

encararon en forma aguerrida el drama de la autenticidad e identidad nacionales. Tomando como puntos de partida algunas obras recientes sobre particulares idiosincrasias locales, en las que los supuestos psicoanalíticos y existenciales sirven para demostrar, por ejemplo, la índole de la «argentinidad» o de la «mexicanidad», Stabb nos propone luego asuntos más vastos y complejos que se relacionan, de un lado, con la universalidad del hombre, y de otro, con la seductora idea de que los pueblos hispanoamericanos, debido al carácter inconfundible de la experiencia que viven, pueden enriquecer en gran manera el conocimiento de la condición humana en general.

En los últimos años hemos visto obras que buscaban en los ensayos iberoamericanos bases documentales para el establecimiento de una conciencia común y de una definición intelectual y vital del hombre americano a través de su pensamiento. En este sentido la aportación de Stabb es mucho más seria y profunda, en cuanto entra a buscar, entre los documentos testimonios y nacionalidades distintas, los rasgos de la común identidad que define y diferencia, que facilita un concepto y al mismo tiempo un acercamiento. Por estas causas hay que recordar el nombre de este libro y su autor al hacer el resumen de los testimonios más importantes que se han producido sobre el pensamiento latinoamericano contemporáneo, y de una manera más destacada, acerca de su valor como testimonio de futuro.—
RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).

OTRA FORMA DE LA NOVELA AMERICANA: «BOMARZO», UNA PROEZA NARRATORIA

Actualmente la novela latinoamericana se encuentra en su instante más radioso, promisorio y desesperado. A la búsqueda de su comarca física y mental, el escritor nos entrega el espectro de una realidad donde confluyen lo mágico y lo verista. El resultado de esto es que el narrador ha terminado por embrujar la circunstancia que le sirve de tema. Lo que en generaciones anteriores fue un acorde costumbrista, evidente, riguroso o disimulado, según la habilidad del ejecutante, se ha transformado, por efecto mismo de los valores instrumentales que la novela ha conquistado como género, en un desvelamiento de las obsesiones particulares, en una persistente y conturbadora tensión autobiográfica.

Hasta aquí el proceso de nuestra novela es idéntico al de cualquier

otro sitio. Pero ocurre que en este hemisferio nos encontramos en el período mitográfico del relato. Todo entre nosotros es susceptible de alteración y de hipérbole. La imaginación dispone, sin las dificultades que impone una cultura tradicional, de la conseja esperpéntica, de la sólita pesadilla, de la inocencia inclasificada. Dentro del documentalismo, que no se resigna a perecer o que no puede perecer (barbarie intestina de estas naciones en combustión, pobreza agraria, transformación acelerada y heterogénea de los centros urbanos, por ejemplo) se infiltra lo fabuloso herencial como recurso, y como invaluable pretexto, para enriquecer la aventura subjetiva del escritor. El novelista latinoamericano trabaja, pues, con una conciencia más lúcida de su orfandad individual y con una astucia más compleja para manejar sus asombros. En esto, creo yo, puede radicar el interés mundial que empieza a evidenciarse por nuestra narrativa. Pero en todo caso, y más allá de las facetas obsesivas de cada escritor, lo que prevalece es el desvelamiento de lo inmediato, del aquí, de lo que se recibe y padece individual y socialmente. El novelista americano, a fin de cuentas, lo que quiere es narrar a América.

Desde este punto de vista, la novela *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez, tiene todas las características de un desafío. De un elegante, aristocrático desafío, a quienes se empeñan en un autoctonismo subjetivo y en una básqueda, más o menos sutil, del sabor localista. *Bomarzo*, por el contrario y a pesar de su secreta desazón, encarna la sabiduría de la palabra, el goce de las formas, la libre elección temática, el deleite de ejercitar, con toda plenitud, la civilización de los sentidos.

¿Por qué motivo, se preguntarán muchos, un escritor de nacionalidad argentina escoge, desdeñando o superándolos, según el caso, todos los peligros inherentes a esa actitud, un tema lejano en la geografía y en el tiempo, más apto para la disección investigativa que para la complejidad (y aun la sinceridad) que se presume han de justificar, por lo menos en un área determinada, a la obra de ficción? La respuesta la encontramos en la eficacia con que Mujica Lainez ha culminado su experimento. Con él nos demuestra —como lo han demostrado Thomas Mann con su *José y sus hermanos*, y Alejo Carpentier con su *El Siglo de las Luces*— que la novela, como todas las determinaciones que comprometen electivamente el espíritu, es un misterio de afinidad. Tanto con los personajes y sus acciones como con el escenario en que discurren. Es claro, pero no sobra recordarlo, que esas afinidades nunca son arbitrarias. En el caso de Mujica Lainez, y ateniéndonos únicamente a nuestra experiencia como lectores de *Bomarzo*, existe un amor por determinados modelos de la pasión que, de hecho,

lo obligan a la búsqueda y el empleo de determinadas excitaciones estéticas. Mucho de lo que el Renacimiento tiene de claridad, de lirismo matemático, de beatitud por la perfección, de voluntad de poder, de ilustre patología, de hediondez, de humanismo retórico y de orgía sanguinaria, ha sido capturado en estas páginas ejemplares. La más alta lección histórica —aquella en que toda una época es revivida en un juego de relaciones entre el hombre y las cosas y entre éstas y el sino que las distribuye, con aparente azar pero con inescrutable legislación— nos la entrega Mujica Láinez con la prestancia y la generosidad de un mago. Que esto, además, sea una gran novela pasa a convertirse, por sus espléndidos efectos, en una proeza literaria.

En principio nos invade una forzosa prevención. No puede ser posible, en especial para quienes buscamos en este género de lectura determinados planteamientos o el amago de determinadas soluciones o siquiera, siquiera, determinados atisbos de nuestro propio drama, que una comparsa venida de otro tiempo pueda interesarnos, acompañarnos y convertirse, a la postre, en palpitante e inmediata necesidad. Y es esto exactamente lo que ocurre con *Bomarzo*. El arte de Mujica radica en anular el tiempo cronológico, en hacernos coetáneos de sus criaturas. E, inclusive, en obligarnos, en un rotundo compromiso, a la repulsa o el apoyo de sus acciones, en convertirnos en actores de aquella trama monumental. Todo ello sin que necesitemos hacer ninguna clase de concesiones o de reemplazos efectistas en nuestra calidad de lectores. Serviría esto para demostrar plenamente que el asunto, el lugar y el desarrollo en cualquier obra de ficción son potestativos del escritor. Y que la fidelidad a un paisaje o a un tema determinados son formas de la propia fidelidad. En todo caso, lo que se le exige al creador novelístico, como a todo buen artesano, es el triunfo de su oficio aplicado a una faena particular. Sería el mismo ejemplo en otro orden de la ficción, de la imaginería especial de Ray Bradbury, de su angustia profética ante las complicaciones, generadas por la inmensurable soledad, que esperan al hombre en sus migraciones planetarias.

El misterio literario radicaría, entonces, en el caso de *Bomarzo*, en ese enlace, en esa liturgia secreta entre escritor y lector, en un ambiente pretérito. Lo que nos impone la conclusión de que el personaje central de esta novela es el idioma mismo. La capacidad de la palabra para resistir grandes pesos en la distribución narrativa, la flexible acuidad de quien la maneja y su previsión para medir los choques metafóricos sin que aparezcan abolladuras en la superficie verbal. Pero nos inclinamos, asimismo, hacia otra conclusión: Mujica Láinez es, por sobre todo, un pintor, un gran pintor, para ser más exactos. Con esa pin-

celada —implacable por su honestidad iconográfica y, sin embargo, matizada por la oferencia y, en muchos casos, por la admisión y el amor— de los retratistas palatinos. Como ellos, un Tiziano o un Velázquez, por ejemplo, ha meditado con largueza en el encuadre propicio, en la elección del ademán, en el maridaje de los colores para producir el esmalte y en la secreta alianza de la alcornica que modela las facciones con el vestuario y los elementos que estimulan su revelación.

De allí esos tonos admirables de una Venecia al atardecer, con sus góndolas de vidrio y terciopelo desliziándose al fondo de la testa, el ropaje y las manos, finamente dibujados, del dux Andrea Gritti. O esa coronación de Carlos V en una Bolonia huraña, concentrada en su rencor a los invasores, donde, sin embargo, el frenesí y el orden aletean, como pájaros gemelos, sobre el baldaquino del César. O esos retablos donde los pontífices parecen sufrir un voluptuoso martirio entre la llama de sus cardenales. O ese retrato de Julia Farnese, coagulado en mieles romanas y cobre florentino, donde la duquesa de Bomarzo nos contempla con unos ojos violeta, en cuya linfa titilan, enlazados, el desdén de Penélope y la locura de Ofelia. O la escena del cortile de Hipólito de Médicis, que ostenta la justicia cromática, el equilibrio espacial y la felicidad arquitectónica de un fresco de Piero della Francesca. O la fuga de Pantasilea, puro fósforo boticeliano en la tétrica penumbra, encendido un instante ante el duque sexualmente vilipendiado. O esa descripción de la batalla de Lepanto, de una trágica serenidad al principio —cuando el ímpetu del choque es todavía premonición, suspenso del ánimo bajo la seda de los estandartes, entre la espuma de Corinto— que se resuelve en opulento horror y en ensueño epopéyico. La prosa de Mujica Lainez rodea y somete, con impasible perfección, todo lo que atraviesa el perímetro de su intensidad. Se trata de plasmar, logrando la íntima traslación de forma y esencia, cada suceso. Mujica detesta el azar. Ama la línea tensa, segura, burilada. Pero sus retratos traspasan las facciones del modelo y penetran en sus oquedades, en sus hambres, en sus terrores, en sus servidumbres, en su grandeza.

Este suntuoso espectáculo expresivo nos obliga, muchas veces, a hacer un alto para observar detenidamente su engranaje estilístico. Estamos ante un hedonista de las palabras, ante un hombre que ha amado con obsesiva paciencia sus contornos, sus matices, sus ocultos significados, sus iridiscencias, sus posibilidades sagradas. Por eso se complace en incitarlas a que desplieguen su elegancia de animales de raza. Por ellas y para ellas, para mejor dominarlas y mejor dominarse frente a ellas, se ha doblado en erudito. Hasta el punto de que en

su novela seguimos, con igual expectativa, las peripecias de sus criaturas y las peripecias del idioma. Es ésta su magia. Pero esas palabras están entrenadas, asimismo, para una gimnasia sombría: para galopar entre valles oníricos, entre cárcavas dantescas, entre brumas que ocultan el fragor de lo desconocido. Mujica es implacable. No le bastan, pues, ni el destello conciso ni la perfección, en muchos casos bizantina, con que repuja su discurso. Tiene que llegar con las palabras, ahora mutadas en arcángeles temibles, a la última verdad, al enigma angustioso, al patético sedimento en que hunden sus raíces el mal y la inocencia. Tiene que explorar los grises légamos de la muerte; tiene que mirar de frente, reflejado en la pulida superficie de su estilo como en el escudo de un nuevo Perseo, el rostro del demonio, enlucido y casi purificado por la desdicha.

El retrato que nos ha dejado de Pier Francesco Orsini, por extensión ambiental, se convierte en la página más palpitante, de mayor y más venturosa frescura, de más azufrada interpretación, que hasta ahora se ha hecho del Renacimiento. Todo allí —la bárbara altivez de aquellos condotieros fundadores de dinastías, el manierismo cortesano, la pasión orgullosa y estrafalaria, los tintes ensangrentados y luctuosos de la ambición, el gigantismo y la furia de los deseos— se torna en ágiles perspectivas, en pura síntesis espacial, en ligereza atmosférica. Esta prosa, al unísono, ataca todos los sentidos del lector. Aguza el detalle hasta el sufrimiento o abre el compás descriptivo para que miremos, en todas sus consecuencias, la gloria de un acontecimiento. Después obtura los conductos irrigatorios. Quedaremos a solas, casi asfixiados, en la cámara cerebral de Pier Francesco. Sintiendo su joroba en nuestra espalda, participando de sus aprensiones, de su cautela, de su refinamiento, de sus dubitaciones, de su hambre de salvación, de su orfandad hamletiana. Sentimos que esta prosa de Mujica Lainez está hecha no de argucia retórica ni de acumulación de datos (se presiente, eso sí, la hondura y vastedad de sus investigaciones, se adivina su paciencia para descubrir y coleccionar las joyas más raras de la cultura fantástica), sino de tiempo vivido, acumulado, podrido, macerado, en sus intersticios verbales. Esto explica que haya podido entregar, y volverla una experiencia privada en cada lector, esa imagen tan apretada, tan *contemporánea*, de un personaje del que aparentemente nos separaba una barrera secular.

Pier Francesco, el niño anhelante y resentido que busca el amor y sólo encuentra la repulsa filial, el desprecio de sus hermanos y la afelpada burla de sus iguales; el monstruo taciturno, con sus tentáculos hundidos en las tumbas etruscas de Bomarzo; el esteta de ojos y manos hambrientos; el escultor de sus propios endriagos; el libi-

dinoso herido por su propio filo, somos todos nosotros. Es la imagen confusa, resplandeciente y escurridiza de la humanidad insaciable. El virolismo de su linaje, la anécdota de sus desvíos, su hermandad con la vesania investigativa de los alquimistas y nigromantes y con el crimen que se ceba aun en la misma estirpe, sus mismos candorosos objetivos de perennidad, no cuentan para nada. Si de esto se tratara, simplemente tendríamos que remitir a *Bomarzo* a ese flanco, entre impersonal y oficiosamente erudito, de las biografías con travesuras novelísticas al fondo. Pero Mujica Lainez ha logrado, con este endoble jorobado, estructurar un arquetipo. Como Job, como Macbeth, como Satán. Para rescatarlo definitivamente del olvido, para apresarlo en su mudable complejidad, ha movilizado la totalidad de un esfuerzo creador en donde se conjugan la sutileza culterana con el nervio expresionista, el contorno luminoso, diurno, con la penumbra teratológica, la música de cámara con la imponencia de los cobres sífónicos. Una mezcla de rigor euclidiano, de ilusión desmedida, de fúnebre delirio. Exactamente como la época que retrata, como ese atardecer de una cultura en un instante del mundo. Sus lectores le debemos, por todo ello, un agradecimiento indeclinable. Pero está su corazón, está el sacerdocio de su vigilia, está su forma, contenida y sufriente, de saber compadecer. Y está, finalmente, su capacidad de esperanza. Saber entender, entender a fondo, hacerlo con todo el ser, es la verdadera lección de su libro. Sin ella, de nada valdría la pompa severa de su palabra ni la estrategia de su planteamiento ni la eurtmia de sus efectos. Lo admirable es que todo esto le ha servido para recordarnos —otra vez, con todos los recursos con que un verdadero escritor debe recordarlo— que el hombre, como especie o como individuo, y sea cual fuere su conducta, merece siempre el perdón, el juicio amoroso, la solícita indagación.

Del pobre valetudinario, del despreciable vástago de una familia que sufrió, se honró y se degradó con el ejercicio del poder, Mujica Lainez hace un mártir. Pues el castellano de Bomarzo —más allá de sus lacras o, tal vez por la conciencia moral y estética que tuvo de ellas— se sabe un hombre, una bestia solitaria en medio de los símbolos y prebendas de su nacimiento. Y actúa como tal. Con la ambición, la ternura, el horror, el ensueño y la desgracia de cualquier hombre. De allí su fracaso final. Persiguió la inmortalidad con el mismo hechizo pueril con que un tendero persigue unas ganancias suplementarias en unas lonjas de tocino o con que un tenientillo desconocido aspira a enlucir sus sienes con la corona de hierro de los lombardos. En el desarrollo de su fracaso, no importan sus matices privados o sus formales apariencias, está el destino del hombre, de

todo el hombre, repitiéndose en cada destino particular. Por eso *Bombarzo* no sólo es un monumento faraónico de la palabra española, sino una de las grandes novelas contemporáneas. Y por eso Pier Francesco Orsini es ya otra medida de nosotros. Otro de nuestros entrañables compañeros en la dureza, en el miedo, en la alegría de nuestro hospedaje terrestre. ¿Y no será ésta —nos preguntamos finalmente— una de las formas más universales y sutiles de la verdadera novela americana?—HECTOR ROJAS HERAZO (*Kra. 3B 23-49. BOGOTÁ, COLOMBIA*).

ANDREW P. DEBICKI: *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*. Madrid, Editorial Gredos, 1968, 332 pp.

En este excelente estudio el profesor Debicki se dedica a demostrar, mediante análisis cuidadosos y penetrantes, el fundamental elemento humano en la supuesta deshumanización de la poesía de un grupo selecto de poetas españoles contemporáneos. El grupo se compone de Salinas, Guillén, Alonso, Lorca, Alberti, Diego, Cernuda y Prados. Aunque como parte de su tesis Debicki plantea una definición generacional para el grupo —y termina por rechazar la más usada fecha de 1927 a favor de 1924-25— el enfoque del libro no se dirige a la cuestión generacional, sino a la experiencia existencial que surge de la poesía de este grupo.

En el primer capítulo Debicki trata del grupo en conjunto; de su actitud ante la poesía y ante la realidad. Entonces, enfocándose en Pedro Salinas, Jorge Guillén y Dámaso Alonso, estudia poemas selectos desde su obra temprana hasta la más reciente. Mediante un trabajo analítico nos muestra que la trayectoria de la poesía de estos poetas no cambia radicalmente de deshumanización antes de la guerra a temas sociales después, como se ha sostenido, sino que más bien hay un continuo proceso de tratar de relacionar lo inmediato con lo absoluto; un proceso que llega a ser más directo, más ligado a la realidad social en los últimos años. Los seis capítulos dedicados a estos tres poetas son los más desarrollados y forman la base de la tesis del estudio. En los últimos cinco capítulos Debicki se limita principalmente a la poesía temprana de Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Luis Cernuda y Emilio Prados. Analizando los poemas más abstractos de estos cinco poetas, el crítico atesta de un modo indiscutible su fundamental base humana.