de mi cabeza hacían extraños visajes, o ladeando el rostro sobre las manos me curioseaban silbándome ... Otros se descolgaban a observar en los bejucos lechosos el tajo de mi machete o me tiraban chamizas y corocitos. Las madres se devolvían a pasar sus hijos de un árbol a otro, y meciéndolos al extremo de sus brazos larguísimos, los aventaban sobre los follajes cercanos con una precisión admirable, o los cargaban sobre la nuca sin cuidarse de sostenerlos. Vi muchos que retorciendo las hojas frescas trepaban a los troncos a tapar los agujeros de las comadreas, con ademanes risibles y picarescos, o se distraían atrapando abejones entre las macetas floridas.

Al fin, por entre un claro del monte divisé los playones del río. Antes de salir a ellos maté un hermoso paujil, y mientras examinaba el ave muerta, semejante a un pavo, de color negro-azul y rizado copete, oí rodar hacia mí, por entre las marañas salvajes, un trueno intermitente y profundo coreado por gruñidos chillones, chasquidos y castañetazos. A poco vi moverse los palmichales y bajar a la zanja, por debajo de un guarumo caído, cosa de una treintena de puercos que, alar-

mados por el escopetazo, se ponían en marcha. De pelaje gris-moro, cariblanco y carinegro, los zaínos, de pequeño tamaño y ruidosos colmillos, trotaban moviendo a compás sus orejas vellosas y deteniéndose a recoger los caimos maduros. Los machos, encelados y peleadores, se desgarraban a colmillazos, entre gruñidos terribles, mientras las hembras se tendían momentáneamente sobre el fango mullido hasta que el guía, adelantando diez pasos de la manada, continuaba su trotecito entre un rumor de trueno soterrado y distante.

Desde las altas raíces del higuérón en que estaba trepado, martillé mi escopeta, más o menos a setenta metros, sobre un ejemplar que se detuvo a remover con la trompa las hojarascas, y al instante lo vi dar un salto y voltear rápidamente sin lanzar un solo chillido. Súbita la manada se dispersó gruñendo, y erizado el cerdaje y alto el hocico, retrocedió hacia el moribundo, chasqueando los dientes. Antes de que me descubrieran, disparé de nuevo y todos se pusieron en fuga.

Entonces corrí a las playas y tuve grande alegría al ver a un llanero que amarraba su "curiara" para entrar en la selva a buscarme. Presurosos llegamos al lugar donde estaban los "zaínos" muertos. — ¡Suba usted aquí, aliste la escopeta y aguárdeme!

Lo vi seguir en la dirección que tomaron los puercos, puso rodilla en tierra, y después pegando la lengua en el paladar producía sonidos rotundos y secos, semejantes a los de la botella que se descorcha, y ahuecando las manos daba palmetazos sonoros. Rabiosa, la manada gruñó a lo lejos, y abierta en semicírculo avanzó hacia nosotros mascando las malezas y los bejucos.

Mientras mi compañero les palmoteaba, yo hacía fuego sobre los que mordían el árbol en que nos habíamos encaramado. A veces el llanero los lanceaba con su cuchillo o les disparaba mi revólver a quemarropa. Inyectados los ojos, erec-

tas las púas, entre gruñidos y chocar de dientes las alimañas morían sin retroceder o se lanzaban sobre los heridos a olerles la sangre y a darles topes hasta obligarlos a salir del semicírculo trágico.

Cuando a las dos de la tarde atracamos en el puertecito de la fundación, sacaron del fondo de la “curiara” once zai-nos muertos.

ENRIQUE IBSEN

Seis lustros ha que florecían casi desconocidos del mundo europeo los formidables escritores del septentrión. Pero un día, cuando ya Dumas y Jorge Sand, Renán, Flaubert, Taine y Maupassant habían llevado el fuego de sus espíritus a las literaturas norteñas, tuvo lugar aquel lento deshielo artístico que nos trajo en una gran corriente de fama los nombres y las obras de Bjornstjerne Bjor[n]son, Jonas Lie y Enrique Ibsen.

Ibsen nació en 1828 en Skien, puebluco nublado de la Noruega, que demora a la ori[1]lla de un *fjord* y es abundante en maderas recién cortadas. Cuando el desastre de la fortuna paterna, el poeta abandonó sus lares, y enfermo de la misantropía que de su madre heredara, la triste y silenciosa Cornelia A[1]temburg, fue como boticario a Grimstad y allí permaneció cinco años. Para distraer su tedio, escribía cantos fogosos en favor de la guerra de Dinamarca y preparaba su doctorado, pero la suerte le fue adversa y lo reprobaron en los exámenes.

En Cristianía conoció a sus grandes amigos Schulerud, Bjornson y Olafson Winje, a quienes leía los manuscritos de *Catilina*, su primer drama, que fue rechazado por el director del Teatro capitolino. Editada la obra posteriormente, tuvo tal insuceso, que su autor vendía los ejemplares a un tendero

vecino para que con el papel de sus versos envolviera salchichas.

La juventud de Ibsen fue perseguida siempre por el fracaso y el desarrollo de su talento fue muy tardío. En 1852, con la representación de su drama *La fiesta de Helgoland*, obtuvo su primer triunfo, insignificante si se quiere, pero que constituía su iniciación literaria. Cinco años más tarde casó con Susana, la hija de Magdalena Thoresen, afamada escritora noruega, y para entonces había sido ya director de escena en el Teatro de Bergen.

De esta época en adelante el escritor se acentúa un tanto. Escribía en verso, y tuvo la pena de ver que sus dramas siguieran siendo rechazados rotundamente. Frecuentó la política. La indiferencia con que eran miradas sus obras lo llenó de una amargura hostil. *La Comedia del amor*, pieza desaliñada y opaca, llena de romanticismos incomprensibles, fue estrenada en el Teatro de Cristianía y le valió más enemistades que aplausos. Desilusionado hondamente, Ibsen partió para Roma, gracias a la pequeña subvención que recibió de la Universidad de Noruega mediante las influencias de Bjor[n]son.

He leído *El eidero*, una de sus poesías más hermosas, y encuentro un símil doloroso entre ese canto y la vida del poeta; el pájaro eidero habita en los fjores grisosos y se arranca el plumón de su pecho para formar un nido abrigado. Otra ave maligna le saquea el nido, pero él despluma de nuevo su propio seño, mas si por te[r]cera vez se le despoja, emigra en las noches de primavera y con el pecho ensangrentado hiende las brumas, volando hacia el sur en busca de las costas que baña el sol. Así como el eidero, el poeta aband[o]nó las nieblas nativas y herido por la adversidad emigró en la dirección que llevan las corrientes del polo, hacia el sur, hacia la tierra de los olivares y de las palmeras.

Algunos críticos franceses afirman que en la obra de Ibsen tocó la varilla mágica de la Baronesa Aurora Dupin, y Charles Simond asevera que el genio del noruego anduvo revolando en los vientos de propaganda socialista salidos de Francia. Pero si bien es verdad que Ibsen confesó a Brandes sus simpatías por Víctor Hugo, no fuero[n] ellas tan decisivas que le despertaran por los demás autores franceses más que una simple curiosidad. Madame Jacquinet cuenta que el historiador Paulsen lo vio sólo dos veces en toda su vida absorto en la lectura de un libro, un volumen de Volrat Vogt sobre la Tierra Santa, que tenía este solo prefacio: “Trabajé esta obra durante 15 años”.

Ibsen jamás salió de su yo. En sus excursiones psico-filosóficas nunca fue más [allá] de sí mismo. En su ser encontraba un campo de estudio tan vasto como el que podía ofrecerle (a) la humanidad. No era estudioso, si sólo se entiende por estudio el que se hace en los libros; no leyó a nadie.

De oídas conocía a Voltaire, a Dumas, a Jorge Sand, a los escritores que tuvieron innegable influencia en las literaturas del norte. En las opacas horas septentrionales, cuando la neblina llena las callejas de pesadumbre, el boticario de Grimstad, recogido en su habitación, se daba a meditar ante la llama de la chimenea y para agasajar en su espíritu el deseo de ser sacerdote, hojeaba la Biblia, “único libro de fuerte sabiduría” que enseña las supremas consolaciones.

Sabía muy bien que pocos escritores vacían su espíritu en una obra, y que las teorías no son siempre la fiel expresión de las maneras de ser del hombre. Despreciaba los volúmenes, pero estudiaba en “el libro humano” la manifestación real del YO ante la vida. Como estudioso de observación, pocos l[e] aventajan, y tanto se llenó de esta ciencia, que según nos dice él mismo, casi todos los personajes de sus dramas son

copiados del natural, muchos de ellos vivieron en su compañía, se sentaron a su mesa y estrecharon su mano.

Ibsen reconocía la influencia que tiene la naturaleza de un país en la imaginación de los escritores, pero a pesar de que vivió varios años en Roma, jamás puso en sus obras fisonomías meridionales. Torvaldo, Sollnes, el vi[e]jo Werlé son seres de cutis sanguíneo y pobladas patillas, que fuman la pipa y tienen en sus ademanes el sello peculiar de la raza del norte; y Nora y Edda Gabler aparecen llenas de hastío, vacías del cumplimiento de sus deberes, son espíritus de neurosis que llevan el fanatismo colgado al cuello bajo apariencias diversas. Esto no quiere decir, como observa un famoso crítico, que el alma de la mujer escandinava anime estas protagonistas de Ibsen; él ideó seres raros, y no se concibe cómo un hombre en quien se supone el deseo de aclarar los problemas del feminismo haya escogido para encarnar sus tesis seres de excepción, exagerados y fastidiosos.

Su tendencia a estudiar el alma humana en ese mundo que alienta bajo las brumas del norte contribuye a imprimir a sus obras un sello peculiar y definitivo. Conviene advertir que el ambiente noruego también recibe a la poesía y al calor; yerran los que suponen siempre neblinas eternas, fríos insufribles, aguas heladas, arbolados desnudos. Los panoramas polares en determinadas épocas del año saben del brillo de plata en los lagos, del azul en los cielos, del tono esmeráldico en las montañas; vienen alegres días en que todo se rinde a la dorada tibieza del sol; las neblinas se van hacia el polo, los bancos de hielo salen cabeceando de las bahías y se pierden mar adentro, conduciendo sobre sus láminas a las focas meditativas; vuelve la algarabía de los pelícanos a violar el abandono de los acantilados; millones de aves marinas extienden sus alas sobre las rocas y se alzan gritando al paso de los botes que salen en busca de los arenques y salmones. Todo vive,

todo canta, todo se alegra bajo la luz. Aun durante la época de las bellas noches sin oscuridad, llenas de fulgores cromados, mientras la nieve riega, purificado el brillo de las estrellas, los osos de las lejanas cimas se quedan ex[tr]áticos ante el sol de la media noche.

Sin embargo, la sonrisa primaveral en nada influyó sobre el espíritu del dramaturgo, siempre huraño y sombrío. Ibsen encarnó el enigma polar, y como observa el alemán Wilhelm Juneman, en los páramos de un teatro no crece una sola flor. En cambio, el ambiente brumoso, propicio a la evocación de leyendas y a la creencia en milagros y apariciones, tuvo marcada influencia en su temperamento. También el misterio de las noches solemnes quedó en muchas de sus obras: en *Roosmersholm* está el fantasma del caballo blanco que galopa a media noche sobre la nieve; en *Los guerreros en Heligoland*, Hjoardis dispara su flecha contra [l]as entrañas de Sigurd, y siente luego en los aires oscuros el endemoniado tropel de alas que la arrebató hacia el corazón de los polos; en una de aquellas noches exclama Elia, estrechando a su hermana sobre el cadáver de Juan Gabriel Boorkman: “¡Somos dos espectros que se abrazan sobre la muerte!”

Sus más famosas obras son: *Nora*, *Los espectros*, *Edda Gabler*, *Roosmersholm*, *El pato salvaje*, *Bran*, *Per Ginte*, *Sollnes*, *Un enemigo del pueblo* y *Cuando resucitemos entre los muertos*. El drama *Los espectros* es lúgubre y doloroso, como desconcertante y áspero es *Edda Gabler*, tipo casi exótico de mujer, que siente repugnancia de tener un hijo y desea una *bella muerte*. Todos estos dramas, de sabor pesimista y amargo, han ejercido grande influencia en el teatro moderno, principalmente en el alemán, que tiene a Hauptmann a la cabeza.

Ibsen, como lo anota Passarge, no presenta en su teatro el conflicto inicial de sus personajes, sino que estudia las con-

secuencias que de él se derivan; cuando se levanta el telón, ya ha sucedido la catástrofe. Su técnica produjo una revolución en el arte teatral, y se caracteriza por lo sombrío del problema, la sobriedad de la frase y los largos diálogos. Ibsen, creador del drama social, enseñó cómo pueden llevarse a escena los vicios de la degeneración, las enfermedades de la voluntad y los resultados del atavismo. El público de Francia no le ha sido férvido, pero en Inglaterra, en Alemania y en Rusia despiertan sus obras verdadera curiosidad.

Algunas de sus obras son tan nubladas, que pocos aciertan a descubrir qué tesis se propuso exponer el autor. El nos ha dicho: "Mi obra es poesía, y si no lo es, lo será; mi creación poética es fruto de mis estados de espíritu y de mis crisis morales; el escritor debe ser ante todo vidente, el don reflexivo es menos esencial, y hasta veo un peligro en él". Con todo, puede afirmarse que Ibsen tenía un talento analítico y un espíritu de observación mejor desarrollado que su videncia; sabía sugerir como analizar, y aun en los dramas de su período romántico alientan personajes nacidos más de la observación que del oráculo.

Cuando componía sus obras vivía de mal humor, se sepultaba en el silencio de sus habitaciones y sólo salía para observar en la gente el tipo cuya fisonomía moral estaba trazando en el drama, cuando no prefería copiarse él mismo. En su carta a Hansen confiesa: "Brand soy yo en mis mejores momentos, del mismo modo que el *análisis personal* me ha suministrado muchos rasgos del personaje de Per Gint y del de Steengard". Y a pesar de que en Brand se estaba copiando y de que su creación poética resultaba de sus estados espirituales, hace esta confidencia: "Mientras escribía el drama, tenía encima de la mesa un escorpión dentro de un vaso. De tanto en tanto, el animal enfermaba, y entonces yo le arrojaba una fruta sobre la cual se arrojaba rabioso para expeler su

veneno, calmándose en seguida”. Y agrega: “¿No nos pasa igual a nosotros los poetas? Las leyes del organismo se extienden al estado intelectual”.

Tal rasgo delata la psicología de este gran escritor, el mayor dramaturgo de la época, comparado a Shakespeare por la fuerza de su talento, y cuyo espíritu complicado y contradictorio tuvo excentricidades propias del *desequilibrio genial* de que hablaba Hugo.