

"Sí, volvía a lloviznar. Las primeras gotas caían, impertinente, sobre la tierra húmeda, sobre el barro de los charcos. Repiqueteaban en las hojas de los árboles. Se iban burlando un poco del dueño del almacén. Juntándose en el techo, se dejaban caer con pérfido deleite desde el alero: plaf, plaf, plaf. O plif, plef, plof: Vi-ter-bo. Vi-ter-bo. Vi-ter-bo".

El juego irónico se conjuga aquí con el gotear sobre el techo, por donde desde el sonido mismo se pasa al nombre del personaje.

¿Por qué el título *Cuero de diablo*? Entre los escritores de Hispanoamérica el título tiene un papel muy importante. Aquí no hay ningún cuento que lleve este título y que haya llevado al autor a hacerlo representativo de la colección. No hay tal, pero sí hay en todos los relatos una figura que, si no aparece corporizada totalmente desde el principio, se la menciona y la vamos conociendo poco a poco; aparece y desaparece. Es la figura del Negro. Este personaje es el que recibe el nombre de "cuero de diablo" en uno de los relatos. El título, pues, obedece a una clara intención: afianzar la unidad de la obra en la determinación de uno de los motivos dominantes, el miedo.

Finalmente, no quisiéramos dejar de observar que la inclusión de un cuento, "Experiencia", queda al margen de la unidad conferida al libro, aun cuando reconozcamos la mano del autor. Pero ver allí, en el conjunto, el tema de un escritor que busca la experiencia humana directa —puede contener toda la ironía y ternura que se quiera— desazona al lector, nos desazona. Es un tema trivial en nuestros medios literarios, falso en el conjunto. Pero, en fin, la obra es superior y soporta incluso esta leve arruga.

L. M.

<https://doi.org/10.29393/At414-113CCLM10113>

Cristóbal Colón, de NIKO KAZANTZAKIS. Tragedia en cuatro actos. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1966.

Carlos Lohlé ha venido editando en español buena parte de la obra de este genial autor griego, Kazantzakis. Ahora nos presenta esta tragedia en cuatro actos, traducida directamente del griego por Miguel Castillo, de quien ya conocíamos su dedicación kazantzakiana por sus artículos publicados en el *Boletín de la Universidad de Chile*. Esta publicación ha abierto a los lectores de lengua española una posibilidad valiosa para conocer una parte de la obra de este genial autor que ha permanecido desconocida. El teatro de Kazantzakis es tan importante como el resto de su obra. Ojalá también podamos algún día tener la oportunidad de leer su gran poema *Odisea*.

La figura de Cristóbal Colón suscita la admiración del autor —por las dimensiones colosales— en la misma medida que otras figuras históricas, como la de Constantino, de Juliano, y del mismo Cristo, etc. Figuras todas que han contribuido al ensanchamiento espiritual del mundo en cuanto luchadores infatigables. No podemos dejar de recordar las palabras de otro luchador, palabras que pueden referirse al mismo Kazantzakis, “a más lucha más vida”. Cristóbal Colón es, pues, un luchador que se siente en plena posesión de su ideal y de su consecución a riesgo, incluso, del propio sacrificio y del martirio.

La imagen de Colón que surge de las páginas de la tragedia kazantzakiana, es una figura colosal, humanísima, y en su configuración de héroe trágico proyectada míticamente. Así, lo religioso y lo humano no pueden separarse ni excluirse, se integran vitalmente en la misión a que se siente llamado por voces imperiosas:

“¿Brotó la voz de mi propio ser o bajó de lo alto? ¿Quién habló? ¿Yo? ¿Dios? ¿El demonio? ¡Trato de saberlo, mas no lo puedo distinguir! Pero desde aquel instante, mi vida se inflamó: ¡arde como si le hubiese caído un rayo desde el cielo!” (Act. II, pág. 71).

Con estas palabras Colón refiere al Prior su llamado. La voz le ha nombrado “Gran Almirante del Océano, Virrey de las Indias”.

El desarrollo dramático dirá el cumplimiento y sacará de sus dudas a Colón respecto del origen de la voz. No podemos aceptar la separación que establece el traductor y prologuista entre el elemento religioso y el puramente humano, aun cuando el autor deba recurrir a la intervención en escena del poder divino y sobrenatural. La personalidad de Colón está justamente configurada en la tragedia por estos elementos. No creemos que sea dable partir de una comparación entre el personaje histórico y el poético, aun cuando el poeta haya podido apoyarse en sus determinaciones reales, ante todo está la concepción poética de la creación trágica que nos lleva a la figura histórica.

¿Por qué tragedia? Es el protagonista en posesión de un proyecto, considerándose a sí mismo con una misión de enviado: “porque yo no soy sino un obediente timón en sus manos”, dice refiriéndose al llamado de Dios, en la confesión que hace al Prior, antes de recibir el apoyo de la reina Isabel. Esta determinación del personaje en su proyecto se ve confirmada en una escena definitoria de su personalidad, al comienzo del Acto II, en el diálogo entre la Virgen y su Hijo, imágenes en la pequeña iglesia que describe la escenografía:

“Virgen.—¡Jesús, hijo mío!

Cristo.—Madre, ¿por qué me llamas?

Virgen.—Hijo mío, apiádate de él... ¿Por qué lo has empujado? Dejé

el puerto donde nació; dejó a su mujer, Felipa, y a su hijo; abandonó su tranquilo taller; y se hizo a la mar.

Tú lo sabes: no existen islas maravillosas; no existen torres de diamantes; no existen los umbrales dorados...

¿Dónde va? Se inmola, se pierde en vano.

¿Por qué no pones tu mano sobre su corazón y lo serenar?

Cristo.—Madre, pongo mi mano sobre su corazón para enardecerlo. Solamente así el mundo puede crecer. Sólo así el hombre puede vencer el bienestar, la rutina, la felicidad..."

Tal es el hombre, tal la misión y el destino trazado por propia convicción y entrega al llamado de su realización y que le ha de hacer chocar con el mundo en torno, con los hombres de poca fe, aquellos entregados a la codicia y al engaño, que se arrastran en los medios terrenales sin encontrarles un sentido trascendente. Pero no sólo está enfilado en la dimensión mítica; su condición humana se revela en la utilización de los medios para conseguir su propósito, puede ser ladrón, asesino, etc. Pero todo ello se quema en proyección trágica desde el momento en que el visionario abarca más allá de su gloria terrena, el término, las injusticias y el martirio.

Pero hay algo más, y creemos que es fundamental en Kazantzakis, no lo podemos afirmar decididamente, pues desconocemos el texto griego y el verdadero, original, sentido de sus palabras. La tragicidad, creemos, está dada en la tensión de la palabra poética misma, que obliga al lector o al recitador a ceñirla en su polaridad de materia y sentido, por donde los personajes se van haciendo y realizando, para integrarse plenariamente en un sentido totalizador que hace el desarrollo y el progreso de la humanidad en la concepción kazantzakiana:

"Mi mente, mi cuerpo, mi alma, y todos los hombres y todas las cosas, se unieron para conducirme hasta mi objetivo... No mi objetivo, sino el de Dios..." (pág. 73).

Este mismo hecho hace que no podamos exigirle una estructuración lógica. Lo principal aquí es la vida como complejo abarcador. Concuerda también con esta religación del mundo, aquella entrañada convicción en el protagonista de encontrar nuevas tierras, plena realización del llamado por la fe:

"...las nuevas tierras que engendro y hago crecer en mis entrañas" (Act. II).

"creo que un alma grande puede crear lo inexistente. Este es mi mayor secreto..." (Act. II).

En el Acto Tercero se repite e intensifica esta convicción que en el desarrollo dramático constituye el verdadero *leit motiv*. Así, por ejemplo, en el diálogo con la Reina Isabel:

"Si no existen (las tierras nuevas),
¿por qué he nacido? ¡Existen,
puesto que yo existo!
Majestad, ¡dichoso aquel que guarda en el día los sueños
de la noche y lucha por hacerlos realidad!
Eso significa juventud; eso significa fe:
¡sólo así puede crecer el mundo!" (pág. 90).

Estas dos ideas, la unidad del mundo en su sentido integrador de los designios divinos, manifestado en los signos del tiempo; y, el ser portador del llamado para que se torne realidad visible lo invisible, son las que se van conjugando hasta llegar al desenlace, que es por donde todos los hombres pueden ver, ahora, con los ojos de la cara, lo que antes no querían ver con los ojos del espíritu, y si lo habían visto estaba velado por la codicia.

De aquí la crisis del conflicto. El capitán Alonso y Juan traman la muerte de Colón en los momentos de mayor desaliento de la tripulación que lleva más de sesenta días navegando. A los requerimientos del Prior que quiere salvarle a su manera, Colón le responde:

"¡Impíos. Por eso sufro tanto; por eso tardan tanto en aparecer mis islas. Porque nadie me ayuda. He quedado solo para sacarlas del fondo del mar!" (Acto iv).

Y más adelante, cuando los marinos se amotinan y le quieren matar:

"¡Dentro de mí, Dios ha crecido; y es menester que crezca también el mundo!" (pág. 106).

Pero también ante el temor de sus marinos de caer en el abismo más allá de los límites fijados, les increpa y conforta:

"Tantos años que lucháis con los hombres y con el mar y no habéis caído en la cuenta todavía. ¿Dónde creís que navegamos la vida entera? ¿En aguas serenas por ventura? ¡Ay de vosotros! El alma corre y se despeña de catarata en catarata.

¡Y la última es Dios!

¡Valor, compañeros míos!" (pág. 107).

Así, las palabras que al comienzo pertenecían al plano de la mera visión, se van templando y tensando en la repetición y el encuentro definitivo de los símbolos e imágenes, como, por ejemplo, la manzana de oro que le entregara la Virgen de Atlántico en tierras castellanas, manzana que es el mundo con todo lo nuevo y desconocido, con cada uno de los hombres y acciones que van interviniendo y cumpliendo la empresa.

Entre todos los anuncios de la tierra próxima, hay un elemento ansiado y esperado como ninguno por Colón, el ruiseñor. Pero le llega primero el canto, por lo que los marinos creen que Colón hace hechicerías, ante lo cual los increpa:

“Impíos, almas obesas, toda carne y sebo. Primero nace —sabadlo— el trino del ruiseñor y después el ruiseñor. ¡Ahora, ahora lo veréis...!” (pág. 109).

Pues bien, allí, en el momento de la certeza palpable, los Angeles le anuncian el martirio futuro en las injusticias y desconocimiento de su empresa. Es lo que el Capitán Alonso insinúa a Juan ya antes, pues también tiene la evidencia de la tierra próxima en los fuegos que ha visto en la noche. Este es el otro poder, el de la carne sobre el espíritu.

La obra se cierra con los sollozos de Cristóbal Colón, apartado de la alegría de los demás.

Luis Muñoz G.

Detrás de las máscaras, de DANIEL BELMAR. Zig-Zag, 1966

Tal vez no se haya subrayado la relación existente entre la función universitaria de Daniel Belmar, en medio de probetas y matraces, y su calidad de autor de ficciones, de esas ficciones veraces que son siempre sus novelas. Mientras los narradores más recientes de nuestro país desempeñan muchas veces tareas burocráticas directamente vinculadas con el negocio editorial, Belmar practica, hasta en su profesión, el lema principal de la escuela naturalista: *novelar es experimentar*. La química social de las conductas humanas, lo mismo que la de los elementos naturales, es su objeto de atención específico, en sus reacciones y, casi siempre, en la gama siniestra de sus colores.

Por otra parte, en Belmar esta aprehensión de las condiciones sociales se ha dado constantemente unida con una actitud testimonial. Esto vale como generalización para todo el grupo de narradores neorrealistas del 38. En ellos, el *testimonio* es un modo de vivificar el venerable concepto zolesco del documento. Casos típicos de esta combinación, que opera a menudo como fórmula de vertebración literaria, son Nicomedes Guzmán, Oscar Castro y, antes como adelantado de esa tendencia, Sepúlveda Leyton.