



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESTUDIO DE LOS TEMAS GENERALES EN THORTON WILDER

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LETRAS INGLESAS

PRESENTA:

MARY K. CHRISTEN

México, D.F.

1962



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este trabajo consiste en el estudio de los temas en dos de las obras de Thornton Niven Wilder, Los Idus de Marzo y El Puente de San Luis Rey. Para llevarlo a cabo lo he dividido en dos partes: una introducción, y el estudio de los temas - que es la parte principal.

INTRODUCCION = 1) Wilder y sus contemporáneos.- Donde se coloca el autor históricamente dentro de la literatura americana.

Esta parte está dividida en los subcapítulos:

- a) Novela
 - b) Drama
 - c) El paso sufrido por Wilder al convertirse de novelista en dramaturgo.
- 2) Análisis literario somero de El Puente de San Luis Rey y Los Idus de Marzo.
- a) Estilo
 - b) Estructura

ESTUDIO DE LOS TEMAS = No buscaré lo particular, y solamente señalaré lo que es común a las dos obras. Para ello no utilizaré otra opinión que la mía, y la apoyaré con ejemplos citados textualmente de ambos libros.

Esta parte consiste en los siguientes capítulos:

WILDER y SUS CONTEMPORANEOS

- a) Novela
- b) Teatro
- c) Particularidades del paso como autor de novela a dramaturgo.

Las primeras lecturas de sus novelas dejan la impresión de que él es un autor no americano, más bien un autor europeo. Con todo, su obra está perfectamente colocada dentro de una tradición y un espíritu americanos. En cuanto a su edad, se le puede colocar en una determinada generación literaria, la llamada de postguerra (1914), pero en cuanto a su estilo, se separa de esta clasificación para formar grupo aparte con aquellos autores que tienen como característica principal el llamado realismo poético. ✓

(1)

En Estados Unidos hay un grupo de escritores que, siguiendo una tradición literaria, se preocupan por la "literatura de ideas", ya sea que esta inquietud se refleje en los problemas sociales y económicos, o en problemas filosóficos. No haré un es-

(1) Véase Harlan Hatcher, Creating the Modern American Novel, part. VI, cap. 19, págs. 247-256.

tudio de todos los autores que en una u otra forma estén conectados con el autor; simplemente trataré de colocar a este escritor con el medio literario del que ha nacido su obra.

Desde el momento en que nacen los primeros brotes literarios en Estados Unidos hay, especialmente en Nueva Inglaterra, una preocupación religiosa. Autores como Hawthorne, Melville, Emily Dickinson, etc., escriben en una época en que una gran religión, antes poderosísima, está en decadencia. Estos autores aun conservan una fuerte necesidad de expresar la acción a través de motivos religiosos; no que tengan ellos que adherirse a ningún credo, sino que quedan en libertad de investigar y dramatizar cualquier tema religioso con mayor claridad que cualquier creyente. Surge una batalla entre lo moral y lo práctico, y toda Nueva Inglaterra va a tratar de dar un código de salvación a la humanidad, basada especialmente en lo que el hombre dé de sí mismo. En el sur no hay esta dramática lucha entre salvación e individualismo, mas este problema inquieta también al escritor sureño (2). En Wilder hay esta misma preocupación, y en toda su obra plantea las posibilidades que tiene el ser humano de una salvación por sí mismo. Estudia a los dioses y las religiones en estrecha relación con la vida y la muerte, y en general, con todas las posibilidades humanas para crear y conocer las verdades universales.

(2) Expreso las ideas generales expuestas en Interpretation of American literature, por Edward H. Davison, The Tale as Allegory cap. IV.

Wilder estructura sus obras de manera que el mensaje para ser expuesto necesita de la acción de los personajes. Las ideas en una obra de arte pueden simplemente estar declaradas con cierto embellecimiento metafórico o alegórico; pueden plantearse en forma de discusión de problemas morales, sociales o filosóficos, pero integrados en la misma construcción de la obra, ya con cierto significado místico, o como en Dostoevsky, en quien el drama de ideas está actuando en términos concretos tanto de personajes como de sucesos (3). En Wilder y autores como éstos, la construcción ideológica está estrechamente ligada a las catástrofes personales de las principales figuras.

Wilder posee una preocupación por lo espiritual dentro de las posibilidades de lo real. Edgar Allan Poe, en el Coloquio de Monos y Una, presenta ideas similares a las de Wilder, ya que va de lo físico y sensual a lo intelectual, y al final a lo puramente espiritual; el cuerpo se convierte en polvo, mientras que la mente y la imaginación van más lejos, "más allá del lugar y del tiempo" (4). Wilder se identifica con Poe en aquellas ideas, puestas en boca de César, de que, lo importante, lo único que permanece, es el espíritu y lo único que posee una libertad sin límites es la inteligencia, el pensamiento (Idus

(3) René Wellek y Austin Warren, Theory of Literature, Brace and Co., Nueva York, 1949, Cap. , págs. 121-122

(4) Interpretations of American Literature, Edward H. Davison, The Tale as Allegory, Cap. IV, pág. 68.

..., pág. 199). Pero a diferencia de Poe, tiene una preocupación por lo lógico dentro de lo real, evitando cuidadosamente lo fantástico (aun en su obra teatral The Skin of Our Teeth, dentro de los juegos temporales, casi oníricos, traza una línea de veracidad y realismo). Mas la realidad real como la entrevé este autor está modificada por la visión poética y de sugere-
rencia, a diferencia de otros autores que en búsqueda de esta realidad se endurecen, y si bien no pierden necesariamente su calidad de crear poesía, ésta puede pasar a ser secundaria o accidental, o pueden no lograrla. Lionel Trilling dice que "en la metafísica americana la realidad siempre es una realidad material, endurecida, resistente, deformada, impenetrable y desagradable" (5); y si ésta es la realidad que los contemporáneos de Wilder presentan en sus obras, ciertamente que este autor queda muy separado de ellos.

Un grupo de escritores rodean a Wilder por fecha de publicación, aunque no necesariamente por edad. Entre ellos encontramos figuras que en la escuela estimativa de la crítica mundial han ocupado un lugar de mayor prominencia. Principalmente Faulkner, Hemingway, Steinbeck, y también otros autores que aunque son un poco anteriores, escriben dentro de un mismo "ambiente" americano, como Dos Passos, Fitzgerald y Sherwood Anderson.

(5) Interpretations of American Literature, Lionel Trilling, Reality in American Literature, Cap. XVIII, pág. 288.

La primera novela de Wilder se publicó en 1926; la última, Los Idus de Marzo, en 1948. Alrededor de estas fechas Sherwood Anderson, John Dos Passos, Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway y William Faulkner, publican diversas obras, entre las que menciono unas cuantas para poder establecer una comparación. Se publican Winesburg Ohio, 1919, A Story-teller's Story, 1924, de Sherwood Anderson; Three Soldiers, 1921, y la trilogía U. S. A., de 1919 a 1936, de John Dos Passos; Scott Fitzgerald, que también tiene puntos en común con Wilder, publica The Great Gatsby en 1925; de Hemingway hay obras como Farewell to Arms, desde 1929 en adelante; Sartois, 1929, The Wild Palms, 1939, y otras muchas de William Faulkner; John Steinbeck publica The Grapes of Wrath en 1939.

La mayor diferencia entre Wilder y sus contemporáneos estriba en que estos autores utilizan un escenario americano, o en su defecto, los actores que interpretan las pasiones son americanos, aunque las escenas pertenezcan a cualquier otro lugar, ambiente o época. Otra diferencia notable es la fecha de ubicación de la anécdota, que en los demás suele ser contemporánea o casi contemporánea, no así en Wilder quien, aunque en ocasiones sitúa la acción en Estados Unidos, realmente tiene poco interés directo en el mundo contemporáneo americano que le rodea; así solamente su novela Heaven's My Destination está ubicada en Estados Unidos. Aunque el autor trata problemas locales, también da cabida a los universales. Esta obra la escribió para callar la crítica que le tomaba como

defecto literario el no utilizar a Norteamérica como escenario de sus novelas (6), todas las cuales tratan temas que, por ser universales, pertenecen también a los Estados Unidos. En las novelas de Wilder aparecen personajes que pueden ser americanos, y todos son 'modernos', aunque estén trazados dentro de un período histórico determinado. Posee la facultad de poder jugar con la historia y los anacronismos sin romper la unidad de tono, acción, estilo, etc., no importa que la ubicación temporal sea o no contemporánea de una nación determinada.

(6) En la mayoría de las historias de la literatura americana no se hace referencia a Wilder como novelista; el único lugar respetable que se le da es como dramaturgo. Se le suele otorgar un cierto espacio para decir de él que no es un autor que pertenezca a los de primera categoría, por no pertenecer al gran movimiento del realismo. John Henry Raleigh, de la Universidad de California, dice en el prólogo a la edición de Heaven's My Destination, Doubleday, 1960, que esta obra ha sido descuidada por los críticos, ya que éstos andan en busca de la "gran novela americana con 'grandeza', y se olvidan de los pequeños clásicos". Raleigh dice que esta obra es la respuesta de Wilder al ataque lanzado contra él por Mike Gold, en *New Republic*, bajo el título de Wilder: Prophet of the Gentle Christ, donde le criticaba el negarse a tratar problemas del mundo contemporáneo, ya que después de este ataque Wilder perdió parte de su reputación y popularidad por considerársele "irresponsable social".

Otras de las mayores diferencias con sus contemporáneos es el uso, por mejor decir, la forma en que evita la violencia y la brutalidad como exponentes de las pasiones humanas. Por ejemplo, se niega a mencionar episodios de guerra. Este autor ha vivido ya dos guerras mundiales, y sin embargo, nunca da ni el más ligero esbozo de lo que éstas puedan significar a la humanidad: (7) ni optimismo, ni pesimismo, menos aún una muestra de asco a la barbarie y al horror que las guerras traen consigo. Faulkner, Hemingway, Dos Passos, tarde o temprano tienen que mostrarnos sus reacciones a estos episodios que conmueven a la humanidad periódicamente. Wilder nunca ha mostrado estos impactos ni en las sociedades históricas ni en los individuos.

Morton Zabel opina que lo que estos artistas contemporáneos a Wilder hacían, era formar un inventario sistemático de la vida social moderna y sus problemas, tratar de descubrir nuevamente a la humanidad, ya con el propósito de que recuperase sus cualidades fundamentales de energía, espíritu y resistencia, o bien con el propósito de hacer una crítica social, econó-

(7) The Skin of Our Teeth es la única obra en que una guerra sirve de fondo al mensaje, no como una reacción contra la guerra en sí, sino como una calamidad más, catalogada al igual que las fuerzas naturales, el glacial o el diluvio. Desgraciadamente el Acto III de este drama, que es donde se introduce este motivo, es el más flojo y peor tratado...

mico y moral (8). Esta misma idea aparece en Spiller (9), es decir, que hay una especial insistencia en considerar a la sociedad como una fuerza, y de ahí se parte al análisis psicológico, donde la vida del espíritu cobra una mayor importancia, y el gran auge que en esta literatura cobra el freudismo.

Cada autor tiende a expresar un algo íntimo que en su opinión cobra importancia fundamental. En cuanto a la forma de expresarlo, Wilder trata de dar un mensaje a través de las palabras, bellamente empleadas; al igual que sus contemporáneos habla de una sociedad, mas procura presentar sus errores sin tintes de sangre: el odio y la maldad quedan de tal manera expuestos, que no pueden asquear al lector; huye del exceso de sangre y de las anormalidades. Aunque no hay un claro concepto de lo que es normalidad, hay una cierta línea de conducta que se toma por tal. Wilder trata de que sus personajes reflejen esa conducta, solamente que algunos aspectos de éstos están subrayados o exagerados, y de ahí que puedan parecer anormales. Tal es el caso de Bush, en Heaven's My Destination, que es el único héroe americano en la obra de Wilder, ya que si bien en esta obra aparecen otros personajes, no son sino secundarios. Bush está deformado, ridiculizado, y dentro de su sobriedad y seriedad, es

(8) Morton Zabel, Historia de la Literatura Americana, Cap. XIX, sub-cap. IV, págs. 553-554

(9) Literary History of United States, R. E. Spiller y otros. Tom. II, cap.

risible. Es precisamente por este gusto de Wilder, de exagerar y dibujar de tal manera a sus personajes, que he considerado al autor como un 'simbolista' (10). Con esto no quiero decir que Faulkner o Hemingway traten a sus personajes de una manera exclusivamente narrativa, sino que ellos, al igual que Wilder, los conforman dentro de ciertas características, que los colocan más bien entre lo anormal que dentro de lo que podría considerarse como normal. Wilder trata de permanecer más allá del tiempo y evita, por medio del estilo, todo exceso que particularice demasiado; de ahí que sus personajes pertenezcan a la realidad pero se sitúen de manera tal que "vivan en los miles y millones de años, en los siglos..."

Comparando más de cerca a Wilder con estos autores vemos que, por ejemplo, Dos Passos o Steinbeck presentan personajes abatidos a quienes una sociedad ha dominado. Algunos se levantan y tienen fe en algo; otros, son ejemplo de la inutilidad de todo esfuerzo humano mientras predomine tal o cual estrato social.

Dos Passos, en Manhatan Transfer y en su trilogía U. S. A., presenta al individuo en medio de una sociedad compleja. La personalidad y el individualismo están perdidas en el conjunto. Casi todos sus personajes son unos fracasados que se atrastran en una "América" corrompida y llena de barre-

(10) Sobre el simbolismo del autor trataré más ampliamente en el capítulo correspondiente a estilo y estudio de personajes.

ras que les evitan desarrollarse como individuos, y esta individualidad va haciéndose borrosa, casi desapareciendo en el anonimato. Dos Passos, al igual que otros autores, presenta la máquina venciendo al individuo. Wilder, por el contrario, trata de presentar el triunfo del individuo..... Naturalmente que los personajes de este autor que lo logran, son siempre unos solitarios, y señala, por las mismas razones, a los que fracasan, ya porque son evasivistas, ya porque el medio es superior a sus recursos intelectuales o morales. Wilder no trata de culpar a la sociedad de los defectos del ser humano, porque considera que éstos son eternos, como los valores positivos. Hay una estrecha relación entre sociedad e individuo, pero ésta no es una devoradora, sino que a su vez está condicionada a la propia naturaleza humana, nutriéndose de ella, y por tanto factible de ser transformada por el hombre mismo.

Wilder huye de lo local, ya que en cualquier sociedad histórica los problemas son los mismos porque el ser humano no cambia, o ha cambiado en la historia, y cuando ésta cambie, cambiarán sus relaciones con la sociedad, ya que el éxito o el fracaso están en el individuo mismo, no en el medio que le rodea.

Otro aspecto de Wilder es la delicadeza con que muestra, sutilmente, el aspecto de las relaciones sexuales y los traumas psicológicos (11). Sherwood Anderson presenta personajes que buscan en medio de una especie de azoramiento la bondad, el cariño, la comprensión. Muchas veces están envueltos (11) Ver nota correspondiente en siguiente pág.

en una terrible confusión entre sus sentimientos y la vida, a lo que no deja de contribuir en gran medida el sexo y los complejos que éste trae consigo, con la intervención de la sociedad o sin ella. Wilder presenta el problema sexual como una faceta más de la humanidad. Procura mostrarlo diluído a través de ciertos complejos que pueden adivinarse o deducirse; las relaciones del hijo con la madre, de la madre con los hijos, entre hermanos, etc., que casi pasan desapercibidos, pero que sirven para mostrarnos una faceta más del amor como absoluto.

Wilder tiene en común con Hemingway la preocupación por el destino y la muerte. Hemingway da una visión sangrienta del destino que ronda y envuelve a sus personajes; hay un predominio de lo autobiográfico y de su propia pasión por la violencia en contra de la meditación o de las virtudes intelectuales. Posee, es cierto, una gran frescura y puede delinear a sus personajes, pero vemos en ellos muy poco de sus móviles o inquietudes, y dejan siempre una impresión de superficialidad. Wilder tiene menos movimiento y se siente al leerlo que ha planeado un cuidadoso estudio de cada uno de ellos (Wilder dice que rara vez corrige lo que ha escrito por primera vez; --no es ésa la impresión que dejan sus obras). Hay una aparente frialdad en contra de la acción y actividad de Hemingway, pero en búsqueda de lo eterno y permanente, adentra hasta el último

(11) David Sievers Wieder, A History of Psychoanalysis of the American Drama, pág. 255-261

posible móvil de la acción, y al final aun le queda la duda,...

Scott Fitzgerald con su mundo de aristócratas y personajes inmaduros también trata de reflejar un mundo americano, haciéndonoslo ver, dentro de sus limitaciones, en todos sus aspectos. Los personajes de Wilder también se mueven dentro de un determinado nivel económico social, y aquéllos que provienen de una capa inferior, como Camila Perichola en El Puente... y Cytheris, en Los Idus..., evolucionan rápidamente no porque se avergüencen del lugar del que provienen, sino gracias a la intervención del arte y los valores humanos que poseen. Wilder habla siempre de una sociedad acomodada, señala sus defectos, especialmente de educación familiar, social, y no de grandes injusticias, sino que trata de llegar a la razón de la necesidad de la comunicación entre humanos. Es decir, que si hay personajes que se rebelan contra su mundo familiar o social, no es culpa de la sociedad misma, sino de algún defecto humano concreto, usualmente la educación que recibieron. Esta educación se les dió generalmente tratando de evitarles incomodidades, o por un error de naturaleza humana, como el egoísmo. En todo caso, lo que falla es la comprensión entre un ser y otro. Ejemplo de esto son: Clodia Pulcher en Los Idus... y Doña Clara en El Puente..., que no se rebelan gratuitamente contra su mundo familiar y la sociedad que les dió riqueza y bienestar, sino contra una mala educación moral. En Clodia la rebeldía es negativa; en Doña Clara, su rebeldía al amor exagerado que se le da es un paso para una transformación positiva; es fría y egoísta, pero

posee una capacidad de comprensión y amor frustrados por exceso de un amor mal administrado. Solamente una vez dice Wilder, en Los Idus... que el pueblo es más fácil de educar que una aristocracia "plebeya", porque el pueblo es inocente de su maldad e ignorancia, mientras que este otro tipo de individuo busca una rebelión contra el engaño de que ha sido víctima a través de un falso amor, que quiso dar ante todo comodidad y ha creado una idea falsa de la realidad.

Se critica a Wilder que no escribe pensando en la realidad americana. En general sus contemporáneos tratan de reflejar en sus obras una realidad física, pero hay que tener en cuenta que esta realidad siempre se expone a través de lo subjetivo, o sea que autores como Hemingway y Faulkner no fotografían sino que intuyen, y al hacerlo, dan parte de su personalidad, cultura, criterio estético, filosófico, etc. Así los personajes de estos autores nacen de una mistificación de la realidad, en Hemingway vistos a través de sus propias idealizaciones; en Faulkner hay un gran abismo entre el verdadero sur de Estados Unidos y el pintado por él. La escenografía puede ser histórica, localista, etc., pero desaparece como copia de la realidad al unirse a sus personajes y se convierte en algo más. Esta operación de transformación sucede tal vez por el simbolismo del autor (12), o tal vez por su propia concepción del individuo, ya que en unas obras más que en otras, hay un deseo de mostrar no solamente una

(12) Véase Interpretations of American Literature, R.N.B. Lewis##

anormalidad en sus personajes, sino una identificación con ciertas fuerzas, o alegóricas o bíblicas (13). Además, su realidad está transformada por una fuerza de "grandiosidad" que se refleja tanto en las pasiones humanas como en el paisaje. El paisaje del sur en Faulkner se ha convertido en una especie de obsesión, es ambivalente y está tanto en pro como en contra del individuo; es una mezcla tanto de instigador a la violencia como a la pasividad.

En *Las Palmeras Salvajes*, Faulkner, al igual que Wilder, habla de la sociedad del individuo. El hombre llamado Harry es al final de la obra un personaje que, como César, está más allá de la opinión pública. Esta pasión es más grandiosa en Harry que en César: está presentada con más fuerza y vigor; habla más íntimamente del dolor y de la pérdida del ser amado. Harry es una figura más trágica porque es más humana que César, pero ya he dicho que Wilder presenta las pasiones como un estudio frío y velado por la fuerza continua de la inteligencia y el raciocinio mental. Wilder tiene otro personaje que puede compararse con Harry, Panphilus, en La Mujer de Andros a quien la muerte de la amada transforma. A diferencia del hombre lla-

The Hero in the New World: William Faulkner's The Bear, cap. XXI, págs. 332-348,

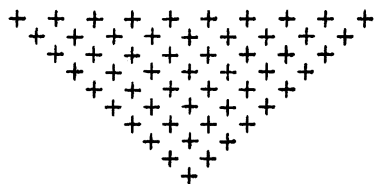
(13) Véase Interpretations of American Literature, R.N. B. Lewis, *The Hero in the New World: William Faulkner's the Bear*, cap. XXI, págs. 332-349

mado Harry acepta una nueva vida y ésta no será una negación ni un sacrificio propiciatorio de expiación al ser amado. Panphilus aprende a aceptar la vida con un nuevo valor. Los dos personajes son solitarios. Para el personaje de Faulkner la vida pierde sentido, el destino ha vencido al hombre; en Panphilus vemos que la razón de vivir empezará a tener un verdadero valor, puesto que a partir de ese momento sabrá valorar cada minuto de ella y hasta la previsión de su propia muerte cambia de sentido.

Faulkner y Wilder recurren en la estructura de sus obras a ciertos artificios comunes, por ejemplo la forma de utilizar el tiempo. Faulkner empieza a narrar un episodio en el presente, o casi en el presente, y a partir de éste principio va relatando la historia de los personajes yéndose hacia el pasado, pero volviendo al presente, y así hasta que termina la obra en el presente. Hay que ir siguiendo una serie de alusiones a hechos que son significativos; el momento climático llega cuando se han reunido estos datos y el lector está dispuesto a comprender la verdadera acción. Pienso especialmente en Las Palmeras Salvajes, el cuento Una Rosa para Emilia, y The Bear. Wilder en cierto forma recurre también a este artificio y la intención en estos dos autores es idéntica, ya que este ardid permite conocer los móviles internos y los accidentes que van conformando las futuras acciones y la psicología de sus personajes.

No he tocado de propósito una serie de obras y autores de suma importancia en la literatura americana, mas la intención de este capítulo no ha sido la de hacer una historia

breve, sino tratar de entender hasta qué punto es o no original Wilder, y dentro de lo común con otros autores, cuál es su mérito. Este autor se ha nutrido dentro de las mismas condiciones que sus contemporáneos, posee una gran cultura y una especial inclinación filosófica y estética que le hace tener características propias.



a) D R A M A . .

En teatro Wilder tiene lugar prominente en Estados Unidos ya que ha tratado de aportar elementos valiosos para un mejor desarrollo del drama americano.

En cuanto a su situación como dramaturgo, hay que recordar un poco del pasado histórico, para aclarar hasta qué punto es novedosa su aportación. El drama en Estados Unidos, a partir de 1870 y hasta la primera década del Siglo XX, producía pocas obras de interés, se daba más importancia a los actores y a los productores, que a los autores. El público pedía formas bastardas, no solamente vaudeville y burlesque, sino lo que se llamó "teatro comercial", que seguía el sistema de "estrellas", es decir, que la obra se montaba en función de la estrella principal del conjunto. Generalmente se hacían adaptaciones de obras europeas, especialmente de Londres y de París, o de novelas americanas, en las que solía predominar la trama sentimental, y se evitaba todo lo que ofendiera o hiciera referencia al público. Entre los actores y productores se encontraron varias figuras que llegaron a adquirir gran fama, como los Barrymore y David Belasco, el productor-adaptador que fue uno de los primeros en introducir obras con tema nacionalista americano. No se hacían adaptaciones de las novelas de Bret Harte, Mark Twain Henry James, etc., sino de obras que no aportaban elementos nue-

vos. Una de las obras que llegó a tener más éxito fue la Cabaña de Tío Tom. Así pues, se buscaban autores que, si tenían un espíritu nacionalista, no necesariamente aportaban un sentimiento vivo y actual de lo americano, ni novedad alguna. Se buscaban grandes conjuntos, efectos espectaculares o costumbristas. El sistema de compañías viajeras se prestaba para que unos conjuntos impusieran el gusto, y fueran los que escogieran las obras que se habrían de representar, evitando por medio de sindicatos y agrupaciones, que los autores jóvenes pudieran abrirse paso. Durante el último cuarto de siglo el teatro americano se distinguió por su continua lucha entre el autor y el productor, en la que venció siempre este último. Rara vez un autor pudo, ciñéndose a lo pedido por el productor, poner algo de su personalidad, esto es, algo diferente; en muy pocas ocasiones pudo introducir de contrabando una de las nuevas fuerzas de la ficción, el realismo, casi siempre mezclado con el sentimentalismo. El teatro en Estados Unidos mostraba un atraso de casi un siglo en comparación con lo que se estaba representando en Europa, donde Ibsen con Espectros, Strindberg con La señorita Julia, Shaw, etc., creaban una nueva época en el teatro. Hacia 1900, no existían casi indicios de que los Estados Unidos pudieran contribuir al teatro mundial.

Se podría considerar como un despertar del teatro americano, las primeras adaptaciones hechas de autores como Hawthorne, con su Letra Escarlata, que tenían un valor auténtico y nacionalista. Además, hubo ya contribuciones dramáti-

cas de un interés mayor. Entre estas obras figuraban algunas que muestran ya un sentir más profundo de la atmósfera americana y un entendimiento más amplio de las pasiones humanas, por ejemplo *The Yellow Jacket*, en 1912, que posee una visión poética; pero hacía falta algo más, se necesitaba romper con los formalismos y las convenciones establecidas, y, sobre todo, el dejar de escribir sobre experiencias ajenas y no sobre las propias. Ningún drama podría desarrollarse mientras los autores no sintieran verdaderamente los problemas que trataban, ya fueran éstos sociales o personales.

El teatro, como la historia, tiene que seguir su curso y mientras una gran parte del público se contenta con lo que se le da, siempre hay un grupo que clama por un teatro artístico con contenido ideológico. Durante la primera Guerra Mundial se empezó a hacer patente esta situación, que pudo surgir de los grupos contratados para divertir a los soldados o en los formados por estos soldados dentro del plan de diversiones, y de la mayor libertad nacida de la guerra. Se crean entonces grupos experimentales de aficionados, como el de *The Washington Square Players*, *The Wisconsin Players*, y especialmente el de los *Provincetown Players*, que reunió a un grupo de artistas y escritores aficionados con el fin de divertirse en una colonia de veraneo en 1915. Buscaron obras cortas y novedosas. Al siguiente año se les unió Eugene O'Neill, entonces un joven, que pronto se convirtió en su guía.

Este fue el principio de una época notable en el teatro americano. Nueva York fue el centro de actividad. En Greenwich Village, los Provincetown Players sostenían un teatro que funcionó aun durante los años de guerra. Ya para 1920 se representaron piezas de mayor longitud. El público seguía siendo reducido pero era entusiasta, y como los actores no tenían obligaciones de taquilla, podían hacer toda clase de experimentos. Algunos de estos grupos pasaron a su vez a ser los conservadores de los experimentalistas, pero gracias a unos y otros, se nota un cambio y una influencia que llega hasta los teatros comerciales.

El nuevo teatro se encuentra con una primera necesidad: el realismo a lo Ibsen. Además, tiene que suprimir la complicada escenografía, elaborar tramas mejores y forjar un lenguaje auténtico que corresponda a la situación. Es en este tiempo que las ideas y las modas se van introduciendo por oleadas, y hacen acto de presencia en la escena los cambios ocasionados por la situación social: la depresión, Freud, Marx, las injusticias económicas, la sátira, así como un mayor interés en lo americano y en lo humana en general. Dentro de este movimiento y este tono espiritual escribe Wilder Our Town.

Queda pues colocado en un momento histórico propio para dar al mundo, por medio del drama, los mismos problemas humanos que le preocupan en novelas. Con visión progresista capta cuáles son los elementos que dañan al teatro de su época, de manera que no solamente introduce un interés realista,

poético, y filosófico, sino que quita todo aquello que puede obstruir la verdadera acción. De la misma manera que no es un genio salido de la nada, sino que escribe una obra personal dentro de una corriente de moda, en cuanto a los experimentos escenográficos no es un creador original sino un transformador. El mismo nos dice que en el drama chino un personaje indica que va a caballo con el solo hecho de montar un palo, que en el teatro japonés un viaje prolongado se indica en la imaginación del espectador cuando el personaje recorre el escenario a lo largo, que en el teatro Isabelino y en el español de los siglos de oro no había escenografía, y un personaje, por ejemplo en Shakespeare, no se sentaba sino ocasionalmente, y solamente cuando representaba a un gobernador.

Wilder revela los motivos que le movieron a escribir obras teatrales (3). En primer lugar, observa que cada vez más notaba una pérdida de interés en las funciones de teatro, debido al poco placer que le producía, al final de la segunda década del Siglo XX, ir solamente a admirar aspectos que si bien son valores del teatro, no corresponden directamente a la obra en sí, sino a la actuación o la dirección. Según Wilder la falla en el teatro americano había empezado en el Siglo

(3) Véase el prólogo a la edición de Harper & Bro., de Three Plays. Resumiré en pocas palabras, no traduciré literalmente, sino que expondré aquellos párrafos que tienen estrecha relación con las causas que le movieron a escribir teatro.

XIX con el incremento de la clase media, no porque ésta fuese en sí mala, sino porque era una clase devota, amante de la legalidad, e industriosa, que se sentía segura del porvenir en esta vida y en la otra, y si bien podía ser benevolente hasta ciertos límites, se negaba a ver la injusticia o la estupidez a su alrededor, se consideraba a salvo del ridículo y por lo mismo no toleraba ver algo que pudiera herirla. La atmósfera social estaba llena de muchas preguntas que pedían y no encontraban respuesta; la clase media que había impuesto su voluntad en el teatro no quería que se la inquietara en lo absoluto. De ahí el melodrama, que poseía posibilidades trágicas tratadas de tal manera que, pasara lo que pasara, siempre había de terminar felizmente, ==el drama sentimental, que se hacía bajo el supuesto de que el deseo es padre del pensamiento, ==y las comedias, en las que no podía aparecer un personaje que tuviese que ver algo siquiera remotamente con el espectador. ¿Cómo había llegado hasta este nivel el drama de Shakespeare? Wilder estaba convencido de que el teatro era la más grande de todas las artes y pensaba que una obra de imaginación requiere el esfuerzo del público para ser aceptada. Para Wilder cada espectador debía sentirse capaz del terror y el encanto, de lo ridículo y lo estimable, y ser capaz de la virtud y del crimen, pues sólo para quienes se pueden descubrir a sí mismos en estas situaciones, tiene algún valor la literatura de imaginación. Opina que se requiere la participación activa de la mente del individuo; no se pueden hacer simples recordatorios, y, según Wilder, es el teatro en-

tre todas las artes la que más posibilidades tiene para ello. Desgraciadamente en lo que se hacía en esa época, nada había que permitiera ese "olvido de sí mismo". Wilder no podía creer una palabra de lo que se actuaba en esos días, y se refiere incluso a obras contemporáneas como Desire under the Elms, o las de Louis Jouvet y Max Reinhart. Una obra actuada le dejaba una inconformidad, le hacía pensar que en él ya no había facultades para creer. Sin embargo, no podía preocuparle esta presunción, ya que el hecho de poder creer cada palabra escrita cuando leía ya el Ulises, ya las obras de Proust, ya La Montaña Mágica, e incluso cientos de obras teatrales, contribuía a aumentar su inconformidad hasta convertirse en resentimiento. El teatro le resultaba inadecuado y evasivo, todo fallaba: lo trágico carecía de fuerza, la crítica social no despertaba una responsabilidad, y cada vez más se convertía en un arte menor. Wilder opina que a través de la fuerza dramática se puede realizar la acción universal hasta que el dominio de la idea, el tipo o lo universal sea capaz de hacernos creer esa realidad, que la imaginación nos da poetizada. Esta es una verdad que la acumulación de las no-verdades, apariencias y ficciones, nos la dan confusa e indeterminada. La novela es por excelencia el vehículo de la particularización; el teatro lo es de la generalización; desgraciadamente, en realidad esa "fuerza dramática" era lo que no tenía el teatro del Siglo XIX. Había varios elementos que minaban el dramatismo del guión al ser escenificados, especialmente la búsqueda del éxito económico logrado a base de dar al público lo que los autores creían que pedía, y por otra parte, el exceso

de escenografía tendía a reducir los hechos a momentos cada vez más específicos de lugar y espacio; entre una y otra cosas, con tales métodos teatrales los personajes estaban muertos aun antes de que empezara la acción. Es a partir de estas conclusiones que empieza a escribir sus obras en un acto, que van a tratar de captar un hecho verosímil, si no una realidad.

Como dramaturgo ocupa una posición preeminente de guía y fuente de imitación. Durante varios años una serie de autores movidos ya sea por inquietudes semejantes a las suyas o directamente por sus obras, han dado al público un nuevo modo de entender el arte dramático. Burns Mantle sin mencionar a Wilder da una idea exacta de lo que éste representa en Broadway cuando nos habla de que en el teatro actual el drama poético de calidad se ha empezado a desarrollar, y en este teatro aun la prosa convencional se ha visto influída por la inspiración de los poetas recientemente arribados al tablado (1)

Textualmente Mantle Burns cita a Maxwell Anderson en su prefacio a *Winterest* y dice: "A menos de que esté muy equivocado, gran parte del público de teatro no sólo está preparada para recibir obras que se pongan a considerar de nuevo el lugar del hombre en el mundo, y su destino, con palabras proféticas más que prosaicas, sino que las desean con impaciencia". "Corresponde al dramaturgo ser poeta, y al poeta le corresponde ser profeta, soñador a intérprete del sueño del género humano. Los

(1) Burns Mantle - Contemporary American Playwright. Introd. pg. vii

hombres han recorrido un larguísimo camino desde el agua salada en los millones de años que tienen tras de sí, y tienen por recorrer un larguísimo camino en los millones de años que tienen por delante. No siempre habremos de ser como somos -pero aquello en lo que hayamos de convertirnos depende de lo que soñemos y deseemos. El teatro, más que cualquier otro arte, tiene el poder de trocar lo que el hombre sueña, en aquello en que habrá de convertirse el hombre. Quizá todo esto pueda parecerles a ustedes muy rebuscado, visto el estado actual de Broadway..." Continúa el mismo autor diciendo que "El teatro de hoy es también un teatro en el que son comunes los experimentos, experimentos con obras sin escenario, experimentos con obras que representan con sorprendente exactitud el medio físico en que se desenvuelven, experimentos con recitales dramáticos que emplean equivalentes del "Property man" chino y del coro griego, y experimentos con los escritos y las ideas de dramaturgos jóvenes a los que han dado atrevimiento aquellos otros experimentos".

En Thornton Wilder el contenido de la obra será filosófico y el revestimiento exterior poético, se basará en la realidad, pero lo fantástico y la profesía serán las motivaciones. Edward M. Gagey dice (4): "Enfrentar a la naturaleza el espejo de la imaginación; la sugestión y el simbolismo, más que fotografiar a la realidad, han sido una de las principales motivaciones del arte teatral, y desde un principio el drama fantás-

(4) Edward M. Gagey. Revolution in American Drama, cap. IV, págs. 98-99

tico ha sido su hijo predilecto. Este tipo de drama puede, por varias causas o razones, ser un éxito, o por el contrario, un fracaso. Del lado positivo puede ofrecernos algunas de las mejores obras del teatro moderno... Lo fantástico puede consistir en un tema por sí mismo, como en el caso de lo sobrenatural, en el método empleado para la representación, como en la primera Yellow Jacket (5), y en Our Town, o en ambas cosas como en The Skin of our Teeth."

Más adelante el mismo autor nos dice de Wilder (6): "De el autor de The Bridge of San Luis Rey se debe esperar razonablemente una fantasía filosófica. En Our Town (1938), la obra más popular de Thornton Wilder, combina el realismo del contenido con un tratamiento imaginativo. Usando un escenario desnudo, sin telón... lucha con un tema tan universal como la Elegía de Gray... el tratamiento de la obra por Wilder es expositivo y filosófico. El gerente de teatro no solamente nos da los hechos acerca de Gover's New Hampshire, sino que también los interpreta, suspende la actuación para indicarnos cómo empezó o terminó algo, hace preguntas acerca de la vida, del ma-

(5) Ibid. Como dato aparte a la historia del desarrollo del gusto teatral hago notar que la primera representación de esta obra se hizo en 1912, sin ningún éxito financiero, aunque sí artístico. No fue sino hasta la segunda adaptación en 1916, que aportó una buena entrada en taquilla (cap. II, pág. 28).

(6) Ibid. cap. IV, págs. 107-108

trimonio o de la inmortalidad..."

También nos hace ver este autor que en Our Town Wilder utiliza la muerte de uno de los personajes, Emily (que no se puede considerar como heroína puesto que el verdadero héroe es el pueblo de Grover's Corner) y su reunión con los difuntos, como motivo para un amplio comentario filosófico.

Antes de seguir con los comentarios de Gagey a la obra de Wilder, creo conveniente hacer ver que una de las eternas preocupaciones del escritor que pretende profundizar en la muerte, en lo que hay después de la vida, y la sabiduría de los muertos, ha sido la ubicación de las almas muertas. Como desde tiempos inmemoriales se ha seguido la costumbre de enterrarlos, aunque no siempre en cementerios comunes, la solución más fácil al autor es darnos una visión bajo tierra, de los cadáveres con la facultad del habla; otra solución ha sido la etérea, donde las almas muertas habitan en las nubes, en los planetas, o en las estrellas. Wilder, tanto en Our Town, como en Pullman Car Hiawatha, no se preocupa por encontrar otra salida o en darnos una visión más audaz, y aprovecha las dos posibilidades conocidas presentándonos a los cuerpos de los muertos, oyendo, sintiendo, pensando y hablando dentro de la tierra, y los pensamientos de los sabios muertos en los planetas y estrellas, busca un efecto de veracidad al mezclar escenas simultáneas entre vivos y entre muertos.

Siguiendo con Garey, este autor nos dice también

(7) hablando de Albert Bein y su Heavenly Express, y del modo cómo trata el tema de la muerte y la superstición que "a partir de la Muerte hay un paso hacia la fantasía religiosa y filosófico", 'con más grandiosidad Eugene O'Neill, nos da grandes porciones de pseudo-filosofías en forma de fantasías espectaculares como en Marco Millions, (8) The Fountain y Lazarus Laughted, (9) aunque no consiste precisamente en eso su fuerza dramática". Gagey nos dice también que en el manejo de temas religiosos y filosóficos en forma de fantasía O'Neill fue superado por Philip Barry y Thornton Wilder.

Gagey estudia también la obra The Skin of Our Teeth (1942) y considera que esta nueva creación de Wilder fue lo suficientemente simbólica y no-realista como para que el público dejara la sala." En general la obra está compuesta de un elevado nivel intelectual pero tratando de hacerla aparecer como que

(7) Gagey, Edmund, (cap. IV, págs. 104-105).

(8) Ibid., "Bastante a menudo los dramas imaginativos se pierden en no realidades pintorescas como Marco Millions, cap.V, pág.174

(9) Ibid. "En el caso de Lazarus Laughted no se puede esperar una filosofía optimista, ya que si hay una tesis es ésta: el hombre puede tener una nobleza esencial de carácter, pero el Destino o Dios, o su Ego, lo estarán siempre confundiendo. Lázaro expresa afirmación positiva en la bondad de la vida, pero de nada le vale" (cap. II, pág. 61).

no se la debe tomar en serio. Yo pienso que es evidentemente un efecto buscado por Wilder, y al mismo tiempo que nos hace aparecer ésta obra como una pieza ligera que hace bromas de todas las costumbres del mal teatro, nos da sus acostumbrados temas humanos.

En esta obra presenta un punto muy atrayente que estudiaré con amplitud en la siguiente parte.

Caín (Henry Antrobus), resulta un personaje de gran actualidad. Por un lado su maldad puede tener una explicación puesto que lo que él busca es la liberación, y por otro lado resulta un moderno "rebelde sin causa" ya que la humanidad bajo las formas del señor y la señora Antrobus, su familia, ha tratado de salvarlo y de hecho, si sobrevive, es gracias a ella. Si es así, ¿dónde está el problema de Caín?... Wilder da una explicación: en estas relaciones ha faltado un factor muy importante, que es la comprensión...

Este punto es de notable persistencia en el autor: en Childhood (obra recientemente dada a conocer al público) habla otra vez de este espíritu aparentemente negativo que mueve a los hijos en contra de sus padres, en este caso deseándoles la muerte, por no haberles dado una comprensión o cariño inteligentes. Los padres son el retrato constante del engaño y la indiferencia; además, los niños sienten que el adulto los está engañando y que por tanto el trato continuo con él es un abuso constante de éste, quien en un momento dado sabe convencerles con una serie de razonamientos envolventes. Trágicamente la

El C. rolán de los dolores de la vida

niña Carolina le dice a los adultos del "sueño" dentro de la obra:- " You're not really alive; that's why we can talk with you... Besides we've found that it's best not to make friends with grownups, because... in the end... they don't act fair to you".

Los niños se quejan de la indiferencia de los adultos: " They don't ever think any interesting thoughts..."; hacen siempre lo mismo y además no tratan de convivir realmente con sus niños. " Children don't like being treated as children ALL THE TIME. And I think it isn't worth while being born into the world if you have to do the same thing every day."

En Childhood hay un realismo fantástico menos propenso a la especulación poética. Es una obra de un solo acto donde deben condensarse todas las inquietudes y problemas de una de las siete edades del hombre. Es una obra angustiosa que trata de convencernos de que debemos dar algo a los demás, no importa que este alguien sea un niño, y que ese mundo imaginativo que todos llevamos dentro, en vez de que sirva como un escape a la realidad debe ser compartido con los demás para tratar de crear constantemente nuevas posibilidades de comunicación.

Henry Antrobus, al igual que los niños de Childhood, es un problema de todos los tiempos. Dice que sus padres le ponen trabas para vivir con conciencia, y de acuerdo con sus propias posibilidades; una vida en la cual pudiera encontrar algo interesante. En el último acto hay un diálogo entre Henry, y Sabina, en el que después interviene el señor Antro-

bus, que nos expone todo este sentir:

Henry - "In this scene it's as though I were back in High School again. It's like I had some big emptiness of being hated and blocked at every turn. And the emptiness fills up with one thought: that you have to strike and fight and kill. Listen, it's as though you have to kill somebody else so as to end up killing yourself."

Sabina - "That's not true. I knew your father and your uncle, and your mother. You imagined all that. Why, they did everything they could for you. How can you say things like that? They didn't look you up."

Henry - "They did. They did. They wished I hadn't been born."

Antrobus - "Wait a minute. I have something to say, too. It's not wholly his fault that he wants to strangle me in this scene. It's my fault, too. He couldn't feel that way unless there were something in me that reminded him of all that. He talks about an emptiness: Well, there's an emptiness in me, too. Yes, work, work; that's all I do. I've ceased to live. No wonder he feels that anger coming over him."

y en Childhood:

i . Dodie. Papa was a very fine man, and tried. Only...
only (reluctantly) he didn't ever say anything very
interesting."

Y en el diálogo entre la madre y el padre está de nuevo el tema de que los padres desean la desaparición de los hijos a quienes en un momento dado consideran un estorbo:

Father - "(Softly, with the lowest insinuation) Your dream
that... you and I... on a Mediterranean cruise..."

Mother - "It was Hawaii."

Father - "And that we were -ahem!- somehow... alone,"

Mother - "Well, I didn't imagine them dead! I imagined them
with mother... or Paul... or their Aunt Henrietta.

Otro punto en común en ambas obras es, casi al finalizar Childhood, lo que dice el padre:

Father - "Well, let me ask you a question: is there any such
thing as a good mother or a good father? Look at me!
I do the best I can for my family -Things to eat, you
know, and dresses and shoes... But, well, children
don't understand."

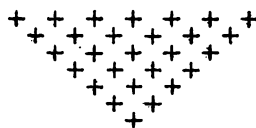
El padre en Childhood, al igual que Antrobus, va perdiendo algo de sus cualidades humanas al absorberse en sí mismo, uno, Antrobus, pensando en un nivel cultural, de salvación de la humanidad; y el padre de los niños por ser incapaz de comprensión, y porque se ha reducido su mundo a un solo hecho, el evadir el

i

(10) Así escrito en Atlantic, Nov. 1960, págs.

mundo real, de ahí la bebida, el golf... De la comprensión entre padres e hijos no se excluye a las mujeres. Estas tienen igual participación y culpa ya que ninguna de las dos esposas hace nada por aliviar esta situación, a pesar de que la señora Astrobus tiene aspectos más positivos (¿por qué es representante de un aspecto femenino a través de los siglos?) que la madre de Childhood. De la opinión que deja traslucir el autor acerca de la mujer en sus obras, hablaré en capítulos siguientes, cuando estudie sus novelas Los Idus... y El Puente...

Con esto creo haber estudiado a Wilder en su calidad dramática, he dejado de lado algunas obras no porque carezcan de interés, sino por no creer pertinente mencionarlas. Entre ellas se encuentran The Matchmaker, obra de gran agilidad y que posee un gracioso humor, con grandes "equivocaciones", "intrigas" y "enredos" que recuerdan las obras de Lope y Calderón, y señalan más claramente esa parte de Wilder, que ya se había anunciado en The Skin of Our Teeth, en las que muestra que sabe reír sana y picarescamente. Tiene también una gran versatilidad cuando comparamos esta obra con la novela Heaven's my Destination, y su héroe joven de 23 años que no ríe sino una sola vez en toda la obra, y que tampoco hace reír en su exageración.



c) EL PASO SUFRIDO POR WILDER AL CONVERTIRSE DE NOVELISTA EN DRAMATURGO.

Wilder ha sido considerado en general como un mejor dramaturgo que novelista. En mi opinión sus dramas tienen menos mérito que las novelas, ya que ellos pueden hasta cierto punto gozarse más al ser leídos. Por otra parte, el éxito de la representación de cualquiera de sus obras recaerá por igual tanto en él como en el director o en los intérpretes. The Skin of Our Teeth al ser puesta en escena muestra con gran claridad esto. Los dos primeros actos están dialogados y estructurados de tal manera que el público, al mismo tiempo que goza animadamente con las "chispas" de humor, comprende el o los mensajes propuestos. El tercer y último acto, al ser leído tiene una fuerza dramática con mucho superior a la representación. Esto puede deberse tanto a los actores y directores como al hecho mismo de que al autor se le haya escapado de las manos la obra. Hay repetición de lo ya dicho; hay elementos que alargan inútilmente este acto; hay un innecesario insistir en detalles a los que se revisten de una seriedad que va en desacuerdo con los otros actos. Es una obra

que resulta mejor al ser leída que al verse en escena.

Wilder, que empezó su carrera de escritor como novelista, sintió al poco tiempo la necesidad de escribir para teatro, y a partir de ese momento su interés artístico ha buscado cada vez más el drama, hasta que, en 1948 deja de publicar novela. A partir de entonces solamente ha dado a conocer al público obras de teatro, y según sus propias palabras en Times (noviembre de 1961), una vez que termine las obras en un acto que desde hace tres años trabaja, se retirará para siempre.

Un novelista de mérito tiene que cruzar una frontera antes de convertirse en dramaturgo. Según Roger M. Busfield, no es cosa fácil (1). Es más, este autor cita una serie de nombres para demostrar que novelistas de primer rango han sido incapaces de escribir dramas. Busfield opina que esto se debe a que el novelista no tiene limitado el tiempo para dar un ambiente o para desarrollar a un personaje, mientras que en teatro el espectador tiene que obtener una visión rápida, sin oportunidad de retroceso o de revisión e insistencia. Es decir, que el novelista posee más espacio y tiempo. Wilder evidentemente tuvo que pasar por este proceso, ya que según Burns Mantle su primer intento dramático fue un fracaso, y fue gracias a su contacto directo con el teatro, en los ensayos de Lucrecia, que logró transformarse en el dramaturgo

(1) Roger M. Busfield - The Play Wright's Art. Cap.II, págs.14-20

que es hoy.

Otro de los procesos por los que ha pasado Wilder es el de poder evitar o aprovechar las interrupciones, es decir, que, según Busfield, en el drama no debe haber una interrupción para comentar o explicar, lo que es una de las ventajas de la novela, en la que el autor puede no solamente introducirse como personaje, sino ser, además del narrador, un comentarista, recurso que Wilder empleó en El Puente... Wilder salva este "impedimento" con gran maestría, ya que en Our Town es precisamente el comentario, el retroceso, la explicación, lo que le da unidad a la obra, lo que realza lo dramático. En Skin of Our Teeth el autor hace interrumpir la escena a cada momento, no solamente por la superposición de tiempos empleados como técnica, sino para comentar la representación misma. Así Sabina, uno de los personajes, se interrumpe en medio de su actuación para lamentarse de que "ya las obras no se hagan como antes", y que no le gusta la obra.

El señor Busfield está estudiando un teatro anticuado en el cual no se permite la intrusión de novedades, y por lo tanto separa más las diferencias entre el autor dramático y el de ficción. Es evidente que en obras como las de Wilder los espectadores pueden dividirse en dos bandos: los que, disgustados, cogen su abrigo y se marchan, y los que aprecian plenamente el arte en lo nuevo, la belleza en el planteamiento de la obra, y un mensaje brevemente lanzado al espectador, como elemento de un universo totalmente humano. Pero el

gusto del espectador no va a decidir la calidad de la obra, sino la fuerza dramática, con o sin humorismo, que ésta posea en sí, y que será más perdurable que cualquier moda de momento. De ahí que el verdadero valor de obras como las de Wilder no dependa de una serie de reglamentaciones, y que bien puede un novelista, que sienta la necesidad de hacer teatro, expresarse de una manera novedosa.

En su afán de demostrar que la novela cuenta con más facilidades para su desarrollo que el drama, Busfield dice que casi todo lo que hace interesante una novela, tal como las descripciones vívidas, los incidentes menores, el estudio de los personajes, etc., puede hacer que un drama sea un fracaso. De ahí que las novelas que no estén bien adaptadas, fracasen en el teatro.

Ahora bien, Wilder no trata de adaptar sus novelas al teatro, sino crear algo nuevo en un medio poético. En sus obras de teatro no va a darnos héroes, sino seres comunes que serán símbolos de la humanidad, y en sus temas algo eterno y universal dentro de un ambiente poético y de esperanza.

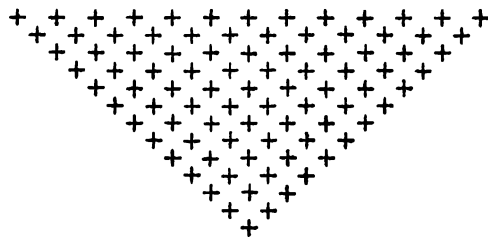
El novelista metido a dramaturgo debe aprender que cada personaje ha de explicarse a sí mismo con las menos palabras posibles, ya que, según Busfield, un novelista puede mantener el interés del lector, no importa cuánto le dedique a cada personaje, así sea un capítulo. Wilder que trata de expresar lo inacabable y lo eterno humano, se vale de la sencillez de la expresión, la precisión de los conceptos, y re-

cursos lingüísticos como la repetición de ciertas palabras: siglos, miles, cientos, que son las más usadas en sus obras. El novelista puede ayudar a sus personajes ya que él está ahí para explicarlos y dar un número ilimitado de páginas para analizar los pensamientos de éstos. En el escenario simplemente se ve lo que está sucediendo, y es mérito del autor el hacer llegar al público una idea clara y precisa de cuáles fueron las posibilidades que le hicieron actuar así. Busfield cita a A. Milne para reforzar esta idea: "... Si el héroe va a cometer un crimen, su alma se puede desplegar ante el lector en varios capítulos."

Por otro lado, Busfield muestra otra dificultad con la que puede tropezar el novelista metido a Dramaturgo: es el hecho de que el autor de novela está acostumbrado a ir desarrollando, no solamente un punto de vista, sino un ambiente. En cambio, el dramaturgo tiene poco espacio para sostenerlo, y en cuanto al ambiente, no podrá narrarlo sino crearlo dentro del diálogo y el escenario. Otra desventaja señalada por Busfield será la habilidad del novelista para crear belleza a través de pasajes elocuentes. Los dramaturgos también podrán satisfacer esta necesidad también, pero deben cuidarse de no caer en una serie de oraciones preciosamente redondeadas, y un mínimo de drama. Wilder trata de solucionar el problema del diálogo y la belleza, creando una especie de lenguaje clave que oscila entre el real y el simbólico, sencillo en su forma y claro en su expresión.

Hay en Wilder una calidad de buen dramaturgo, con visión novedosa que se lanza al experimentalismo y ha logrado en cierta forma cruzar esa barrera de la que he hablado antes, tal vez porque posee un instinto dramático que encuentra su expresión en el teatro. Con todo, de sus novelas, en especial Los Idus de Marzo y El Puente de San Luis Rey, brota una mayor sensibilidad, una mayor comprensión y habilidad para reunir lo filosófico con lo humano y lo artístico.

Tanto en drama como en novela expone su fe en la humanidad, y su capacidad de simpatía por ella, pero llega más directamente a nosotros en sus obras de ficción.



LOS TEMAS GENERALES EN EL PUENTE
DE SAN LUIS y LOS IDUS DE MARZO.

- a) E s t i l o
- b) E s t r u c t u r a

Para el estudio de Wilder escojo dos obras: El Puente de San Luis Rey y Los Idus de Marzo, porque me parecen las dos novelas mejor logradas; además de esto, los temas principales allí tratados se repiten a lo largo de la obra de Wilder con tal insistencia que podemos considerarlos como la tesis del autor, ya en teatro, ya en novela. Antes de tratar los temas y de descifrar el mensaje que a través de ellos da, he de prestar atención a las características principales de estas dos obras, tanto en lo referente a estilo como a la estructura.

Wilder da una correspondencia exacta entre tema y nivel de estilo, procurando huir de todo aquello que, si bien puede dar más fuerza y vigor al tono general de la obra, choque con una cierta suavidad. Ninguna escena, ningún repro-

che será exageradamente violento. Puede exaltar el ánimo del lector, pero lo hace a través de una forma sencilla, y tanto la pasión como la indignación llegarán a nosotros por las vías de la imaginación y el acomodo entre el diálogo, el paisaje y la descripción de ambiente psicológico. Escoge las frases adecuadas para sugerir algo sin insistir o gozarse en lo rudo y violento. De esta manera, el estilo de acuerdo con el tema, va a tratar de penetrar en la mente, hiriendo tanto los sentimientos estéticos como los intelectuales (en raras ocasiones abusa de lo sensiblero), sin exagerar ni sobresaltar.

Esta unión surge en el relato de manera natural, casi como si la poseyera instintivamente. Hay artificio, mas está éste oculto.

En Los Idus..., obra escrita en epístolas, hay algunos personajes que pueden identificarse con lo que aparentemente es el proceso de creación en Wilder. Tal es el caso de Bruto, de quien sabemos ha roto todo compromiso sentimental con su madre, Servilia, y con César. Con todo, al escribirles procura que sus cartas contengan los términos y las expresiones precisas que indiquen cuál es su estado de ánimo, sin dar nunca una técnica de rencor, odio, etc. El autor presenta tanto los borradores desechados como la carta definitiva; en los borradores hay una lucha por encontrar el justo medio de expresión; en las definitivas no hay muestra de ninguna pasión violenta: en vez de odio o rencor, hay indiferencia; no hay hipocresía. Simplemente, que Bruto encontró el medio

de expresión adecuado.

Identificando el proceso epistolar de este personaje con Wilder, vemos cómo logra en El Puente... que el lector conozca el genio violento de la marquesa, sin que en ningún momento el autor pinte una escena violenta; es decir, logra darnos esos momentos por medio del recuerdo y de las cartas que la marquesa escribe a su hija. Nos conmueven sus relaciones, sabemos que ha actuado en determinado momento de tal o cual manera, sin que Wilder presente nunca una sola escena en que la violencia sea lo predominante.

La técnica general en su estilo es un esfuerzo por encontrar un nivel puro, de serenidad, sin contaminación de trucos atrevidos. Busca la armonía entre lenguaje y tema; pinta el alma del personaje y sus relaciones humanas sin escenas desgarradoras. Tiene gran cuidado en cada frase expuesta. Es metódico, mide y pesa las emociones que emanan de los diálogos y descripciones, procura que en ningún momento sobresalga ni lo trágico ni lo superfluo. No pretende llamar a las fibras tiernas y melodramáticas del lector, a la fatalidad e inutilidad del humano frente al destino, etc., sino por el contrario, es la búsqueda de la verdad a través de la razón y el conocimiento.

Muestra una gran erudición histórica, literaria y filosófica en casi todas sus obras, especialmente en las estudiadas. Aparte de la clara enumeración de autores ya reconocidos como clásicos, o del empleo de ellos como elementos

mismos de la obra, ha puesto especial cuidado en lo exacto y concreto de las fuentes empleadas. Hay un deseo de emular modelos literarios: en El Puente... tenemos a Mme. de Sevigné; en Los Idus... utiliza directamente a César, Cátulo, Cicerón...

Reuniendo uno y otro aspectos de su obra, es decir, la búsqueda de una palabra o una oración exacta que designe con precisión lo que pretende dar el autor, no da nada de más; evita toda violencia, morbosidad, escenas desgarradoras, el exceso de lo trágico y del sentimentalismo, y este deseo de identificarse con modelos literarios, creo que nos debe llevar a considerar a Wilder como un autor clásico, es decir, que por lo menos una parte de su estilo se inclina a lo que se conoce como clasicismo (1).

(1) El término 'clásico' se presta a múltiples definiciones, no solamente porque en distintas épocas se le ha dado un empleo diferente, sino porque aun no hay una definición exacta, o no hay, por mejor decir, un movimiento que pueda caber totalmente dentro de una definición dada. Para identificar a Wilder como autor clásico me baso más que en una "regla" para conocer qué es 'clásico', en una serie de ideas tomadas de varios autores, Bergson, Valéry, A. Chassang, André Gide, Curtius, Peyre, y Pedro Henríquez Ureña que ha tratado de definir el 'clásico' en Hispanoamérica, lo que se relaciona en mucho con el americano Wilder. Así 'clásico' viene a ser, por un lado la precisión, es decir, aquellos autores que no han dicho

Tiene en su estilo otros elementos que le hacen diferir de un puro classicisante. Estos son, por un lado, una serie de elementos que se pueden llamar románticos (2), y que son como un fondo escondido que aun permanece en casi todos los escritores modernos, y por otro, la forma en que emplea lo simbólico (3)

De todas las novelas de Wilder, son El Puente... y Los Idus..., las que más completamente tratan y desarrollan estos elementos. Ambas obras poseen la doble cualidad de haber sido tratadas con un perfecto equilibrio de los elementos

nada de más y nada de menos; los que llevan a un crítico consigo mismo; la modestia en el autor, y también aquellos autores que emulan a un modelo literario, no necesariamente greco-romano. Clásico se puede ser por temperamento y por estilo.

(2) Es tan difícil definir qué es 'romántico', como qué es 'clásico'.

(3) En cuanto a su utilización de elementos simbólicos, me refiero a las págs. 57/59, cuando estudio a sus personajes. El símbolo le sirve a Wilder para tener una imagen más de belleza y deleite; un lenguaje que aparentemente realista se convierte en alusivo; como un consuelo estético contra la violencia y las vulgaridades de la vida, y como un medio de encontrar una verdad eterna.

Si hay algo simbólico en Wilder es la doble visión que da de sus personajes. Hablaré de esto más extensamente

clásicos y románticos; los dos apelan a nuestros sentimientos para conovernos: en Los Idus..., el equilibrio del clasicismo es más patente; en El Puente... encontramos más elementos románticos y también un mayor deleite en el preciosismo poético. En ambos lo simbólico está en los personajes.

En el desarrollo de la trama y el planteamiento de problemas hay tendencias clasicistas. Los elementos románticos están disueltos dentro de éstas; hay particularidades del romántico expresadas por Wilder, pero transformadas por su otra tendencia, que es a todas luces predominante. Estas particularidades son: la importancia que da al yo, a los sufrimientos personales y al choque que éstos sufren al enfrentarse con la realidad la idealización que han hecho del ser amado. Ahora bien, Wilder expresa estos sentimientos, pero a diferencia del romántico total, no habla de sus propias pasiones, sino que son sus personajes los que, a manera de títeres, actúan. La manera de utilizar el paisaje es otro de los aspectos o particularidades de Wilder como romántico, ya que estos escritores aunque generalmente utilizaron el paisaje como escenografía donde movían a sus personajes, también como Wilder

cuando haga el estudio de ellos. Por lo pronto, hago notar que Wilder mismo ha confesado que su obra teatral The Skin of Our Teeth está inspirada en Finnegan's Wake de Joyce, y este autor a quien Wilder ha estudiado mucho, es un maestro del uso del símbolo.

hicieron que participara de los elementos poéticos y dramáticos para intensificar las pasiones de los personajes. (En Wilder hay una mezcla del ambiente con las acciones de los personajes, una hábil introducción del paisaje en la trama que nos recuerda las tormentas y los truenos de los románticos, el paisaje le va a servir para expresar esa poesía interior que lleva dentro, y está muy ligado a los momentos líricos de la obra).

En Los Idus... dice que los poetas tienen el don de abarcar en una sola mirada el panorama entero de la vida, armonizando lo que está dentro con lo que está afuera de ellos (pág.).

Wilder no abusa de la escenografía como elemento dramático.

El paisaje y las fuerzas de la naturaleza desencadenadas en medio de la acción no son en él un medio para expresar el dramatismo o la intensidad de los personajes, sino la reunión de ambos elementos. En estas obras encontramos que cada uno de los personajes vive aislado de la escenografía. Todo su desarrollo es exclusivamente psicológico. Esta solamente aparece en determinados momentos en los que hace resaltar la intensidad dramática del momento, pero no como elemento de primera fuerza, sino simplemente como un acompañamiento de tambor.

En El Puente... estos momentos escenográficos suelen ser también los líricos, y estar casi siempre en relación con la región cercana al puente derrumbado. Es en estas partes donde se precipitan los significados de los personajes, y en donde se acercan a su final. Así, desde las primeras páginas se encuentra la diáfana, precisa y poética descripción de la caí-

da del puente, y como siempre, en relación con un ser humano que va a decidir "algo" en ese instante. La escenografía en sí, sin la participación de un ser humano no tiene sentido para el autor. La naturaleza está allí, pero se necesita que este ser la transforme. Después, a lo largo de la narración pueden aparecer aquí y allá trozos de escenografía acompañando las acciones, pero no es sino hasta que éstas van cobrando su verdadera intensidad que la escenografía vuelve a ocupar un plano igual. Así al llegar al desarrollo final del primer personaje, la acción ha regresado a Santa María Cluxambuca, o sea el paso del puente, y todos los elementos naturales se reúnen envolviendo a los seres humanos; el aire es más puro, más diáfana la luz, y los Andes retratados al final del cuadro son los jueces inmóviles que completan la reunión de los elementos naturales con los psicológicos. En cada uno de los personajes tratados hay estos momentos claves que pueden mostrar claramente el sentido de lo dramático que posee.

Por otra parte, la escenografía en el autor no es solamente el aprovechamiento de los elementos naturales, sino también las imágenes metafóricas, por ejemplo, en el pasaje en el que la Marquesa le explica a su hija de dónde sacó el diseño de una cadena que le ha regalado, y el autor, utilizando el retórico lenguaje de este personaje, dice cómo se introdujo dentro de un Velasco, y que el mismo pintor vino a darle la mano y a proporcionarle la luz necesaria.

En Los Idus..., las acciones son más puras y para

evitar excesivos contactos sentimentales de las acciones de los personajes a través de epístolas, lo cual no quiere decir que el autor deje de lado la apelación a los más íntimos sentimientos humanos y a la apreciación de la poesía.

Otra característica de estilo en Wilder es su "realismo poético". Cuando hablo de realismo poético en el autor, me refiero a la mezcla de la realidad que describe en sus obras con una idealización, tanto de contenidos como de forma para expresar los problemas. Expresa este realismo poético en prosa, y es en él esa búsqueda de la forma adecuada a un pensamiento determinado, y lo que logra de la unidad entre palabras y su relación con el objeto, lo que le va a dar poesía.

Lo realista en Wilder es el escenario en el que se desarrollan las acciones; lo poético, la forma en que relata estas acciones. La mezcla de esta realidad y esta poesía hace que por un lado cree un lenguaje especial (también en teatro) que no pretende darnos las características peculiares de cada personalidad, sino que es uniforme en todos ellos. Hay en los diálogos de sus obras dramáticas una uniformidad de expresión, que se debe tanto a que todos los personajes viven en una misma esfera socio-cultural, como al interés del autor en no distraer al espectador con detalles ajenos a los problemas planteados. Lo mismo se puede aplicar a sus novelas. En Los Idus..., como en La Mujer de Andros, y en El Puente..., hay un mismo tono en la narración. Las cartas que sirven para conocer trama, historia e ideas en Los Idus..., no se dife-

rencian en cuanto al lenguaje de los personajes, sino exclusivamente en cuanto a lo psicológico, y se identifican las cartas de Pompeya o de Clodia, por lo que dicen, no en cuanto a cómo lo dicen.

Esta misma mezcla de realidad y poesía hace que Wilder nunca sea un autor "rudo" y que huya de toda violencia, pero posee un mensaje y trata de penetrar en la mente del lector por medio de la persuasión y presentando un mismo tema bajo diversos aspectos. Se debe además tener en cuenta que en todo autor la realidad objetiva está transformada por su propio caudal emotivo y cultural, y son estos caudales subjetivos los que han hecho que Wilder prefiera dar un toque de poesía difusa, no solamente en su estilo, sino en los recursos que emplea, tales como la forma de utilizar el paisaje, la estructura de los diálogos, el tema, etc.

Wilder para la narración utiliza imágenes tomadas de la realidad, por ejemplo, una entrevista entre Camila y el Tío Pío (Puente..., pág. 99-103, versión Inglés): la acción realista es relatada por medio de un diálogo que se desarrolla de tal manera que se siente la pasión de ambos personajes, el recuerdo y la imposibilidad de una vida futura unidos, y al mismo tiempo, introduce una escenografía adecuada donde el paisaje toma parte activa. El resultado es una verdadera poesía, lograda no solamente por la unión del paisaje y la acción, sino por la forma en que se desarrolla el diálogo entre sí.

En Los Idus... esta característica de su estilo

se logra muchas veces por medio de un enlace muy elegante de realismo y juegos intelectuales, por ejemplo, todos los pasajes en que César, a partir de una realidad, la comunicación humana, echa a volar su imaginación, da sus eternos problemas, ya humanos, ya estéticos. También hay este realismo poético en la forma en que describe la pasión de Catulo, utilizando fragmentos de cartas inconclusas y poesías originales del poeta romano.

Wilder no es ni con mucho, el inventor de este estilo. Viene desde muy antiguo. Aparece ya en el nacimiento de las nuevas corrientes en el renacimiento italiano, donde por primera vez se reúnen en un solo ejemplo la prosa y el sentimiento artístico. También los autores del "modernismo" en Hispanoamérica buscaron este medio de expresión. En Estados Unidos se ve este paso en algunos autores, cito como ejemplo a Melville en el cuento Bartleby. En fin, los ejemplos son muchos y no viene al caso hacer mención de ellos, ya que el hecho de que un autor determinado utilice un realismo poético no va a hacer que su obra sea peor ni mejor: la calidad dependerá de su propio genio y capacidad artística de transformación y poesía, como tampoco el fondo o tema escogido le dará esa calidad.

En ningún momento el lenguaje de Wilder es lo suficientemente colérico, espantoso o almibarado, como para que descomponga la ordenación precisa que da el tono de serenidad. Por ejemplo, usa en cierta forma los adjetivos, de manera tal

que éstos den un toque justo que defina al sustantivo sin permitir la exageración: prefiere los matices finos.

En El Puente... la Marquesa cada vez que se refiere a su hija utiliza determinados adjetivos, por medio de los cuales exalta su belleza y virtudes, mientras que por el medio contrario se denigra en un deseo de crear lástima y compasión: Doña Clara, a los ojos de la marquesa es: (my child, my love) GRACIOUS, BEAUTIFUL, GREAT WOMAN, INTELLIGENT; Doña María se menciona como: OLD, UNWISE, UNLOVED, DIFFICULT, NERVOUS, FOOLISH, ... Todos estos epítetos están sacados de un solo pasaje: el encuentro de la marquesa con Camila.

Algunos fragmentos de este pasaje me servirán para mostrar lo que digo acerca de ciertas particularidades del estilo de este autor:

The mercer's daughter could carry herself at times with all the distinction of the Montemayors, and when she was drunk she wore the grandeur of Hecuba...

'Offended, offended at you, my beautiful... my gifted child? Who am I, a ... an unwise and unloved old woman, to be offended at you? ...

My daughter is very beautiful ... everyone thinks...

You must not believe the town that says she was unkind to me... She had not a warm,

impulsive nature, I know that. But, oh, my child, she has such store of intelligence and graciousness. Any misunderstandings between us are so plainly my fault; is it not wonderful that she is so quick to forgive me....

'I am glad you are here;' she continued, "for now you have heard from my own lips that she is not unkind to me, as some people say. Listen, señora, the fault was mine. Look at me. Look at me. There was some mistake that made me the mother of so beautiful a girl. I am difficult. I am trying. You and she are great women. No, do not stop me: you are rare women, and I am only a nervous... a foolish... a stupid woman. Let me kiss your feet. I am impossible. I am impossible'....

La escena después de este climax vuelve a la manera normal del relato:

Here indeed the old woman did fall out of her chair and was gathered up by Pepita and led back to her bed. The Perichole walked home in consternation and sat for a long time gazing into her eyes in the mirror, her palms pressed against her cheeks.

En este pasaje notamos también que introduce una palabra en español. El utilizar nombres propios, de lugares, de bebidas 'chicha' por ejemplo, o la cita de autores españoles ==Calderón y Moreto, músicos como Tomás Luis de Victoria, hace que la obra adquiera un algo de color local, y ayuda al autor a la creación del ambiente. En la página 89 dice que el Tío Pío encontró por primera vez a la Perichola en los CAFES CHANTANTS, pudiendo haber puesto el nombre castizo de bodega o taberna. ¿Tal vez un error inconsciente de un autor tan erudito en cuestiones españolas?

Esta adjetivación es parca en el curso normal del relato, pero aumenta en los momentos climáticos para aumentar la intensidad de las acciones y los pensamientos de los personajes. Ejemplifico con el mismo fragmento (págs. 26-30).

Al hacer un retrato de un personaje emplea palabras que dan al mismo tiempo la imagen físico-moral, y participan del tono poético. Usa de un adjetivo concreto cold y otro abstracto: intellectual, supercilious y ruined. Esto es, un trazo físico seguido de una pincelada moral. Nos da una impresión más que una descripción, pero ésta es precisa, es decir, no excede en ningún elemento y está propuesta de tal manera que con el mínimo de detalles explique poéticamente nada más de lo necesario. Así, al presentarnos a Doña Clara, dice:

"When an exquisite daughter was born... But
little Clara took after her father; she

was cold and intellectual". (pág. 14).

O la descripción del esposo adquirido por la marquesa, de quien no se necesita saber más que es

"a supercilious and ruined nobleman (pág.14).

Del arzobispo dice:

"There was something in Lima that was rapped up in yards of violet satin from which protuded a great drop-sical head and two fat pearly hands: and that was its archbishop" (pág. 92).

Del virrey dice:

"Don Andrés de Ribera, Viceroy of Peru, was the remnant of a delightful man, broken by the table, the alcove a grandeeship, and ten years of exile" (pág. 90).

Naturalmente que unos personajes están descritos con una mayor amplitud de recursos lingüísticos o de espacio, ya que el autor pretende llegar hasta el más íntimo recoveco de su naturaleza.

Recurre también al contraste en la descripción para indicar momentos cruciales, así en la descripción del primer puente, que al romperse inicia al lector en el conocimiento no sólo de los personajes, sino de los absolutos humanos y sus valores, lo describe dejando una impresión de belleza:

"The finest bridge in all Peru... it had been wooven of oiser by the Incas... it was a mere ladder of thin slates (pág. 7),

y de algo misterioso a través de la descripción de un sonido:

"and at that moment a twanging noise filled the air, as when the string of some musical instrument snaps in a disused room" (pág.9)

En cambio, al finalizar el libro solamente dice:

"A new bridge of stone has been built in the place of the old. (pág. III).



b) E S T R U C T U R A

En cuanto al estudio de la estructura de estas obras, empezaré por la parte objetiva, o sea la historia que se aprecia a primera vista. Al abrir el libro El Puente... nos encontramos ante un hecho consumado; un puente en el Perú, en el año 1714 se ha roto, pereciendo en este accidente cinco vidas.

Este es el primer esbozo de un escenario que va a servir para presentarnos no solamente a los personajes centrales de la obra, sino también al eslabón que los unirá, Fray Junípero, del que llegamos a saber mucho aunque parezca tratar de escabullirse entre datos ajenos.. A partir del accidente este fraile decide investigar la vida de las víctimas para poner de manifiesto una teoría científico-teológica, que le servirá al autor para darnos una visión de sus teorías religiosas y humanas. Cada uno de los cinco accidentados representará un aspecto del amor, y al finalizar la obra nos encontramos con que cada uno de ellos sirvió para aclararnos una serie de conceptos y valores.

Los Idus... es la historia del último año de la vida de Julio César entrelazada con varios acontecimientos tanto ideológicos como humanos.

Para narrarnos estas historias el autor ha creado una trama perfectamente delineada y en la que predomina el equilibrio.. En general podemos apreciar completamente el dibujo de la trama y la importancia que tienen los personajes. Las dos obras están perfectamente equilibradas en su desarrollo:

= = En Los Idus... va a tratar en cada uno de los capítulos en que ha dividido la obra uno de los absolutos, para él más importante, a saber: amor, religión, belleza y muerte. Cada libro empezará en un período determinado, y se irá desarrollando gradualmente hasta alcanzar lo que se tratará en el segundo, que a su vez empezará en un momento anterior, y así sucesivamente, hasta terminar. De esta manera el autor per-

mite entrelazar un tema con otro. El amor no quedará aislado de la muerte, ni ésta de la religión.

= = En El Puente... se aprecia un tratamiento en círculo, o sea que cada relato termina donde empieza el libre, esto es, en la caída del puente; y si bien la acción no termina con la muerte del primer personaje que entra en escena, el último capítulo pertenece en realidad a un epílogo, a lo que sucedió después, porque el autor necesita poner sus conclusiones de tal manera que no pertenezcan a lo perezado.

En estrecha relación con la trama están los personajes, porque ellos van a representar los temas que propone el autor, y los dos libros, como ya he dicho, están delineados en relación a uno o varios de los absolutos propuestos por Wilder, quien para hablarnos de estas eternas motivaciones humanas y darnos sus mensajes, utiliza en ocasiones a sus personajes humanos como símbolos.

Hay algo de simbólico en Wilder? Se puede deducir después de leer cuidadosamente sus obras (teatro, novela), que sus personajes tienen significados especiales a través de sus rasgos característicos y acciones.

Ha conformado una elaborada personalidad en estos personajes que por un lado representan una copia de la realidad, es decir, no son fantásticos ni alegóricos, pero además de esto, cada uno de ellos significa algo más y representan una pasión o una actitud frente a la vida en estrecha relación con uno o todos los absolutos planteados por el autor.

Un ejemplo claro lo tenemos en el personaje Lucio Mamilio, que aunque no realiza ninguna acción en Los Idus... es uno de los elementos que más activamente transforman a los demás. Se espera su opinión, ésta solamente se transmite unilateralmente, es decir, conocemos las cartas que el otro personaje escribe, nunca leemos lo que Lucio Mamilio responde, pero el hecho mismo de que Lucio Mamilio exista como "amigo" pone en movimiento a los otros personajes, especialmente a César, quien

nos dice que gracias a su comunicación con él es capaz de ver cosas que de otra manera le estarían vedadas.

¿ Qué representa pues Lucio Mamilio en caso de ser un símbolo? Puede ser Dios y en cierta ocasión, César se dirige a él ofrendándole una oración (pág. 291)

Para expresar más claramente este problema de lo simbólico en Wilder tenemos a otro personaje, Clodia Pulcher, que tiene demasiados lineamientos en una sola dirección, la negativa, para que pueda pasarse por alto su papel de símbolo.

Así pues los personajes en estas dos obras dan la apariencia de ser símbolos, unos más que otros tienen un mensaje que dan por medio de su acción y trazo, por ejemplo los tipos especiales de amor, la marquesa, los gemelos, César, etc., pero si tomamos en cuenta que el autor, dicho con sus propias palabras, según artículo aparecido en Times, no escribió para lo particular "los amoríos de los dentistas", sino para lo universal, lo eterno, lo lógico es pensar que cada uno de los personajes está creado para señalar un problema eterno y universal, no particular, individual y perecedero. De ahí hay un paso a lo simbólico.

Queda entonces establecido que cada uno de los personajes en su papel de símbolo va a vivir una pasión determinada, y a su vez tendrá una vida propia que dará la caracterización en su copia de la realidad. Como Wilder es esencialmente un poeta, todas las acciones de sus personajes están revestidas de tres elementos: los elementos imbólicos, el men-

saje que aportan, y la veracidad de su existencia. Todos estos elementos están vistos a través de un sentido poético y dramático que convierte una obra con mensaje en una verdadera obra de arte. En Los Idus..., como en El Puente..., tendremos personajes que van a ser símbolos de una expresión determinada, y su realidad será solamente transformada por una visión poética. En Los Idus... encontramos además, que cada uno de los personajes es absolutamente histórico en su desarrollo, sin falsificar no solamente ninguna de sus acciones, sino que incluso algunos de sus íntimos móviles que han sido señalados por los historiadores, resultan conmovedoramente verídicos, uno de los más manifiestos es la pasión maternal en Cleopatra, que ha sido aprovechada hasta el máximo por el autor. Ciertamente ha cambiado fechas, pero ninguna que altere el curso real de los hechos, y de esta manera sí que le sirven para intensificar las relaciones humanas. Es lo que el autor quiere demostrar para dar un mensaje. En Los Idus... cada personaje va a expresar sus teorías sobre los absolutos, y a su vez expresará sus opiniones sobre temas generales y otros personajes. Recibimos pues una visión completa, en su complejidad, de cada uno de ellos. Lo mismo ocurre en El Puente...: vemos a los personajes a la luz de varias opiniones, y aun tenemos una más íntima que sería la de Dios, o el autor que pretende saber mucho más, y aun otra posibilidad, la de nunca saber la verdad..., de manera que cada uno de sus personajes es siempre infinito, y desde el prin-

cipio hasta el fin de la obra tienen una finalidad que cumplir y van de acuerdo con ella desarrollándose a lo largo de las páginas.

En general se puede apreciar completamente el dibujo de la trama y de los personajes. Hay veces que hechos extraños resaltan de un trozo, como si se le hubieran escapado de las manos, por ejemplo, cuando dice que la abadesa (en El Puente...) se sentaba en las rodillas a los gemelos, Manuel y Esteban, para contarles historias de Cristo y dice que tenían entonces quince años. Aunque se quiera interpretar esta escena como un infantilismo en los jóvenes, algún complejo freudiano o un aspecto muy especial de su trato con la monja, no puede uno evitar el pensar en una escena grotesca y risible, en la que los muchachos tendrían que prestar cuidado por igual a la narración y a no perder el equilibrio.

Cada personaje es el actor de uno de los temas; algunos de los personajes son naturalmente más complejos que otros, y estos temas se van entremezclando unos con otros. Así, por ejemplo, la marquesa que puede ser el símbolo del amor materno, no como prototipo universal inalterable, estático, pero sí de una gran universalidad, actúa dentro de otros valores y problemas humanos, en especial concernientes a la religión y la superstición, y uno de los puntos que más han preocupado al autor, la soledad.

Aparte de la Marquesa que simboliza el amor materno, tenemos a Fray Junípero, que encarna especialmente a la

debilidad humana enfrente de la rigidez de la tesis y definiciones religiosas. Es el corazón humano factible no solamente de error, sino especialmente de debilidad enfrente de lo desconocido, y una vez más es un personaje que se salva gracias al amor.

Pepita, la huérfana, hablará del amor filial, de la soledad y de la falta de comunicación.

Madre María del Pielar, la abadesa, simboliza al visionario, al exaltado que pretende salvar a toda la humanidad. El autor estudia ampliamente sus errores y virtudes. Además, es por boca de ella que recibimos la gran enseñanza que se esconde a lo largo del libro.

El capitán Alvarado, figura secundaria que va a servir de segunda vez a la marquesa, representa el amor paterno, y una vez más la soledad.

Esteban y Manuel, los gemelos, hablan del amor entre hermanos y de algo más sutil aún, de todos los amantes en general, de las relaciones entre el amante y el amado. En ellos hay además un eco de tragedia griega, de fatalidad y de destino inexorable. Esteban habla también de la soledad.

El Tío Pío simboliza al maestro, y a su manera, representa dentro de su generosidad el ideal del autor, el hombre que ha podido llegar al verdadero amor y a la sublimación de su soledad.

Camila, el amor carnal, demuestra la necesidad de lo espiritual para la realización del ser humano. Además, da a conocer otro aspecto del amor maternal.

Don Andrés, el virrey, simboliza la abulia.

El arzobispo, otro personaje secundario, le sirve para reforzar las ideas que sobre la amistad esparce a lo largo de la obra; simboliza la disociación con la realidad.

Don Jaime, el hijo de Camila, es un epiléptico igual que César en Los Idus..., y al igual que este personaje, entrevé una felicidad superior desconectada de la realidad, y al mismo tiempo habla de la sensibilidad innata en el ser humano.

En Los Idus..., todos los hechos y personajes tienen una veracidad correspondiente a la historia. Es cierto que cambia algunas fechas, por ejemplo, la muerte de Catulo, que en realidad sucedió antes de lo indicado en la obra; sin embargo, más importante que la fecha de su muerte, es su relación pasional con Clodia Pulcher, que tal como aparece en la obra, sucedió con todas las características de angustia y felicidad.

También las relaciones de Clodio Pulcher con Pompeya, que en el libro aparecen un poco inciertas, sucedieron en realidad, y César realmente se divorció por las causas explicadas en la novela, o sea que, a partir de la profanación de la casa de la Bona Dea por Clodio vestido de mujer, César repudió a Pompeya "porque la mujer del César debe estar por sobre toda sospecha". La inescrupulosidad de los hermanos Pulcher es verídica.

Verídica es también la felicidad matrimonial de Bruto y Porcia, y las intrigas de Servilia, Madre de Bruto.

Tenemos otros muchos datos verídicos, el amor de César por su hija Julia, a quien casó con Pompeyo; la visita de Cleopatra a Roma, y su hijo Cesarión, así como el principio de su amor con Marco Antonio, y el hecho de que muchas de sus ac-

ciones, aun se suicida (que no se lee en la obra), tuvieran como fundamento el amor que le tenía a sus hijos.

Históricas son hasta cierto punto las versiones de Cicerón y su enemistad con Clodio Pulcher, sus cartas a su amigo Atico en Grecia, y otros muchos rasgos de la obra, incluyendo detalles del simposio al que asiste César después de un atentado contra su vida (pero fechas y comensales están muy falseados).

Hay solamente dos personajes que no tienen brazo histórico, y son la actriz Cytheris y Lucio Mamilio. Ya he hablado de este personaje en relación a lo simbólico en Wilder. Tiene un papel pasivo pero muy importante ya que nos muestra la amistad en su más pura relación, y además puede ser Dios mismo. No todos los personajes tienen comunicación con él, siempre le escriben, nunca reciben una carta suya en respuesta, pero les puede ayudar a resolver sus problemas. César le escribe una especie de plegaria que solamente bajo este aspecto tiene explicación ("Déjame, pues, desterrar de mi espíritu la idea pueril de que figure entre mis deberes el de encontrar una respuesta final acerca del sentido de la vida. Déjame desconfiar de todos los impulsos íntimos que en cada circunstancia me la pintan cruel o amable. Porque no resulta menos innoble declararla mala en el infortunio, que proclamarla buena en la ventura. No me permitas caer en las redes del bienestar y del contento, mas ayúdame a dar la bienvenida a cada nueva experiencia que me recuerde..., etc." (Idus..., pág. 291)).

Lo importante no es la relación histórica de esta serie de personajes, sino los eternos absolutos en el ser humano, plantearlos y tratar de resolverlos. El autor realiza la trama de manera que cada libro o capítulo dé una revisión de cada uno de ellos, siguiendo más o menos el siguiente orden: amor, religión, belleza (poesía) y muerte.

Los personajes como en El Puente... pueden ser simbólicos si consideramos que cada uno de ellos va a representar un aspecto de la humanidad, o en la reunión de varios de ellos. Entre los personajes utilizo en mi estudio los siguientes:

César - en quien reúne el autor todas las cualidades de un ser que sabe por qué vive y trata de encontrarse y dar lo que posee a los demás, es especialmente el símbolo del amor aplicado a la pasión del maestro; vive en la soledad. Pero a diferencia de otros personajes tiene plena conciencia de ella y la acepta a cambio de una vida superior.

Clodio Pulcher - es lo negativo, odio y maldad. Le sirve para explicar las causas de la existencia de ello en la humanidad. Es uno de los personajes más modernos y tiene similares en varias otras obras del autor (Henry Antrobus en The Skin of our Teeth, Herb en Heaven's My Destination). Vive también en la soledad.

Catulo, que además de ser el representante de la poesía es el amor en su forma más apasionada y en quien se une el amor carnal con el espiritual. Vive en la soledad (del poeta, que es la más grande de todas).

Cleopatra - es el amor materno y la discípula voraz

en ella lo importante es su capacidad de sentir pasión y la ausencia absoluta del conocimiento del Bien y del Mal. Vive en la soledad del Jefe de Estado, al igual que César.

Cytheris - la actriz, la amante que gracias a su inteligencia y sensibilidad sabe no solamente transformar al ser amado sino también soportar el momento de la separación con dignidad. Vive en la soledad del que ha conocido el verdadero amor.

Pompeya - el egoísmo y la inmadurez.

Bruto - Figura que se opone a César, es la austeridad, es honesto consigo mismo y trata de serlo con los demás pero sin alegría. Es incapaz de sentir amor por nadie excepto por su mujer, ama la libertad pero no acepta su propia responsabilidad. Además es poseedor de un matrimonio feliz.

Porcia - es la contraparte de Clodia Pulcher, y aparece como ejemplo de grandeza femenina.

Lucio Manilio - la amistad.

Estas figuras tienen equivalente en El Puente..., de la siguiente manera:

César y Tío Pío - los dos son los personajes más completos y con más capacidad para dar a los demás lo que poseen. De César se dice que es incapaz de sentir amor o inspirarlo; el Tío Pío es en ese sentido más perfecto. En ambos hay la pasión del maestro y la necesidad de la poesía.

Cytheris y Canila - las actrices, son reunión de la belleza física con el amor a las bellezas de la lengua. Saben transformar el dolor de la pérdida del ser amado en algo positivo.

Clodia y Clodio Pulcher con Esteban y Manuel - el amor entre hermanos y la incapacidad de amar a nadie más. Los gemelos son hasta cierto punto positivos; los Pulcher, negativos.

Cleopatra y Doña María - lo relacionado al amor maternal, y la carencia de cualquier otra belleza moral.

Es de notar que en las dos obras la mayoría de los personajes son solitarios, ya sea que hayan sabido sublimar su soledad o no.

En estas obras hay una relación al medio social vista desde diferentes ángulos por los diferentes personajes. En Los Idus... hay un mensaje social cuando habla de la importancia de la educación y la necesidad de transformar las tramas religiosas. Fray Junípero da incluso una tabla de valores en la que estudia la relación entre la bondad y la utilidad en un determinado pueblo del Perú. No hay mensaje socio-económico, puesto que la solución que propone el autor es a valores eternos. La solución verdadera es y debe ser algo imperecedero, una transformación que parta del corazón humano; cierto es que se propone una salvación para este mundo, pero individual, y solamente contará dentro de un mensaje social la educación que se dé a los individuos, pero transformada a través del amor, la verdad y la responsabilidad.

En cuanto a la estructura de sus novelas, es de notar el empleo que hace de un recurso común, la tensión. Wilder hace sus relatos de tal manera que mientras el curso normal de la trama se desarrolla se introduzcan los personajes y se inicien las acciones posteriores, cambiando constantemente los

tiempos, mezclando pasado con futuro y presente, creando de esta manera la tensión, que culmina en el momento de la crisis. Esta crisis es el asesinato de César en Los Idus...., y en El Puente... se diluye en momentos de distensión, o sea que cada relato es en sí una unidad con su propia crisis; al final de la novela armoniza todos los relatos dándole a la obra una sola unidad: amor, o sea el mensaje que ha venido exponiendo en los relatos por separado.

Entre El Puente... y Los Idus...., hay una diferencia en el modo de establecer la tensión, ya que en Los Idus.... conocemos de antemano cuál será la crisis y no es el desenlace lo que preocupa al lector, sino el modo de llegar a él; no solamente cobra importancia lo que va a suceder, sino lo que está sucediendo y especialmente lo que sucedió, que por trivial que hubiera sido, tiene un significado especial, ya en las relaciones especiales y temporales, ya en relación a aquellos procesos internos de acercamiento a la verdad y a lo eterno.

Estos relatos constan de dos planos, en el primero apreciamos los acontecimientos y accidentes referentes al personaje principal, y en el segundo, a otros personajes que al mismo tiempo que participan de la acción del primer plano, poseen una acción propia que a su vez se desarrollará en un relato posterior. Nunca se confunden estos dos planos, y muchas veces son contrastantes...

Ejemplo de estos dos planos lo vemos perfectamente en el personaje Camila, que aparece en el relato de la marquesa, en el de los gemelos y en el del Tío Pío. En el primer re-

latolato su importancia es casi nula, en el segundo tiene un papel más importante, y en el tercero, o sea el del Tío Pío, es la figura central que mueve todas las acciones. Cada vez se ha ido redondeando más su imagen pero no ha participado del primer plano; así, en el incidente de los gemelos el primer plano corresponde al planteamiento, crisis y desenlace de la pasión de los dos hermanos; Camila es solamente el elemento que activa esas crisis, pero ella a su vez forma un segundo plano donde se conocen tanto su personalidad como parte de las acciones que permiten entenderla en el relato del Tío Pío.

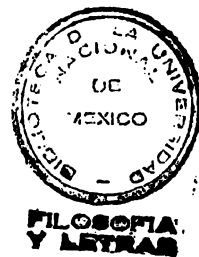
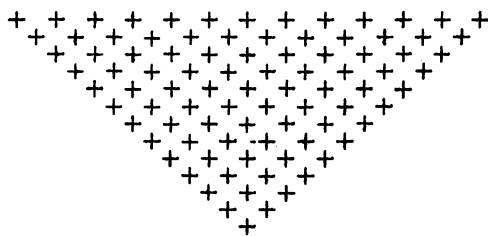
En Los Idus... hay un primer plano donde se desarrollan los motivos y las circunstancias de la muerte de César, tanto desde un aspecto objetivo, el lineamiento histórico, como subjetivo, los problemas que se plantea a sí mismo con respecto al destino del hombre, la poesía, etc. Un segundo plano en esta obra es la historia de la pasión entre Catulo y Clodia. Aun se puede plantear un tercer plano, las relaciones Cleopatra-Marco Antonio-Cytheris.

Con este juego de planos el autor nos permite por un lado apreciar la profundidad del pasado y lo eterno en el ser humano y por otro evitar que un personaje se introduzca sin aviso en el relato. Así, en El Puente... presenta a dos personajes (descripción física, moral, temporal, espacial, etc.): Fray Junípero y Doña María, y a partir de ellos da a conocer a los demás, tanto principales como secundarios.

De manera similar, en Los Idus... se hace la presentación de un persona, César, y a partir de él se conoce a

los otros; la forma en que el autor encabeza cada carta permite saber auién es quién, y a través de las auto-confesiones y opiniones que enjuician sabemos todos los procesos exteriores y psicológicos.

El estilo y la estructura en estas obras está estrechamente relacionado con el tema, con los contenidos. Su estilo se debe juzgar por su propio valor artístico, por el logro total de la obra, no parcial. Este autor ha logrado una verdadera identificación entre lo filosófico y lo artístico, de manera tal que "los conceptos se convierten en imágenes y las imágenes en conceptos" (5). Cada escena, cada personaje y la manera misma de la narración están estrechamente unidas al contenido, y lo que el autor ha querido inculcar en nuestra mente ha sido logrado a través de una forma no solamente clara y equilibrada, donde las ideas están incorporadas a la acción, de manera que forman parte de ella misma, y además se aprecia un verdadero sentido artístico convirtiendo una obra de prosa en poesía.



(5) R. Wellek y A. Warren, Theory of Literature, pág. 122

TEMAS GENERALES EN EL PUENTE DE SAN
LUIS REY y LOS IDUS DE MARZO

I - Amor

I I - Dios y Religión

I I I - Muerte

I V - Belleza y poesía

CONCEPTO DEL AMOR

El amor es para Wilder la razón y centro de toda la conducta humana. El amor está estrechamente relacionado con la necesidad de la belleza (especialmente de la poesía). Tiene como contra el odio, irracional aparentemente, pero al que se le puede dar una explicación psicológica. No se encuentra en El Puente... con ningún personaje que represente el odio por el odio en sí; en Los Idus... sí aparecen algunos de ellos. Estudia los elementos de la conducta humana que dan cabida al amor, además de las relaciones ya conocidas, o sea el amante con el objeto amado, ya sea madre e hija, maestro a discípulo, etc.; algunos otros importantes, por ejemplo en la relación con otros seres en la sociedad, los criados y los amos; o la amistad en sus diferentes grados. En Los Idus... ofrece además explicaciones sobre otros temas, que a su vez pueden ser independientes, como son la libertad, la educación, el recuerdo, la soledad, la envidia, el egoísmo, el matrimonio; y también de la maldad y el engaño de que se ha hecho objeto a otro ser, no siempre con propósito avieso.

¿QUE ES AMOR PARA WILDER? - De las definiciones del amor se encuentran más citas en abstracto en Los Idus..., y en relación con los amantes, en El Puente...

Dice en Los Idus... que "todo amor, y todos los amores, emanan de una fuente única, y hasta la inteligencia misma con que me planteo estos interrogantes, es una inteligencia despierta, alimentada e instruída por el amor, y nada más que por él" (pág. 62). Es decir, que de los cuatro campos que abarca principalmente la vida humana, o sea el mundo, solamente el amor puede encontrarse una solución para sí mismo. En El Puente... dice que "todos los impulsos (de amor) vuelven al amor que les dió origen. Ni siquiera el recuerdo es necesario al amor" (pág. 188). También dice en Los Idus... "el amor es en sí eternidad. El amor es, en cada instante de su vida, el tiempo todo; el único atisbo que se nos permite de la esencia de la eternidad" (pág. 145). Si hemos de buscar una muestra de la eternidad o de la clave de nuestra existencia tenemos los elementos a la mano: la poesía y el amor. "El amor es la única manifestación de la divinidad, y es en el amor aun traicionado y escarnecido, donde hemos de buscar la clave de nuestra existencia" (Idus... pág. 216). Por ejemplo, en El Puente... cada uno de los personajes dió algo a otro, una base para una transformación o una lección para su resignación. Los que murieron lo dieron a los que permanecieron, y éstos a su vez deben transmitirlo a los que vengan después; pero si esta sucesión se interrumpe, no importa, porque lo único que cuenta es el amor en sí, por más fugaz que éste sea.

El amor tiene pues una validez terrestre, y de ahí se parte a la conclusión de que "el alma se extingue con la muerte" (Idus... pág. 61), y al perderse todo recuerdo, se pierde todo amor. La amargura del dolor, del renunciamiento, del recuerdo que se va desvaneciendo, cobra una intensidad mayor; dice que ni el recuerdo es necesario al amor, ya que lo que importa es el amor que creó el amor fugaz (1). En cuanto a la relación del amor con los poetas, hay varios atisbos de lo que piensa el autor tanto en Los Idus... como en El Puente... Por ejemplo, dice que "el amor mismo, pintado por los poetas como tan bello, no es sino el deseo de ser amado y la necesidad, en los eriales de este mundo, de convertirse en el centro fijo de la atención de otro ser..." (pág. 110). Y en El Puente... dice de los miles de seres que se han enamorado solamente por haber oído hablar del amor, y que es en el teatro "donde, más que en ninguna otra parte, impera esa leyenda del amor como devoción" (pág. 82). De la estrecha relación entre el poeta y el amor, y el amor y la poesía con los dioses, hablaré un poco más al llegar a los capítulos correspondientes a religión y poesía.

(1) En Our Town dice que el ser humano debe darse cuenta de cada minuto que vive, uno por uno "la tierra es demasiado maravillosa y nadie se da cuenta de ello", y agrega que "tal vez los santos y los poetas son los únicos que se dan cuenta" (Our Town, pág. 100, act. III). Es que para el autor, el poeta es el que está más cerca de la divinidad.

El amor tiene una función que cumplir en esta tierra; dice en El Puente... por boca de uno de los personajes, Tío Pío (págs. 146-47), que los seres humanos se dividen en los que tienen capacidad para amar, es decir, para sufrir a causa del amor, y los que no la tienen. Aquellos infelices que no poseen esta capacidad, es como si no vivieran, y están destinados a desaparecer en la atmósfera. De ahí que "el amor es una suerte de dolencia cruel que los escogidos tienen que pasar al término de su juventud, y de la que salen pálidos y estrujados, pero prontos para el negocio del vivir". Los seres que pasen por esta dolencia aún pueden caer en el error, mas siempre habrá una serie de flaquezas que no cometerán nunca. También dice en El Puente... que el amor no es más que una especie de expiación, y todo amante busca en el sufrimiento un castigo a las faltas cometidas (en relación con el ser amado). Y si bien el que ha amado puede comprender más ampliamente a los demás, identificarse con sus alegrías y sus dolores, ser en general más humano, también es necesario este sufrimiento y este alejamiento del egoísmo personal para que el amor figure entre los sentimientos leales; dice refiriéndose al amor carnal "pero esta suerte de amor, aunque puedan acompañarle la generosidad y la delicadeza, y engendre delectables visiones y la más encendida poesía, continúa siendo una de las formas más agudas del interés personal. Hasta no haber pasado una larga servidumbre (el sufrimiento), por el desdén de sí propio, por la burla y por las grandes dudas, puede decirse que no le es dado figurar entre los sentimientos leales" (El Puente... pág. 159). Todo aman-

te trata de satisfacer sus propios deseos, pero la transformación parte del momento en que se pierde la sencillez de la naturaleza y se disocia el amor del placer. Encontramos aquí otra de las interpretaciones generales comunes a los dos libros, la relación del amor carnal con el espíritu. Dice "el agravio del alma es la existencia del cuerpo, y el del cuerpo, la existencia del alma" (Los Idus... pág. 90); pero el amante debe revestir al amado de una intimidad y una semejanza con sí mismo para poder realizar completamente el amor, y al mismo tiempo renunciar a todo lo personal y a todo egoísmo. En Los Idus... dice pág. 293) "no cabe auténtica vinculación con objeto alguno que previamente no hayamos revestido de significación. Ni podremos saber con certeza cuál será esa significación determinada, hasta haber bregado afanosamente por imprimirla en el objeto (lo aplica al amor de las cosas, pero puede explicar la relación con los seres humanos), y en El Puente... opina que "... ahora comenzaba para él esa pérdida insensata de la propia personalidad, esa indiferencia a todo lo que no es la cruel obsesión de la bien amada, esa febril vida interior, concentrada por entero en torno de..." (pág. 82):.

E G O I S M O == El amante suele ser egoísta, mas debe aprender a dar y nunca reclamar, debe aprender a ser valeroso, a reconocer que por más amor que posea nunca podrá gobernar ni la voluntad de los dioses, ni la del amado, y lo más que puede pedir es que una comunicación, a base de resignación y renunciamiento de parte de cada uno de los elementos, se establezca.

Dice que "ningún reproche merece la mujer que, siendo amada, es incapaz de retribuir amor. Mas en una situación así, una mujer sabe siempre muy bien la forma de intensificar o de mitigar los sufrimientos de su pretendiente" (Idus..., pág. 167). De ahí que la generosidad es uno de los elementos más importantes en el amor, y uno de los problemas más graves es el de la comunicación y sus consecuencias en el desarrollo de éste, no solamente el descubrir que "en el amor, aún en el amor más perfecto, uno de los amantes ama menos profundamente que otro" (Puente... pág. 83) sino que entre dos seres que comparten una vida de sufrimientos y preocupaciones, uno de ellos puede fallar, perjudicando usualmente al más débil; tal es el caso de Pepita, la huérfana, y la abadesa. Por boca de Fray Junípero nos dice que "aquellas personas que más íntimamente estuvieron relacionadas con los sujetos de su indagación eran precisamente los que tenían menos informes que suministrar... los que más saben en este terreno, son siempre los que menos se aventuran" (pág. 175), no solamente porque los haga sufrir el recuerdo del amado desaparecido, sino porque al hablar de ellos se debe reconocer las propias faltas y todas las veces que se falló al amante, ya fuera por no conocerse a sí mismo, o por no haber realizado a tiempo la naturaleza de sus sentimientos, y la necesidad de darle amor o comprensión. Volviendo al caso de Pepita, vemos que una sola frase, un solo ademán de la abadesa, hubiera bastado para calmar el dolor y la soledad de la niña.

S O L E D A D == De la soledad tiene mucho que decirnos. En El Puente... dibuja en todos los personajes una soledad, primero en los que mueren y a partir de esta muerte, en los vivos. "... les habló... de todos los que se hallan abandonados y solos en medio de las tinieblas... sin nadie a quien volverse", (Puente..., pág. 188). La soledad es angustiosa y a través de ella se conocen todos los horrores del mundo; solamente hay diferencia de matices y de esfuerzo de voluntad. Así unos aprenden a vivir en ella y otros se dejan abatir y son los muertos en vida. La soledad surge en el individuo a partir del amor; dice Wilder de la soledad del amante, del maestro, del Jefe de Estado, etc., pero siempre en estrecha relación con el amor. Habla por ejemplo, de la soledad del ser honesto, para quien la honestidad es fuente de felicidad, pero al mismo tiempo, lo separa de sus congéneres, ya que se encontrará siempre ante una hostilidad que debe superar. De ahí que de esta soledad surja también una felicidad superior. De otros individuos, como el jefe o el poeta, dice "creo que únicamente una soledad existe más grande que la del jefe militar o la del jefe de Estado, y es la soledad del poeta. Porque ¿quién podría aconsejarlo en esa incesante sucesión de elecciones que es un poema? Es en este sentido que la responsabilidad significa libertad" (oración que utilizaré al tratar de interpretar lo que dice acerca de la libertad) (Idus... pág. 55). A lo largo de los dos libros encontramos una serie de personajes que viven en la soledad, algunos de ellos han sabido superarla, ya gracias a que poseen una sensibilidad y una inteligencia superio-

res, o a la resignación; los otros, sumidos en la amargura y el sufrimiento.

E D U C A C I O N == Antes de hablar de la libertad y su conexión con el amor, hablaré de la educación, ya que en parte esta libertad de la que habla el autor tiene que ver con ella, de la misma manera que el amor, tanto en pro como en contra. La educación es un factor importante en este deseo de dar a los demás lo que se posee y que se cree transformará al amado. Dice el autor "el amor como educación es una de las fuerzas más poderosas del mundo, pero vive en un equilibrio sumamente inestable y su armonía es tan difícil como la del amor físico. Frustrado produce aun mayor descalabro, porque a semejanza de cualquier otro amor, es una locura" (Idus... pág. 242). En El Puente... encontramos dos personajes cuyo amor está íntimamente ligado con la pasión del maestro, la abadesa, y, especialmente, Tío Pío, quien va a demostrar el éxito del amor, la confianza en el otro, aplicados a la enseñanza. En Los Idus... aparece como el "símbolo" del maestro por naturaleza, César; pero lo vemos como un fracaso. "César es un educador, y esto constituye en él un verdadero frenesí. Sólo puede amar allí donde puede instruir." (Idus... pág. 242). Esta pasión por la educación no está reñida con otras formas de amor, así de César también sabemos que "... ama a su esposa como a una niña frágil, en trance de crecimiento, y como a una mujer... Y por otro, la quiere por la posibilidad latente en ella de convertirse en una Aurelia o en una Julia Marcia" (Puente..., pág. 243). En el

éxito o en el fracaso del maestro continuamente encontramos la idea de la libertad. Por ejemplo, hace ver que aun con los defectos personales de Pompeya, César fracasa como maestro, no por exceso de amor conyugal, sino por no haber administrado la debida libertad, que es lo que hace que Pompeya salga en busca de un "límite para su propia curiosidad" (Idus... pág. 244).

L I B E R T A D == Antes de estudiar los cuatro principales aspectos de la libertad vistos por Wilder en relación al amor, debo agregar que para él hay una libertad superior y sin límites "el pensamiento es libre... el pensamiento se apesadumbra y se amedrenta con facilidad, pero sus horizontes no reconocen límite y hacia ellos avanzamos dando traspies. Me ha llamado la atención a menudo que mientras los hombres admiten un límite más allá del cual no pueden correr ni nadar, elevar una torre o cavar un pozo, nunca les he oído decir que existiera un límite para la sabiduría. Abierto está el camino a poetas más altos que Homero y a gobernantes mejores que César. Ni para el crimen ni para la locura pueden concebirse frenos (Idus... pág. 299).

Libertad para Wilder tiene varias acepciones, algunas de ellas ligadas profundamente con algún tipo de amor, otras no. De todas ellas se desprende la necesidad de la libertad en el espíritu. Está relacionada con el amor maternal, como consecuencia de la educación recibida tanto en la familia, como en el Estado. De la libertad se puede pasar al odio o a la maldad, en un impulso fundamental que engendra a un mismo tiem-

po su parte de bien y de mal. Dice "el impulso eje del espíritu es la aspiración a la libertad sin límites, y este impulso va acompañado invariablemente de su opuesto, que es el horror a las consecuencias de la libertad" (Idus... pág. 276). Por otro lado, da a entender que se ama a quien nos quita la responsabilidad y Wilder insiste en que la libertad es responsabilidad.

LIBERTAD y AMOR MATERNAL == La libertad con el amor maternal se ve claramente expuesta en Los Idus.. en relación con uno de los personajes femeninos, Clodia Pulcher (odio y maldad aparentemente gratuitos). César trata de explicar por medio de este personaje, toda la actitud de una generación, que aunque corresponda a una época de la historia de Roma, tiene su correspondiente en la sociedad actual, especialmente con el grupo de los llamados "Rebeldes". También plantea este mismo problema en la figura de Henry Antrobus (Caín) en su obra teatral The Skin of Our Teeth. Dice Wilder "El amor maternal, la opulencia y el orgullo de familia, se confabularon para hacerlas hipócritas, y sus hijas crecieron en un mundo acolchado de muelles falsedades y de inevitables reticencias" (pág. 31). De donde se desprende claramente que hay un falso amor maternal que al tratar de educar a sus hijos para su adaptación en una sociedad, equivocan el camino, dándoles valores falsos basados en mentiras, y además, evitándoles las incomodidades aparentes les evitan conocer la realidad. Se les enseña a recibir y a ser el centro de la adulación y a vivir en

un mundo ficticio; de ahí que en el momento en que tienen que enfrentarse a la realidad, tengan por fuerza que rebelarse contra este orden. Comprenden que se les ha engañado y tratan de demostrar públicamente que se han liberado al fin de toda hipocresía. Esta reacción ocurrirá de acuerdo a las posibilidades de cada individuo. Así por ejemplo, Clodia será agresiva, y Pompeya (esposa de César), será infantil, y aunque no carezca de inteligencia, será una nulidad. Dice Wilder "hasta los jóvenes de conducta irreprochable... acusan el resentimiento de su despertar frente al engaño. Se les educó en el principio de que las virtudes domésticas son evidentes y universales, y se les despojó del conocimiento que más atrae a las mentes juveniles: que el logro supremo de la vida reside en el ejercicio de la libre elección" (pág. 32).

LIBERTAD y COMUNICACION == Con estos párrafos no solamente hemos visto la relación de la libertad con el amor materno (familiar), sino una parte de éste en la educación. También podemos apreciar otro aspecto muy importante que es una de las causas de la falta de comunicación entre padres e hijos, ya que el hijo sensible e inteligente tiene por fuerza, a partir de este sistema de educación, que rebelarse contra sus padres, no importa el grado de amor que éstos le profesen. La sensación del engaño del que ha sido víctima tendrá, casi forzosamente, que ser más fuerte. Dice Wilder que (en esa sociedad, en cualquier sociedad) "la conversación del hogar se pobló de silencios demasiado pesados, de esos silencios que se hacen deliberadamente ante

los temas que no deben discutirse" (Idus... pág. 31). Los adultos evitan al niño no solamente la responsabilidad, sino que le cierran toda posibilidad de conocer los verdaderos valores morales y sociales. Estas criaturas no están aptas para recibir y transformar en positivo todo sufrimiento y todo conocimiento. Además, si por medio del amor recibió la mentira y el engaño, lógicamente deberá sentirse a disgusto con la bondad y la gratitud (hay que recordar también que para Wilder la gratitud resulta pesado estorbo en los mezquinos), y repudiar las tradiciones y las leyes sociales. Hace ver que la lealtad que debe aceptarse es "antes que a cualquier cosa", ser fieles a sí mismos" (Idus... pág. 302). El hijo no debe dar lealtad al padre si estas lealtades entran en pugna, lo cual puede deberse al engaño en que se le crió, etc.

Insistiendo en el tema de la educación falsa por medio del amor maternal, se concluye también que usualmente es en ciertas capas sociales donde, a base de medios desleales y ocultamientos de la realidad, se da en mayor número estos grupos de "rebeldes", y que "la plebe en sí sea susceptible de mejoramiento". Por otro lado es evidente que todas estas criaturas inadaptadas buscan un causante a quien culpar de su falta de generosidad y sensibilidad; por eso se destruyen a sí mismos "el pensamiento y los actos de quienes despiertan a la conciencia de haber sido engañados, son penosos para ellos mismos y peligrosos para los demás" (pág. 32).

LIBERTAD y RESPONSABILIDAD == Surge así el segundo aspecto de la libertad en el individuo, planteado por el autor. Cada quien es capaz de una cierta posibilidad de generosidad y sensibilidad a los sentimientos leales y en relación a esta capacidad es como reaccionará ante cualquier acontecimiento. Cualquier acto de la vida requerirá una responsabilidad no solamente para sí, sino también para los demás. Dice el autor "sólo hay libertad en la responsabilidad". "Ahora bien; el signo inequívoco de cuantos han rechazado la libertad es la envidia. Identificable en esa inquietud de la mirada que no reposa hasta descubrir móviles mezquinos en los hombres que no reciben, sino que por el contrario crean su propia libertad" (Idus... págs. 298-99). De ahí que hay individuos que poseen la capacidad de crearse su propia libertad y de ajustarse a las necesidades de los demás. Sabemos también que el autor piensa que cuantas más decisiones tenga el individuo que tomar para sí, tanta mayor será la conciencia que tenga de su propia libertad, y que "sólo bajo el peso de la responsabilidad adquirimos conciencia cabal de nuestro propio espíritu..." (Idus... pág. 56). Los individuos suelen usar la palabra libertad en cualquier sentido, sin darse cuenta de que evitan la verdadera acepción, y con ello la niegan, y así, cierta clase de sentimientos surgen de esta falsedad, por ejemplo, la lealtad y la deferencia hacia las personas que nos relevan de la responsabilidad y del terror de responder de nuestras propias decisiones, y también el desprecio, el odio y el resentimiento contra ellos, porque se les culpa de la restricción de una libertad que en realidad no conocen. Hay

pues una especie de amor surgida de estas relaciones, y citando al autor (Idus... pág. 245) "es un obligado motivo de chistes entre los escritores de farsas, la complacencia de las esposas al ser golpeadas por sus maridos. Ello refleja, en todo caso, una verdad eterna. Es una tranquilidad muy grande saber que hay quien nos ama lo suficiente para cargar sobre sí la responsabilidad de señalarnos el límite de lo lícito". La libertad y el amor quedan pues una vez más estrechamente ligados, ya que el curso que siga esta relación amorosa va a depender no solamente de la afinidad hacia la otra persona, sino en las actitudes tomadas por los amantes; en toda relación amorosa cada amante va a ser responsable no solamente de su felicidad, sino de la del amante; el dominio de una personalidad más fuerte no necesariamente será destructivo, puesto que el débil puede no solamente aceptar, sino desear el liberarse de la responsabilidad que tal relación exige. Puede haber además otra serie de elementos en esta relación, como serían la autojustificación, la crueldad, la necesidad de alabanza, etc., pero que no entran en el campo de los sentimientos leales.

LIBERTAD, MALDAD y ODIO == Se refiere al paso de las naturalezas que en busca de su libertad llegan a la "maldad" (vuelve a tocar la personalidad de Clodia Pulcher). Dice (Idus... pág. 244) "La maldad misma puede no ser sino una explotación de la propia libertad"... "Acaso busquemos por medio de ella un límite que nos resulte respetable". Es decir, que en

la búsqueda de la libertad se puede caer tanto en lo positivo como en lo negativo, y todos esos rebeldes de los que he hablado antes son los que han caído en la negación, destruyéndose no solamente a sí mismos, sino a los demás, y en cierta manera, negándose a la posibilidad de dar amor puesto que en la maldad no puede existir el amor, ya que desde el momento en que éste aparezca, el individuo estará en posibilidad de transformarse.

Conectado con la libertad también está el odio, que el autor considera como una evasión. En las relaciones humanas siempre hay alguien que coarta nuestra libertad, tal es el caso del capitán a los soldados, de los amos a los criados, etc.. En estas relaciones hay casi siempre un plano consciente y otro inconsciente. "Cuánta deferencia y cuánta lealtad en la superficie, y en el fondo cuánto odio y cuánto desprecio". (Idus.... pág. 275).. Puede llegar el momento en que el individuo confunda en una persona todas aquellas otras que a lo largo de su vida ha aborrecido; de ahí el odio irracional. Nos dice (y esta idea aparece también en Childhood) "en mi juventud solía llenarme de consternación descubrir que, despierto o dormido, estaba propenso a soñar la muerte de mi padre o la de mis preceptores, por quien de ordinario sentía un afecto verdadero si bien intermitente" (Idus.... pág. 275), y es que en el inconsciente se ha elevado una protesta contra aquéllos que tienen el poder de limitar la libertad, o que de una manera u otra le han evitado el tener una responsabilidad determinada.. Dentro de este concepto se puede catalogar especialmente las re-

laciones sobre los criados y los amos, que vemos esparcidas a lo largo de las dos obras, algunas positivas y otras negativas. Vemos por ejemplo que dice "...el dinero no ha podido comprar nunca discreción, coraje ni lealtad..." (Idus... pág. 296), y también hay algunos personajes que tienen la facilidad de no solamente hacerse amar, sino de la lealtad absoluta de sus inferiores, esto es debido en ocasiones al interés que han puesto en sus personas como seres humanos, y en otras, a que les han permitido, dentro de una serie de obligaciones de trabajo, poseer el derecho a la responsabilidad. Tal es el caso de César, de Rufo (un liberto) y del contrario en la marquesa con Pepita y sus criados. Vemos a través de estas relaciones que hay dos puntos importantes: la libertad y el amor.

Como último concepto de libertad, el autor se refiere a la hipocresía fundamental de los políticos en relación con su libertad, y la que dan a los demás; como no toca el tema de este trabajo, no profundizaré en él.

AMISTAD == Otro aspecto del amor es el de la amistad. La amistad para Wilder tiene en la humanidad tanto importancia como el amor carnal. Contamos con dos personajes al menos, uno en cada obra, que son la sublimación de la amistad: el Tío Pío en El Puente..., y Lucio Mamilio en Los Idus... Ciertamente es que Wilder opina que "la amistad... es y debe ser inferior al amor..." (pág. 186 - Idus...), pero también dice que "la amistad nada reclama: no significa posesión; no compite con nadie" (Idus... pág. 138). Son los personajes capaces de sentir

profundamente una amistad sincera (aparte de cualquier otra pasión) los que han llegado a una mayor perfección humana, y los que más cerca están de los verdaderos valores morales.

M A T R I M O N I O == También podemos relacionar las ideas de Wilder y el matrimonio con el triple aspecto de amor, educación y libertad. Lo que el matrimonio es y la importancia que tiene en nuestra vida, ocupa una gran parte en la obra de Wilder; plantea este tema tanto en Our Town como en Pullman Car..., en Heaven.... y especialmente en Los Idus... Ya en boca de Cicerón, ya disperso en otros personajes. Al darnos sus ideas sobre el matrimonio cae en la necesidad de hablar de las mujeres, lo que son, lo que piensan y su actitud en la vida; en qué consiste la "grandeza" femenina y cuáles son sus fracasos.

Nos presenta dos matrimonios opuestos, el que ha llegado a la felicidad, Porcia y Bruto, y el que fracasa, Pompeya y César. Tanto en uno como en otro vemos que la clave del éxito o del fracaso es la mujer.

Porcia es la mujer que influye positivamente en su marido, y la principal cualidad que le atribuye es el saber callar. "Una mujer silenciosa es una mujer que ha discriminado interiormente el detalle que debe volar al olvido del que merece una atención más detenida" (Idus... pág. 226). En este caso nos vamos a encontrar con una mujer que posee "grandeza", que después trataré más copiosamente.

Alaba a la mujer que es capaz de influir en el

hombre positivamente. "Mis ojos se posan todos los días sobre muchos hombres, y nunca les cuesta distinguir a aquéllos que son lo que son por haber vivido en algún momento en la intimidad de una mujer excepcional" (Idus... pág. 196). Al mismo tiempo señala el hecho de que el hombre que no ha tenido oportunidad de convivir con grandes mujeres, se sienta por el mero hecho de ser hombre, lleno de una tonta arrogancia y de ahí parte un trato despreciativo para las mujeres.

También hace ver que en la mayoría de los casos el fracaso en el matrimonio se debe a la mujer, no solamente porque ésta es egoísta y pueril, sino también por una cierta incapacidad intelectual y moral. "Jamás dejaré de conmoverme el espectáculo que eventualmente se nos presenta, de un gran hombre tratando por todos los medios de mantener un matrimonio que ya se ha roto, y derrochando ternura condenada al fracaso en las esposas mal dispuestas (Idus... pág. 243). Aquí encontramos uno de los problemas más graves: la falta de comunicación entre estos individuos, siendo que una de las principales bases del matrimonio son esos 'lazos de confianza' que poco a poco van surgiendo entre los hombres 'así entre marido y mujer, entre general y soldado, entre amo y siervo'" (Idus... pág. 76), y la falta de conciencia del amor que se debe dar entre sí. "Tu habitual acusación de que no te amo (nos dice en medio de una disputa matrimonial) no puede ser contestada tantas veces sin humillarnos a los dos. No habría protesta capaz de asegurarte mi amor, si no tuvieras conciencia de él en cada instante de nuestra vida (Idus... pág. 73). Nos presenta el matrimonio

como una eterna partida de ajedrez "pierdo un peón, me veo amenazado por el flanco; me busco una salida; capturo un caballo. Mi buena esposa parece encontrar cierto placer en tales escarceos, aunque no siempre se realicen sin lágrimas" (Idus... pág. 151) (2) En este juego puede recaer la culpa del fracaso en el hombre. "Elos esposos suelen errar, en una o en otra dirección" (Idus... pág. 245), y especialmente en las mujeres a quienes tacha de una incapacidad innata de comprender a los hombres. Hay algo en su índole que les evita comprender realmente lo más importante para quedarse con lo superfluo; de ahí el éxito de Porcia. De esto nos presenta dos versiones, la de incapacidad por egoísmo: Pompeya; y la que es común por naturaleza o educación, a todas las mujeres, según opinión atribuida a Cicerón. Dice el autor: "todas las mujeres se desposan inevitablemente con la posición que sus maridos ocupan..." "No creo que entre las atribuciones de una esposa esté el tachar a su marido de ineptitud o de negligencia culpable sin más fundamentos que ciertos rumores recogidos en la conversación general..." (Idus... págs. 72-3). Donde vuelve a la incomprensión por egoísmo femenino, y una falta de confianza que se debía haber depositado, junto con el amor en el momento en que se acepta compartir con otro el propio caudal emotivo, y en estos casos, también social. No pide una ceguera "cada día descubro en mi marido un hombre diferente" (Idus... pág. 306), sino el empleo de la propia libertad en provecho del ser amado. Aun tenemos un dato más para afirmar sus opiniones acerca del fracaso por egoísmo femenino "la señora no lo puede manejar a su

antojo, entonces se pone a llorar y él se desespera... porque él siempre tiene razón y ella nunca (Idus...pág. 77).

En cuanto a la condición natural de la mujer, a quien compara con los esclavos, y el fracaso en general de los matrimonios, dice pesinistamente que "sólo uno entre cien matrimonios es feliz" (Idus...pág. 153), da por supuesto que todo el mundo lo sabe, pero que sigue habiendo matrimonios ya porque los poetas se encargan de inducir a los pobres enamorados a casarse, ya porque siempre queda la posibilidad de ese uno, y el ser humano "en su locura", se cree siempre la excepción y piensa que su matrimonio será el único que podrá conocer esa felicidad. El fracaso de esos matrimonios los explica, como ya he dicho "dada la índole de la mujer y la naturaleza de la pasión que precipita los unos contra los otros, a hombres y mujeres" (Idus...pág. 153) La mujer extiende un apetito incontrolable de gobernar a los que le rodean "por el matrimonio ponemos en manos de las mujeres nuestra casa, que ellas no tardan en extender a todos nuestros bienes, crían a nuestros hijos, y con ello adquiere cierto derecho a intervenir en sus asuntos cuando llegan a la edad adulta" (de aquí se podría proseguir con la educación y el amor materno, tema que ya he revisado con anterioridad). Sigue el autor utilizando para estas ideas a Cicerón, pero tocando un tema moderno, y estudia a la mujer en cuanto a su función y modo de ser dentro del matrimonio, y a partir de ahí en la sociedad. Le

(2) Varias veces hace mención al empleo de las lágrimas femeninas como arma para lograr los triunfos..

parece obvio que los fines perseguidos por las mujeres son diferentes a los de los maridos, "las mujeres no aspiran sino al calor de un hogar y al reparo de un techo. Viven en el horror de una catástrofe y ninguna seguridad es bastante segura para ellas" (Idus... pág. 154). En otras páginas las relaciona con su facilidad para recaer en las supersticiones y en el temor continuo de dejar lo conocido por lo desconocido. Parece ser pues que uno de los principales distintivos femeninos es, para Wilder, ese temor a la inseguridad del futuro, y de ahí surgen principalmente sus ideas y su conducta, "...ya que a sus ojos el futuro no es solamente desconocido sino también siniestro". Para conjurar esos daños desconocidos, no hay engaño al que no recurran, ni rapacidad que no practiquen, ni placer o cultura que no combatan." (Idus... pág. 154). Es por ejemplo la mujer que se opone a la innovación en los cultos, y a los cambios en el ritual de la Bona Dea (3). Lo mismo se observa en otras obras de Wilder (4). Por la misma razón, y

(3) Véase Idus... pág. 193

(4) En The Skin... presenta a la señora Antrobus que, mientras su marido descubre el alfabeto, ella inventa la aguja de coser o descubre que las verduras se pueden hervir, o cualquier cosa así. Esta mujer en el momento de peligro busca a sus hijos y salva a todos (los que representan el bien y el mal), a su marido y al otro aspecto femenino, la coqueta Sabina, que después de todo, está como la señora Antrobus, buscando su propia seguridad y trata de obtener un futuro tranquilo.

desde este aspecto femenino dice en El Puente... que "las mujeres... pasaban a través de la vida con dos ideas solamente: primera, que todas las desgracias que podían ocurrirles debíanse solamente al hecho de no ser bastante atractivas para obligar a un hombre a su mantención; segunda, que todas las miserias de este mundo no eran nada en comparación con sus caricias" (Puente... pág. 55). En este momento solamente nos interesa la primera parte de esa cita, o sea la necesidad de poseer un hombre para asegurarse el futuro ya sea dentro del matrimonio y los hijos, o tratando de conquistar al hombre por medio del físico y la juventud (5). Sigue diciendo el autor "si la civilización hubiera quedado confiada a las mujeres, todavía nos alojáramos en las cavernas, en los montes, y la inventiva humana se hubiera interrumpido en la domesticación del fuego" (6) (Idus... pág. 154).

Aun dice más del modo de ser femenino "el matrimonio nos entrega indefensos a las extensas divagaciones de nuestras esposas. Pero es el caso que la conversación femenina, dentro de los límites conyugales -y no me refiero ahora a esa otra tortura que es su charla en las reuniones de sociedad- bajo todos los disfraces de la superchería y de la incoherencia, versa siem-

(5) O como Sabina que trata de conquistar el hombre por medio del físico y de la juventud.

(6) De esta opinión difiere el mismo autor con la señora Antrobus, que se preocupa por mejorar las condiciones de su familia.

problema sigue siendo el mismo, ya sea política, "canasta", o cualquiera otra actividad que implanten en el hogar como la más importante,

De uno y de otro tipo de estas matronas vemos que ya una o las otras "fueron grandes mujeres, pero incapaces de transmitir estas virtudes que ellas mismas cultivaron" (Idus... pág. 31), o sea que fracasaron en el momento de darse a los demás, y lo que es más importante, no supieron establecer una corriente de comprensión con sus hijos.

En El Puente... vemos solamente ciertos aspectos de "grandeza" femenina; como ejemplo de esto podríamos considerar a Doña María, la marquesa, no en la sociedad, sino consigo misma; grandeza en relación con su amor y su creación literaria; la abadesa, Madre María del Pilar, sería otro ejemplo, ya que ella trata de darse a una labor humana, piensa en redimir a la mujer, en ayudar al desvalido, en fin, está llena de misericordia para la humanidad. Ambas mujeres fallan en un punto central, en ayudar a aquéllos que están cerca de ellas y que necesitan solamente un poco de atención. El fracaso de ambas es Pepita, la huérfana, que es bondad, amor, inocencia, y cuya soledad y tristeza, aumentada por su adolescencia, le hubiera sido más soportable con un poco más de atención, de la abadesa que dice amarla, y de doña María que no se da cuenta de su existencia como ser capaz de dar amor.

Así llegamos a un resumen: la mujer, como el hombre, labra su grandeza a base de dar amor y de transformación del sufrimiento y del dolor; más la mujer tiene en sus manos un fac-

tor muy importante: la educación de los hijos y la clave del éxito de un matrimonio. Es ella, más que el varón, la culpable o no de la felicidad y el ajuste en sociedad de sus hijos, y de la grandeza o soledad de sus maridos. Una vez más vemos la importancia que tiene el amor en las relaciones humanas.

S I N O P S I S == El amor es el centro y razón de la conducta humana, está tan estrechamente ligado a su condición de mortal que debe tratar de encontrar razón de ser en este mundo, ya que solamente vivirá mientras perdure el recuerdo, pero por otro lado es el único atisbo que el ser humano tiene de la eternidad, y es el único valor que tiene una solución en sí mismo.

Casi todas las actividades del hombre tienen relación con algún tipo de amor, por lo que éste tiene que tratar de superar sus propias mezquinidades y darse a los demás sin límite alguno. Llegar sobre todo a la comprensión y a establecer una verdadera comunicación con los demás.

El amor está relacionado con la idea de Dios, de la muerte y de la poesía, pero además en sí mismo es inagotable; de ahí que deba tratar de superarse en cada minuto de las relaciones humanas. En búsqueda de esta superioridad, el hombre puede llegar a la soledad, que puede ser angustiosa y fuente de abatimiento o de una felicidad destinada a los que son superiores por haber logrado transformarla en algo positivo.

El individuo que es capaz de dar o retribuir amor tiene en su favor las posibilidades de salvación. Wilder ana-

liza a todos aquellos personajes que siendo negativos en sus relaciones con la sociedad, pueden por el hecho de dar por lo menos un tipo de amor, llegar a ser superiores, o por lo menos dignos de salvación.

También el amor puede ser destructor cuando es mal aplicado, ya por exceso o por ignorancia de sus múltiples recursos, de ahí su relación con la educación y en general con el amor materno y con el del maestro. Naturalmente existe la posibilidad de éxito en tales empresas, mas éste generalmente está ligado a la libertad.

La libertad está estrechamente relacionada al amor, aunque no con esto se niega la existencia de otro tipo de "libertad", como la del pensamiento, que no tiene límites, y es por lo tanto la libertad superior, o como la entienden los políticos. Del amor y la libertad dice mucho el autor ya que ésta es fuente inagotable tanto de conducta como de relaciones humanas; así aun el odio y la maldad pueden tener explicación dentro de esta unión y, también como consecuencia natural viene la responsabilidad, dice, y al mismo tiempo hay algo mezquino en ello puesto que no siempre puede existir esta relación sin desprecio o rencor por una de las partes. El hombre debe ser responsable de su propia libertad para poder tener cabal conciencia de sí mismo y de los demás; debe comprometerse y arriesgarse en sus decisiones, ya que en toda relación amorosa, cada uno de los interesados debe ser responsable de su felicidad y de la del otro.

Hay también una diferencia entre amor carnal y espiritual, ya que el carnal aunque pueda ir acompañado de la genero-

sidad, la delicadeza, y sea capaz de engendrar la más elevada poesía, suele ser una consecuencia del egoísmo personal y a diferencia del amor espiritual no debe por tanto figurar entre los sentimientos leales. Todo amante debe dissociar el verdadero amor del placer, y además, identificarse con el ser amado renunciando a todo lo personal, a todo egoísmo, o en todo caso, si esto no es posible, se debe por lo menos mitigar los sufrimientos del que ama.

Tanta importancia tiene en las relaciones humanas el amor carnal como la amistad; ésta es inferior al amor, pero el hecho de que se pueda dar amistad no excluye la posibilidad del amor carnal. Aquéllos que son capaces de amistad son los que están más cerca de los verdaderos valores, es decir, que una mayor capacidad de amistad se une a una mayor perfección en las relaciones humanas.

El matrimonio, por otro lado, es una consecuencia tanto del amor en sí como de la educación y la libertad; al analizar las relaciones matrimoniales, Wilder se ocupa especialmente de la mujer, y lo que ella puede hacer para el logro de la felicidad y lo relacionado con su propia "grandeza", la del esposo y la de los hijos. Pide a la mujer una renuncia a todo aquello que por debilidad e inseguridad en sí y en su sociedad minen los lazos de confianza y las posibilidades de comunicación, detalla y muestra cuáles son los defectos de las esposas y en general de las mujeres, de quienes dice que su conducta débese ante todo al temor de lo desconocido, es decir, que no son capaces de valorar cada instante de la vida en su total intensi-

CONCEPTO DE DIOS Y RELIGION

En lo que respecta a la idea de Dios, y por consecuencia todo lo concerniente a religiones, supersticiones, idea de la muerte y supervivencia del alma, suicidio, etc., encontramos varias ideas diseminadas en todas sus obras. En El Puente... impera el estudio de la predestinación. Surgen dos preguntas principales ¿está el hombre predestinado a un fin, y es incapaz de cambiar su curso? ¿Los castigos y los premios, aparentemente recibidos de una fuerza superior, tienen una razón de ser? En Los Idus..., por boca de César, trata de encontrar el significado de Dios, cuál fué la razón de su nacimiento en la mente humana, su razón histórica y aun tratar de demostrar si existe o no; cuáles son sus atributos en el ser humano, la existencia del alma en un más allá, y cuáles son los estados de divinidad en el hombre (por ejemplo, poesía y amor). Acerca de las supersticiones llegamos a saber cuáles fueron y han sido la causa de la necesidad de ellas y sus tabús en la humanidad, y acerca de la plegaria y las devociones como sobornos a una fuerza superior. También nos relaciona estrechamente la belleza y el goce estético con la divinidad en el hombre, y la importancia del amor y otras cualidades humanas como la bondad, etc., en esta relación humano

divina.

EXISTE UN SER SUPERIOR? = SIGNIFICADO DE LA PALABRA DIVINIDAD y DIOS = "Las palabras 'Divinidad' y 'Dios' han estado en circulación entre los hombres desde hace mucho tiempo. Tienen un millar de significaciones, y cada persona admite varias" (Idus..., págs. 216-217). En Los Idus... habla de varios personajes que interpretan la religión de una manera particular, de acuerdo ya a sus personalidades, o a lo que en su concepto tiene un valor superior, por ejemplo, para Pompeya, esposa de César, la religión y el acercamiento a la divinidad es esencialmente una relación egoísta y la emplea como un comodín que le satisfará sus mínimos deseos; para Julia, la tía de César, para quien los valores cívicos son los superiores, los dioses están para velar por Roma; para Cicerón la prueba de la existencia de la divinidad es la existencia de la justicia entre los hombres; para Catulo, el poeta, el enamorado, lo divino en el hombre es el amor; para Cleopatra, la voluntad y la personalidad indican la existencia de lo divino.

Ahora bien; esto lleva a ver uno de los por qué los hombres desde antiguo han sentido la necesidad de un ser superior y no lo han concebido de manera semejante. No quiero adelantar juicios antes de tratar qué es lo que opina el autor en otros aspectos de las relaciones entre los humanos y los dioses, pero creo prudente advertir que la explicación a este problema se debe a que para él Dios existe en el Ser Humano, y es gracias al conocimiento que éste tenga de sí mismo que puede llegar a conocer a su Dios; por ejemplo dice: "Lograr que cada mujer halle dentro de sí su propio diosa" (Idus..., pág. 198)

Paso a paso Wilder va planteando las preguntas que motivarán el estudio de Dios, ¿existe una inteligencia, dentro del universo o por encima de él, que observe nuestros actos?" (Idus..., pág. 273). Encontrámonos ante una serie de interrogantes, de dudas y de una eterna búsqueda de la verdad. Hay varios aspectos en la humanidad que le permiten a ésta tener atisbos de una fuerza superior "en cuatro dominios me parece advertir hoy, tanto en mi propia vida como en la vida que me rodea, la posibilidad del misterio" (Idus..., pág. 62). Estos cuatro campos son: lo erótico, la poesía, la sabiduría y la muerte (conectada con la existencia de Dios). Con todo, estos atisbos no son suficientes para calmar la inquietud del espíritu, puesto que en el fondo el hombre no 'puede estar seguro de estar seguro'; 'sin embargo, sólo hay un camino para saber lo que uno en realidad sabe, y ese camino es arriesgar, en un acto, las propias convicciones comprometiéndolas en una responsabilidad...." (Idus..., pág. 61). Ya sabemos que la libertad es una responsabilidad, si el hombre va a poseer por encima de todas sus facultades la de la responsabilidad, o sea la libertad, quiere decirnos el autor claramente que él no concibe un poder divino que esté por encima de nosotros, quitándole valor a este acto. También sabemos, por el autor, que es responsabilidad la honestidad (que puede ser una fuente de felicidad) y sabemos ahora que la verdad, a partir de la responsabilidad de arriesgar las propias convicciones, no puede sino vigorizar al mundo. Es decir, que el hombre tiene la posibilidad de conocer la verdad; la duda debe desecharse porque de lo contrario se volvería a caer en la necesidad de

un ser omnipotente que condicione nuestros actos; dice el autor por boca de César "debo cerciorarme de que en ningún rincón de mi ser alienta, inadvertida, la sospecha de que puedan existir dentro del universo, y más allá de él, una inteligencia que influye sobre nuestra conciencia y condicione nuestros actos... porque si reconozco la posibilidad de este misterio, todos los otros vuelven a ser posibles: existen los dioses que nos han enseñado lo que es bueno, y que nos están mirando; existen las almas que ellos nos infundieron al nacer y que sobrevivirán a nuestra muerte; existen los castigos y las recompensas que dan sentido a nuestras acciones más insignificantes" (Idus... pág. 61). Por otro lado sigue permitiendo en momentos de irracionalidad, por ejemplo las crisis epilépticas, entrever una felicidad superior, o una sabiduría también superior incluye el don de la poesía por la que el hombre encuentra consuelo a su debilidad, etc. Se pregunta si la poesía es la más alta realización humana o una vez que llega del más allá, ¿de dónde provienen estas superioridades, o por qué se poseen y por qué solamente unos seres privilegiados las han entrevisto? Aquí cabría una de las preocupaciones de Fray Junípero en El Puente.. la de que "sus feligreses se obstinaban en reclamar constantemente pruebas concluyentes de la divinidad, ya que la duda es un manantial inagotable en el corazón humano" (Puente.. pág. 24), y en Los Idus..., "quería saber con certidumbre absoluta, que los dioses existen, y que les dispensaban su atención; que eran Ellos quienes inspiraban los impulsos de su alma y que tanto el bien como el mal que pudiese sobrevenir... (Idus, pág. 113) Es decir, se piden pruebas cons-

tantemente. En ciertos momentos de su vida el ser humano se siente dirigido por un ser superior, por una fuerza oculta, o por lo menos ajena a su ser; de ahí la duda. ¿El hombre realmente es el juguete de lo 'desconocido'? o bien, ¿tiene dentro de sí mismo la respuesta a estas preguntas, pero al ignorarse, al desconocer hasta dónde es responsable su naturaleza, sus actos reflejos, sus acciones desconocidas, etc., no puede dar con una respuesta valedera? Hay un algo que mueve una serie de acciones en el hombre, que inconscientemente pueden provenir de su propio ser. El autor sigue muy de cerca todas las posibles variantes a estas dos preguntas: "bien podría ocurrir, amigo mío, que fuera yo el más irresponsable entre los irresponsables, y que me hubiese sido dada, de tiempo atrás, la facultad de atraer sobre Roma las peores calamidades que pueda sufrir un estado, por el mero designio de una Inteligencia Superior, que me habría escogido para ese objeto, precisamente por mis flaquezas antes que por mis propias virtudes" (Idus.. pág. 63). Esto es precisamente lo que tan ocupado trae a Fray Junípero en El Puente: tratar de descubrir esos ocultos designios de Dios en ciertas personas, no solamente de acuerdo con su bondad y utilidad o cualquier otro aspecto, sino de su personalidad, tratando de encontrar las causas y consecuencias de cada acto en la vida de los cinco fallecidos en el accidente ¿los escogió Dios como ejemplo por sus propias debilidades o virtudes? ¿Cómo saber si en lo más hondo de su ser estaban en buenas o malas relaciones con su Dios?

De todos modos, en las dos obras nos encontramos que to-

dos estos interrogantes y dudas nos acercan cada vez más a una respuesta única: el hombre no puede racionalizar la existencia de un Ser Superior que dote o castigue al ser humano, pero en su actitud en la vida debe tener ante todo, un profundo sentido de responsabilidad comprometida. Puede existir este Ser, que dirija desde algún lugar desconocido "hasta la última pluma que pierda el gorrión", pero hay que asegurarse de que el hombre no busca esta respuesta como excusa para librarse de una serie de compromisos, y amparándose en lo desconocido ser un irresponsable o un evasionista. El autor nos va acercando a la idea de que "el alma se extingue con la muerte" y que el hombre tiene que vivir de acuerdo a esta idea y dar a los demás la ayuda necesaria para soportar esta verdad y aceptar el dolor del renunciamento (1). Dice el autor "el hombre está solo en un mundo donde no resuena otra voz que su propia voz, en un mundo que no es ni benigno ni hostil, sino sólo como él sepa hacerlo" (Idus... pag. 59). Existe la necesidad de encontrar la verdad y un sentido al mundo, sacar de la vida toda la enseñanza y el amor que siempre dará al que esté dispuesto a encontrar, ya que "...los asuntos de este mundo se desarrollan con la misma falta de sentido con que arrastra un arroyo las hojas de su corriente (Idus... pag. 274).

DESTINO y FUTURO == Con respecto al Destino y al Futuro diluye a lo largo de las dos obras la idea - muy conectada a la

(1) La idea de que el amor se extinguirá al morir el recuerdo aparece en estos dos libros, en Our Town y en la obra de un solo acto The Long Christmas Dinner.

de la predestinación- de que pueden existir ya manifiestos de antemano al hombre, pero es evidente que todos los hombres los ignoran por igual, nadie es capaz de conocerlos y todos deben "confirmarse a sí mismo". "Solamente los niños, los oradores políticos y los poetas hablan del futuro como si el futuro fuera una cosa que alguien pudiese conocer. Sin embargo, y por fortuna nuestra, nada sabemos de lo que reservan" (Idus... pág. 46) Me interesa especialmente la forma en que relaciona la idea del futuro y la poesía, ya que varias veces el autor insiste en el espíritu superior del poeta; en este caso vemos que para él, el poeta concibe el futuro como algo tangible y evidentemente no temible. Queda una explicación: al poeta después de la muerte le queda la gloria, y el poeta que sea sublime será inmortal. El futuro es lo desconocido que nunca se podrá predecir, pues por más cerca que se llegue a él la realidad será diferente. El saber que nunca se conocerá el futuro lleva al ser humano a la necesidad de inventar a alguien de quien penda y cuente entre sus poderes el poderlo cambiar a voluntad, de ahí las plegarias y las ofrendas del hombre inseguro o la sublimación por medio de la poesía. En otras partes habla de los seres que viven para la posteridad, aparte del poeta que puede serlo por necesidad de expresar un algo interior (se refiere concretamente a César en Los Idus...), y los que buscan la verdad en las manifestaciones de las fuerzas desconocidas, del futuro y el destino. Dice, utilizando la figura de Sócrates "el jurado que condenó a muerte a Sócrates no era un instrumento augusto..." y "no es que los dioses se negaran a ayudarlo..." pero si ellos no hubieran estado ocultos no habría luchado tanto él él por encontrarlos" (Idus... pág. 235). En El Puente... nos encontramos con que Fray Junípero, que es el único personaje que

se ha preocupado por desentrañar el significado de lo desconocido en relación con los humanos, y llegar al conocimiento racional del "Destino", parece condenado por un tribunal tan poco "augusto" como el que ordenó la muerte de Sócrates. Es lo que podríamos contar con la trillada "Ironía del Destino". Comenta César ¿Acaso sé con certidumbre que no hay una inteligencia superior que trasciende nuestras vidas, y que no existe misterio alguno en el universo? Creo saberlo. Qué felicidad, qué alivio tan grande sería poder declararlo así, con una convicción absoluta! En tal caso, hasta podría desear vivir eternamente! Cuán terrible y glorioso el destino del hombre si, carente de toda orientación y de todo consuelo, se viera obligado a crear con la sustancia de sus entrañas el sentido de su existencia, y a establecer las normas que rigieran su vida". (Idus.. pág. 60). (La respuesta que se da César a esta pregunta es "Tú y yo hemos decidido, tiempo ha, que los dioses no existen", misma página). Los designios del ser humano son desconocidos, pero "donde existe lo desconocido, existe también la promesa" (Idus... pág. 300). Hay una serie de seres humanos que admiten la existencia de un Ser Supremo que reparte dones buenos y malos, que unas personas reciben "Belleza, salud, abolengo, inteligencia", etc., y otros "la maldición de una lengua viperina..., esclavitud, enfermedad y estupidez" (Idus ...pág. 32). Estos seres usualmente nunca quedan conformes con lo que reciben, unos porque siempre les parece que este Ser ha sido avaro con ellos, ya que nunca les podrá dar "...el don de una felicidad perfecta para cada instante de cada día", y los otros, porque siempre les quedará la duda de si es posible que Dios mal-

diga o castigue injustamente'. (Idus... pág. 30). Si se aceptan estas posibilidades, hay que aceptar también que el mismo Dios ha querido que existan una serie de circunstancias incompatibles consigo mismo; es decir, que nunca se podría saber con certeza si hay un designio ya establecido a cada ser humano, a no ser que esta providencia dote al individuo de la facultad de la transformación que les permita ya conformarse, ya soportar la soledad, ya la cualidad de saber dar a los demás lo que poseen, ¿es esto una dotación de un Destino y de un Dios, o la verdadera superioridad del ser humano que lo diferencia de los animales?

A cada paso hace evidente la necesidad de resolver estas dudas y saber hasta qué punto somos responsables de nuestras acciones. Dice en El Puente... "O bien el accidente había dependido de un error humano inicial o bien había contenido elementos de probabilidad" (pág. 23). Es decir, que las preguntas de Fray Junípero: Vivimos y morimos por un azar, o bien morimos y vivimos con arreglo a un plan (pág. 22) siguen en la duda, solamente que el autor evidentemente se inclina al azar, ya que Fray Junípero no puede saber nada de la verdadera naturaleza de los seres que se propone a estudio (yo mismo que pretendo saber más, dice el autor en el primer capítulo, pude dejar escapar la verdadera razón) y además ¿no es una coincidencia que el franciscano presenciara el accidente, y además fuera el único en el Perú que se preocupara por hacer de la Teología una ciencia racional? No podía ser parte de un plan ya trazado, puesto que su obra resulta inútil y en vez de lograr lo que se propone termina quemado con todo y manuscrito (solamente una cosa sacamos en claro de este personaje, que

de toda su labor solamente contó el amor que puso en sus semejantes y esta chispa que prendió entre sus feligreses fue lo único que permaneció de toda su actividad, y si hubo quienes creyeron en su obra, fueron precisamente aquéllos que lo amaron por él mismo, no por ser instrumento de ningún designio superior).

PREDESTINACION == Ahora bien, todo esto lleva otra vez a la pregunta de si el hombre que está destinado desde antemano a un fin (terrestre o celestial) puede actuar dentro de una determinada libertad. El hombre no puede reflexionar cada uno de sus actos, solamente algunos. ¿Es que alguna fuerza interior lo mueve a actuar en tal o cual dirección? ¿Hay una personalidad exterior que es la que conocemos, y una interior que es la que actúa en estos momentos? "Porque es lo cierto que yo no reflexiono, y no sería imposible que el proceso instantáneo de mi entendimiento fuese sólo la manifestación de un daimon interior, en realidad extraño a mí..." (Idus... pág. 63) -el mismo autor nos responde "Nosotros somos seres activos y creemos que hasta las más menudas decisiones de la vida cotidiana tienen su trascendencia moral; que nuestra relación con los Dioses depende estrictamente de nuestra conducta (Idus.. pág. 71).

Después de todo lo expuesto se puede llegar a varias conclusiones con respecto a la postura del ser humano enfrente de una divinidad, que puede existir o no.

La primera sería la explicación de las diferentes interpretaciones de esta divinidad a lo largo de la humanidad, vistas a través de unos cuantos personajes. Cada quien en diferente momento de su vida (o cada pueblo en las diferentes etapas de

su desarrollo) entenderá sus relaciones con un Dios de diferente manera.

Es esencial la búsqueda de la verdad y desechar la duda. Esto solamente se logrará cuando el individuo sea capaz de arriesgar sus propias convicciones partiendo de la responsabilidad de sus propios actos, de no hacerlo así cae en la más fácil evasión; culpar a una Inteligencia Superior de su irresponsabilidad y el no cumplimiento de una serie de compromisos que adquiere desde el momento en que nace.

El hombre se encuentra dividido aparentemente en dos grupos, los que poseen una serie de cualidades y los que solamente abundan en males. ¿Alguien les ha repartido o no estos dones? si es así, por qué ninguno está satisfecho? El ser humano al no poderse responder pide constantemente pruebas concluyentes (de aquí se pasará a la magia, supersticiones, etc.). A esto va a responder el autor que el hombre está solo en un mundo que no es en sí ni benigno ni hostil, sino como él sepa hacerlo.

También plantea el problema de si el hombre está destinado de antemano a un fin determinado, y de si su vida no influirá en el cambio del fin. El autor responde que el hombre, desconociendo de cualquier manera su futuro, debe "confirmarse a sí mismo", aceptar la responsabilidad, dar a los demás lo que se posee, etc., porque nuestra relación con los dioses depende exclusivamente de nuestra conducta.

Acerca de la relación de ciertas manifestaciones superiores del hombre, como la poesía, lo trataré en el capítulo correspondiente.

SUPERSTICIONES == Ahora me corresponde tratar lo que he agrupado bajo el nombre de "supersticiones", o sea la causa, origen y permanencia de ciertas creencias, mitos, tabús e ideas similares en el ser humano, aun dentro de los grupos más civilizados.

En primer lugar el origen, también de los Dioses, debido a varias causas, especialmente a la debilidad e impotencia humana y a la imaginación. En segundo término a las plegarias, y por último, a la supervivencia de estas supersticiones en el ser humano, debido muchas veces a un cierto placer morboso en los éxtasis y paroxismos, otras al deseo de por medio de la perfección y virtud llegar a la divinización, y otras a la educación.

Dice en Los Idus.. (pág. 59) "... y precipitaba a los Dioses a ese abismo del miedo y la ignorancia de la cual surgieron, y a ese semimundo donde inventa la fantasía sus mentiras consoladoras". Vemos que la primera necesidad de un Dios surge en el hombre en la ignorancia de lo que le rodea y en el no saber lo que hay antes y después de la vida, suple con fantasías lo que no sabe e inventa mentiras para responder a sus angustias (sabemos que entre más primitivo es un pueblo lo rodean mayores terrores).. Dice el autor en Los Idus.... (Pág. 81) ¿Acaso una buena parte del temor no consiste en el recuerdo del terror pasado y de las pasadas angustias?", vemos por un lado que las angustias pasadas pueden traumatizar a un individuo, a un pueblo, creándole un temor irracional a lo que no puede prevenir, necesita fórmulas mágicas, y surgen por un lado las reli-

giones, ¿pero, quién podría explicar todos los símbolos, las influencias y las manifestaciones de esa mezcla universal de terror y júbilo que es la religión? (Idus.. pág..202).. El hombre inventa o cree haber encontrado, por un lado la revelación de los Seres Supremos, en diversas manifestaciones físicas y espirituales, y por otro las fórmulas que lo acercan a ellos. El autor dice "probablemente sólo existe en la imaginación de los creyentes", pero ya que existen, y pueden producir un algo positivo, deben encauzarse para el bien de la humanidad. "Pero si nuestro espíritu es capaz de fabricar tales dioses, y si de los dioses así fabricados emana un poder tan grande, que no es sino una fuerza residente de nosotros, por qué no habríamos de emplearla directamente?" (Idus... pág. 198). Además del terror desde antiguo se ha venido confundiendo la necesidad de una moral humana con la existencia de un "algo superior" que dirija al mundo, y careciendo el hombre de medios verdaderos para esta creación, exigiría los mitos y las supersticiones; dice el autor "en el espíritu del pueblo, el Destino es siempre una fuerza vigilante y siempre malévola, que opera por arte de magia... a los ojos del vulgo la sabiduría humana es importante contra la magia" (Idus... pág. 130), y por otro lado: "Cicerón se ha dignado prevenirme que debo transigir con las exigencias de la superstición popular" (Idus... pág. 59). Cicerón pretende (en la obra) que el pueblo necesita una religión oficial, que lo guíe, y la falta de ella puede llevar la superstición del pueblo a formas clandestinas todavía más bajas. César trata de desalojar esa idea de la mente, el temor

a lo desconocido ha sido siempre superior a cualquier fe inculcada oficialmente; las coincidencias y el terror se han encargado de ello, y el pueblo fácilmente actúa en masa si es guiado astutamente por individualidades fanáticas, pero es incapaz de razonar la verdad. "Qué mejor cosa puedo hacer por Roma, que restituir los pájaros al mundo de los pájaros, el trueno al de los fenómenos atmosféricos y los Dioses al de los recuerdos infantiles?" (Idus.. pág. 33). Así empieza a comentar de la importancia de la educación del pueblo (y el individuo en particular) en la verdad, la moral, etc., y al peligro de las "divinizaciones". Una religión oficial puede tener un efecto consolador y atenuante de otros defectos sociales más graves, pero se corre el peligro, ya expresado, de un fanatismo irracional que tienda a divinizar ciertos elementos. Dice "La historia de las naciones demuestra cuán profundamente arraigado está en nosotros la tendencia a atribuir una condición más que humana a aquellos seres sobresalientes por sus aptitudes o meramente conspicuos por su posición en el mundo" (Idus.. pág. 215). "Todo ello ha resultado fecundo en consecuencias; porque desarrolla la imaginación de los adolescentes, fija normas de conducta y da fundamentos a las instituciones, pero ha de ser superado al correr del tiempo" (Idus.. pág. 215). Ahora bien, es necesario instruir al pueblo en la necesidad de responsabilizarse, tanto en sí como una unidad como en particular cada componente, pero el pueblo es reacio a su reeducación a estos respectos porque le paraliza el temor, lo cual nos lleva a otro de los puntos a tratar: ¿por qué estos mitos? ¿Por qué la supervivencia de

los tabús? - En primer lugar, del miedo a lo desconocido y de la creación de divinidades omnipotentes se pasa al soborno, es decir, el individuo (o el pueblo) empleará una serie de fórmulas (a las que llamará mágicas) para obtener una recompensa de la cual no se siente digno hasta no haberse purificado y sacrificado. Los métodos pudieron surgir de diferentes maneras y a fuerza de repetirse hácense ley. "No corren pocas historias acerca de los Dioses, extraída de los delirios de los nancebos y de los relatos de las viejas nodrizas. Y son precisamente esas historias las que aumentan la confusión en la mente de los hombres" (Idus.. pág. 116). Pero no solamente del terror se extrae el mito, también de otras actitudes humanas y aun más, de la naturaleza que le rodea, el rehacer de la primavera la magnificencia del sol, etc., es decir, que el paisaje influye notablemente en esa creación. En El Puente..., el autor tiene especial cuidado de describirnos el paisaje del santuario de Santa María Cluxambuca y su virtud "pacificadora", dice que la Marquesa en el momento de sentir esa virtud "... ya sus dedos dejaban de pasar las cuentas de su rosario y las plegarias incesantes que le inspiraban su miedo apagábanse bruscamente en sus labios" (El Puente... pág. 63), y refiriéndose al mismo lugar "si había alguna eficacia en la devoción residía en una visita a este milagroso santuario. El paraje había sido santificado nada menos que por tres religiones; mucho antes aún de la civilización incaica multitud de seres atormentados habían abrazado estas penas y se habían abierto las carnes con el flagelo, para obtener del cielo su deseo. (La plegaria cristiana es también un

soborno, igual que las penitencias: me lastimo, sufro física y mentalmente con el remordimiento y a cambio tú me das... ofrendas y oraciones son lo mismo). Con estos pasajes vemos por un lado cómo puede influir la belleza del medio ambiente en ciertos aspectos de los mitos y supersticiones, y por otro, la necesidad de la oración. Dice también en El Puente... "...la contemplación de esta hermosura hubo de inspirarle una resignación cuyo análisis vedó su espíritu crítico" (Puente.. pág. 172). Es decir, que no es con la razón con la que se santifican parajes. El paisaje agradable o desagradable ayuda a la mente a crear desde Dioses y religiones hasta mitos; el lugar imponente pasa a santificarse y se le atribuyen virtudes milagrosas, ya que "hasta las mismas penas que traía consigo las esperanzas y los deseos defraudados, eran menores en la ciudad de Cluxambuca" (Puente..., pág. 63).

VIRTUD == El ser humano en su impotencia ha creado mitos, y trata de apegarse a ellos para obtener su salvación. Pero hay además otros aspectos de este tema. Por un lado la necesidad de la perfección y la virtud, y por otro la herencia de tabús. "Ningún hombre que haya existido nunca, ha podido ser en ningún momento más que un hombre; y sus grandes hechos deben considerarse como manifestaciones de su condición humana, y no como interrupciones de ella" (Idus.. pág. 215), y "No resulta difícil comprender que muchas personas se sientan a veces como imbuídas de poderes sobrenaturales, o incurran en la tentación de mostrarse demasiado perfectas" (Idus... pág. 214), y es que el individuo que ha tratado de llegar a esta perfección, a la perfec-

ta fórmula ante los ojos del pueblo (o de los demás) de acercamiento a la divinidad es admirado y envidiado. Estos individuos pueden ser sinceros o pueden ser falsos. Vemos que muchas veces la virtud propia se sobreestima hasta convertirse en patrón que se tratará de imponer a los demás; estos individuos se obsesionan tanto de esta perfección y virtud, que son incapaces de juzgar ecuánimemente la parte contraria negándole todo derecho a su libertad. Dice el autor que estos individuos "se preocupan tanto de llamar la atención hacia su propia virtud, que no alcanzo a colegir si el círculo cotidiano de la cumbre del mundo es brillante o trivial" (Idus... pág. 34); la falsa virtud pasa a ser una falta de imaginación que suplirá por medio de trivialidades las cualidades humanas de más valor, como la bondad, el sentido de la responsabilidad, la poesía, etc.

TRADICION == Por otro lado, los tabús y los mitos van pasando de generación en generación, conservándose muchas veces "por las dudas", dice en El Puente... "En seguida cayó en la más lamentable superstición, poniendo en práctica un sistema verdaderamente absurdo de tabús y amuletos.. esta innumerable cohorte de testimonios tenía forzosamente que implicar alguna verdad. Por lo menos es seguro que no podía hacer daño, siendo en cambio, posible que sirviera de algún socorro" (Puente.., pág.61) --es decir, que para el pueblo más civilizado, o por mejor decir, menos primitivo, la práctica de tales tabús ha perdido la fuerza mágica, pero aun queda la posibilidad, la duda, y en todo caso, "no puede hacer daño". Mas en Los Idus... nos dice

"tales prácticas vulneran y socavan, en el espíritu de los hombres el verdadero sentido de la vida. Procura... una vaga sensación de confianza donde no la puede haber, y los llena al mismo tiempo de un terror penetrante que ni impulsa la acción, ni agudiza el ingenio que, por el contrario, paraliza... nos llegan sancionadas por la tradición de nuestros antepasados y exhalando la seguridad de nuestra infancia: halagan la pasividad y consuelan la ineficiencia. (Idus... pág. 20). Vemos que muchas veces el individuo no actúa conscientemente de que lo está haciendo; tiene una tradición de superstición detrás de él. El amor verdadero y puro a un Dios se pierde muchas veces en medio de la confusión de mitos, rituales y demás. En El Puente... dice "...pensó en el majestuoso ritual de la iglesia, semejante a un abismo donde cae el ser amado, y en la majestad del Dies Irae, donde se pierde el individuo entre millones de muertos, y las formas se embruman y los rostros se desvanecen", (Puente, pág. 180). También en esta obra presenta el caso de uno de los gemelos, Esteban, que ante las maldiciones de su moribundo hermano reacciona de manera semejante a la marquesa, pero ésta es lo suficientemente egoísta en su amor para ser más "pagana"; a Esteban se le había educado dentro de una cierta devoción religiosa, imbuída de miedos, entre ellos el temor a las maldiciones, que la superstición les da validez superior a las bendiciones, y la necesidad de congraciarse con Dios, dice: "de todos modos, pasados los primeros momentos de horror, al que no dejaban de contribuir sus creencias religiosas..." (Puente.... pág. 9)..

SUICIDIO == Esta educación también detiene a Esteban en buscar una huída por medio del suicidio "no está permitido matarse a uno mismo... ¿habéis observado alguna vez que los animales no se matan a sí propios, ni aun cuando están más seguros de perder?" (Puente... pág. 111). Esteban razona en que algo le impide cometer este acto, que tiene una especie de instinto como el que poseen los animales; en realidad es un tabú religioso que se le ha enseñado junto con todas las prohibiciones y mandamientos morales. Estas enseñanzas con la solución mágica del rezo persiguen al individuo durante toda su existencia, a veces coartándolo, o dando pie para su evasión de la realidad y propia responsabilidad. Hay también otras posibilidades: si el alma se extingue con la muerte, el hombre es responsable de su vida, dice en Los Idus... por boca de Catulo "sólo tengo una vida por vivir". Catulo niega el escape por medio del suicidio aun entre los más agudos tormentos de su amor, "yo no quiero morir. Te juro que lucharé hasta el último aliento. Ignoro cuánto más podré soportar. Algo más poderoso que mi ser me asecha. Permanece en un rincón de mi cuarto durante toda la noche, vigilando mientras duermo. No despierto bruscamente y me parece sentirlo sobre mi cama" (Idus... págs. 173-4). Catulo igual que Esteban cree que algo lo previene de quitarse la vida, agrega "... porque me queda una misión que cumplir. Todavía he de ultrajar este mundo que nos ultraja, creando una obra de belleza" (Idus.. pág. 83). Solamente que Catulo tiene una forma diferente de escapar a su angustia, es la metáfora, el supremo don de la poesía que transformará los horrores del

amor desgraciado. "... No puedo matarme hasta no haber visto la última y más espantosa exhibición de lo que eres..." (Idus... pág. 143); la esperanza continúa no a través del temor a lo desconocido, sino del amor. Catulo considera el amor del poeta como el aliento de los dioses; el ser amado no es reflejado por unos ojos cualquiera sino que a través del poeta es el mismo Dios el que ve al amado... con todo, al finalizar su vida el poeta se deja morir de amor.

EXTASIS PERSONAL == Por último me referiré a la influencia que en estas supersticiones y mitos produce el éxtasis personal de goce ante el martirio que da una sensación de bienestar y de congraciamiento. Dice Wilder en Los Idus... "de tiempo en tiempo visitan los templos para preparar sus almas a la inmortalidad que les aguarda tras la muerte, ruedan por el suelo y ahuyan; efectúan largos viajes imaginarios en los cuales "lavan sus almas"... pero al día siguiente, cuando regresan a sus hogares, vuelven a ser crueles con sus siervos, mentirosas con sus maridos, avaras, ruidosas y pendencieras: llenas de tolerancia para consigo mismas y del todo indiferentes a la miseria en que vive el pueblo de su país" (Idus.. págs. 71-2). De nada le valen esos arrepentimientos puesto que no están en realidad dispuestas a cambiar, sólo es un acto de temor, de miedo, o un hecho social como Camila, en El Puente..., que va a las penitencias porque eso hacen las damas de sociedad. No siempre nos encontramos con resultados negativos, a veces, como en El Puente ..., vemos en la figura de la abadesa a una persona que es ca-

paz de ofrecer su vida por los demás; lo hace porque tiene conciencia de que existe la bondad pura, y toda su labor (tanto lo que logra positivamente como los errores que comete en su vida) los hace a base del amor puesto en este idealismo; utiliza la penitencia como medio de obtener la sabiduría que le falta para esta labor exclusivamente humana "yo he implorado la sabiduría y no me habéis concedido ninguna"... "pero, durante la penitencia que hubo de imponerse por este desmán se le ocurrió la idea de..." (puente, pág. 105). La abadesa dice otras cosas interesantes a este respecto, por ejemplo "todos, todos hemos faltado, hija mía. Y todos deseamos sinceramente ser castigados, y sufrir toda suerte de expiaciones"(Puente, pág. 185).

Estos individuos que se sienten débiles (y parece que el autor se refiere exclusivamente a las mujeres en sus dos obras), caen fácilmente en la exaltación al tratar de limpiarse sus culpas "estas mujeres no utilizan más que una pequeña parte de su energía, porque ignoran que les pertenece. Se consideran indefensas y a merced de diversos poderes malignos..."; necesitan implorar y propiciarse a una divinidad, pero de la misma manera que pueden entregar totalmente su voluntad a este sacrificio, su exaltación declina pronto y recaen nuevamente "en ese incesante ocuparse con minucias, cada una de las cuales tiene igual poder para afligirlas y subyugarlas... o en esa entrega a deberes tan absorbentes como para hacer olvidar la desesperación" (Idus, pág. 198). Por otra parte, esta exaltación, aunque pasajera, produce en las devotas "emociones extrañas y hacen que las devotas salgan en un espíritu que... ellas...des-

criben como 'más feliz' y 'más elevado' (Idus, pág. 71). No solamente buscan la purificación, sino que puede haber ciertos ritos y prácticas de penitencia que les producen un placer morboso; utilizando los ritos de la Bona Dea nos dice en Los Idus "la señora Aurelia era una mujer de piedad ejemplar.. díjome empero, que deploraba vivamente la existencia en el ritual de determinados pasajes de una rudeza bárbara y primitiva, innecesaria y hasta perjudicial, según ella, para la majestad de la acción" ... "más de una vez, a lo largo de mi vida, he podido advertir el reflejo de una repugnancia idéntica en las mujeres de mi casa, aunque siempre he visto también y en mayor grado de satisfacción que les procuraban esos ritos, y la profunda piedad con que los seguían" (Idus.. pág. 192); es decir, que les repugnan pero sienten un placer morboso en seguirlos, del mismo modo sucede con las flagelaciones y las penitencias.

El autor concluye que estas prácticas, aunque se hayan venerado desde antiguo, deben evolucionar y transformarse (2) arrojando de sí "las sombras que protegieron su origen", con lo que nos hace ver que no porque exista una serie de mitos tradicionales deben continuarse, sino tratar de encontrar la evolución de ellos en provecho de una moral basada en la conciencia del propio valer del individuo, así no podrá evadirse de sus propias responsabilidades y presionar a un Ser Superior echándole la culpa de sus debilidades. Le queda al hombre en-

(2) El autor espera que las mujeres se opongan a ello "las mujeres -para bien y para mal- cultivan un apasionado conservadurismo (Idus... pág. 193).

contrar la razón de los cuatro misterios de la vida: el amor, la poesía, la sabiduría y la muerte, y al mismo tiempo encontrar también el consuelo a las angustias, los horrores y aparentes limitaciones que la vida de los Dioses nos ofrecen. El principal atributo de los Dioses es el espíritu, pero cada quien debe encontrar dentro de sí su propio Dios.

LA MUJER Y LA RELIGION == Quiero resumir en pocas líneas, por ser tema que me ha llamado la atención, lo que este autor opina de las relaciones de las mujeres con la religión.

En primer lugar considera que caen fácilmente en la superstición, mitos y tabús.

En segundo lugar las hace caer fácilmente tanto en la exaltación como en el decaimiento. Las hace poseedoras de una especie de desesperación, que por un lado sostiene los mitos, y por otro el hogar y la familia; de ahí pasa a la tercera consideración, que son extremadamente conservadoras tanto en sus creencias como en sus relaciones con la sociedad. "...Ninguna seguridad es bastante para ellas, ya que a sus ojos el futuro no es solamente desconocido, sino también siniestro" (Idus... pág. 154).

S I N O P S I S === En estos libros encontramos hasta qué punto el hombre es o no responsable de sus actos, o puede culpar a un ser superior, ya una divinidad, ya el destino, de sus propias debilidades y fallas. En El Puente.. a primera vista hay una teoría en favor de la predestinación; volviéndolo a

leer con cuidado y comparándolo con Los Idus... se llega a una conclusión diferente: que el hombre es responsable por sí mismo.

El ser humano desde antiguo, aterrizado por lo desconocido y admirado de la naturaleza inventó fuerzas superiores que le aseguraran la supervivencia y al mismo tiempo pudieran disculparlo de su responsabilidad.

Analiza punto por punto todas las posibilidades de la existencia de estos o este ser superior; llega a una conclusión: que la duda es inagotable en el ser humano, y que éste nunca podrá estar seguro de poseer la verdad, pero que debe arriesgar sus propias convicciones y desechar la idea de que un ser superior pueda coartar su libertad. Dice también, y trata de demostrarlo, que el alma se extingue con la muerte; de ahí que el hombre deba ante todo vivir de acuerdo a su mortalidad, y en vez de refugiarse en la dureza o bondad de lo desconocido, tratar de soportar esta verdad y aceptar el dolor en toda su intensidad, de las relaciones humanas, porque cada hombre será en sí mismo su propio Dios, y en todo caso, sólo conociéndose a sí mismo puede conocer los estados de divinidad en el ser humano.

Acerca de estos estados de divinidad Wilder tiene mucho que decir, ya que por una parte son los atisbos de una superioridad sin límites, y por otra, la duda de por qué hay seres superiores, como el poeta o el que ha sabido aceptar su soledad. Cada ser debe confirmarse a sí mismo; de ahí la necesidad de la gloria y de vivir para la posteridad. En todo caso, lo que dice el autor es que con o sin necesidad de expresar algo interior, el hombre no debe inventar palabras como "futuro" o "des-

tino" para evadir su responsabilidad, pues aunque donde existe lo desconocido existe también la promesa, el hombre será lo que se proponga, sin recibir ninguna maldición o bendición de un ser desconocido y superior.

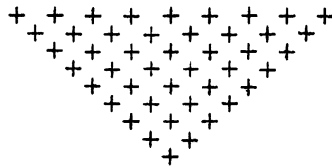
Por último, se refiere a la causa del origen y permanencia de ciertas creencias, mitos, tabús, y en general, supersticiones que minan la razón. Tienen origen precisamente en el terror y la ignorancia, pero están unidos a dos deseos fundamentales, el de congraciarse con lo desconocido que puede tener poder sobre el ser humano y un cierto placer morboso en la mortificación y miseria.

El hombre en búsqueda de estas divinidades ha llegado tanto a un fanatismo irracional como a que ciertos elementos humanos sean divinizados por considerárseles superiores dentro de los defectos mismos del hombre. También diviniza las fuerzas de la naturaleza y ciertos parajes que por su magnificencia confunden al ser humano que se siente empujado e indefenso. Deber del ser humano es reeducarse a sí mismo y al pueblo, que según Wilder es en masa reacio a aceptar alguna novedad (que choque contra las fórmulas mágicas que aparentemente le han sostenido en contra de las fuerzas malévolas), debe transformar en positivo la tradición, que al correr el tiempo cobra más autoridad y si no se combate cada vez es más perjudicial para la verdadera evolución hacia algo positivo, lo mismo se aplica a la educación religiosa.

El suicidio tiene una relación con esta educación y la superstición, ya que si un presunto suicida no puede llegar a

tal acto debe tener algo que lo detenga, que lo mismo puede ser la necesidad en esta vida de completar algo inconcluso, el temor irracional al castigo eterno o la prevención dada por una superstición.

Es interesante la opinión que da el autor acerca de las relaciones entre las mujeres y la religión, ya que, para él, por lo menos en gran parte son ellas las responsables de la continuación de las supersticiones.



CONCEPTO DE LA MUERTE

Ahora me corresponde hablar de uno de los aspectos en la obra de Wilder, que más sutilmente se encuentra desparramado a lo largo de su obra: la muerte.

VIDA Y MUERTE == Para el autor el hecho de que ésta exista y sea inevitable, tiene una especial validez si se contrapone a la vida, es decir que, si tiene algún significado para el hombre es porque le hace contemplar la razón de su ser mientras vive. El hombre debe tratar de aclarar en su conciencia cuáles son las finalidades de la vida para el hombre común, y cuáles las posibilidades del ser humano en general; pero se encuentra ante una serie de preguntas a las cuales no puede responder satisfactoriamente: ¿qué es el hombre? ¿qué significan sus dioses? ¿su libertad, su espíritu, su destino, su muerte? (Idus... pág. 23). Dice Wilder en Los Idus... "cada uno de mis pasos es el que podría dar un hombre con los ojos vendados, esperando que haya un precipicio delante de él" (IDus..., pág. 197). Ya hemos visto en cuanto a la religión y al amor, la importancia que el autor le da al hecho de que cada ser humano se responsabilice de sus actos y decisiones: ahora en relación a la muerte nos hace ver que ésta cobra

significado para el hombre porque le hace valorar lo que tiene en la vida, "en la actualidad se distingue al primer vistazo a aquéllos que no han previsto su propia muerte aun. Y me parecen niños. Creen que evitando su contemplación realzan el sabor de la vida, cuando la verdad es precisamente lo contrario: sólo quienes han anticipado con el pensamiento su propio no ser, pueden apreciar la luz del sol" (Idus... pág. 233). Porque la muerte es "el prototipo de lo inevitable" y solamente realizando esto, y contemplándola en toda su realidad, puede el ser humano considerar en toda su magnitud la verdadera obra de la humanidad, es decir, que es perecedero cualquier esfuerzo; mas si está limitado por algo que no puede evitar es por lo tanto digno de mayor alabanza. También se debe recordar lo que anteriormente ha dicho: que los asuntos de este mundo se desarrollan sin ningún sentido, pero lo que importa es el esfuerzo y la responsabilidad. "No perdías el tiempo deseando que las cosas fueran distintas de lo que son. De ti aprendí, si bien lentamente, que existe un vasto campo de experiencia que nuestras aspiraciones no pueden modificar ni nuestros temores prevenir" (Idus pág. 232). Dice por boca de la abadesa en El Puente... "había aceptado el hecho de que, en fin de cuentas, nada importaba al mundo que su obra se continuase o no; bastaba con trabajar" (Puente... pág. 179). A esto podemos darle un doble sentido, uno: que aunque el individuo no esté capacitado para vivir eternamente, sus obras sí lo están, es la gloria del estadista, del poeta, etc.; y otro: que no importa que "el alma se extinga con la muerte" puesto que ésta tuvo una verdadera intensidad en

cada momento de la vida.

Confirmando lo anterior, dice también el autor, "no comparto la doctrina estoica, ni creo que la consideración de la muerte nos enseñe la vanidad de toda empresa humana y la inconsistencia de los goces de este mundo" (Idus, pág. 233); al contrario, ya por boca de la abadesa o de César hace saber repetidas veces que la consideración de la muerte sirve para verdaderamente apreciar el esfuerzo de la vida "... ahora juzgo perdidos y estériles aquellos años pasados sin que la conciencia de que mi muerte fuese cosa segura, y más aún: en cualquier momento posible" (Idus, pág. 213). Así encontramos que la vida puede, para los que no tienen conciencia del verdadero valor de la muerte "temor que no valgan los esfuerzos que les ha costado" y por otro lado, desperdiciarla en un continuo satisfacer nuestros propios deseos, sin tratar de elevarnos por encima de ellos ¿por qué vives? ¿Por qué trabajas? ¿por qué sonríes? ... será posible que vivas por pura vanidad? (Idus, pág. 69). El desinterés, el altruismo, pasarían a ser mentiras y aun las obras como las realizadas por la abadesa en El Punete.. no se harían en nombre de la humanidad, sino de sí mismos, del egoísmo (se negaría toda posibilidad de amor). Estas cualidades humanas cobran pues mayor significado. ¿Pero, cuál es este significado? El mismo autor responde: "la vida no tiene otro sentido que el que logremos infundirle. Ni eleva al hombre, ni lo humilla" (Idus, pág. 292). Es decir, no se puede tratar de encontrarle un sentido a la vida, puesto que ésta tendrá solamente el que querramos darle, ni es cruel ni es amable, y

y el hombre debe darle la bienvenida a toda clase de experiencias que se le presenten. Dice "Ah, la vida! tan grande es su misterio que nunca nos atrevemos a pronunciar sobre ella un juicio definitivo, ni a resolver si en resumidas cuentas es buena o mala, ordenada o caótica. El hecho de que todo esto se haya afirmado de ella, prueba solamente que está en nosotros." (Idus, pág. 291). De ahí la necesidad de vivir en la conciencia de la muerte "no ha de vivir siempre -dice Clodia de César- pero cómo lo sabes? - Ni él, ni tú, ni ser alguno de este mundo sabe cuánto vivirá. Deberías hacer tus planes como si hubieras de morir mañana, o de vivir otros treinta años". (Idus, pág. 46). En la obra este pasaje tiene un significado un poco diferente, de cálculo egoísta, frío y de falsedad humana; mas puede aprovecharse espléndidamente para recalcar las ideas del autor, o sea, que debemos actuar como si nuestra muerte estuviera presente, como lo está en cada momento de nuestra vida, y no vivir al azar y a la deriva de la muerte, sino en plena conciencia de ella.

EL PASADO == Del mismo modo que debemos aprovechar la idea de la muerte para realizar plenamente nuestra vida presente, debemos por otro lado aprovecharnos de la experiencia de ambas, vida y muerte, para valorar el pasado, que puede ser una carga de incoherencias, de sombras o sueños. No es raro que se aprecie el pasado solamente como algo bello, "todo lo que al pasado se refiere -absolutamente todo- me parece de una belleza tal que nunca volveré a verla..." (Idus... pág. 37). Encontra-

mos en las dos obras una serie de personajes que han nulificado su vida recurriendo al pasado para huir del presente; piensan en la muerte solamente como una vía de escape a la realidad; se han quitado la vida, aunque no han cometido suicidio, por ejemplo, en El Puente... el capitán Alvarado que vive exclusivamente para el recuerdo de su hija muerta, es un muerto en vida. "... pero creo que recorre ambos hemisferios solamente para pasar más de prisa el tiempo que le separa del encuentro" (Puente... pág. 107), y en Los Idus.. "árida y tediosa tarea con la que voy llenando mis días hasta que la muerte me libre de cumplirla" (Idus.... pág. 37), o Camila Perrichola que dice antes de transformar sus recuerdos en algo positivo "yo no existo ya" (Puente... pág. 165). Sabemos que el ser humano tiene como obligación descubrirse a sí mismo, ; más es su obligación el compartirse con los demás, ya sean pocos o muchos; el ser amado, el discípulo, la humanidad, y el individuo que refugia en el pasado una soledad que no ha sublimado está cometiendo un fraude en una acción que no es válida. A diferencia del capitán Alvarado, el Tío Pío es uno de los personajes que más angustiosamente viven una soledad, y al mismo tiempo es capaz de ser uno de los más generosos, ya que ha sabido compensar equitativamente su gran capacidad de amor con su soledad y su pasado..

Dice el autor "nunca vivimos lo bastante para ver más de dos eslabones en la cadena. De ahí la pesadumbre que puede inspirarnos la fugacidad de la vida" (Idus.. pág. 234).. Los que se refugian en el pasado pierden aún más el contacto con la vida y con los valores que se le pueden dar.. El recuerdo exis-

te en la memoria del ser humano, pero en vez de utilizarlo como una evasión se le debe revestir de un significado especial, y esa experiencia se debe compartir con los demás.. Dice en Los Idus... "Cómo posa su mano sobre lo que ama y cómo inquiere en mis ojos para asegurarse de que comparto su evocación!" (Idus... pág. 307).. Porque como hemos visto antes (cuando me referí a los ritos) para el autor es ley de la vida que las cosas evolucionen y se transformen "borremos todo lo que el pasado contenga. Eliminémoslo para siempre... sé orgullosa; niégate a recordar: en tu poder está ignorarlo.. Resuélvete a ser cada mañana la nueva Claudilla que en cada momento nace" (Idus.. pág. 90).. Razón por la cual dice también el autor "... ya no me llena de instantánea compasión el encontrarme con una de esas innumerables personas que arrastran en pos de sí una vida fracasada.. Y menos trato de buscarles excusas, cuando compruebo que ellas mismas se han encargado de encontrárselas... fulminando anatemas contra el misterioso destino que les ha sido justamente adverso, y exhibiéndose ante el mundo en calidad de víctimas inocentes!" (Idus.... pág. 31).. Es evidente que estos seres que nieguen su culpa en su fracaso ante la vida, no han realizado plenamente la cercanía de su muerte, pues ante ésta deberían reaccionar de manera diferente, de lo contrario, qué sentido tiene para ellos la muerte? No pueden utilizarla ni como evasión, ni como justificación..

EDUCACION == Presenta Wilder otro de los aspectos de la vida en estrecha relación con la muerte; la importancia de

la educación en el ser humano. Es evidente que para Wilder que sigue los lineamientos de la escuela de Jung y Freud, en más de una obra o pasajes de ellas: la importancia de la madre en la conducta del individuo es decisiva. Se podría hablar de la madre buena y la madre mala (entendiéndose por ello cualquiera que sea el individuo que ocupe las veces del primer afecto de la niñez), por eso en cada uno de los aspectos de su obra nos encontramos ante la necesidad de una correcta educación para el individuo desde su infancia. En el caso particular de la muerte dice en Los Idus... (pág. 232) "yo no me sentiría poco responsable si alguno de mis hijos sucumbiera a un amor como el que aquí hemos presenciado. Creo poder afirmar que todo pudo evitarse mediante una buena educación". En el caso anterior Alina, esposa de Cornelio Nepote, habla de la muerte de Catulo. Ahora bien, ¿qué quiere decir con esto Wilder? Que la madre de Catulo no supo enseñarle la necesidad de apreciar la muerte como reguladora de las pasiones prece-deras? Sabemos que Catulo se ha resistido a la idea de morir pues para él había algo que le hacía luchar hasta el último aliento en contra de ella (poesía), y sin embargo, se deja morir por amor. No es que no tenga fe en el amor, ya que Clodia no ha podido acabar con esta fe ¿qué es entonces lo que la madre del poeta podría haberle enseñado para evitar este tipo de muerte? César con motivo de la muerte del poeta dice: "a los que sufren preciso es hablarles de sí mismos" (Idus, pág.234) y Catulo completamente desinteresado de sí mismo ha trasplan-

tado toda su desesperación a la angustia de ver el vacío y la agonía del ser amado: Clodia. El poeta al dejar de tener interés en la vida, cumple con su responsabilidad ante ella dejando una obra de belleza, además ha convertido su amor en algo divino (al mirar a la anada a través de sus versos, implícitamente la ve Dios por ellos, el dios del amor) "... no era yo solo, no era únicamente mi limitado ser, el que te amaba. Al mirarte yo, el Dios Eros descendía sobre mí... y cuando tú advertías que todo un Dios te estaba mirando y hablando, te llenabas también de su presencia" (Idus, pág. 146). "Mientras el Dios del amor te contemplase a través de mis ojos, los años no se habrían atrevido a tocar tu belleza. Mientras nosotros te habláramos, no habrían llegado a tus oídos las voces de este mundo: la envidia, la calumnia y todas las ráfagas malignas que soplan en la atmósfera de nuestra condición mortal. Mientras nosotros te amáramos no habrías podido conocer la soledad del alma... ¿Y esto nada significa para ti? Loca, sabes lo que has rechazado? (Idus, pág. 145). La respuesta la tenemos con las mismas palabras del autor cuando dice: "Ay, no poder ser sordo! No poder ignorar tu agonía, y los gritos de tu agonía! (Idus, pág. 84). "¿qué es mi desgracia comparada con la tuya?" (pág. 447). Es decir, Catulo se da cuenta completa de cuál es su situación, no huye de su sufrimiento, no es un evasionista, sino que huye ante la inutilidad de toda lucha, de la esterilidad de su amor, no muere por huir de su vida, sino por apartar al ser amado de su ceguedad; es un sacrificio, no una huida. La muerte del poeta es trágica, como lo es todo lo que toca con su presencia la muerte, y en este caso por-

que se vislumbra la posibilidad de una salvación. "A medida que pasaban los días sin que ella apareciera, todos pudimos ver que iba abandonando toda esperanza de salvación y se dejaba morir poco a poco" (pág. 229). Al no poder rehacer todo ese sueño de pasión aún le queda la suprema poesía, y sabemos que César lo consuela en sus momentos finales, primero alabándole al máximo a la amada, como si hubiera sido una diosa, y al final, ya sin dolor, "Cayo no sentía ningún dolor, pero se debilitaba más y más" (pág. 231); muere en medio de un pasaje de Edipo en Colonna, con lo que César le hace valorar acertadamente la vida que deja, la obra que creó y justificar así su muerte.

Sin embargo, el problema planteado sigue aun en pie. ¿Qué le podían haber enseñado? Una educación planeada y metódica? Porque si al poeta se le hubiera enseñado a dominar sus arrebatos sentimentales y su subjetivismo, todos los principales matices de su poesía se hubieran perdido; se nos dice de él que puede "armonizar lo que está dentro con lo que está fuera" (Idus, pág. 54) y que "continuamente sostiene un diálogo consigo mismo... que tan a menudo lo interpela, lo urge a 'soportar' y a 'afirmarse'" (Idus, pág. 139). Cornelio Nepote dice de su poesía "ya antes habían cantado los poetas sus sufrimientos; pero sus sufrimientos se mitigaban al pasar a una canción. Para estas aflicciones en cambio, no hay ningún consuelo. Este hombre se avergüenza de reconocer que sufre. Tal vez porque comparte sus padecimientos dialogando con su propio genio..." (Idus... pág. 139), y "este tipo de poesía tiene algo

de indecoroso. Puede que represente una nueva forma de sensibilidad; pero puede que no sea sino una obra malograda; la experiencia de la vida demasiado cruda, demasiado sin elaborar para poder transmutarse en poesía auténtica" (Idus.. pág. 139). Por todo esto, y más que nos dice por boca de otros personajes acerca de Catulo, vemos que pinta al poeta como un romántico en medio de los clásicos. El amor a la libertad; la importancia del yo y los sufrimientos personales, la idealización de la amada, a Clodia que es la maldad y el odio, la frivolidad y la falta de sinceridad, la convierte en un pajarillo tierno y en él suman las virtudes, y la ama con una pasión y una intensidad que llena de consternación a todos sus amigos; naturalmente después viene el choque con la realidad ya que ella "odia hasta el aire que respira y a todo y a todos los que la rodean (Idus... pág. 87), y así nos encontramos con sucesivas muestras de este espíritu romántico que pueden dar una solución a su muerte, pero no al problema propuesto por Alina.

Todo lo anteriormente expuesto no quita el dedo del renglón, o sea, que Wilder opina que para la verdadera y provechosa aceptación de la muerte es necesario haber sufrido una serie de transformaciones en la vida, de la vida en sí o de una educación previamente dada.

LA NADA == Por último hace también una diferencia entre lo que es la muerte y lo que es la nada. Por un lado hace ver que se puede en un momento captar la clara armonía del Universo, donde se pueden concebir tanto el mundo de los vivos como el

de los muertos inundados de una dicha inefable; pero por otro lado queda la nada, el horror al vacío. "No es, como creí en algún tiempo, la imagen de la muerte y la rueda de la calavera; es el estado en que se percibe el fin de todas las cosas; y esta nada no se presenta tampoco como ausencia, o como silencio, sino como el mal absoluto y sin máscaras: burla y amenaza a un tiempo mismo, que reduce al ridículo todo placer, marchita y agota todo esfuerzo" (Idus... pág..290).

Plantea la visión de la felicidad sin conciencia y sin límites de la armonía entre la vida y la muerte, y la existencia de la angustia al vacío. "Imposible desecharlas como vanas ilusiones, ya que la memoria las corrobora a las dos con infinitos testimonios radiantes o terribles; no podemos negar al uno sin negar al otro..." (Idus... pág. 291). La nada es diferente a la muerte porque la nada es la negación de todo valor y a través de esta destrucción negativa se llega al fin de todas las cosas; en cambio la muerte es dentro de un desaparecer físico conservar una presencia constructiva; el recuerdo, la inmortalidad de la creación, la gloria y el amor al que se dió origen en la vida. De ahí la importancia que cobran dos de los temas más intensos dentro de la obra del autor: la muerte y el amor, y la comunicación que pueda existir entre ambas; de la misma manera que establece las necesidades del logro de la comunicación entre los humanos durante su vida.

A M O R == En El Puente... parece que da una especie de tabla mágica por medio de la cual una serie de personajes mue-

ren, ya en el accidente, ya de otra manera, para permitir la transformación del ser amado. Vemos que muere el personaje que dió amor aunque solamente en el último momento de su vida haya transformado a sí mismo y reconocido el verdadero significado, ya de su soledad, ya del valor de su amor. La Marquesa, Pepita, el Tío Pío, don Jaime, Esteban, todos van a establecer después de muertos una comunicación con el ser amado (1), que va a transformarse hasta el punto de que reconozcan no solamente el amor que se les dió, sino que dejando a un lado su egoísmo se harán más universales y más responsables. Para esta transformación quede por delante la personalidad del deudo, así ante la muerte del ser amado reaccionará de acuerdo a su capacidad emotiva. El personaje se encuentra con que no habrá ya quien le de un amor, solamente encontrará angustia, soledad y desesperación. "Estoy sola, sola.. no tengo nada en el mundo y les quiero con toda mi alma! (Puente, pág. 182), dice Camila cuando cobra conciencia por primera vez en su vida del

(1) Debo aclarar que esta comunicación es exclusiva por parte de los vivos, y el recuerdo -mejor dicho, el amor- que dejaron los desaparecidos, tema que queda perfectamente establecido en "Our Town" cuando dice de los muertos: "ustedes saben tan bien como yo que los muertos no permanecen interesados en nosotros los vivos, por mucho tiempo. Poco a poco pierden contacto con el mundo... y las ambiciones que tuvieron.. y los placeres.. y lo que sufrieron.. y con los que amaron." (Pág. 81, act. III).

verdadero amor, a partir de este descubrimiento empezará otra transformación más importante; el descubrir su capacidad de dar amor a otras personas, y este amor estará enriquecido por el dolor y la soledad. El capitán Alvarado, al perder su última esperanza de comunicación, solamente comenta "felicidades los abogados, Esteban!" (Puente.. pág. 179). La abadesa, por otra parte descubre en los otros supervivientes una "nueva prueba de que las ideas que inspiraron su vida se hallaban visiblemente difundidas por todas partes..." (Puente, pág. 186), y que "al fin fin en todas las almas puede brotar la luz de la gracia" (Puente.... pág. 185). Descubre sus faltas en su relación amorosa y al finalizar el libro, es precisamente ella la que da la clave de este problema, cuando nos dice "hay un país de los vivos y un país de los muertos, y el puente entre ambos, la única cosa que subsiste, lo único que cuenta, es el amor" (Puente... pág. 189).

S I N O P S I S == El hecho de que la muerte exista, es decir, lo precedido del hombre, tiene importancia para el autor si se relaciona con la vida. El hombre debe tratar de encontrar razón a cuáles son sus finalidades tanto en relación al amor y a la belleza, como con la muerte, porque ésta le dará significado a cada una de sus acciones; así todo esfuerzo no será vano, y un hombre que tiene conciencia de su propia muerte podrá responsabilizarse de sus actos, que es lo que se debe tratar de lograr; es decir, el hombre no está capacitado para vivir eternamente pero sus obras sí lo están, tal como la gloria del poeta. Aun en las relaciones amoro-

sas se debe tener cabal conciencia de que son perecederas y solamente en relación a la muerte los esfuerzos que ha costado la vida tienen verdadero valor.

La vida es uno de los más grandes misterios y sobre ella no se ha podido enunciar nada definitivo: solamente una cosa se puede comprobar, y es que está en nosotros; de ahí la necesidad de condicionarla a la muerte, pero no a la deriva de ésta, sino en plena conciencia de cada minuto vivido.

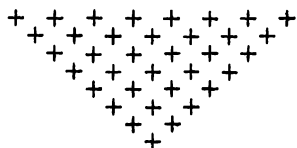
Y por lo mismo hay que aprovechar incluso el recuerdo y el pasado para intensificar el presente y no, como muchos seres lo hacen, para huir de éste significando así la razón única de los años que les quedan por venir. Refugiarse en el pasado y ser un muerto en vida es un fraude a sí mismo y a la sociedad. El recuerdo existe en la mente humana, pero se le debe revestir de un significado especial, y esta experiencia compartiré con los demás, es decir, que es una conexión más con el amor y la comunicación.

Ahora bien, este aprovechar del pasado y en especial la vida en sí, están estrechamente en relación con la educación y el amor; en especial el materno, porque lo que la madre dé al individuo en su niñez será o no un lastre en su vida, y que para la verdadera y provechosa aceptación de la muerte, es necesario haber sufrido una serie de transformaciones en la vida, de la vida en sí, o de una educación previamente dada.

La armonía del Universo se puede en un momento dado captar y concebir; el mundo de los vivos y el de los muertos abarcados en una sola mirada; pero aparte queda aún el horror al vacío, la nada. La nada no es la imagen de la calavera,

sino el estado donde se percibe el fin de todas las cosas, es, para Wilder, el mal absoluto, y a partir de ella termina todo esfuerzo y todo valor eterno. Debe tomarse en consideración al igual que la muerte, porque si se tiene la conciencia de su existencia, todo es negativo; la muerte es positiva, es una presencia constructiva que lleva, en cierto modo, a la creación.

La muerte y el amor están estrechamente unidos porque se establece la necesidad de la comunicación entre los vivos; la muerte es positiva porque puede permitir la transformación de los vivos, por medio del amor a que se dió origen, aun la soledad del que la ha sublimado tiene relación con la muerte.



CONCEPTO DE BELLEZA

En la parte que yo he llamado "belleza" debo explicar que el autor aunque da algunas opiniones sobre ella en abstracto, más bien analiza el valor de la suprema poesía, la superioridad de los poetas y sus opiniones acerca de lo que es y qué valor tiene el arte dramático y la belleza de la lengua.

QUE ES BELLEZA? == El primer punto es el de tratar de encontrar qué significa para él la belleza en sí. Es evidente que no significa nada sino belleza y que somos nosotros los que le adjudicamos a esta palabra miles de propiedades, de donde resulta que la palabra belleza tenga significados tan variados como mentes humanas existen; de la misma manera sucede con las palabras "Dios" y "Divinidad".

LA BELLEZA Y EL SER HUMANO == Después encontramos varias alusiones a la relación directa que tiene la belleza con el espíritu crítico del ser humano. "La contemplación de esta hermosura hubo de inspirarle una resignación cuyo análisis vedó a su espíritu crítico". (Puente... pág. 17) y la necesidad de convivir con lo bello, cualquiera que sea su manifestación,

así en Los Idus... dice que lo que más hermosea a un pueblo es la existencia de auténticos poetas y obras de arte (añade a los historiadores) y una serie de personajes además de los creadores en sí, sienten la necesidad de rodearse de algo bello. Por ejemplo cuando dice "sólo las masas... pueden consultarnos de la pérdida de todas aquellas cosas a las que asignamos algún valor. Nos hemos convertido en esclavos, pero hasta un esclavo puede cantar" (Idus... pág. 93). La necesidad de lo bello puede ser un puro goce estético. El Tío Pío siente esta necesidad en la belleza femenina, y el "dulce platicar de Calderón"; "necesitaba estar siempre cerca de mujeres bonitas, cuyo adorador siempre fue... el vivir en su vecindad era para él tan indispensable como el respirar. Su culto a la belleza y los encantos femeninos eran tan evidentes, que casi rayaba en lo cómico..." (Puente... pág. 121) -nohay que mal interpretar a este personaje pues su admiración por este tipo de belleza es completamente sincero y sin ninguna contaminación carnal "para esto llevaba su dinero a los más sombríos rincones de la ciudad" (Puente... pág. 125). El autor muestra en este personaje la necesidad de rodearse de lo bello, y también de crear belleza, así una parte de sus relaciones con la actriz Camila se deben a que para él ella es como un mármol que va a trabajar y pulir hasta convertir en una obra de arte, y que no parará hasta llegar a la perfección. Esta relación con lo bello puede ser también un aspecto de la vanidad y del egoísmo. Catulo cuando dice que la belleza formal es mentira, añade que en los más remotos confines donde alcanza el pensamiento, solamente se encuentra la

sensualidad y el egoísmo, y César, otro de los personajes que más demuestra tener de la existencia de lo bello, dice en un pasaje "Oh, ser comprendido por una persona como Catulo, y celebrado por él en versos que resistan al tiempo! (Idus... pág. 58). Es decir, que desearía que la inmortalidad no solamente le llegue por medio de sus propias creaciones, sino a través de las de los demás, a quienes previamente ha revestido de una verdadera calidad artística.

Otro aspecto a comentar sería el de la relación que pueda existir entre la belleza física y la belleza de la mente, ya que por lo que vemos en sus obras, dice claramente que no necesariamente la una se reflejará en la otra. Volviendo al Tío Pío, vemos que él es uno de los personajes más perfectos en cuanto a su calidad humana (amor, comunicación con otros seres, maestro, artista, etc.), y con todo es tan feo físicamente que nunca en su vida espera ser retribuido del amor que da (una de las causas que le obliga a ser un solitario) "...siempre de un exterior desesperadamente poco atractivo, con su escobilla de mostacho y sus cuatro pelos por barba, y sus ojos grandes, grotescos, a fuerza de melancolía" (Puente... pág. 125). Conocemos también a Clodia, de la que ya he hablado suficientemente como para conocer los negros abismos que se debaten en su alma y que físicamente no es presentada como una de las mujeres más atractivas y hermosas de Roma. La marquesa es como el Tío Pío, una muestra de lo lejano que puede estar la belleza del físico de la de la moral, con el agravante en ella de que aun dentro de su ser no encontramos mucha belleza

de que echar mano (mas para el autor un solo amor vivido con toda su intensidad es suficiente para salvar al individuo; así Cleopatra y su pasión maternal queda en el mismo plano que la marquesa); de doña María dice Wilder "pero sus biógrafos han errado en un sentido,, tratando de adornarla con todas las perfecciones y de encontrar en su vida y persona las mismas bellezas que abundan en sus cartas, no han comprendido que para llegar a conocer la verdadera personalidad de esta mujer maravillosa hace falta precisamente, el humillarla, despojándola de todas las bellezas, con excepción de una sola" (Puente... pág. 27). La abadesa es un ejemplo de la reunión en el físico de los rasgos intelectuales y sentimentales: "su faz rubicunda expresaba una gran bondad, y más idealismo aún que bondad, y todavía más espíritu de mando que idealismo" (Puente.. pág.55). En El Puente.. aun encontramos otro personaje, Camila, que mientras es una verdadera belleza, le falta poseer ese tipo de amor que es lo verdaderamente válido entre los sentimientos leales, y necesita pasar, no solamente por la muerte de los seres amados, sino también por la pérdida de su belleza exterior, engordar, afearse por la viruela, para conocerse verdaderamente y dar a otros su mensaje de amor y comprensión. Si alguna relación existe entre el físico y lo moral, no consiste en que el cuerpo sea un reflejo del espíritu, aunque en ocasiones puede servir de espejo. Más bien encontramos la idea de que la BELLEZA DEL CUERPO Y DEL ROSTRO PUEDEN INTERPONERSE Y OBSTRUIR. LA DE LA MENTE, BELLEZA QUE NECESITA DESTRUIRSE PARA QUE RENAZCAN Y SALGAN A FLOTE LAS VERDADERAS CUALIDADES DEL ESPIRITU.

QUE ES POESIA == Entrando ya a discutir qué es la poesía para este autor encontramos en Los Idus... toda una serie de discusiones acerca de ello, planteado de diversas maneras; personajes como Clodia Pulcher la apreciarán negativamente; otros como César, tratarán de ser equitativos en sus juicios y Catullo hablará especialmente de la poesía en relación al creador y al amor. Hay tres aspectos principales en estas discusiones: ¿qué es poesía? ¿es un engaño, es una necesidad, es un supremo don? ¿cómo la poseen los hombres, es de origen divino y un Dios habla por boca de los poetas? y por último, la estrecha relación que existe entre la poesía y el amor.

Hablando de la suprema poesía, dice César al referirse a los cuatro dominios que abarca principalmente la vida humana con posibilidad de misterio: "la poesía es sin duda alguna la puerta principal por donde han entrado al mundo todas las cosas que más debilitan al hombre; en ella se encuentran el consuelo fácil y las blandas mentiras que halagan a la ignorancia y su pereza (Idus, pág. 62). -Sobre este tema de la poesía nos encontramos en Los Idus.. que de la pág. 107 a la 122, habla exclusivamente de él, al narrarnos, no por boca de Asinio Polión, un banquete en el cual, a la manera de simposio griego, se discute el tema "si la suprema poesía es el mero fruto de la actividad intelectual del hombre, o si, por el contrario, y como muchos sostienen, deriva directamente de la inspiración de los dioses" (pág. 107). El detallismo y la manera de centrar el asunto, indica la importancia que para el autor tiene esa discusión, ya que evidentemente no quiso con-

taminar el tema con las otras acciones de los personajes, y para ello los aisla del movimiento natural de la obra. En la discusión toman parte Asinio Polión, que trata de repetir en su discurso los "lugares comunes" (que la poesía) y el amor proceden en verdad de los Dioses y que van acompañados por un estado de trance que se considera más que humano, que la perduración de los bellos versos en sí es una señal de este origen sobrenatural, etc.); participa también Clodia, quien como ya dije antes, ve el lado negativo de la poesía; de entre su discurso entresacaré las ideas principales en relación con el origen intelectual humano, dejando las relaciones con su origen divino, para páginas posteriores.

Por boca de Clodia explica que la poesía es un engaño porque da la existencia un aspecto más bello del que tiene "es la más seductora de las mentiras y el más traidor de los consejeros", "es de boca de los poetas de donde los hombres aprenden que avanzamos hacia una edad de oro, y por ellos sufren los males que conocen en la esperanza de que llegará un tiempo más feliz para ventura de sus descendientes. Pero es cosa cierta que no habrá tal edad de oro, y que jamás gobierno alguno podrá dar a cada hombre aquello que auizás lo hiciese dichoso, porque la discordia se asienta en el corazón del mundo y está presente en cada una de sus partes". Sabemos que para el hombre es muy difícil conseguir el justo medio de felicidad, pues son precisamente los que más tienen los que se sienten más fracasados, porque no pueden conseguir el don de "una felicidad perfecta para cada instante de cada día". Clodia, que es uno de los perso-

najes que así miran la vida, plantea ahora la negación del valor de la poesía; ésta es engaño, solamente sirve para hacer por medio del engaño, más llevadera la vida de los seres humanos, quienes viven en la intriga, el odio y la desconfianza; de cualquier modo los hombres irían a la guerra, las mujeres serían esposas y madres, los hombres enterrarían a sus muertos, mas sería de una manera muy diferente si la poesía no sirviese de engaño dándoles esperanzas infinitas. Da como única realidad la intriga y el aborrecimiento que llenan todo el corazón humano, y hasta el lenguaje de los políticos es una muestra de que la poesía no es sino la gran desilusionadora y el gran disfraz que emplean los hombres para encubrirse, dice "estas son verdades que nadie se atreve a decir. Nuestro mismo Estado se gobierna con el lenguaje de la poesía" (como ejemplo de ellos nos da el autor con cierto humor, el caso de la manera de nombrar a los ciudadanos, en privado son 'la bestia peligrosa' etc., en público 'dignos descendientes de sus nobles padres'.)

EDUCACION == La poesía podía servir al Estado de una manera positiva usada como educadora, mas Clodia opina que al contrario de lo que se supone, no es una civilizadora que cree moldes dignos de imitación, sino que es como cualquier otra adulatora que embota el resorte de la voluntad, "a primera vista sólo parece una niñería; una ayuda para la debilidad y un consuelo para la desgracia, pero no! Es un daño. Debilita más a los débiles y redobla el infortunio". Los poetas son aquellos seres humanos que van agregando nuevos descontentos a los eternos

descontentos del hombre. Aun agrega más, dice que "la poesía es un lenguaje aparte dentro del lenguaje común, concebido para describir una existencia que no ha tenido realidad nunca y que no tendrá jamás; y lo hace con imágenes tan seductoras que todos los hombres se ven empujados a compartirlas y a verse distintos de lo que son".

Creo conveniente hacer un resumen conciso de las ideas que he ido exponiendo, para en todo caso compararlas con las de otros personajes y tratar de aclarar cuáles son las del autor de tema tan apasionante:

En primer lugar: la poesía es un engaño -da a la existencia un aspecto que no tiene y de esperanzas de una felicidad futura que nunca alcanzará.

En segundo lugar: es un disfraz para ocultar toda la felicidad, la envidia, el odio, la desconfianza, etc., que es lo único que anida en el corazón humano.

En tercer lugar: es una adúladora que embota el resorte de la voluntad y debilita más a los débiles añadiendo descontentos a los ya existentes.

Por último: considerándola como un engaño, dice que no es sino una parte del lenguaje común, cuyo único fin es engatuzar a los hombres a que se vean distintos de lo que son.

El autor vuelve a referirse en otros párrafos a la poesía como engañadora "estas cosas no suelen decirse aunque eventualmente las revelen los poetas, esos mismos poetas que nos engañaron describiéndonos el matrimonio como un paraíso,

y que nos traicionaron induciéndonos a buscar la excepción peligrosa" (Idus... pág. 156).

De la poesía también dice que es "el recurso natural del ocio forzoso" (Idus... pág. 28) para explicarnos que al quitarle la libertad al individuo aún quedan por delante el espíritu y el pensamiento, para los que no hay barreras ni cadenas; así cuando nos explica el odio y el deseo inconsciente de matar a los que alguna vez nos han coartado, habla de las canciones, por ejemplo, de campanento, en las que los soldados denigran al capitán, los epigramas en contra de los jefes de Estado, etc., y también de las otras canciones de campo y de feria; de éstas nos dice "cuando las canciones provienen de mano egregia, dejan de ser tortura... para convertirse en enriquecimiento."

De las opiniones positivas entresaco aquéllas en las que reconoce una superioridad en el poeta "Pueden los otros hombres entrelazar las alegrías pasadas con sus pensamientos presentes y con sus planes para el porvenir? Tal vez únicamente los poetas tienen el poder de abarcar, en una sola mirada, el panorama entero de la vida, armonizando lo que está dentro con lo que está fuera de ellos" (Idus.. pág. 54). De esto no se deduce que el poeta sea necesariamente feliz, y para demostrarlo queda un ejemplo inmortal, la angustia de Catulo plásticamente grabada en sus versos, a quien hace decir: "Oh, la dulzura, el frenesí del amor!". Qué lengua podría expresarlos? Y por qué he de intentarlo yo? Por qué nací para que los demonios me tentasen a expresarlo?

ORIGEN DIVINO == Es pues la poesía un don que nace de sí mismo, de una necesidad de expresión superior, angustiosamente o no, es un don permitido por Dios a los hombres? "Esta poesía sublime, será simplemente la realización más alta de las aptitudes humanas? o una voz que nos llega del más allá del hombre? (Idus... pág. 62). Lo primero que se ocurre en este planteamiento es, si es un Dios el que da estos dones, puede haber una explicación para entender a qué causas se debe el obtenerlas? se vuelve al problema de la predestinación y al de la duda eterna, pues si no hay una explicación racional queda solamente la duda y la verdad seguirá oculta. "... la poesía, como el amor, proceden en verdad de los Dioses", ha dicho y como prueba de ello, da la inmortalidad de estas obras, que no destruye el tiempo "... ya que las obras todas del hombre sobreviven a los monumentos que pinta y son eternos como los dioses que describen" (Idus... pág. 108), pero por otro lado nos dice "si fuese verdad, ... que la poesía llega a nosotros dictada por los Dioses, entonces por cierto que seríamos dos veces miserables: la primera por el solo hecho de ser hombres, y la segunda porque sabríamos que los Dioses quieren mantenernos en la ignorancia, como a los niños, y en el engaño como a los esclavos." (Idus... pág. 109). Idea que tiene estrecha relación con las teorías ya antes vistas, de que la poesía no es sino una gran mentira y engaño.

En el mismo pasaje del simposio tenemos, por boca de Catulo, planteado el mismo problema de la divinidad del poeta y la poesía. "Cuando toca su lira y canta, los leones se de-

tienen en su embestida... 'seguro que éste es un Dios'. Pueden henchirnos de alegría o de angustias en momentos en que no tenemos ningún motivo para sufrir ni para regocijarnos. Puede hacer que el recuerdo del amor sea más dulce que el amor mismo" (Idus... pág. 120) "...pero yo juraría, que ése no es un Dios. Una de las razones es que ninguno de sus prodigios significa nada". Y aquí nos está dando una respuesta. El poeta que posee el don del engaño, de hacer que la humanidad se vea como el sol, a través de una gema, que incluso puede hacer que el recuerdo del amor sea más bello que el amor mismo, tiene que tener una verdadera comunicación con sus semejantes, una significación y una comunicación humana; su labor es pues exclusivamente humana (no nos habla de los poetas místicos, pero aún a ellos los podemos incluir dentro de estas líneas), También demuestra que el poeta no es un Dios cuando nos habla de sus debilidades y fracasos, del hastío que le puede prevenir de su creación, y un Dios no puede desdeñarse a sí mismo "pero lo he observado bien, sus prodigios obran más sobre nosotros que sobre él. No tarda en rechazar con hastío la canción que ha compuesto. A nosotros puede transportarnos cada vez que lo desea, pero por su parte permanece indiferente. La obra realizada pierde para él todo su encanto y enseguida se afana en otra nueva. Esto basta para convencerme de que no es un Dios, porque no es concebible que los Dioses desdeñen su propia creación". Aun insiste más, pues dice, "Acaso un Dios se avergonzaría de sus milagros? Acaso se preguntaría a sí mismo lo que significan?" En El Puente... solamente te-

nemos una ligera vislumbre de este problema cuando nos dice que "el Tío Pío había comunicado a Camila su veneración a los grandes poetas, y Camila nunca puso en duda la opinión que los colocaba por encima de los reyes y al nivel casi de los santos" (Puente.. pág. 136). Aquí no diviniza al poeta ni a la poesía como un don divino (1), pero sí le da un lugar con mucho superior a cualquiera de los otros poseídos por el hombre. El poeta, por otro lado, es como el santo, que posee una visión superior al resto de la humanidad y puede, como un vidente conocer el futuro.

A M O R == De la poesía en conexión con el amor dice por un lado que es la gran aliada para engañar al ser humano, así "muchacha gente jamás se habría enamorado de no haber oído hablar del amor" (Puente.. pág. 82), "ya la palabra era.. una forma adulterada del silencio cuanto más futil no les habría pues, de parecer la poesía, forma adulterada de la palabra", a partir de lo cual llega al arte dramático, donde aprecia que en el teatro más que en ninguna otra parte, se hace un mito del amor. Es decir, otra vez la poesía como engañadora de los enamorados. "El amor mismo, pintado por los poetas como tan bello, no es

(1) La diferencia de concepción, poeta como un Dios o como un santo, estriba principalmente en la propiedad histórica, es decir para los romanos el ser humano podía ser divinizado, como los Césares, pero para los cristianos del Perú colonial eso sería una herejía.

sino el deseo de ser amado y la necesidad, en los eriales de este mundo, de convertirse en el centro fijo de la atención de otro ser" (Idus.. pág. 110). Aquí presenta a la poesía con el engaño y el egoísmo convertida en instrumento negativo; encontramos con otros pasajes similares en El Puente...; de la marquesa dice que de no haber nacido con genio se le hubiese inventado, con tal de atraer la atención de su hija; pero al mismo tiempo dice que "aun los críticos modernos no han sabido extraer de las cartas de Doña María la verdad, diluída en su estilo admirable, y (como la mayoría de los lectores) el verdadero fin y máxima facultad de la literatura, que es la notación del corazón" (Puente, pág. 33). Vemos pues que el artista, el poeta, puede al hacer su obra, tratar únicamente de engañar y conover con falsos sentimientos a los lectores, pero está también presente una razón más, o sea, la sinceridad del poeta (puede al mismo tiempo tratar de deslumbrar al público, de ganar una gloria, pero no solamente por vanidad, sino por deseo de llegar a la perfección).

ES SUPERIOR EL POETA? == Con esto se pasa a un segundo aspecto de lo hasta ahora tratado. El poeta. Es un ser superior? posee un otro yo, o soplo divino que lo inspire, que lo mueva a escribir? == Acerca de un otro yo que mueva al poeta, con lo explicado en lo referente a poesía quedan ya establecidas las ideas del autor. En lo referente a los otros puntos Wilder presenta a dos personajes, y una gran pasión para explicarlo, Clodia y Catulo. "Clodia no es una mujer vulgar y

su choque con Catulo ha encendido poemas no vulgares" (Indus... pág. 234). Clodia va a expresar sus ideas negativas basándose no solamente en la idea de que la poesía es engaño, sino también en la inferioridad del poeta. "Hace ya mucho tiempo que la observación ha trazado el retrato del poeta; incapaces de todo asunto práctico.. son impacientes, se exasperan con facilidad y están sujetos a toda clase de pasiones excesivas" "Estos rasgos... los interpretan algunos como el signo de que los poetas están ocupados con verdades que trascienden las apariencias, y cuya contemplación sería semejante a una locura, o bien a una sabiduría infundida por los dioses" "Mas yo creo que todos los poetas deben haber sufrido en la infancia una profunda herida o una mortificación incurable que los hace para siempre pusilánimes ante todas las contingencias de nuestro humano existir. El odio y la desconfianza los lleva, entonces, a crear con la imaginación un mundo distinto. Pero este mundo por ellos creado, no revela una visión más profunda de las cosas, sino sólo ansiedades más urgentes" (Idus... pág. 112). Es decir, que para ella, los poetas son como cualquier otro humano, solamente que enfermos, es decir, inferiores, "un consuelo tienen sin embargo: sus sueños febriles. Pero no es vida de los sueños, sino en la vida de la vigilia donde hemos de aprender a vivir en un mundo despierto (Idus... pág. 113). Este juicio de Clodia se invalida si tomamos en cuenta que ella no sabe para qué vive, y en cambio Catulo a quien menospreció en su generalización, tiene plena conciencia no solamente de su vida, (amor, dolor, sufrimiento), sino que aun después de

muerto ha quedado su "sueño febril" para la posteridad, ha creado la belleza porque se ha sentido movido a ello.. Catulo podía haber salvado a Clodia, luego ella no tiene ninguna razón en lo expuesto anteriormente..

En el caso Catulo-Clodia vemos que es precisamente el personaje más negativo el que ha inspirado la pasión del poeta "Habría, pues, que pensar que estos seres egregios están sujetos a los engaños de que es víctima la humanidad inferior?" (Idus... pág. 54). No sabemos si es que el poeta pueda advertir algo interior vedado a los demás, o simplemente que ha idealizado de tal suerte al ser amado que ya no lo identifica con la realidad, "no puedo creer que sólo su belleza lo atraiga, ni que baste la belleza física para lograr tales triunfos en el orden del lenguaje y del pensamiento. Será, acaso, que puede ver en ella perfecciones que a los demás se nos ocultan?" (Idus..., pág. 54). Es indudable que no solamente la belleza física es la que hace que el poeta se inspire; en realidad le ha idealizado "no es a mí a quien escribe, sino a esa imagen mía alonada en tu cabeza y con la que no tengo ninguna intención de identificarme" (Idus.. pág. 136) le dice Clodia, entonces "por qué misteriosos encadenamientos de circunstancias ha podido ocurrir que una mujer semejante.. que sólo vive para reflejar el caos de su alma sobre todo lo que le rodea, aliente ahora en el espíritu de un poeta como objeto de adoración y le inspire canciones tan radiantes? (Idus.. pág. 54). Nos podemos acercar a la idea de que en realidad el poeta es un ser superior, que puede convertir en belleza lo que toca, puede "armonizar lo que está fuera con lo que está dentro".

Por otro lado sabemos que los poetas son capaces de entregarse completamente en cada instante de su labor, y si pueden hacer esto, también pueden entregarse completamente a una pasión y ser exagerados tanto en el amor como en el odio. Catulo va a ser presentado con varios aspectos de poeta romántico, uno de ellos el de dejarse llevar por la pasión, así nos es permitido entender este amor.

La pregunta de si el poeta es un ser superior tiene aun otro aspecto "es que serían estúpidos en todo, salvo en poesía?" (Idus, pág. 58). Si hay alguna superioridad en los poetas está en su sensibilidad y en ese supremo don que poseen, la inteligencia, sus opiniones, etc., no están en relación con esa sensibilidad poética, sino con su propia inteligencia; un excelente pintor puede ser un 'atrasado' en cualquier otro aspecto de su vida. El poeta egregio necesita poseer algo más que una simple facilidad para unir imágenes bellas; Catulo posee esa facilidad, junto con una facilidad para sentir odio (a César), o amor.

Hay un don y una cierta superioridad en el poeta, más no le basta eso, puesto que hay una especie de "llanado que lo mueve a escribir"; el estilo no es, al fin y al cabo, sino el envase punto menos que desdeñable en que se ofrece al mundo el amargo licor" (Puente... pág. 33), y también en El Puente... nos dice "tales artistas viven siempre en el noble ambiente de su propio espíritu, y estas producciones que a nosotros nos parecen tan excepcionales apenas son para ellos más que la rutina de un día" (pág. 33). El poeta ya sea movido

por una necesidad creadora, estética, o por dar salida a sus emociones (busca la poesía por afinidad) necesita de la forma "Valerio nunca ha concluído un poema igualmente feliz en toda su extensión...-es que no sabes, Claudilla, que ése es precisamente el terror de todo poeta? Unos pocos versos se le dan cabales; los otros tienen que elaborarlos" (Idus... pág. 172). El poeta puede sentir la necesidad de crear una obra, eso no indica que pueda hacerlo; es el caso del Tío Pío, que aspirando a "las glorias del poeta", se conforma con moldear el espíritu de Camila (sus cancioncillas habían pasado a la música popular sin que él lo supera). De Catulo también dice: "Hay algo pueril en ellos; en realidad lo único que no tienen de pueril es que son inolvidables" (pág.89). "Una secreta línea de pensamiento, una asociación de ideas, oculta bajo la superficie de los renglones, opera en el espíritu del poeta" (Idus... pág. 95), y esta sensibilidad debe salir a flote con la ayuda del don poético "Has escrito resmas de versos vuelvo a decirte que perderás tus dones poéticos si abusas de ellos" (Idus... pág. 137).. Con lo que dice claramente el autor que el poeta tiene la necesidad de expresar sus ideas en forma poética, pero que ésta se le da parcialmente por inspiración, y parcialmente por técnica; además el abuso de los "juegos poéticos" puede desgastar la verdadera vena, el autor da además más importancia al poema surgido de la pasión, por más que ésta sea pueril, que a la elegancia y gusto uniforme que será lo que trataré a continuación.

DOS FORMAS DE CREAR POESIA == Utilizando a Catulo una vez más, Wilder analiza dos formas de poesía, aquélla que se deja llevar por la pasión, la extrovertida, y la metódica y elegante, más bien fría. "Oíste lo que dijo Cicerón cuando leyó por primera vez sus poemas de amor?.. dijo: 'este Catulo es el único hombre de Roma que toma la pasión en serio. Y probablemente será el último'" (Idus... pág. 89). Para Cicerón los poemas de Catulo aunque escritos en Latín, no son romanos, porque adulteran la forma acostumbrada de pensamiento "que fatalmente ha de conducirnos a la ruina" "Los inspirados en modelos griegos podríamos calificarlos como las más brillantes traducciones que hayamos conocido hasta ahora. Pero cuando se aparta de los prototipos griegos nos vemos frente a una materia extraña" (Idus, pág. 94); lo que parece fuera de lugar es la intimidad que hay entre el pensamiento y la expresión y la transición rápida del placer al dolor o a la muerte, especialmente en los poemas dedicados a Clodia. "Pero si aceptamos una poesía basada en una secreta línea de pensamiento... pronto nos veremos irremisiblemente condenados a lo ininteligible, que habremos de admitir como una forma superior de la sensibilidad" (Idus.. pág. 93). Sigue Cicerón comentando que la mente humana no tiene ni orden ni método en sus pensamientos, que lo trivial y lo sublime pueden sin transición alguna venir a ella, pero que esto no es sino el elemento bárbaro que los grandes poetas han tratado desde 'hace seiscientos años' de libertar, concluye diciendo "El mantenimiento de las categorías no sig-

nifica solamente la salvación de la literatura sino también la del Estado" (Idus.. pág. 96). Clodia también acusa a Catulo de una "rusticidad Nórdica" pues carece, aun teniendo un talento fundamental superior, de la facultad de "ostentar una elegancia y un gusto uniformes" (Idus.. pág. 137). Cornelio Nepote (ya citado) también le reprocha esta nueva forma de sensibilidad, hasta cierto punto indecorosa y agrega "Quizá sean éstas las primeras auras que soplan en nuestra literatura, venidas de allende los Alpes" (Idus, pág. 139); en todo caso, coincide con Cicerón, considera que esos poemas no son romanos: "Frente a ellos un verdadero romano no sabe a dónde mirar: se ruboriza"

Wilder ha tratado de señalarnos a Catulo como un poeta nuevo, en contraposición con los clásicos, entendiendo por lo nuevo una especie de barroco (pasión, grandeza, confusión deliberada, aceptación de la muerte, y aun deseo de sorprender con el estilo), y por poesía romana la atención concedida a la forma y al equilibrio entre el pensamiento y la emoción, sin manifestar la alegría de los sufrimientos interiores. Pero es sugerente que haya escogido precisamente a un poeta clásico para demostrar esta diferencia de expresión; también en la figura de César podemos anotar dentro de su pensamiento este ir y venir clásico-romántico.

El mismo autor en la forma de tratar estas dos obras utiliza un poco de cada una de estas corrientes, ya en su lenguaje ya en ciertas soluciones, por ejemplo, en El Puente... hace que Camila, la pecadora, termine con la cara marcada por la

viruela, castigo a menudo usado por los románticos.

Wilder ha logrado la unidad perfecta de estas dos corrientes, que si tomamos la palabra de Heri Peyre (2) ("Qué es el clasicismo?") nunca han estado en realidad separadas.

NECESIDAD DE LO BELLO == Quedan aun por revisar en el autor ciertos aspectos relacionados con la necesidad en el ser humano de la existencia de obras bellas, de un lenguaje superior y de la excelstitud del arte dramático.

BELLEZA FISICA Y ESPIRITUAL == Con premeditación ha dado como personajes de importancia fundamental a dos actrices, una en cada obra. Las dos son de una gran belleza, de gran donaire, gracia y majestad, en los movimientos. Camila es pasional y carnal, Cytheris es uno de los personajes de mayor sensibilidad y talento. Las dos sufren una gran tragedia a la que saben sobreponerse, y a cambio de su dolor saben comprender y darse a los demás.

Cytheris es uno de los pocos personajes en Los Idus ... que no es histórico. Ella es la unión perfecta del amante y el maestro "no ha quitado nada, pero ha vuelto a disponer los mismos elementos en un orden diferente.." ".. Me daría por muy feliz si se dijera de mí, que a semejanza de Cytheris, pude adiestrar el potro no domado sin quitarle el fuego de la

(2)

mirada ni la fruición del galope" (Idus, pág. 165), y sabemos que sin fracasar en esta obra, sufre "esta hora en que el amante se convertía en un hijo". (Idus, pág. 186), con una dignidad increíble. A Cytheris hay algo más que le da esa dignidad que posee, no solamente su amor, es la pasión puesta en el arte y belleza de las grandes obras. Se comenta de ella que es aburrida "cuando no habla de su arte" (Idus, pág. 136).

Camila por su parte no es la maestra sino la discípula que recibe toda su transformación espiritual a través del amor, y de la pasión por las obras clásicas. A diferencia de Cytheris el teatro sólo llena una parte de su vida, porque ella no ha conocido el verdadero amor. Sin embargo, sabemos que la "insinuación de que ella era una artista limitada y de que ciertas excelencias le estarían eternamente vedadas, bastaba siempre a sacar de sus casillas a Camila" (Puente, pág. 131), no por vanidad, sino porque ella junto con el Tío Pío necesitaban de la perfección en su arte.

Otro punto en común de estas dos mujeres es que de salir de una humilde extracción social pasan a ser ejemplo de dignidad y porte; Cytheris es hija de un carretero "pero no hay mujer que por aristocrática que sea, que no tenga algo que aprender de ella en dignidad, encanto y señorío" (Idus, pág. 164), y Camila es una huérfana que cantaba en los cafés más ínfimos.

BELLEZA DE LA LENGUA == Por qué estas actrices? El mismo autor nos dice "Qué podía haber de más hermoso en el mundo

que una mujer bonita haciendo justicia a una obra maestra de la literatura castellana?" (Puente, pág. 141); tendremos en ellas la unidad perfecta de todas las bellezas, la física, la espiritual y además serán sacerdotizas del arte más completo (3); por otro lado serán ellas las que conserven y transmitan el lenguaje en su forma más pura y poética. La poesía mejorará al individuo que la frecuente y su belleza inundará su espíritu, "qué castellano divino el que habla, y qué cosas exquisitas las que dice! He ahí lo que se gana con frecuentar el teatro y no oír otra cosa que el dulce platicar de Calderón!" Dice del Tío Pío (Puente, pág. 119). También en el Puente... dice no sin cierta melancolía, "No obstante, los limeños estaban demasiado lejos de los teatros de España para darse cuenta de que Camila era la mejor actriz a la sazón existente en todo el mundo de habla castellana" (Puente, pág. 121). "Nadie sabe hablar ya el castellano. Ni siquiera andar por escena como es debido" (Puente, pág. 155). De Cynthia nos dice "nadie habla la lengua latina y la griega con más belleza que tú" (Idus, pág. 182) y "...no se negaría al pedido que podrías formularle para oírle recitar algunos fragmentos de tragedias griegas y latinas, privilegio que envidiarían nuestros descendientes" (Idus, pág. 224)..

Es decir, que la belleza de la lengua propiamente hablada y del conocimiento de los grandes trágicos, ya griegos y latinos, ya castellanos, es una de las más altas manifestaciones del espíritu y solamente los escogidos la poseen. Así

(3) Según explica el autor en el prólogo a Three Plays

dice también que para juzgar a los hombres hay que hacerlo por medio de estas manifestaciones espirituales, ya sea que tengan la capacidad creadora del artista o que sean solamente receptores de ella.. "En el fondo de su corazón, despreciaba profundamente a los grandes personajes que, pese a toda su cultura y mundanidad, no daban muestras de adoración ni de asombro ante los milagros de orden verbal de Calderón y Cervantes (Puente, pág. 126).

Otro de los aspectos que he mencionado es el de la necesidad en el ser humano de la existencia de obras bellas, por un lado los individuos "...necesitaba vivir junto a aquéllos que amaban la literatura castellana y sus obras maestras, en particular las dramáticas" (Puente, pág. 126), es decir, que el individuo busca la expresión artística que esté más de acuerdo a su disposición particular de apreciación. Por otro lado vemos esta misma necesidad y apreciación en pueblos o culturas.. "El Perú había pasado, en cincuenta años, de la condición de Estado fronterizo a la de Estado floreciente.. Su afición a la música y al teatro no admitía duda.. Lima celebraba sus días de fiesta oyendo una misa de Tomás Luis de Vitoria por la mañana y la relumbrante poesía de Calderón por la noche" (Puente, pág. 120).. "Si no les hubiese realmente agradado la comedia heroica, es indudable que los limeños no habrían vacilado en quedarse en sus casas; y, de haber sido sordos a la polifonía, tén-gase por seguro que nada les habría impedido ir a otra misa que la mayor" (Puente, pág. 120).. Con estos pasajes además de decirnos que el teatro es el medio por excelencia de popularizar la poesía, demuestra claramente la necesidad y la manera en

que un pueblo puede ser poseído por la belleza, aunque ésta no necesariamente sea en su forma más pura, pues agrega "Verdad es que los limeños eran dados a interpolar canciones triviales en las más exquisitas comedias y ciertos afectos lacrimosos en la música más austera; pero al menos nunca se sometieron al tedio de una veneración equivocada" (Puente, pág. 120), y "el público quiere ver esas bufonadas en prosa. Fue una locura tratar de resucitar la comedia antigua" (Puente, pág. 155).

ARTE DRAMATICO == Para concluir con este capítulo me referiré a ciertas opiniones que con referencia al arte dramático expone en los dos libros. Por un lado dice en El Puente.. (pág. 141) "Qué habría de superior a una interpretación en la que todo era producto de la observación más sutil y delicada, en que el simple -y tan sabio!- esparcimiento de las palabras supone ya un comentario de la vida y del texto recitado con voz armónica e ilustrado por una actitud irreprochable, una belleza personal punto menos que única y un encanto irresistible?" Es decir, una conexión del arte dramático con todo lo bello y el placer que de su contemplación y creación puede provenir. Un doble goce, puesto que no solamente el intérprete gozará de la obra, sino el público; además tanto el autor al crear la poesía como el actor al darle vida tienen que transmitir la belleza (y el contenido). Por la misma razón hace ver que un actor defectuoso puede estropear una obra bella, Camila y especialmente el Tío Pío quieren llegar a la perfección, porque para ellos el arte dramático es la vida misma. Dice Wilder que

el Tío Pío observaba a la actriz para ver si sus experiencias en la vida le daban algún nuevo cariz a su interpretación, y precisamente su incapacidad para sentir un verdadero amor le vela ciertas excelencias en su actuación "El Tío Pío no cesaba de vigilar a Camila porque le parecía que aún no había sufrido esta iniciación... El Tío sabía que el primer síntoma de posesión del mundo sería la maestría de ciertos efectos escénicos. Había algunos pasajes o escenas que un día, de pronto, llegaría a dominar, interpretándolos con toda sencillez y facilidad, y un secreto goce, por aludir a la nueva y magnífica sabiduría recién adquirida por su corazón" (Puente, pág. 147).

En Los Idus.. muestra otro aspecto del arte dramático que podríamos llamar intelectual, es decir el relacionado con la moral del individuo (actor, autor) y especialmente de la masa. Wilder hace ver la actitud del público en grupo ante la representación "el público de un teatro es el más moral que puede darse. El mero hecho de estar sentados hombro con hombro parece conferir una elevación de juicio que no se les ve cultivar en otra parte. No vacilan en dictaminar si la conducta de los personajes es buena o mala, y exigen de ellos un móvil que están muy lejos de exigirse a sí mismos. Los Pándaros del público se estremecen de virtuosa indignación ante las alcahueterías del escenario. Doce prostitutas sentadas juntas en un espectáculo teatral, son más mojigatas que todas las Vírgenes Vestales.. He observado con frecuencia que la moral y las reacciones éticas del público están atrasadas en unos treinta años (Idus,. pág.. 205).

Al darnos dos acepciones de arte dramático da también la pauta que él sigue en sus propias creaciones, es decir la preocupación por el logro estético, la perfecta creación poética, dándole oportunidad al actor para que luzca su habilidad y gusto por el idioma sin las trabas del escenario; y por otro un mensaje a la humanidad, un mensaje eterno, puesto que sus obras buscarán la eternidad y solamente aquellos aspectos cuyo valor en sí esté asegurado serán los tratados por el autor.

S I N O P S I S == Este autor da una visión total de lo que la belleza tiene de importante para el ser humano. Habla de la necesidad de lo bello en general pero especialmente de la relación de la belleza con el arte en sí y en particular de la poesía, la superioridad del poeta, la belleza de la lengua y del arte dramático.

El autor ve desde ángulos diversos el problema del origen divino de la poesía y trata de aclarar si este supremo don es o no de origen divino; llega a la conclusión de que no es divino pero que, aun dentro de su condición de humano, es superior a cualquier otro poseído por el hombre. Trata de demostrar que este don poético tiene por tanto una labor exclusivamente humana y debe procurar establecer una comunicación con sus semejantes. En estas dos obras presenta al poeta en la necesidad de darse a un ser amado, no plantea el caso de un poeta solitario, que siente necesidad de crear una obra de belleza exclusivamente para sí mismo. El poeta presentado por Wilder se mueve dentro de estas tres necesidades: buscar una

forma perfecta de expresión; para conmover al ser amado; para expresar su angustia y comunicarse con este ser; para obtener gloria y pasar a la posteridad. El poeta puede poseer una visión o intuición superior y poder apreciar en sus semejantes valores que están vedados a cualquier otro mortal.

Por otro lado, es la capacidad de crear belleza la que permite al hombre la posibilidad de la inmortalidad. Cualquier esfuerzo humano es perecedero, más la belleza que se ha creado sobrevivirá al recuerdo. Esta gloria se aplica por igual a los historiadores, filósofos, estadistas, etc., y está conectada con el deseo de perfección. Uno de los requisitos que necesita el creador es la total entrega a su obra, es decir, que no puede haber superación donde el espíritu no se arriesga y se compromete totalmente. Todos estos argumentos sobre poesía y poetas tienen tanta importancia para el autor que en *Los Idus...* fuera de la trama estructurada para relatar la historia de César y otros personajes, coloca un simposio a la manera griega en el que se discute: que es poesía, si es o no de origen divino y si el poeta es superior a otros seres. En las dos obras hay varias referencias y personajes estrechamente ligados a estos temas.

La poesía para la humanidad puede ser positiva, pero empleada con mala fe negativa. En cuanto a los aspectos negativos dice que la poesía es un engaño que le da a la existencia un aspecto de felicidad que no tiene; que es un disfraz para ocultar las falsedades que anidan en el corazón humano, como el odio y la desconfianza; y que es una adúladora que ha-

ce más débiles a los débiles. Dice también, que la poesía es el recurso natural del ocio forzoso o un escape de los que no tienen libertad, puesto que nunca el pensamiento y la imaginación podrán ser privados de ésta..

En cuanto al aspecto positivo de la poesía dice mucho que más o menos se puede condensar en lo siguiente: la poesía es el único medio que tiene el hombre de abarcar el pasado con el presente y el futuro; lo que está dentro con lo que está fuera; reconocer e identificar ciertos valores interiores de sus semejantes vedados a los demás mortales y que solamente los poetas pueden emplearse con integridad a cada uno de los instantes de su labor.

Hay poetas superiores, poetas menores y aquellos que no pueden, aun sintiendo la necesidad de la poesía, crearla, a estos le reconoce otras posibilidades de dar al mundo una obra de belleza.

La poesía no se logra sin dolor, angustia, desesperación, titubeos, etc., más estos esfuerzos no desmerecen el valor sino que se añaden al mérito del poeta. Este busca, o debe buscar, la perfección y de ahí puede prevenir un hastío hacia lo que ha creado aunque esto conmueva a los demás..

El poeta que puede entregarse completamente a su poesía se puede entregar de la misma manera a una pasión, odio o amor, y la poesía es el lenguaje apropiado para expresarla. Al frenesí del amor, la ira, etc., los expresa de acuerdo a su temperamento. El poeta tiene más oportunidades de ser egregio si tiene más facultades mentales, estéticas o la reunión de

ambas, por eso también la poesía popular, como la de los soldados en los campamentos y las cancioncillas de feria pueden ser grandes creaciones; dice Wilder, cuando las canciones provienen de mano egregia dejan de ser tortura para convertirse en enriquecimiento.

A través del lenguaje poético puede engañarse al mundo o al amado pero este lenguaje también puede ser un escape para los tormentos del alma y sobre todo, por medio de la belleza de la lengua se puede establecer una comunicación con el ser amado, ya que la búsqueda de este lenguaje puede ser pura vanidad, deseo de gloria o bien la necesidad de llegar al conocimiento de sí mismo y del amado; crear poesía es una responsabilidad y el poeta debe comprometerse. Todo poeta puede cometer errores, ya que no por poseer el don de la poesía pierde su calidad de humano, y al crear una obra de arte puede basarse en un sentimiento negativo, como el egoísmo, más Wilder da la posibilidad de que el poeta superior al tener conciencia de este engaño busque la verdad y se transforme a sí mismo y a su obra en algo positivo.

El poeta tiene necesidad de hacer poesía pero ésta rara vez se le da totalmente por inspiración, tiene que elaborarla y utilizar la técnica pura que su inspiración se convierta perfección, además el poeta egregio necesita poseer algo más que una simple facilidad para unir imágenes bellas.

En cuanto a la relación de la belleza física con lo espiritual el autor demuestra que la una no requiere a la otra, y que en ciertos casos una belleza física puede estorbar e in-

pedir que salgan a la superficie las virtudes que están ocultas, es decir, que la belleza corporal puede crear falsas relaciones humanas, y por lo tanto impedir la realización de la verdadera belleza, que sería no solamente la de las virtudes morales e intelectuales, sino también la capacidad de dar amor.

En relación con este tema presenta a dos actrices que unen la belleza física a la posesión de una serie de cualidades superiores, el amor a la belleza de la lengua y capacidad de dar amor. También las utiliza para hablar de las cualidades humanas que surgen si se trata continuamente una bella lengua, no importa que sea español, latín o griego (tomo en cuenta sus opiniones en La Mujer de Andros). Una bella lengua mejora al individuo que la frecuenta y su belleza inunda su espíritu, solamente los escogidos la poseen, y si bien se da en especial a unos pocos individuos, puede suceder que todo un pueblo en determinada época de su historia se deje llevar por estas manifestaciones superiores. De las culturas dice que estas escogen aquellas expresiones artísticas que más de acuerdo están a su especial disposición de apreciación, ya lo austero y sereno, ya lo lacrimoso y trivial, es decir, que una cultura, puede ser poseída por la necesidad de lo bello, aunque no sea en su forma más pura.

El arte dramático ocupa gran parte de estas obras, ya que el teatro es para Wilder la más completa de todas las artes; ahí se conectan tanto la necesidad de crear como de admirar lo bello, además la posibilidad de crear belleza no se reduce al autor, sino que se extiende al actor y esta doble

belleza llega al espectador. Es también por excelencia el medio de dar al mundo todas las experiencias que este dió, donde el simple esparcimiento de las palabras supone ya un comentario de la vida... se puede observar en teatro otro fenómeno aparte de los relacionados con la belleza en sí y es la disposición del público para entender los problemas morales y eternos.

Es decir, en el arte dramático se pueden unir todas las perfecciones artísticas, artes menores y mayores, como la danza, el canto, y aun el buen caminar y la gracia del movimiento, pero sobre todo es la perfecta unión del goce puramente estético con las inquietudes morales y eternas de la humanidad, y además es ahí donde se puede establecer una mayor comunicación con los demás seres humanos.

DATOS BIOGRAFICOS

THORNTON Niven Wilder nació el 17 de abril de 1897 en Madison, Wisconsin, donde su padre, Amos Porter Wilder, era editor de un periódico. Cuando tenía nueve años de edad, su padre fué nombrado Cónsul General, primero en Hong Kong, donde el joven Wilder pasó un año estudiando en una escuela alemana, y después Shanghai, donde asistió durante un año al internado inglés de una misión en Cheefoo... Durante estos viajes y después de ellos, asistió a la escuela de Oberlin, en California, para continuar en Yale, donde se graduó de bachiller en 1920... Antes de graduarse hizo su servicio militar en 1918 en las Guardias Costeras. Pasó el siguiente año en la Academia Americana de Roma estudiando arqueología, y los siguientes siete años enseñando francés en Lawrenceville. Solicitó un año de permiso para obtener su grado de maestro en artes en Princeton en el año de 1925..

En 1942, Thornton Wilder se unió a la fuerza aérea como capitán y prestó servicio en el norte de Africa e Italia hasta 1945, llegando al grado de teniente coronel... Su hogar está en Hamden, Conneticut, pero viaja mucho y pasa una parte

de su tiempo en el extranjero. Ha enseñado en las Universidades de Chicago y de Harvard, y ha dado conferencias en muchas universidades extranjeras. Durante varios veranos, ha sido tutor de un campo de muchachos en New Hampshire y en la Colonia Mac Dowell, en Peterborough, donde ha escrito gran parte de su obra; fue el primero que recibió, en el verano de 1960, la Medalla Edward MacDowell, con motivo de lo cual leyó en público, haciendo todos los papeles, su nuevo drama en un acto Childhood, que es la segunda de un ciclo de obras en un acto correspondientes a cada etapa de las siete edades del hombre.

Thornton Wilder es también miembro del National Institute y de la American Academy of Arts and Letters que le concedió su medalla de oro de Ficción en 1952. Se le conoce como erudito en Lope de Vega, especialmente en lo referente a las fechas de sus obras. Por otra parte, es admirador y estudioso de James Joyce y Gertrude Stein, acerca de los cuales ha escrito ensayos y dado conferencias.

Según Burns Mantle (1), Wilder concibe sus obras mientras camina, ejercicio al que es muy afecto. "Páginas enteras han sido creadas durante mis caminatas. Cuando regreso las escribo y raras veces cambio una palabra. Corrijo muy poco".

En 1926 publicó su primera novela The Cabala que tuvo buen éxito. Al año siguiente publicó The Bridge of San Luis Rey, con el que ganó, en 1928, el Premio Pulitzer. Con esta obra quedó colocado en la primera fila de autores de ficción contemporáneos. Después ha escrito The Woman of Andros, 1930, Heaven's My Destination, 1933, e Idus of March, 1948.

Ha publicado dos volúmenes de cuentos: The Angel that Trouble the Waters, 1928, y The Long Christmas Dinner, 1931.

Al mismo tiempo ha sido un asiduo escritor de teatro, Wilder (2) escribió su primera obra teatral The Trumpet Shall Sound, en 1926; fue puesta en escena por Richard Boleslavsky, director del Laboratory Theatre of New York, y despertó poca atención. En 1932 (3) Wilder hizo una adaptación de Lucrecia de André Obey; al parecer sus conocimientos teatrales aumentaron considerablemente en los ensayos de esta obra. Aunque Wilder adoptó la costumbre de Bernard Shaw de no intervenir en los ensayos, en esta obra, después de terminar cada sesión le proporcionaba a Gunthrie McClintic, el director, voluminosas notas con sugerencias pertinentes y algunas veces protéstar.

En la temporada de 1937-1938 obtuvo el Premio Pulitzer con Our Town, en la que Frank Caaven desempeñó el papel de gerente de teatro o "comentador". En 1942 volvió a obtener el Premio Pulitzer con The Skin of our Teeth. En 1955 presentó The Matchmaker, obra que se basa en una anterior llamada The Merchant of Yonkers. Tanto The Matchmaker como A Life in the Sun fueron estrenadas en el Festival de Edimburgo.

Para cerrar esta biografía quiero añadir casi textualmente la nota aparecida en Time, de Noviembre 17, 1961.

"Después de tres años de dedicación a su obra magna -un ciclo doble de catorce dramas en un acto- el autor Thornton (Our Town) Wilder de 64 años, ha enviado un informe acerca de ellos. Los dramas nuevos, dijo, tratan solamente lo universal -"no estoy interesado en asuntos efímeros como los

adulterios de los dentistas"- y tres de ellos: "Infancy", "Childhood" y "Someone from Assisi" se estrenarán en Broadway la próxima temporada. Con respecto a las once restantes, dijo Wilder "algunas están en la estufa, algunas en el horno y otras en el cesto de la basura" -- Y cuando las catorce estén terminadas? - "Después de haber completado estas obras, declaró el tres veces ganador del Premio Pulitzer, "ne retiraré para siempre".

NOTAS A LOS DATOS BIOGRAFICOS

- (1) Burns Mantle - Contemporary American Playwrights (Doos; Mead & Co., New York, 1941- Prize Winners pags.6-7)

"Mr. Wilder has said that he does most of his work while walking, an exercise of which he is extremely fond.

'Whole pages are created during my walks. When I return I put them down, and I seldom change a word. I rewrite very little.'"

- (2) y (3) Burns Mantle- (Obra citd. pags. 6-7) "He wrote his First play as far back as 1926. It was called "The Trumpet Shall Sound" was given a production by Richard Boleslavsky, who was conducting the Laboratory Theatre of New York, and attracted very little attention. The author has since intimated that he would be just as well pleased if this adventure should be entirely forgotten and, so far we know, his wish has practically been granted."

"In 1932 Mr. Wilder made a beautiful adaptation of André Obey's "Lucrece", which Katherine Cornell as beautiful realized..." "His knowledge of the theatre was greatly expanded by his attendance upon rehearsals of "Lucrece", when Guthrie McClintic was directing Miss Cornell and her associates in that play. In this experience he followed the Bernard Shaw custom of non-interference at rehearsals, but immediately after rehearsals Mr. McClintic would receive voluminous notes containing pertinent suggestions and possibly a few gentle protests.

B I B L I O G R A F I A

OBRAS de CONSULTA

- Beguin, Albert, El Alma Romántica y el Sueño, Fondo de Cultura Económica, México, 19
- Busfield H. Roger Jr. The Playwright's Art, Harper & Bros., New York.
- Cunliff, Marcus, The Literature of The United States, Penguin Book 1959
- Curtis R. Ernest, Literatura Europea y Edad Media Latina, Fondo de Cultura Económica, México, 19
- Díaz Plaja, Guillermo, El Ideal Romántico... Col. Austral.
- Feidelson, Charles Jr. y Brodtkorb, Paul Jr. Interpretations of American Literature, Oxford University Press, New York, 1959
- Gagey, N. Edmond, Revolution in American Drama, Columbia University Press, New York, 1947
- Hatcher, Harian, Creating the Modern American Novel, Farrar & Rinehart Inc. New York; 1953
- Henriquez Ureña, Pedro, Obra Crítica, Fondo de Cultura Económica, México, 19 pág.
- Hight, Gilbert, La tradición Clásica, Fondo de Cultura Económica, México.
- Lewis, Balwin y Warrington, Richard, The American Adam, The University of Chicago Press, 1955.

- Levin, Harry, James Joce, Breviarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1959
- Mantle, Burns, Contemporary American Playwrights, New York, 1941
- Millares, Carlo, A. Historia de la Literatura Latina, Breviario Fondo de Cultura Económica, México, 1950.
- Pattee, Fred Lewis, The Development of the American Short Story, New York, 1923.
- Peyre, Henri, Qué es el clasicismo? Breviario, Fondo de Cultura Económica, México, 1953
- Sievers, Wiener David, A History of Psychoanalysis and the American Drama, Hermitage House, New York, 1955, págs. 253-261
- Spiller, E. Robert, Thorp, Willard, Johnson, H. Thomas, Canby Seidel Henri, Literary History of the United States, The Macmillan Co., New York, 1948, vol. II
- Trilling, Lionel, The Liberal Imagination, Doubleday Anchor Books, 1953
- Van Doren, Carl, The American Novel, 1789-1939, New York, 1940
- Wellek, René y Warren, Austin, Theory of Literature, Harcourt, Brace and Co., New York, 1949.
- Zabel, Morton Dawel, Historia de la Literatura Americana, Editorial Lozada, Buenos Aires, 1950.

OBRAS DEL AUTOR CONSULTADAS

- Wilder, Thornton, The Bridge of San Luis Rey, Penguin Book, Great Britain, 1954.
- - - - - The Happy Journey to Camden and Trenton, Play in One Act, Samuel French, 1959

- Wilder, Thornton, Heaven's My Destination, Anchor Book Double-day & Co., New York, 1960.
- - - - - Los Idus de Marzo, traducción de María Antonia Oyuela, Emecé Editores, S.A., Buenos Aires, 1951.
- - - - - The Long Christmas Dinner, Play in One Act, Samuel French, 1934.
- - - - - Pullman Car Hiawatha, Play in One Act, From the American Drama, edited by Eric Bentley. Anchor Book, Doubleday, New York, 1956.
- - - - - Queen of France, A satiric Comedy in One Act, Samuel French, Ind. 1931
- - - - - El Puente de San Luis Rey, traducción de Ricardo Baeza, Emecé Editores, S.A. Buenos Aires, 1944
- - - - - The Woman of Andros, Longmans Green & Co., Great Britain, 1954
- - - - - Three Plays: Our Town, The Skin of Our Teeth, The Matchmaker, Harper & Bros. Publishers, New York, 1957.
- - - - - Childhood, A Play in one act. Published in the Atlantic, November 1960, vol. 206, number 5.