

Vida, Caridad, Existencia

Meditaciones filológicas sobre un libro nuevo*

I

EN mi vida pocas veces me ha costado tanto trabajo, como en este caso, llegar de la primera palabra hasta la última — y se trata de un libro breve. Y pocas veces en mi vida me he sentido recompensado a tal grado de un esfuerzo tenazmente continuado hasta el fin. No vacilo en afirmar que esta pequeña obra es una de las grandes experiencias literarias con que la buena suerte me ha regalado; pero tampoco vacilo en añadir que el autor ha hecho lo que estuvo en su poder para hacer difícil a un lector bien intencionado el seguirle en su torcido sendero.

La dificultad estriba, en gran parte, en la presentación tipográfica del cuaderno. Lo que pasa es que, a través de todas las 136 (más exacto: 130) páginas no hay ni un solo párrafo, ni menos subdivisión por capítulos. Desde el principio al fin, el texto sigue, sigue, sigue, sin la mínima interrupción — prescindiendo, es verdad, de puntos y comas. Una sola vez, en la página 123, aparecen 1½ líneas llenadas de punto, en lugar de palabras; para anunciar la gran incisión en la estructura del libro, esperada y preparada desde el comienzo, cuando el "héroe", habiendo llevado a cabo la primera y última acción caritativa de su vida, entrará en una fase de su presencia en la tierra que, para él, significa el tránsito de la mera "vida" a la anhelada "existencia" (108 s.); pero a condición de morir, como "sustituto" voluntario, en la horca.

Para quedarme aún un momento con el aspecto tipográfico acabado de esbozar: ha sido para mí una experiencia interesante y algo humillante

* Carlos Mazzanti, *El sustituto* (Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1954), 136 págs.

el ver hasta qué grado yo, lector de época moderna, estoy dependiente de exterioridades que —como condición casi inalienable— no hace ni siquiera 500 años han entrado en el arte de presentar libros. ¿Quién en la antigua Grecia y Roma, y durante toda la Edad Media —para no hablar sino de nuestro Occidente— se habría sentido seriamente molesto por la tarea de leer un papiro o un manuscrito sin párrafos? ¡No los hubo! En los papiros mejor escritos hay, por lo menos, la línea no acabada, para representar interrupción ideológica; los manuscritos medievales no conocen ni siquiera este alivio, en general. Hasta la puntuación era muy escasa. La “rúbrica”, para la Edad Media, constituye la única “ritmización” visual de una página escrita, el único apoyo y casi isla para el ojo y la mente en su navegación a través del océano de las palabras. Y lo mismo es verdad aún para la mayoría de los libros impresos durante los primeros 50 años después de la invención de la tipografía en el Occidente.

Pero es sabido que tal aspecto de un libro en los siglos antes de la imprenta —y en especial en los medievales— se basó en razones económicas. El precioso material de escribir pedía imperiosamente que ningún espacio, aunque fuera minúsculo, quedara vacío. Prescindiendo de tales puntos de vista exteriores, la “ritmización” —que, en un libro, se manifiesta como división de la página según partes, capítulos, secciones, párrafos— es algo elemental, correspondiendo a la división de una planta en raíces, troncos, ramas; de un animal en cuerpo, cabeza miembros; de una lengua en frases, palabras, sílabas; de ideas en proposiciones y conclusiones. El anhelo de un lector hacia la división visible de la materia espiritual que se le propone, corresponde, por lo tanto, a una ley fundamental de la naturaleza, y así se puede llamar justificada. Pero ¿qué pasa con un río?, ¿o con el viento que corre por el aire? No tienen división; nunca se paran, sino por violencia o industria. Y ¿qué pasa con el “río de la subconciencia”, la materia espiritual todavía no hecha objeto de reflexión? Como el río natural, ella va corriendo por su camino subterráneo sin principio ni fin; es tan sólo la voluntad intelectual o moral que, al sacarla a la luz de la razón, le proporciona la división “rítmica” que de la materia hace salir formas espirituales.

Y es que se trata, en muchos libros modernos, y así en el que aquí nos ocupa, precisamente de la manifestación del “río de subconciencia”, o sea, de la vida intelectual y moral en su inmediatez, todavía no transformada y desnaturalizada por su paso a través de la razón distintiva. La novela de nuestra época —si es que se puede llamar aún “novela”— tipo literario inaugurado en la primera mitad del siglo por Proust, Joyce, Piran-

dello, quiere abolir la perspectiva, forma de presentación de la novela idealista, y en lugar de ello, fotografiar la existencia interior, en su desarrollo bajo y por encima de la exterior, reunida con ella tan sólo por el tiempo que las abarca a ambas. Quiere mostrar más de un "plano" a la vez y, de tal modo, dejar que la vida hable por sí misma, en lugar de que el autor hable al mirarla en perspectiva. Para tal objetivo, se usan, en la literatura contemporánea, entre muchos otros medios, también los tipográficos: diferentes tipos —mayúsculas, cursiva, etc.— que corresponden a diferentes "planos"; comillas, paréntesis, para distinguir momentos que componen, coincidiendo en el tiempo, la complejidad de una sola existencia; o también de más de una que corren juntas.

En nuestro libro se trata, más que de otra cosa, de evocar una mentalidad introvertida, la cual, en cada momento, "interrumpe" los hechos de la vida diaria —el afeitarse, el desayuno, un paseo por la ciudad, un rato pasado en un café, y hasta los últimos vividos en la cárcel— por el río, que se renueva irresistiblemente en cada momento, que se acrecienta, que todo lo inunda, de los recuerdos, las meditaciones, las cavilaciones, las resoluciones formuladas y olvidadas. No se puede negar, pues, que, para hacer visible una tal infinidad espiritual atormentada que casi se traga la vida exterior, no había símbolo tipográfico más apropiado que el de la página impresa nunca discontinuada, sin capítulos, sin párrafos.

El lector, por su lado, se dará cuenta, paso a paso, de que lo que "continúa" en este libro asombroso, no es tan sólo un "río de conciencia", un complejo psíquico. Es, más bien, una *voz* —de viento, de mar, de madre— que ininterrumpida y variadamente sopla y suena. Al que lee, le parecerá cada vez más como si soñara; se entregará por fin al río incansante de las palabras, haciéndose llevar por una música tan misteriosa.

II

Generalmente hablando, el tema de este libro no es más "nuevo" que su forma literaria (el "río de conciencia"). El tema de un crimen ejecutado, largos días de meditación y evolución interior pasados en la cárcel, y, al fin, el castigo del crimen ordenado por la personificación de todo lo que es injusto, la "justicia": este tema ha sido creado, para nuestra época, por Dostoievski con su *Raskolnikov*. De libros contemporáneos representantes del tipo me vienen a la memoria tres —además del de Mazzanti— los cuales sin duda no serán los únicos: *La familia de Pascual*

Duarte de C. J. Cela; *L'étranger* de A. Camus; y un poema de alta cepa y de índole positivamente religiosa: *Jeanne d'Arc au bûcher* por P. Claudel. (Interiormente emparentado también C. F. Ramuz: *Samuel Belet*.) En cuanto a Claudel, él hace renacer poéticamente un mito histórico—no se trata de crimen en Juana de Arco—y no entra en comparación, ni menos competencia, con novelas psicológicas. La distinción más obvia entre Mazzanti de un lado y Camus y Cela del otro estriba en que Pascual y el joven "absurde" (como también Raskolnikov) en verdad han cometido crímenes, aunque sean inocentes ante Dios y sus autores; mientras que el "sustituto" nunca ha matado a nadie, sino que se finge criminal por caridad. Después de que su último día en libertad ha llenado la mayor parte del libro, él irá a la prisión, inocente, con plena libertad de decisión, como a su liberación paradójica. Pero todo esto se queda en el marco de la acción. Lo que en verdad distingue, a mi parecer, a Mazzanti en su obra de novicio aún intacto, de sus dos colegas ya llegados a la fama, destructora de valores auténticos, es algo mucho más esencial que un esquema estructural. Es que Mazzanti todavía no escribe bajo la servidumbre de un "ismo"—llámese "tremendismo" o "absurdismo", o de otra manera—que le guíe o más bien tuerza la pluma. El aún "canta como canta el pájaro"—por más que el "cantante" en cuya boca Goethe puso tales palabras se santiguaría al leer la "canción" deprimida, introvertida, desesperada de un "pájaro" de nuestros días. Pero es auténtico, es inmediato y vivido lo que Mazzanti le hace expresar a su "él". Hay una frescura pristina, algo de no artificioso, no intencionado, no prejuiciado, de concreto y no abstracto que imbuye estas páginas, haciéndolas elevarse por encima del intelectualismo frío de Cela y la filosofía ya congelada de Camus. Pero también Cela fue una vez el que sabía escribir *El nuevo Lazarillo de Tormes*; y Camus, aquél de cuyas profundidades todavía no perjudiciales había brotado *La peste*, libro, es verdad, posterior a *L'étranger* en cuanto a la publicación, pero anterior en cuanto a su espíritu. Quisiera Dios que Mazzanti—ya que también él inevitablemente escribirá más libros—sepa escribirlos bajo la misma inspiración indudablemente suya que le ha hecho crear *El sustituto*, como expresión pura de su propio interior. Que siga escribiendo tan sólo cuando la necesidad indomable de manifestarse se lo exija, y bajo ningún otro imperio. Si logra volver a hacerlo, irá lejos; de no hacerlo, se perderá también él en la masa de los "ismos" de nuestro tiempo, y su próximo libro ya no llevará el sello de la gracia de Dios. Y—para decirlo todo—que se deje de elogiarse a sí mismo (o hacerse elogiar por el editor) en la "solapa". Un poeta como él no necesita tales

expedientes. Es el lector y no el editor o el autor quien debe decidir si se trata o no de "un escritor de valerosa condición", "un nuevo escritor de cumbres luminosas", y lo que sigue. "La perfección ha de estar en sí; la alabanza en los otros", dice Gracián, escultor de aforismos (*El héroe*, primor XVII).

III

Tenemos, pues, un libro muy de nuestro tiempo; un ejemplo, en su forma y en su tema, de la manera de hoy día de manifestarse la vida en prosa novelística. Hace recordar y sentir muchas de las corrientes que, en su conjunto, constituyen nuestro ambiente espiritual; pero sin llevar la etiqueta de ninguna entre ellas. Es de índole existencialista, en cuanto trata de comprender en su conjunto un mundo individual (el del protagonista) sin valorarlo. Es psicoanalítico en cuanto despedaza, tierna pero inexorablemente, el interior de un hombre, encontrando infinitos fragmentos de su irradiación psíquica, hechos en parte símbolos; por fin, reuniendo todos los pedacitos y símbolos esparcidos en una visión orgánica y hasta cronológica de dicha vida que, de tal modo, llega a reconocerse a sí misma, por la primera vez, en su sentido integrado (p. 123 ss.). Es fenomenológico, en cuanto "él" no tiene nombre—como, dicho de paso, tampoco lo tiene el "moi" de Proust; no tiene amigos, no lee nada, no hace nada, no tiene empleo ninguno: no es, por lo tanto, nada sino un espejo humano "puesto en paréntesis" ("eingeklammert"), según la terminología fenomenológica, para hacerse desarrollar y reproducir en él sus propios recuerdos e impresiones. Pero el protagonista no por ello es menos un ser humano de sensibilidad superfina y de reacciones personalísimas; además, de un sentimiento de responsabilidad tan avasallador que no le deja reposo su preocupación—¿de qué? Del sufrimiento fatal, innato, de todos los seres sin excepción, desde los millares de microbios echados, en cada segundo, sobre la playa (p. 27 s., etc.); desde las raíces y su triste obscuridad eterna, acampañada tan sólo por larvas de insectos (p. 101 s.); desde una concha sobre la cual él, de niño, había pisado—"aquel pobre ser que de nada era culpable, ni siquiera de existir" (p. 27); hasta "el hombre joven" (p. 25, etc.), segundo actor principal del libro, en cuanto se puede llamar "actor" a un personaje que no sólo no habla ni una palabra en un libro, sino que no asoma ninguna vez. Presente está, en cambio, ininterrumpidamente, en la conciencia atribulada del protagonista. No podría asomar, ya que su derecho de existencia en la

estructura del libro estriba en estar en la cárcel, "convicto" de un asesinato que no ha cometido, esperando su ejecución a las diez de la noche del mismo día en cuya mañana el libro ha comenzado por un sueño de pesadilla del protagonista (p. 7 ss.); el día que, hasta la entrada de "él" en la prisión como "sustituto", abarcará toda la acción, casi completamente interior. Y cabe notar aquí la cualidad más resaltante del libro, respecto a su concepción formal, y que quisiera llamar "unidad de persona", por analogía con las llamadas tres "unidades aristotélicas". Hay cambio de lugar y tiempo en la novela; pero no hay cambio de persona; o sea, que sin un momento de interrupción está presente el protagonista, recordando, meditando, actuando. De modo que no había posibilidad de hacer asomar a un prisionero, ya que era imposible mostrarle en la presencia del protagonista; y que, por tal conjunto de razones formales, tenemos el fenómeno no frecuente de que—como lo dije—el "segundo protagonista" de una novela queda invisible y mudo, fuera de la mente del primero. Uno de los "leitmotiv" del libro, sacado de la boca del protagonista, reza: "Hay que salvar al hombre joven". Hasta se designa este actor segundo por una etiqueta o fórmula, escribiéndose tan sólo "h.j.", como si fuera un sello impreso en el alma del que también aún es joven (pp. 56, 89), y que quiere salvarle sin saber cómo. (Quizá esa fórmula se haya sugerido también por su semejanza con los números que señalan a los prisioneros). Notemos de paso que tampoco el "hombre joven" tiene, en el libro, nombre burgués; ni lo tiene ninguna de las personas—la lavandera; el hombre del rincón; el viejo ("nadie había sabido nunca su nombre" [p. 108]); el mesonero—que pueblan la memoria y la observación del protagonista, deslizándose por ellas con los pasos silenciosos de espectros; evocando los siniestros "Seis personajes" de Pirandello, tampoco provistos de nombres. Los tienen, tan sólo, las tres mujeres que—además de la madre—han cruzado el camino del solitario por definición: Mónica, su esposa, que ha fallecido, descuidada por él, con el niño; Elena, una prostituta que le ha amado y aún le visitará en la cárcel; Laura, muchacha de 12 años, ya muerta, su compañera silenciosa cuando él mismo, niño aún—"niño de piel dorada" (otro "leitmotiv" de los recuerdos)—corría y recorría la playa; y que es la única que él, por su parte, ha amado: pero se da cuenta de ello tan sólo en la cárcel, en sus últimas horas de vida (p. 125). Él no está hecho para el amor, sino para la caridad; su salvación será ese acto de sacrificarse a sí mismo que, visto así, también tiene algo de egocéntrico según su fin y esencia. Hay un solo lugar en el libro (p. 108 ss.) en donde la ética—tema céntrico para Mazzanti como para J. J. Rousseau—

se alarga en metafísica positiva, y no solamente en series apasionadas de preguntas sin respuesta posible. Allá "él" se ha dado cuenta de que la "vida" no vale, y que la caridad coronada de la muerte voluntaria nos lleva a la "existencia"; y ya de un empuje desesperado a su índole fatalmente contemplativa, letárgica, siempre distraída (p. 14 s.), y que nunca ha sabido sincronizarse con el tiempo. Como se había levantado temprano en la mañana del día funesto con dicho motivo (p. 25), así ahora, por la primera vez en su vida, corre a compás del tiempo, no se queda atrás de él. En el curso de $3\frac{1}{2}$ horas que aún le sobran al "hombre joven" antes de ser ejecutado, y durante las cuales el metrónomo estilístico del cuento dobla su rapidez, y su carácter se cambia, pasajeramente, de novela psicológica en novela de detective (pp. 111-23), logra preparar y realizar el acto de "sustituto". Se acusa a sí mismo, ante la "Justicia" injusta, de haber cometido el asesinato, tan ajeno a él como al condenado hasta la fecha. Logra salvarle en el último minuto; ni siquiera le ve a él. Por lo que se ve recompensado—y que es lo único que para el verdadero tema del libro importa—es, por una felicidad, un entusiasmo interior, más aún, una paz del alma nunca antes experimentadas (p. 121 ss.). A base de tal estado privilegiado, ya asegurado en la cárcel, dando la bienvenida a la muerte inminente, puesta a la "existencia", se le organizará un aspecto total de su vida pasada, coherente y lleno de sentido, como ya lo indiqué; y por medio del cual, el lector llegará a conocerle mejor, antes de despedirse de él.

Considerado así, como elemento integrante de la invención y no como hecho aislado, se nos revela en su necesidad superior el aparente "azar" de que el "sustituto" "le logra salvar en último minuto" al condenado. Habría sido muy de acuerdo con un "realismo" por demás divulgado en la literatura desilusionada de nuestra época, si el protagonista hubiera llegado—no menos casualmente—un minuto *después* de haberse acabado la ejecución del "hombre joven". Pero el "h.j." no importa por sí mismo, en la estructura de la novela. No es sino elemento funcional para llevar al protagonista al estado definitivo de sus posibilidades, que tan sólo puede alcanzar por medio del sacrificio: es así como el sacrificio *debía* de realizarse, bajo la luz de una probabilidad interior, por encima de lo casual positivo o negativo.

IV

"Un neurasténico", dirán los normales, renunciando a la lectura del libro; y no se la aconsejaría a ellos. Tampoco la aconsejo a aquellos para

quienes, con la palabra de "religión", se les reúne inevitablemente el concepto de un más allá positivamente delimitado, de una u otra manera. ¿Cómo podría encontrarse tal concepto en uno cuyo escepticismo y relativismo "no tiene seguridad ni siquiera de la propia existencia"; que sabe que "sólo existía la certeza de que había sido niño" (p. 80); y que le concede a la vida "una sola posesión: la seguridad de la muerte" (p. 120)? Las preguntas del niño, y hasta del adulto al recordarse de ellas, van así: "¿Quién había organizado esa lucha eterna...?" (p. 59) "Pero ¿para qué ese extraño juego de vaivén?... ¿Por qué no todo lo contrario?... ¿Por qué...?" (p. 86); "¿...por qué tenía que suceder todo aquello? ¿Qué irremediable fatalidad se ocultaba en el corazón de los hombres?" (p. 102). El "por qué", el "quién", además del "quizá" (que también vuelve docenas de veces), partículas "guiadoras" a través del libro, expresan la duda metafísica, no la certitud. Entendámonos bien, sin embargo: tampoco una certitud materialista. Más bien, ellas se dirigen a un Más allá; tan sólo, a uno indescifrable. Un escepticismo dolorosísimamente pesimista — es esta la mentalidad de "él". Él sabe que no se acabará todo con la muerte, que hay algo además de la "vida"; hasta lo llama "existencia"; pero más no sabe. No menos desesperadamente pesimista era el sentimiento vital de un gran poeta como Giacomo Leopardi; pero para él, la solución era el ateísmo materialista; y tampoco tuvo una inmensa conmiseración con todo lo creado, como la que acompaña precisamente las erupciones más negras de pesimismo metafísico en nuestro "sustituto" —sin aliviarlas— (ej.: p. 96 s.). Lo que siente Leopardi hacia las criaturas extrahumanas es más bien envidia, porque ellas viven naturalmente, y así —según dice— no sufren. La compasión caritativa que, en cambio, todo le penetra al "sustituto", le acerca a otro gran italiano en el cual el relativismo escéptico se reunía con la gran compasión —Luigi Pirandello, ya mencionado más arriba. Para Leopardi, los que sufren son los hombres. Para el "sustituto", cuando compara la vida de las hormigas con la de los seres humanos, no hay diferencia en el sufrimiento inherente a ambas (p. 76 s.).

Es así como el nombre de Dios casi no aparece en el libro; pero, por otra parte, que, cuando aparece, no desentona con la filosofía del protagonista, como desentendaría en un poema de Leopardi. Una sola vez me parece haberme encontrado con "Dios" (p. 86), además de "potencia divina" (p. 127). Extraña en algo, encontrarse, en tal ambiente de reserva metafísica, con los símbolos de la religión cristiana: "la Biblia" (p. 108); "la libertad de elección" (pp. 37, 97); hasta asoma "Jesús": es verdad

que, una vez (p. 105), en compañía de Espartaco, el revolucionario social; la otra (p. 119), como prototipo del sufrimiento humano; en ninguna, como el resucitado. Aun menos hay algo como una relación personal para con Dios como salvación, refugio, solución de problemas fundamentales. Cuando se habla de "fe" (p. 111), es una fe moral, no religiosa, aunque basándose en la palabra bíblica (p. 104). Pero tampoco hay odio hacia Dios. El sufrimiento general e inexplicable, incomprensible (p. 104) de la creación se lo refiere al "creador" tan sólo como hecho, no como acusación. Al fin del libro, "él" se siente fuertemente atraído hacia un sacerdote que le visita en la cárcel, y que podría haber sido su primer amigo en la vida (p. 134 s.). La que se acusa, la que se odia, no es la religión; es, más bien, la "sociedad". No es ateo el "sustituto", pero sí es anarquista, "embargado por una ira indescriptible hacia la sociedad" (p. 121). Es interesante observar, en este contexto, cómo se han deslizado a la pluma del autor, una sola vez, los epítetos solemnes que la religión le da a Dios, pero que él —portavoz del protagonista— da a la Sociedad, concebida, en ese momento, como un anti-Dios: "ese fabuloso ser *invisible, omnipresente y todopoderoso* que se llamaba sociedad" (p. 72). Vemos también una espantosa caricatura de la plegaria, en la persona de "un mantis religioso" (más tarde: "diabólico") que "él", de niño, ha observado, acechando, en la posición conocida de rezadora, a una langosta que entonces se comió, comenzando por la cabeza; obedeciendo inocentemente al instinto común de hacer sufrir (p. 36 s.): una de las imágenes que obsesionarán, por largo trecho del libro, su pobre hipersensibilidad atormentada, servida por su memoria no menos sensible. El autor describe acertadamente esa compasión siempre viva pero siempre pasiva, y que lucha para concretarse por fin en acción de caridad, llamándola "el perpetuo desgarramiento de sentir los dolores ajenos como propios". Tal estado anímico llega a su cumbre y casi da una voltereta, cuando lo que le mueve a compasión no es nada sino lo subconsciente mismo, visto en su anhelo de alcanzar la luz —en este caso, la luz de la conciencia (p. 86). El poeta, con su asombrosa fuerza visual, logra hacerle vislumbrar al lector el mundo de lo subconsciente como si fueran "los abismos del mar", vagamente claro-oscuros; las "formas monstruosas" que se adivinan al fondo de dicho abismo (*ibid.*), evocan monstruos marinos. Y el lector sabe que el mar, por su parte, es uno de los "arquetipos" en la vida anímica del protagonista; de modo que sus propios abismos mentales se le unifican con los abismos naturales que siempre han sido su "patria" más inmediata. Con una mentalidad tan sombría, a él mismo le resulta incomprensible, "como

él no se había suicidado todavía" (p. 89). Es verdad que, como explosiones, le llegan ataques de gozo: "una loca alegría de vivir" (p. 66); "esos momentos perfectos de su vida", que desde luego se reconocen como "otra de las tantas cosas inexplicables" (p. 85). Tan sólo después de haber dado el gran paso de sacrificarse *de hecho*, "un júbilo inmenso . . . invadió todo su ser" (p. 122): no mera vibración nerviosa, incalculable e insignificante, esta vez; sino que es la liberación moral, manifestándose en una felicidad que le acompañará hasta la horca (p. 136). Tal nueva alegría le cambiará hasta sus observaciones pesimistas en recuerdos positivos; el "hombre del rincón" (p. 79 ss.) se le amalgama, por fin, con "el rostro de su padre" que antes no había sabido evocarse (p. 21, 127). Un "non plus ultra" de la actitud conmemorativa, tan resaltante en el libro, encontramos en la frase: "recordaba haber recordado. . ." (p. 89).

V

Y hablemos de la expresión verbal, la forma lingüística, el "estilo" bajo el cual se nos ofrece el mundo anímico esbozado hasta ahora. Lo que más llama la atención: este "héroe", sumamente concentrado sobre sí mismo, caracterizado por su ensimismamiento, *no* nos habla, en el libro por medio del cual él se expresa, *en la primera persona*. Se esperaría un "yo"; y con lo que nos encontramos es con un "él". Me he preguntado el por qué de este fenómeno que sorprende; y me parece haberlo comprendido. El soliloquio no habría sido la forma más apropiada para conocer a uno que por definición es mentalmente mudo, o sea introvertido. Con su posición típica de apartado, es más natural que algún otro hable por él; alguien que le conozca muy de cerca, pero viéndole a distancia. ¿Quién, pues, podría reemplazarle, haciendo sus veces, hablando en su puesto? ¿Quién sino el autor mismo? Ya le he llamado "portavoz del protagonista". Y había una sola forma por la cual un ensimismado tal, cuya propia expresión es más bien el silencio que la palabra, debía llevarse a la expresión lingüística: la forma llamada "estilo vívido" ("Erlebte Rede", "style indirect libre"). Permítaseme esbozar en pocas palabras la significación de este concepto estilístico, aunque sea bien conocido. El estilo "directo" dice "yo"; el "indirecto" reproduce en otra forma gramatical lo que "yo" había dicho. El "vívido", en su parte, procede por "él", y cambia el presente en pretérito; y, sin embargo, tiene relación más íntima al alma del "yo" que el "indirecto". Tomo un ejemplo cualquiera, no

sacado de nuestro libro. "¡Con qué ojos ella le había mirado! él habría debido tener más cuidado; ya la había perdido para siempre, según la probabilidad!" En un lugar tal, quien habla no es el autor (quizá criticando o admonestando a su personaje). Habla más bien, y en silencio, el sentimiento interior del personaje mismo, reprochándose a sí mismo, con remordimiento, un error irreparable que ha cometido. Lo que el autor hace es que, haciéndose—como si fuera—"dictar" tales palabras silenciosas, reveladoras del alma de su personaje, las manifiesta en la tercera persona y en el imperfecto; pero vibrando de la emoción silenciosa que tan sólo el personaje y no el autor siente en el caso correspondiente. Este estilo, revelador por medio de palabras que así no se habían pronunciado, es uno de los medios expresivos fundamentales en la prosa artística de los siglos XIX y XX; pero ya se encuentra en verso y prosa desde la Edad Media.

Pues bien: yo diría que, en *El sustituto*, tenemos un raro caso de "estilo vivido" no tan sólo ocasional—como está muy divulgado—sino *perpetuo, continuo*, llenando la mayor parte de un libro, como su forma principal de expresión; mientras que lo que el autor cuenta por su propia boca—el cuento como tal, los acontecimientos, las descripciones, las divagaciones psicológicas, etc.—se reduce, en este libro, a un *mínimum*. Califiqué de "interrupciones"—hablando de los "dos planos contemporáneos"—los momentos de cuento auténtico en esta novela; y lo que "interrumpen", es el monólogo en "estilo vivido" por medio del cual nos viene, a los lectores, el "río de conciencia y subconciencia" del protagonista. "... A lo lejos, el lirio se había transformado en una mancha extraña, que de pronto parecía un rostro de perfil". (*Comienza la "interrupción"*). "Sonrió al recordar... El agua que había colocado en el jarrito... comenzaba a desprender un vapor transparente. Cuando trataba de recordar..." (*Se termina la "interrupción"*). "Bien podía calificarse de renegridos..." (p. 21). Aparece también algo que se podría llamar "estilo vivido al cuadrado", cuando al protagonista mismo se le representa la ilusión de una tertulia que quisiera haber llevado con una persona, y que él mismo se finge en estilo "indirecto", y a la vez "vivido": "El (amigo) comprendería cuando le contara que su vida jamás había tenido un sentido definido de amor y caridad hacia sus semejantes..." (p. 134). Resumiendo: se cuenta por boca del autor la "acción", muy fragmentaria y escasa; y "por boca" del protagonista (que casi siempre está solo consigo y nunca desaparece de la escena), pero no en primera sino en tercera persona y en el pretérito, todo lo que no es "acción", o sea, los nueve

décimos del libro. Tan sólo hacia el final, durante la crisis ya mencionada, el cuento del autor sobrepasa el del protagonista, por breves páginas (111 ss.); volviendo, muy pronto, al centro el "monólogo vivido". La misma ejecución —la muerte en la horca— no hace sino asomar ligeramente a través del velo de un sueño ya hecho "existencia", y que le llega al lector en "estilo vivido", sin intervención directa del autor (p. 135 s.).

La monotonía variada, cierta placidez despreocupada, resignada, y a la vez personalísima —lo que antes llamamos "una voz" que canta a través del libro— no es sino la melodía del "estilo vivido" perpetua, manifestación a la vez distanciada e íntima del movimiento que se desarrolla en el alma del protagonista.

Dije que el "estilo vivido" está lejos de haberse inventado en el siglo XIX. Sin embargo, tiene carácter más bien moderno que medieval; mejor dicho, su uso esporádico en la literatura antigua ya prefigura ciertas tendencias mentales que tan sólo en nuestra época han llegado a prevalecer. Tal índole de inmediatez anímica se hace evidente en esta forma de expresión también por la poca admisión que da a las formas de la retórica tradicional, romana y medieval. (El estilo "directo" que, hasta hoy día, las admite bajo ciertas condiciones, casi no aparece en nuestra novela: casos como "disculpe..." (p. 90), o "Señor Viento..." (p. 95), en medio de una visión estática, son rarezas en este ambiente estilístico). Es así como nos encontramos con pocas o ningunas anáforas, paronomasías, isocolos, etc.; y que, en cada caso, no influyen, con su carácter innato de distinción rítmica, de claridad patética, de martilleo enfático, esa melodía unísonamente variada, expresiva por inmediata. Hay unas pocas anáforas, muy simples y rarísimas: "...de aquella imagen, de aquel silencio, de aquellos sonidos..." (p. 98); "apenas con su sonrisa, apenas con el soplo de su voz" (p. 129). Pero lo que sí se encuentra, son complicados edificios sintácticos, frases largas, a veces torrenciales, como si el "río de la conciencia", casi siempre encauzado en su lecho de un ensimismamiento silencioso, a veces se desbordara y lo inundara todo de poesía y emoción. (Ejemplos: "Cantarían allá..." (p. 93 s.); "O tal vez al principio" [p. 124]). También pertenece aquí y no a la retórica una cadena —anafórica según la forma— que, con ironía velada, pinta la pequeñez y anonimidad de la existencia humana en los espacios infinitos del universo: "...*un* ser viviente desesperado a orillas de *un* mar de *un* planeta de *un* sistema solar solitario de *una* pequeña galaxia *tan* perdida en el universo, *tan* olvidada en la infinitud del espacio..." (p. 131). Y ya hablamos de los "torrentes de preguntas" con su "por qué", "por qué" —anafóricos según la forma

también ellos, y que, sin embargo, no aspiran a efectos formales y rítmicos, sino que brotan de la inquietud más elemental, como su expresión legítima.

VI

Es sumamente difícil de coger en su esencialidad y de definir por conceptos estilísticos, esa melodía unísona aunque polífona por medio de la cual "canta" todo el largo "monólogo" en tercera persona. La voz del que monologa forma, ella misma, un elemento de una sinfonía, junto con el "Señor Viento" (pp. 20 s., 95, 118), las olas, los pinos. Con su suavidad elementalmente natural, aunque inquietada y agobiada por incessantes problemas de índole humanísima, desentonaría, en lo ideológico, cada expresión recia de pasiones o racionalista de pensamientos, como desentonarían con ella, en lo formal, los esquemas de una retórica, por expresiva que fuese. Por eso topamos con una erupción anárquica como aquella contra la sociedad, y con un "júbilo" como el que la sigue, tan sólo una vez (p. 121); y son frutos de una decisión del protagonista que no volverá a producirse. Tampoco algo como la ironía tiene derecho de ciudadanía en este ambiente estilístico, ya que la ironía, con su índole prevalentemente intelectualista, moralista, amarga, disonaría en un mundo de expresión tan matizado, basado en semitonos de color gris y azulado. Ya aduje un caso poco resaltante de ironía. Otro de los rarísimos objetos de ironía agresiva es "el comerciante honrado" —más bien *no* honrado, según los conceptos del protagonista, sino digno elemento de la "sociedad" detestada— que ha denunciado al "hombre joven"; y hasta en este caso, el sentido irónico se revela lentamente y como si fuera con vacilación, casi dándose cuenta de su propia extrañeza en la tonalidad del libro. El protagonista ha encontrado la mención de "un honrado viajante de comercio" en unos periódicos "bien pensantes", defensores del orden, furiosos enemigos del "hombre joven" (p. 112); y era tan sólo esta procedencia que, a lo mejor, habría podido hacer husmear, al lector, algo irónico en esa primera aparición del epíteto "honrado". Al repetirse la locución la primera vez (p. 121), todavía no se hace indudable la intención sardónica, si no fuera por la iteración intencionalmente mecánica de "honrado"; tan sólo con la segunda vez (p. 133) se manifiesta la ironía, al contrastarse el "honrado" con su propia "nueva mentira".

Si insistiéramos en clasificar nuestra novela bajo un "ismo", el único que quizá se ofrece, es "simbolismo". En cada caso, rebose el libro de

símbolos, en cuanto el símbolo poético es elemento individual, en reemplazo de algo que no admite expresión poética directa. El más ambicioso entre ellos, lindando con lo alegórico, es "el barquito en la botella". Dicho barquito asoma como uno entre los recuerdos de la infancia, sacado desde lo subconsciente del protagonista por medio de una asociación proustiana —las "botellas llenas de licores de apariencia submarina" (¡siempre el mar como "arquetipo"!); puestas en fila en un mostrador de café (p. 82); luego dominará en la meditación conmemorativa, hasta el último momento (p. 134). El padre le había regalado el juguete; el niño lo había recibido con alegría y encanto algo misterioso (p. 126). Al preguntarme respecto al valor semántico de este símbolo, inquietante y poco accesible, en el conjunto del libro, creo que en él se personifica el estado típico del protagonista, el de introvertido, aprisionado en su propio ensimismamiento como en una botella (se piensa también en el "espíritu encerrado en la botella", motivo folklórico iluminado por C. C. Jung); no habilitado a moverse según sus facultades (la navecita preparada en todos sus detalles pero fijada en la botella), sino condenado a quedarse en la potencialidad. Consecuentemente, le mueve a compasión también el barquito, emblema de su propia cohibición innata (p. 94 s.); además sueña en regalarlo a un niño pobre (p. 94); y se representa la "liberación" del barquito y el momento extático "cuando el barquito fuera colocado por primera vez en el agua" (p. 95). Es aquí cuando el protagonista prorrumpe en una de las rarísimas alocuciones en estilo "directo", hablando al "señor viento" (*ibid.*). En este momento, el anhelo hacia la propia "liberación" —una entre sus experiencias fundamentales— se ha reunido, como se ve, con la otra hacia la caridad activa (compasión para con el barquito; regalo para un niño pobre). Pero ¿por qué aquella alegría al recibir el juguete, visto que es representación simbólica de su propia miseria? ¿Por qué no sintió, más bien, horror y tristeza frente a tal imagen de su propia cohibición? No lo sé. En cada caso, el "barquito" simbólico debe comprenderse como criatura del *mar*, la base emocional de todo lo que es anhelo y sentimiento de vida en el protagonista.

En los momentos más sublimes del libro, el sonido del "río de conciencia" se eleva a música; el simbolismo se hace canción. O, mejor decir: aquella voz que nos pareció oír a lo largo de la lectura, se va concretizando en melodía distinta. "Ahora sí, escuchaba una música lejana. Pero no era un recuerdo, no. La música poseía la intensidad innegable del sonido. Cantarían allá las olas y los pinos, y el aire en las alas de las gaviotas... y el señor viento, su maravilloso amigo invisible, andaría... ensayando

en su flauta... , mientras los pájaros le secundaban y el gran coro se preparaba... Pero allí también cantaban las cosas y todo se llenaba de una música grave y celestial... La música había cesado..." (p. 93 s.). Está cantando y tocando, pues, la naturaleza extrahumana, después de haber soplado, susurrado, silbado, rugido tantas y tantas veces, de cerca, de lejos, a lo largo del "monólogo". (Huelga decir que se trata de ilusión también en esta música; pero no ilusión recordada sino presente). Más tarde, sin embargo, ya dado ese paso voluntario a la cárcel, ya habiéndose sublimado la ilusión caduca en seguridad trascendental, y de la cual la muerte inminente no es sino la base material, se hará humana también la música. En una experiencia psíquica de alta cepa, basada intelectualmente en Proust como modelo, pero imbuida de una plenitud de sentimiento humano nunca alcanzada por Proust, el aprisionado otra vez "oía una música lejana", también ella "más poderosa que un recuerdo" (p. 127). Con variaciones verbales del lugar antes citado, técnicamente interesantes, se presenta de nuevo el concierto de la naturaleza en "melodiosas palabras ininteligibles" (*ibid.*). (Nótese que, con toda la intimidad con la naturaleza extrahumana, es una de las experiencias del protagonista que tampoco con ella —el mar, el viento, los pinos— hay posibilidad de entenderse (pp. 18, 77).) Pero ya se mezcla, a esa melodía sin palabras palpables, "otra canción, otra música" "en su interior" (p. 127). El "hombre del rincón", hecho su padre rejuvenecido, asoma sentado sonriendo; el protagonista mismo, de niño, está con él. Y se oyen (p. 128) palabras humanas, por fin —los versos de una canción de cuna, cantados por una voz de mujer. Son versos (sumamente líricos y contemplativos) que el lector conoce, ya que el protagonista, desde el principio (p. 13), se había esforzado por encontrarlos y rectificarlos en su memoria. Habían vuelto los versos en el libro, como un verdadero "leitmotiv" (p. 76, s.); pero lo que nunca podía averiguarse, era la persona que los había cantado en el pasado. ¿Había sido Laura, Mónica, Elena la cantante? Este problema, esta lucha con la memoria, esta "inquietud... de saber que existía algo en él que no estaba aclarado... (p. 133), es lo que le llena el espíritu, mientras que ya le conducen —casi sin notarlo él— a la ejecución: "la música de las lentas palabras inexplicablemente poseedoras de toda la serenidad que hubiera podido necesitar durante su vida" (p. 135). A este hombre cuya existencia está como si fuera concentrada en la memoria de su pasado, no le puede llegar la Gracia sino bajo la forma de aclarársele el último rincón aún oscuro de sus recuerdos. Ya en manos del verdugo, ya perdiendo el suelo bajo los pies, le viene la Gracia pedida: "y recordó".

Alrededor de su cuello, en lugar de la soga, "recordó dos manos suaves y acariciadoras..." (p. 136). Le viene la última visión retrospectiva: se ve de niño una vez más; y quien le canta esos versos es su madre. La madre: la primera y la última mujer en su vida; ha sido ella la cantante tan desesperadamente buscada. El pensamiento postrero del moralizador inmejorable es un remordimiento —el de haber decepcionado a su madre. Es así cómo el símbolo de los símbolos, la canción de cuna, por fin identificada, pone el sello sobre una existencia que ha logrado cumplirse al sacrificarse.

Con ello, este lector se despide de su joven amigo, poeta por la gracia de Dios. Y le repite su deseo: que él, cuando escriba su próximo libro, tenga gran cuidado de su derecho de primogenitura poética y nunca lo trueque por un plato de lentejas literarias.

ULRICH LEO,
Universidad de Toronto, Canadá.