

menta la sacudida de la pasión, llama con voz desesperada a la mujer que la interpreta, y la invita “al campo luminoso—donde te espera el amor”, para después, a la hora del olvido, sentir que del recuerdo queda apenas “una imagen de brisas indecisas—, que transita, hecha sangre, por mis venas”.

Andrés Holguín no es un poeta del arrebatado sensitivo, ni de la pasión tumultuosa, ni del instinto desatado. Su poesía se nutre en la prodigiosa, inagotable cantera del espíritu y el alma, y se mueve en un fresco clima de serenidad y transparencia. Tampoco es un poeta descriptivo, minucioso en paisajes visibles o invisibles. Es la suya una poesía de palpitación, de subterránea corriente fluyendo hacia el mundo de las formas para invadirlo, para inundarlo de resonancias íntimas, inminentes e inmanentes. Pudiera decirse que la de Andrés Holguín es una poesía del presentimiento y el asombro, de la aventura y el abismo. Poesía que gira sobre la órbita del sueño, la evidencia y el anhelo.

En ocasiones todavía la poesía de Andrés Holguín se resiente de cierto preciosismo verbal, de cierta fastuosidad decorativa que le resta en fuerza lírica lo que le abona en primor y hermosura. Pero a pesar de este resabio de las primitivas influencias o acaso de la falta de experiencia vital a que alude la concepción rilkeana, siempre allá en la escondida medula que lo impulsa parpadea, iluminando el camino, la misteriosa, submarina luz de la poesía. Afortunadamente, ya el mismo Andrés Holguín ha advertido el peligro, y en un certero ensayo crítico ha sostenido que la misión principal de los poetas de su generación consiste “en despojar la poesía de toda falsa ornamentación, de toda sustancia prestada, de toda materia corrupta, inclusive del resto de emoción artificial que los mismos ‘pedracielistas’ fijaron en sus obras”.

José Constante BOLAÑO

ELMER RICE: *La Ciudad Imperial* (“Editora Interamericana”. Buenos Aires, 1942).

Dentro de la extensa diversidad de matices de la novela en nuestro hemisferio, en los cuales existen desde los personajes alucinados y elementales de la novela terrígena, hasta las creaciones proustianas, los más alquitarados productos de la “psicología imaginaria”, de que hablara Ortega y Gasset, la novela norteamericana es, no solamente la más conocida, gracias a la sabia práctica de difusión y propaganda, sino la más caracterizada, dentro de una conformación peculiar, y que, indudablemente, tiene en sí mucho

de inconcluso, de materia latente que espera una más definitiva realización.

No tenemos ya, ante los ojos, una novela de proporciones equilibradas y justas, en la cual cada paso coincide con el propósito, y el desarrollo general de la obra tiene una armonía perfecta, en la cual no hay el menor acento discordante. Aquí, en un desmesurado y titánico alud, pasa un torbellino de pasiones en fuga, en ocasiones apenas en esbozo; los personajes, muchas veces, se salen del propósito, para andar, sobrehumanamente por sendas que se quedan inconclusas. Pero, bien es cierto, no es esto producto solamente del factor de ausencia de armonía, de madurez, a lo cual obedece muchas veces. Hay otra influencia de inmenso poder sobre este género literario, y es el medio del continente americano, sin duda alguna no el más a propósito para lograr la aclimatación correcta de lo europeo. América requiere algo más caótico, que refleje mejor la especie de caos que vive, diferente al europeo de la anteguerra o actual. El tumulto de la vida americana tiene sus esenciales características, que no puede prestarle una literatura de distantes latitudes. Y, en mucha parte, esto es lo que se refleja poderosamente en nuestra novela. Tal vez hay demasiada absorción del hombre por el medio, falta de sobreposición, de triunfo; bien dijo Luis Alberto Sánchez en "América, novela sin novelistas", la influencia en muchos casos nociva que ha tenido sobre los ensayos de novela americana el paisaje exuberante y omnipotente, que poco a poco va devorando a los hombres, a tal punto, que, más que hombres individualizados, vienen a ser reflejos, esclavos del horizonte que habitan. Y esta misma influencia, casi incontrarrestable del paisaje sobre la novela, la hace más limitada, de posibilidades más restringidas. Esto no quiere decir que pueda desconocerse el logro formidable que representan obras que, siendo ejemplos representativos de esta tendencia, emanan de sí mismas un tal vigor, que él solo basta a hacerlas persistentes y perdurables.

Volviendo a nuestro tema inicial, de la novela norteamericana, talvez la mejor definida en la novelística continental, y la más representativa del pueblo en que germina, vemos bien que sería difícil dar un común denominador de ella. Hay una aparente disparidad, que permite englobar dentro del nombre genérico de novela estadounidense, obras tan disímiles como "Tobacco Road", de Erskine Caldwell, la novela desolada por antonomasia; la novela de la tragedia negra, vista desde un plano que, no por compasivo y humano deja de ser netamente de blanco, en "Holiday", de Waldo Frank, y más auténticamente, como expresión personal, en la dramática sucesión de tres días de "Sangre Negra", del escritor negro Richard Wright. Y dentro de la obra de un solo escritor, pueden hallarse creaciones tan diferentes unas de otras, como "Viñas de Ira", "La Fuerza Bruta" y "Tortilla Flat", de John Steinbeck, cada una de las cuales abarca un aspecto distinto del hombre norteamericano, al lado de la mediocre "Se ha puesto la luna".

Una característica que abarca en sí toda la novela de Norte América, es su desenvolvimiento, realizado duramente, sobre una vida insatisfecha, pobre en la mayoría de los casos. Es una novela de protesta, pero no hecha a través de tesis ni discursos, sino que emerge del gran torbellino que trabaja a sus protagonistas. El cine, que ha estado realizando la gran empresa de versiones artísticas de las mejores obras novelísticas, ha causado con ello un grave perjuicio a la contextura de la novela. Cada día aparece mayor número de novelas cuya segunda finalidad, que bien puede leerse entre líneas, es la de ser trasladadas a la pantalla, perdiendo con esto el desarrollo artístico, y derivando fatalmente la obra literaria hacia el argumento, hacia el guión de película. Se menoscaba el trazado del conflicto psicológico, para ser reemplazado por la sucesión mayor de peripecias, que, en su mayor teatralidad llevan estereotipado su destino de cine parlante. Se concede más importancia al factor acción dramática, a la sucesión de episodios y peripecias.

Hay, sin embargo, un tipo de novela que está excluido de ese propósito, pues su misma construcción lo suprime de su finalidad. Y es una novela caracterizada, esencial y especialmente dentro del género novelesco americano. Es la novela de la gran ciudad, y de su tipo concreto, Nueva York.

Desde la obra inicial de John Dos Passos, "Manhattan Transfer", y después en la monumental trilogía de este autor, "U.S.A.", que comprende "El Paralelo 42", "1919" y "El Gran Dinero", esta novela se ha definido, y cobrado su existencia independiente.

Las novelas de Dos Passos tienen, como esencial personaje, la ciudad, que aparece a veces monstruosa, y siempre con un oculto poder, como dueña y señora de las vidas de sus habitantes, que apenas sí son breves incidentes, mínimos guiñapos en la babélica confusión de intereses, dinero, odios, deseo, envidia, en la turbulenta marea de las pasiones insatisfechas y agazapadas dentro de cada mediocre.

Esta es una característica fundamental de las novelas de Dos Passos: la atomización del hombre. El escenario en que discurre la acción novelesca, pasa a ser el personaje de centro, y el hombre es solamente el incidente dentro de la máquina ciega. Por eso en ellas, aunque apenas hay un solo intento de descripción del paisaje, son más las calles y las construcciones frías lo que podemos imaginar, que los rostros fugaces de los hombres que aparecen un momento, y cuya incidencia en el desenvolvimiento de los hechos puede ser de una fatalidad casual, pero siempre el elemento azar, casualidad, está vinculado a su aparición transitoria. Y su pérdida en la muchedumbre es tan necesaria como su intervención. Una novela de Dos Passos contiene un pueblo de personajes errantes, un gran desfile de rostros de un momento. Y sin embargo, la novela no es una serie de episodios inconexos: hay una ligazón profunda, que va desde el estibador, pasando por la "flapper", al gran médico y al

millonario de la Quinta Avenida. Y esta ligazón es la contextura de la gran ciudad, su inmenso esqueleto de cemento bajo el cual, como una vida super-orgánica, se mueve el conjunto de vidas poderosas y miserables, que llevan, cualquiera que sea la latitud donde nacieron, la calidad inconfundible que les imprime el ser parte integrante de ese pueblo.

Ha llegado hace poco a mis manos, una novela que pertenece a este tipo, escrita por un abogado norteamericano, Elmer Rice, quien trocó su profesión por el teatro, obteniendo en éste brillantes éxitos; después se presenta en el campo novelístico con esta obra. El Club de Amigos del Libro Americano ha lanzado esta hermosa edición española de "La Ciudad Imperial".

Se desenvuelve dentro de la misma técnica de escenas breves y alternadas que emplea Dos Passos, técnica usada también en "Contrapunto" por Aldous Huxley. Esta técnica conserva cierta analogía con la de las novelas del siglo pasado, que destinaban un capítulo a la acción de un personaje, e iban tejiendo lentamente, diversas intrigas, ofreciendo con ello un extenso cuerpo novelesco. Modernizada, es la misma técnica que hoy emplean los citados autores. John Dos Passos la lleva a sus últimos extremos, presentando, en un solo capítulo, gran cantidad de escenas diversas y brevísimas.

En "La Ciudad Imperial", Rice se circunscribe a un determinado número de personajes, que van haciendo su aparición sin el menor esfuerzo, por las vueltas diversas de lo cotidiano. En ellos se encuentran seres de toda laya y condición. Hace parte de su "ménagerie" un abundante elenco de representativos de las diversas clases sociales. El actor de cine, el chofer de una familia acaudalada, la actriz de variedades, el millonario, el psiquiatra, la camarera, el estudiante. Como eje de toda la novela, aparece la familia Coleman, perteneciente a la plutocracia neoyorquina, descendiente de un novelesco matrimonio entre un banquero y una hermosa actriz de teatro, que sacrificó sus laureles escénicos y sus nobles pretendientes por el dinero del norteamericano. Y dentro de la familia, cada hermano es un representativo de una tendencia diferente. El calavera, enfermizo y maniático, padeciendo la herencia de la madre, que va languideciendo bajo el alcohol y la enfermedad mental. El millonario poderoso, jefe de familia, de férrea inteligencia, que, tras la máscara de hombre intachable, esconde irresistibles impulsos de vicioso ordinario. La hermana divorciada, Meceñas de artistas fracasados, que cae bajo la equívoca personalidad de un decorador. Y la figura más interesante del conjunto, Gay Coleman, el profesor de ciencias sociales, que, en contradicción con su posición de aristócrata adinerado, se inclina, generosamente, a buscar soluciones acertadas a la desigualdad e injusticia económicas y sociales.

En torno a esta familia, se teje una serie de intrigas diversas; alrededor de estos hombres, atontados, desconcertados, cada uno

con la convicción íntima de haber errado el camino, habitan mujeres que los aman, los desprecian, los explotan.

Al lado de esta vida, surgen las de otros personajes, relacionados a los Coleman por una u otra suerte de dependencias cuyos sufrimientos menores completan el cuadro sorprendente.

Las mujeres creadas por Rice tienen un concepto del amor acomodado, sobre todo, a lo físico, y dispuesto en todo momento a saltar por sobre la consideración de las circunstancias, presto a romper las ligaduras de la conveniencia. Una idea del amor, en muchos casos, como algo cotidiano, intrascendente, y casi siempre desprovisto del atractivo soñado, de la emoción honda. Es un concepto del amor contrapuesto en un todo al latino, cuyo nimbo sentimental aún sigue siendo de importancia cardinal. En esta novela, vemos mujeres que desempeñan sus funciones de amantes, exactamente como en el ejercicio de un empleo bien remunerado. Otras, que han pasado el límite oscuro del hastío, lo buscan tratando de hallar en él la posibilidad de un fuego renovado. Otras, talvez saben que ya no lo hallarán. Solamente hay una que, entregada a él en cuerpo y alma, tiene la conciencia de haber hallado la aproximación definitiva. Pero estas mujeres, dadas y despreocupadas en la entrega, son totalmente ajenas a las que vemos transitar en nuestro medio; son la imagen pobre y mecánica de un amor sin perspectivas, que es inferior a la que hay en el fondo del corazón de nuestras mujeres.

Su experiencia dramática y psicológica le facilita a Elmer Rice lograr el efecto de la descripción del personaje, sin necesidad, esa necesidad que ahogó tantas novelas posibles, de hacerla pormenorizada y en párrafos enojosos que, por fuerza, carecen de verdad. El personaje debe surgir de sus palabras, de sus actos, de sus recuerdos, de su presencia misma en el recinto del libro, sin artificiales intentos de descripción. Y en todos los personajes de Rice, contradictorios, como humanos, está patente esa sagacidad psicológica creadora del autor. Rice logra en esta novela conjugar acertadamente los dos elementos necesarios de la novela moderna: una abundante proporción de creación psicológica de personajes, no de acciones, ya que éstas deben emanar del modo como se delinean las personalidades, y, además, una justa proporción del elemento dramático, necesario para el desenvolvimiento de la novela. La excesiva proporción del acontecimiento, conduce a la novela a salirse del marco de vida cotidiana en que el arte moderno tiende a circunscribirla, y pasar a la categoría del folletón del siglo pasado, en que los borrosos personajes —absolutamente buenos o malos—, eran devorados por el episodio y la circunstancia.

Este es un mérito innegable de la novela moderna: combinar la disección espiritual, y el diario sucederse, hasta conducir al lector a sumergirse absolutamente en sus páginas, ignorando y negando la realidad que lo circunda, que es ajena a la realidad latente en los capítulos de la obra. Y esta absorción del lector por el libro,

solamente se logra mediante la combinación hábil y proporcionada de estos factores.

Rice presenta, en breves capítulos, una visión completa y extraordinariamente humana de cada personaje. En un momento hace girar sobre él la novela, presenta sus sentimientos a través de su propia visión, y cada uno de sus actos, cada concepción de ellos, se hace perfectamente explicable y lógica. En el siguiente capítulo, es otro el eje de la obra, y al enfocar las acciones del anterior personaje, las hace aparecer como el contrapunto de ellas mismas, vistas desde diferente plano, y cambiando, por ello, su categoría moral y el móvil que las ocasiona.

Esta novela tiene, sobre las de Dos Passos, una ventaja, y es la de ser más humana en la apreciación de sus personajes, que, por ello, cobran más vida a nuestros ojos. También la visión babélica de Nueva York es tema central, pero sus hombres están más próximos a nosotros, más comprensibles, y vistas en una forma más íntima las proyecciones de su personalidad que constituyen sus acciones.

No se describe la ciudad. Tanto mejor, pues las descripciones nunca se logran lo suficientemente bien, como para sobreponerse a la imagen que se desprende del ambiente. Hay una secreta habilidad para presentar las escenas, que hace que surja la ciudad, bajo un cielo acerado, su estrépito continuo y poderoso, sus edificios impasibles, el puerto a lo lejos, las mujeres en las calles colmadas. Esta habilidad, cuyo primer maestro fue Cervantes, quien nunca en el Quijote tuvo necesidad de hablar del paisaje, porque detrás de los personajes iba poniéndolo secretamente. Por eso el Quijote, libro en que no se habla del paisaje, es el libro en que mejor se ve desfilar el camino.

Este tipo de novela de ciudad tiene una entidad personal, separada del resto de la novelística estadounidense. Nueva York, amorfa e insensible, tiene sin embargo una personalidad de absoluta definición, que hace que no pueda confundirse jamás. Es la "Nueva York de alambres y muerte" de García Lorca; la ciudad casi humana y casi de mármol de Paul Morand, y la Ciudad Automática de Julio Camba.

Con ella sucede igual que con el hombre, cada una de cuyas facetas podría formar, abstractamente, un hombre distinto, pero que están unidas por el impulso vital y anímico cuya supresión traería la evidencia de la muerte.

En cada una de las concepciones de Nueva York, está toda la ciudad: en la idea del chofer de taxi, en la del vaquero recién llegado de su Estado lejano, en la de la mecanógrafa atractiva, en la del millonario poderoso. Es como un inmenso conjunto de posibilidades que, unidas todas ellas, forman ese ente prodigioso que logra devorar la vida de sus hombres, y que poco a poco, les va digiriendo y asimilando, igual que las piedras hambrientas de Tagore.

La terminación de la obra, es magistral. Después de traer a sus personajes a una serie de momentos y situaciones originados por ellos mismos, y su modo de actuar y concebir el mundo, resume la mayor fuerza dramática en la visión de un proceso penal ante la justicia de Nueva York. En un desenvolvimiento sereno, va pasando el desfile de los diversos incidentes del juicio. No incurre Rice en la falta de dar a los acontecimientos un desenlace definitivo, que se resolvería, o bien en una conclusión sentimental, y sin mayor importancia, o en un momento demasiado teatral, que perjudicaría la sobriedad. La terminación, es apenas la terminación de un fragmento de la vida de los protagonistas, en la que no hay nada inusitado, pero en la cual se halla un poderoso contenido emocional. Lo mismo que en un recodo de la vida se pierden de vista seres que hemos seguido un momento, así se desvanecen los hombres de este libro, sin que concluya aún la tarea de su vida, aún con infinitas posibilidades de sufrimiento y de alegría abiertas ante sí. Y al fondo, pétrea, impasible, y de una perdurabilidad que contrasta con la frágil y efímera estructura de los hombres, persiste la silueta, desdibujada entre brumas, de la Ciudad Imperial.

Pedro GÓMEZ VALDERRAMA

SILVIO VILLEGAS: *La Canción del Caminante*. ("Litografía Colombia". Bogotá, 1944).

"*La Canción del Caminante*" es el título del último libro de Silvio Villegas. En él, lo que más sorprende es la magia de su estilo. El gran escritor subsiste por su estilo. Nada más le es indispensable. El tema, el motivo central del ensayo carece entonces de importancia. No es preciso que el tema atraiga, que emocione su sola enunciación o que nos hiera individualmente, por resonancia. El escritor que ha llegado a manejar un estilo propio, característico, atrayente, pasa entonces sobre los temas; éstos pierden sus fronteras; el escrito es, sólo, la confesión del autor y esa confesión nos subyuga en todas sus proyecciones.

Por eso, la gran novela del siglo actual carece de tema definido. "A la recherche du temps perdu" de Marcel Proust es, pudiera decirse, sólo la reflexión prolongada del gran novelista sin un objetivo determinado. Las páginas se suceden y los relatos varían; el paisaje o la emoción, o el paisaje a través de la emoción, el amor o la variabilidad de todo sentimiento, con un fondo nostálgico de pesimismo esencial, por todos los ámbitos del pensamiento y de la sensación pasa el autor, armado de la gracia embrujadora de su estilo. Lo cual no quiere decir que el novelista no tenga qué decir.