



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Bryce Echenique, A. (1977). *Temas principales del teatro de Henry Montherlant* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:

Temas principales del teatro de Henry Montherlant

Autor:

Alfredo Bryce Echenique

Año:

1977

**Lugar de
publicación:**

Lima, Perú

**Tipo de
tesis:**

Doctorado

**Palabras
claves:**

Henry de Montherlant, teatro francés contemporáneo, temas principales, recursos dramáticos

**Referencia
en
APA 7ma. ed.**

Bryce Echenique, A. (1977). *Temas principales del teatro de Henry Montherlant* [Tesis para optar el Grado Académico de Doctor en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Posgrado.

Resumen

El trabajo se plantea estudiar los temas fundamentales en el teatro del escritor francés Henry de Montherlant. Primero se esboza un resumen biográfico del autor, haciendo énfasis en su etapa de dramaturgo. para hallar los vínculos entre vida y obra. A continuación, se realiza un balance crítico de la obra teatral de Montherlant dentro de la comunidad literaria contemporánea. Luego, se emprende un análisis temático de su obra de teatro, su género predilecto.

Palabras Clave: Henry de Montherlant, teatro francés contemporáneo, temas principales, recursos dramáticos.

Universidad Nacional Mayor de San Marcos



NO SE PRESTA
A DOMICILIO

**Temas Principales del Teatro de Henry
de Montherlant**

Tesis para optar el Grado Académico de
DOCTOR EN LETRAS
Especialidad de Literatura

Alfredo Bryce Echenique

LIMA - PERU

1977

326





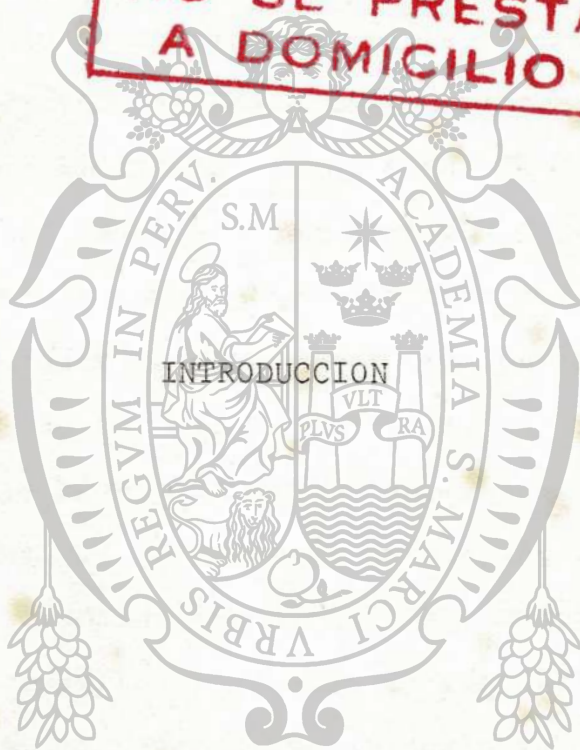
**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**



A la memoria de mi padre.



**NO SE PRESTA
A DOMICILIO**



INTRODUCCION

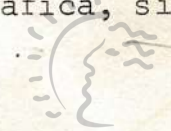


LE
059
LT

Presento a la consideración del Jurado la siguiente tesis, en la que recojo y estudio los temas principales de la obra teatral de Henry de Montherlant.

Se trata, pues, de un estudio parcial de esta obra, y que en ningún momento pretenderá abarcarla toda. Henry de Montherlant es autor de novelas, cuentos, poemas, ensayos, y obras de teatro; su producción literaria es una de las más vastas de la literatura francesa contemporánea. Nos ha sido por ello necesario limitarnos a sus obras de teatro, y dentro de éstas, a los temas que consideramos fundamentales, con el fin de obtener una mayor profundidad en nuestro análisis.

La presente tesis se compone de tres partes. En la primera, bajo el título de "Etapas de una vida y de una obra", nos referimos a la biografía del autor, y a su vuelco, en un determinado momento de su creación literaria, a la producción teatral. La vida de Montherlant es inseparable de su obra, por lo cual resulta indispensable conocerla para penetrar seriamente en el mundo de sus ficciones. Montherlant vivió en función de su obra literaria, pero al mismo tiempo ésta dependió enormemente de aquélla, hasta el punto de que algunos de sus libros son verdaderas biografías interpretadas. Fue, además, una vida sacudida e influida por una serie de acontecimientos que a menudo la hicieron cambiar de curso. La primera parte, se refiere, pues, a ella, pero no es una simple relación biográfica, sino un estudio de los he



chos que encontraron un eco profundo en la obra literaria.

La segunda parte se titula "El caso Montherlant", y al igual que la primera, cumple una función específica dentro de la presente tesis. En efecto, Montherlant es uno de los autores que mayores simpatías y antipatías ha despertado siempre entre el público francés. A menudo, la crítica es muy poco objetiva cuando se refiere a su obra. Se le elogia desmedidamente, o se le ataca despiadadamente. Ello se debe, sin duda, al desconocimiento de una serie de factores que lo han llevado a ser considerado como una figura aislada dentro de la literatura francesa contemporánea, creando al mismo tiempo una serie de errores de apreciación en torno a su personalidad y a su obra. No pretendemos analizar las posiciones de la crítica, pero sí aquellas particularidades de la vida y de la obra de Montherlant que tantos malentendidos han originado entre el autor y el público. Conociéndolas, habremos dado un paso definitivo hacia la correcta comprensión de su producción literaria.

La tercera parte está constituida por el estudio que realizamos de los temas que consideramos fundamentales en el teatro de Montherlant. Estos son casi siempre los mismos de sus novelas y ensayos, pero desarrollados más extensamente y con mayor profundidad. Para Montherlant, el teatro fue el género ideal para la exploración del alma humana. Dentro de este género se sintió siempre más cómodo en su intento de pre-

sentarnos personajes extraídos de una atenta mirada a la vida. La incoherencia, el espíritu comunitario, la "calidad", el amor, la acción y la inacción, es decir, los temas que predominan a lo largo de toda su obra, adquieren en el teatro su máxima y más profunda dimensión.





NOTA: en el tercer capítulo hemos trabajado constantemente con textos extraídos de la obra teatral de Montherlant, por lo cual nos hemos limitado a señalar después de cada cita, el acto y la escena de la obra a la que corresponde (la única excepción es Port Royal, por tratarse de un drama en un solo acto y sin escenas). Hemos tratado de evitar de esta manera una inútil aglomeración de citas a pie de página. La bibliografía completa del autor se halla al final de la presente tesis.





"Su vida, tensa por un esfuerzo constante, pero atravesada por nostalgias y por sueños, no puede ser separada de su arte, pues ella une la acción a la contemplación. A esto se debe que él (Montherlant), repita, a menudo, que fue una vida feliz." (1)



(1) Bordonove, Georges: Henry de Montherlant. Paris. Editions Universitaires. 1958. p. 9.



A. La Acción y la Contemplación.

Henry Millon de Montherlant nació en París, el 21 de abril de 1896. Por el lado paterno, su familia era de origen catalán, establecida posteriormente en Picardía, donde puede seguirse las huellas, en línea directa, hasta el siglo XVI. Ya desde esta época, se encuentran antepasados de nuestro autor que se distinguieron en el servicio de las armas, en política, y en general, en el servicio de un rey y de su corte.

La infancia de Montherlant, y los primeros años de su adolescencia, estuvieron a cargo de dos mujeres: su madre, de apellido Riancey, a quien nuestro autor debe una cierta jovialidad; y su abuela, de apellido Potier de Courcy, que representaba el elemento patético de la familia, y a quien Montherlant le debe un cierto sentimiento trágico de la vida. Su padre, hombre de muy pequeña estatura, pasó su vida acribillado de deudas, y dedicado a sus dos únicas pasiones, los caballos y los objetos de arte. No tuvo influencia alguna sobre su hijo.

Recreemos un poco la infancia de nuestro autor, tan importante por el peso que adquirirá en su obra, a la luz de algunas citas referidas a su atmósfera hogareña.

"Su abuela vivió reclusa en una atmósfera de capilla ardiente, y con un rosario siempre en las manos. Al morir se descubrió que llevaba un cilicio. Fue de esta abuela, bretona y 'bretonante', de quien Montherlant heredó un ma-

nuscrito del siglo XVIII, que era nada menos que el diario de un convento jansenista". (2)

"De sus abuelos catalano-picardos, Montherlant hereda su seriedad, su elevación de alma, y un cierto aspecto taciturno de su carácter. De la otra rama, proveniente de la Champagne, hereda la sed de vivir, y una propensión a las aventuras del corazón. De su abuela, bretona y jansenista, hereda el sentimiento de lo trágico, y el tono pascaliano de la frase y el pensamiento". (3)

Una infancia y una adolescencia que pudieron ser muy tristes, no lo fueron, sin embargo, gracias a las tres pasiones (otra palabra no cabría en este caso), que ocuparon y colmaron al joven Montherlant: la pasión del colegio, la pasión de escribir, y un poco más tarde la pasión de la tauromaquia.

Desde muy temprana edad, Montherlant empieza a escribir pequeñas novelas, cuentos y sainetes. Podemos afirmar, también, que a la edad de doce años sabía ya que sería escritor y nada más que escritor. Paralelamente, se desarrolla en nuestro autor el gusto por la vida escolar. A pesar de no haber estado nunca interno en un colegio, los tres años que pasó en una pequeña escuela cercana a París (en Neuilly), y sobre todo el año pasado en el colegio católico de La Sainte-Croix (también en Neuilly), bastarán para mostrarle que el colegio, y no el hogar familiar, es la atmósfera que prefiere,

(2) Op. cit. p. 11.

(3) Op. cit. p. 11.





su verdadero hogar. A J. N. Faure-Biguet (4), le debemos las informaciones más precisas sobre esta etapa de la vida de nuestro autor. Escribía desde los seis años, y a los ocho, había terminado una novela cuya acción se desarrollaba en la Edad Media. En 1905, como resultado de la "revelación" de Quo vadis, cuya lectura lo fascinó y le abrió el mundo de la antigüedad romana, Montherlant y el propio Faure-Biguet transformaron aquella primera novela de ambiente medieval en una de ambientación romana, ilustrada por Montherlant, y cuyo título fue Pro una terra. Esta "revelación" la narra nuestro autor en una novela profundamente autobiográfica, Les bestiaires (Los gladiadores - 1926), cuyo personaje central, Alban de Bricoule, lee Quo vadis, y descubre en sí mismo una profunda e instintiva afinidad con el paganismo romano. Los personajes que más admiró Montherlant en la obra de Sienkiewics fueron aquellos voluptuosos y vigorosos paganos tales como Nerón y Petronio, y no Pedro, el apóstol, o los primeros cristianos. La atmósfera moral de la Roma pagana permanecerá siempre en la mente del autor, y habrá de representar una fuerte influencia en su obra futura. Veintiocho años después de la lectura de Quo vadis, Montherlant escribía en un nuevo prólogo a su libro La relève du matin:

(4) Faure-Biguet, J.N.: Les enfances de Montherlant. Paris. Henry Lefebvre. 1948.

"Mi desarrollo intelectual, mis ideas, mi sensibilidad, mi imaginación, y por cierto, mi temperamento, son producto del paganismo." (5)

Y en 1966, a los setenta años de edad, Montherlant nos dice en el segundo volumen de sus Carnets (1958-1964):

"En Cette voix d'un autre monde (Esta voz de otro mundo), libro que actualmente estoy escribiendo, consagro un largo estudio a Quo vadis, muy necesario para quien desee comprender lo que soy y lo que escribo." (6)

Ello demuestra, pues, que Montherlant optó, desde muy temprana edad, por los positivos ideales romanos de virtu, magnanimidad, coraje, y severidad, antes que por las aparentemente negativas virtudes cristianas de la humildad, la abnegación, y la no resistencia. Además, a través de sus obras, nuestro autor ha expresado muchas veces su admiración por el mitraísmo (7), religión sumamente violenta, que fuera oficial entre los emperadores del tercer siglo, y que realmente intoxicó a las legiones romanas. Montherlant ha mostrado siempre una cierta fascinación por la mitología solar del mitraísmo, y por su aceptación de numerosas contradicciones aparentes, tales como la generación del amor a través del conflicto, de la lucha a muerte, y de la totalidad de la

(5) Montherlant, Henry: Prólogo de 1933 a La relève du matin. Paris. Gallimard, 1954. p. 23.

(6) Montherlant, Henry: Va jouer avec cette poussiere. Paris. Gallimard. 1968. p. 198.

(7) Véase: Montherlant, Henry: Les bestiaires. Paris. Gallimard. 1954.

vida por los actos de exterminio. Sin embargo, al mismo tiempo se da cuenta de que numerosos rasgos del mitraísmo fueron absorbidos por la Cristiandad, resultando ésta a su vez un nuevo e interesante ejemplo de esa mezcla o fusión de contrarios que tuvo siempre un especial atractivo para él. Así, en momentos en que su culto del paganismo estaba en su apogeo, Montherlant continuaba perteneciendo a la confraternidad religiosa de Montserrat (8). Nuestro autor admite no ser creyente, pero sin embargo profesa una gran admiración por muchas de las enseñanzas éticas del cristianismo, y afirma, además, que en la Iglesia Católica Romana pueden encontrarse rasgos vivos de paganismo. Recordemos, por último, que Montherlant nace un 21 de abril, fecha que él considera de gran significación, pues como sabemos es la fecha tradicionalmente aceptada para la fundación de Roma, y también el momento en que el sol entre en el signo de Taurus.

De los años pasados en los colegios Saint Pierre de Neuilly (1907-1910), y Sainte-Croix, Montherlant sacará numerosas experiencias que, con el correr de los años, se convertirán en temas importantes de su obra en prosa y teatral. El tema de la "comunidad" (comunidad del colegio, comunidad de "los mejores"), aparecerá en La ville dont le prince est un enfant (La ciudad cuyo príncipe es un niño), publicada por primera vez en 1951, y posteriormente corregida por el autor pa

(8) Véase: Montherlant, Henry: Un voyageur solitaire est un diable. Paris. Gallimard. 1961.

ra su puesta en escena, en 1967, y en Le Maitre de Santiago (El Maestro de Santiago), publicada en 1947. La primera de estas obras teatrales, no es más que la dramatización de la crisis sentimental que causó su expulsión del colegio de la Sainte-Croix, en marzo de 1912. En aquella oportunidad, Montherlant fue acusado de ser "un espíritu maligno", y de perturbar la paz y el orden en que debía transcurrir la vida normal de un colegio católico.

Durante todo este período, Montherlant continuaba escribiendo cuentos, poemas, y monografías históricas. En 1909, por ejemplo, escribió un significativo y desagradable cuento titulado "Amor". La acción se sitúa en las estepas rusas. Dos recién casados viajan en medio de una fuerte nevada. Es, sin embargo, un viaje feliz. Pero, de pronto, se ven acechados por una manada de lobos que pone en peligro la vida de ambos. En una terrible escena, el hombre lanza a su mujer a los lobos, y mientras éstos la devoran, aprovecha para escaparse. Para quien haya leído los cuatro volúmenes que conforman la novela Les jeunes filles (Las muchachas), la más controvertida pero también la más leída de las novelas de nuestro autor, las asociaciones saltan a la vista. Por libros como éstos, Montherlant ha sido acusado de misógino. Y es cierto que su defensa resulta difícil, a estas alturas de su producción literaria, en que su vida y obra resultan verdaderamente inseparables. Habrá que esperar, sin duda, para

abordar una discusión sobre sus personajes femeninos, y sobre la misógina antipatía de los masculinos, el vuelvo al teatro del autor, momento en que su visión de la mujer parece cambiar por completo. En todo caso, sólo el conocimiento de su obra teatral nos permitirá disponer de los elementos necesarios para emitir un juicio definitivo sobre personajes que, de una manera u otra, estuvieron casi siempre presentes en la obra de Montherlant.

1909, año de la publicación de "Amor", es también el año de una nueva "revelación": la tauromaquia. En el mes de septiembre, Montherlant asiste por primera vez a una corrida de toros, en Bayona. Poco después, le escribía a su amigo Faure-Biguet:

"Acabo de regresar de la feria de Bayona. De todas maneras escribiré algo sobre los toros más adelante; es uno de los espectáculos más maravillosos e intoxicantes que existen" (9).

Al año siguiente, Montherlant va a pasar sus vacaciones en España. Allí aprende a torear y toma parte en una serie de encierros organizados por una familia de Burgos. El diario Torero, de Nimes (8 de octubre de 1911), se ocupa de Montherlant, elogiando su valentía ante los toros. Es también conocida la anécdota según la cual Belmonte, al enterarse de

(9) Faure-Biguet, J.N.: Les enfances de Montherlant. Paris. Henry Lefebvre. 1948. p. 54.



que Montherlant había publicado un libro en Francia, se lamentó diciendo que jamás lograría ser tan buen escritor como torero (10).

Su promesa de escribir algo sobre los toros la cumple Montherlant con Les bestiaires (1926), y con España sagrada (1952), aunque este mismo tema puede encontrarse en menor escala en otros libros del autor, sea en forma de alusiones, de comparaciones, imágenes, etc.

Bajo la influencia de lo que él llamó "taurinus furor", Montherlant pasa una buena parte de los años que van hasta la Primera guerra mundial, dedicado a la práctica de la tauromaquia, a la lectura de textos sobre este tema, y frecuentando numerosas peñas taurinas. Muchos fueron los elogios, pero también muchas las críticas, que despertara esta verdadera pasión del joven escritor, pasión que sólo llega a su fin en 1925, cuando a raíz de una grave cogida, Montherlant fue hospitalizado con un pulmón perforado.

Mientras estuvo en el colegio, Montherlant mantuvo casi secreta su pasión por los toros. Sin embargo, con el correr del tiempo, sus actividades en este campo fueron haciéndose cada vez más conocidas, y le costaron graves críticas. A éstas responde el autor en numerosas páginas que se encuentran,

(10) Véase: Sipriot, Pierre: Montherlant par lui meme. París. Editions du Seuil. 1959.

en su mayor parte, en Les bestiaires. Para Montherlant, gran parte del interés y el valor de la tauromaquia se halla en sus orígenes paganos, y en su primitiva relación y asociación con el culto del sol. Le atrae la unión, la fusión de odio y armonía que hay en la tauromaquia:

"El toro y el torero (afirma Montherlant), solos, uno frente al otro, son enemigos únicamente en apariencia. En efecto, existe un profundo acuerdo entre ambos. La perfección en el dominio es una forma de posesión" (11).

Esta definición contiene toda una mística de la violencia, del sacrificio, y de la regeneración que, si bien puede ser inaceptable para muchos, expresa un aspecto importante de la sensibilidad del autor. Además, Montherlant admira la técnica del torero, no sólo por lo que tiene de acto ritual, sino también como una artística manera de expresión de sí mismo. Refiriéndose a Belmonte, escribe:

"Nada entendemos del torero si no nos damos cuenta de que, entre los más grandes, el arte del torero es una forma de expresión de sí mismo, exactamente al mismo nivel que la literatura, las artes plásticas, la música, y la danza" (12).

Entendida de esta manera, la tauromaquia ha sido siempre

(11) Montherlant, Henry: España sagrada. París. Wapler. 1952. p. 44.

(12) Op. cit. p. 26.



para Montherlant un emocionante modelo de fusión entre el coraje y el arte, a la par que fuente de profundas verdades que conciernen a la vida instintiva del hombre en una de sus formas más elementales.

Expulsado del colegio de la Sainte-Croix, en 1912, Montherlant atraviesa un período que se caracteriza más por la indecisión que por las realizaciones definitivas. Lo encontramos, primero, de alumno de la Facultad de Derecho, en la Universidad de París, pero su interés por la abogacía no es muy grande, y al finalizar su primer año será desaprobado en los exámenes. Luego, lo encontramos formando parte de un club de juventudes católicas, pero también, bajo la presión de su madre, frecuenta al mismo tiempo la sociedad mundana y frívola del "tout París". En un atelier de Montparnasse, recibe clases de dibujo y de diseño, pero su interés por unas jóvenes modelos italianas parece ser mayor que el que demuestra por las enseñanzas de sus maestros del momento. Pocos meses más tarde, lo encontramos formando parte del club El Auto, cuyos miembros pertenecen en su totalidad a la clase obrera. A estas actividades, paralelas a las del toreo, Montherlant añade sus frecuentes y profundas lecturas. Los moralistas romanos se convierten en sus mentores intelectuales, al mismo tiempo que admira las virtudes literarias de Tácito, Pascal, Chateaubriand, Barres, y D' Annunzio. Más tarde, en 1916, descubre y lee con profundo interés la obra de Nietz-

che. Sin embargo, el acontecimiento de mayor importancia en estos años es la Primera guerra mundial, y la experiencia que en ella adquiere Montherlant inspirará y dará su tono a una gran parte de su producción de los años siguientes.

El padre de Montherlant fallece en 1914, año de la guerra, y su madre, que se hallaba muy enferma, interviene para impedirle partir al frente de batalla, arrancándole la promesa de no abandonarla antes de su muerte. Este incidente, unido al deseo de enrolarse para emular así a un joven amigo, servirá de materia para la primera obra dramática del autor, Exil, escrita en 1914, y publicada en 1929.

Vale la pena detenerse en esta obra escrita por Montherlant a los dieciocho años de edad, por ser su primera obra de teatro, y porque ya en ella podemos encontrar algunas características reveladoras de lo que más adelante será su producción para la escena. Philippe de Presles (18 años), desea enrolarse en el ejército para poder partir al frente de batalla con su amigo Bernard Senac. Su madre se opone, y Philippe cede. Cede, pero amenaza:

"Pagaréis caro lo que acabo de hacer por vos.
Y llegará el día en que, en este mismo lugar
en que me habéis suplicado que me queda, me
suplicaréis que parta" (II, 8).

En efecto, la conducta de Philippe se vuelve tan insostenible, que su madre llega a pedirle que se marche a la guerra. Pero de pronto las cosas cambian, porque Senac, el

amigo entrañable, regresa herido, y Philippe se niega a partir. Pero también este estado de cosas dura poco. Una breve entrevista con Senac le permite comprender a Philippe que su amigo ha cambiado con la experiencia de la guerra. Desesperado, corre a enrolarse:

"Parto a formarme un alma como la suya. Un alma que me permita volver a descubrirlo a mi regreso" (III, 5).

Tal cosa no sucederá, sin embargo, pues la experiencia de la guerra hace que cada persona evolucione de una manera diferente. Pero no es esto lo que pretende demostrarnos Montherlant en Exil. Esa forma del amor que es la amistad, aquella frase de La relève du matin (libro consagrado a sus experiencias escolares): "¡Los seres! ¡Los seres humanos! ¡No hay nada más que los seres humanos!", son el verdadero tema de esta primera obra teatral. En efecto, Philippe cree que desea partir a la guerra llevado por su patriotismo, pero es en realidad su afecto por Senac la causa de su impaciencia. Y cuanto éste vuelve herido y cambiado, tampoco es su patriotismo el que lo empuja a marcharse. Es el deseo de recuperar a su amigo. Más adelante veremos cómo estos personajes, que desconocen el verdadero móvil de sus acciones, serán objeto de profundos estudios psicológicos en el teatro de Montherlant. Y veremos también cómo el amor, en sus más variadas manifestaciones, se convertirá en un tema esencial

del teatro de nuestro autor.

En agosto de 1915, fallece la madre de Montherlant, quedando el joven escritor libre para partir a la guerra. Montherlant se enrola en un regimiento de infantería y llega al frente de batalla, donde permanece hasta 1918, año en que fue gravemente herido. Muy característica del autor, ya desde esta época de su vida, es su negativa a asumir las responsabilidades del mando. Así, durante la guerra, prefiere permanecer como oscuro soldado, vivir el espíritu de camaradería que nace ante el peligro, antes que sufrir lo que él llama la soledad de un jefe, al verse obligado a dar órdenes que sólo lo alejarán de los hombres.

La guerra es un vasto campo de experiencias para Montherlant. En el campo de batalla pone en práctica muchas de sus ideas, pero sin llegar a conciliar el pensamiento y la acción. El resultado es una actitud dual y contradictoria con respecto a la guerra, y que permanece prácticamente inalterable a lo largo de toda su vida y su obra. Le songe (El sueño 1922), es, dentro de la novelística del autor, uno de los primeros y más significativos ejemplos de esta actitud contradictoria. Si por un lado, el carácter violento de Montherlant, su sed de heroísmo, y su admiración por las rudas virtudes romanas salen revitalizados de su experiencia en el frente de batalla, por otro, el aspecto profundamente humano y realista de su personalidad sufre un terrible golpe, ha-

ciéndolo salir horrorizado del espectáculo de la guerra. La ambivalencia de tal actitud se encuentra resumida en el prólogo de 1933, a La releve du matin:

"La justificación de la guerra puede ser expresada en términos de un pensamiento sublime, pero se derrumba ante la visión de un soldado que agoniza" (13).

En otras ocasiones, Montherlant habla de "la catástrofe" de la guerra, y muestra verdadero asombro al constatar la relativa ausencia de expresiones de disgusto y de condena moral ante la guerra y sus horrores, en los libros de historia. Sabemos también, por sus primeros Carnets (14), que jamás ocultó su violenta indignación ante la campaña italiana en Etiopía, a la que se refirió como "la más injusta y odiosa de las guerras" (15).

Sin embargo, sería incorrecto e inexacto afirmar que estos sentimientos humanitarios representan su única, y más aún, su principal respuesta al problema de la guerra. No cabe la menor duda de que ésta se presentaba para Montherlant como un llamado a sus ideales, muy cercanos a los de Nietzsche, de poder, conflicto, y violencia. Era, además, una o-

(13) Montherlant, Henry: La releve du matin. París. Gallimard. 1954. p. 12.

(14) Montherlant, Henry: Carnets 1930-1940. París. Gallimard. 1953.

(15) Op. cit. p. 161.



oportunidad para revivir las más austeras virtudes romanas, tal como lo pone de manifiesto su novela Le Songe. Montherlant llega a considerar la guerra como un terreno apropiado para la formación del carácter, de lo que él entiende por un carácter heroico, a través del peligro y la adversidad. La considera también una oportunidad para la búsqueda de cualidades tales como la abnegación, el coraje, y el sentimiento de camaradería (este último muy cercano al espíritu comunitario, que será uno de los temas más importantes de su obra teatral). Según Montherlant, la guerra puede hacer brotar en el individuo una serie de cualidades de alto valor moral, cuyo ejercicio puede parecer innecesario en tiempo de paz, pero que resulta indispensable para quien desee formarse una concepción heroica de la vida, tanto en períodos de paz como en períodos de guerra. Esta se presenta, pues, para Montherlant, como un medio de aprendizaje del cual suelen brotar una serie de virtudes de gran aplicación en la vida civil. La experiencia de la guerra puede dar, en cualquier tiempo, a individuos y sociedades, un sentido real de los valores más importantes. Montherlant afirma que la verdadera lección que nos da la guerra, es que debemos trabajar para una paz activamente modelada, no aceptada en forma pacífica, y en la cual, la energía, la honestidad, y el riesgo, desempeñan un papel preponderante. En Textes sous une occupation (Textos bajo una ocupación - 1953), elogia a la guerra diciendo que

constituye "una interrupción de la vida burguesa" (16). Sin embargo, preservar en tiempo de paz aquellos valores adquiridos en el frente de batalla, es ardua tarea. A esto se debe, según nuestro autor, el que una vez terminada la guerra tantos combatientes encuentren dificultades para adaptarse a la vida civil. Y en efecto, Montherlant, al igual que muchos de sus contemporáneos, atravesó por un período de insatisfacción y rebeldía, al terminar la Primera guerra mundial. No obstante, a ese período corresponden sus primeros éxitos en el campo de la literatura.

Si bien es cierto que no encuentra editor para La relève du matin, y que tiene que publicar el libro por su cuenta, éste recibe elogiosos comentarios de la crítica, al aparecer en 1920. La relève du matin es una colección de ensayos inspirados principalmente en su permanencia en el colegio de la Sainte-Croix. Es un libro revelador no sólo en lo que se refiere a las actitudes del autor en aquella época, sino también porque confirma las profundas huellas que la vida escolar dejara en él. Montherlant escribe con fervor sobre los valores impartidos por el colegio, y también, en forma profundamente individualista, sobre el milagro de la juventud, y sobre los aspectos más mundanos (el estético y el históri-

(16) Montherlant, Henry: Textes sous une occupation. París. Gallimard. 1953. p. 26.



co) del catolicismo. Libro lleno de altibajos, y a veces, de una fatigosa retórica, pero donde se deja escuchar ya esa voz que hará de Montherlant un escritor sui generis. Dos años más tarde aparece Le songe, que se presenta como una novela llena de poesía y de ideas, en contraste con la corriente predominante en el momento, según la cual la novela debía ser un análisis psicológico claro, preciso, y severamente limitado. Le songe, al igual que La relève du matin, revela ya un punto de vista bastante original e independiente en su autor, a la par que la afinidad existente entre éste y la juventud ardiente e inquieta del período de la post-guerra.

Es el momento de una nueva "revelación" en la vida de Montherlant: el deporte, cuya más importante expresión literaria es Les olympiques, publicado en 1924. Durante los cuatro años que precedieron a la aparición de este libro, Montherlant se había dedicado con verdadera pasión a la práctica del fútbol y del atletismo. Se sabe, por ejemplo, que llegó a correr los cien metros planos en once segundos y ocho décimas. Para Montherlant, el deporte se presentaba como un medio de acción, en el cual era posible volver a encontrar aquella fraternidad viril experimentada en la guerra. Refiriéndose a su generación (muchos intelectuales de la época encontraron gran satisfacción en las prácticas deportivas), Montherlant afirma que el deporte era para ellos una actividad a medio camino entre el gran lirismo físico de la guerra

y la burocracia de la paz. Tras haber visto tantos cuerpos mutilados en el frente, el autor revela haber adquirido, gracias al deporte, un nuevo e intenso respeto por el cuerpo humano, sintiendo al mismo tiempo "la apasionada necesidad de utilizarlo al máximo, durante el breve otoño de su integridad" (17).

Un puro deleite en el esfuerzo físico, constituye otro de los factores determinantes de esta apasionada inclinación por los deportes. Pero existen también factores de segundo orden, tales como la relación con la antigüedad griega, derivada de la práctica inteligente de los mismos. Montherlant elogia la asociación establecida por los griegos entre las prácticas deportivas y la exitosa utilización del trabajo intelectual, asociación cuyo símbolo es Hermatena, en quien se combinan la habilidad de Hermes, dios del gimnasio, con las artes de Atena, diosa de la sabiduría. Como resultado de ello (sobre todo cuando habla de fútbol o de atletismo), Montherlant pasa del análisis técnico, basado en su experiencia práctica, a las reflexiones de carácter moral y filosófico.

En su prólogo a Les olympiques, empieza diciendo que ya se ha escrito mucho sobre los efectos benéficos del deporte sobre la salud y el carácter del hombre, y sobre el llamado que las prácticas deportivas hacen al total ejercicio de la

(17) Montherlant, Henry: Romans et oeuvres de fiction non théâtrales. París. Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 1958. p. 373.

inteligencia. Hará hincapié, por consiguiente, en lo que él llama la camaradería y la poesía del campo deportivo. La exacta significación de tales conceptos se desprende de una atenta lectura de Les olympiques, obra en la que el autor se ocupa sobre todo de asuntos morales y estéticos.

Al igual que Camus, años más tarde, Montherlant considera el deporte como la única escuela de valores morales, olvidándose por completo de lo que en otros libros nos había dicho acerca de la guerra como terreno apto para un aprendizaje del mismo tipo. Recuerda ahora, con gran placer, que aquello que Aristóteles esperaba de la gimnasia no era más que una generación de valores morales. La base que el deporte ofrece para la obtención de una moralidad nace del tipo de satisfacción que nos da, de una especie de intoxicación a través de la disciplina (disciplina en el entrenamiento, en la práctica, en el esfuerzo individual). Hay, asimismo, una disciplina moral, ya que el deporte nos enseña la "aceptación", tal como la concibieron los griegos, o sea el "consentimiento con pesadumbre y beneplácito" (18). Cuando escribe sobre fútbol, por ejemplo, Montherlant afirma que hay importantes valores implícitos en la silenciosa aceptación de un fallo injusto del árbitro, o del hecho de que el viento que soplaba a favor de nuestro adversario, durante la primera mi

(18) Op. cit. p. 296.





tad del partido, haya dejado de soplar cuando iba a beneficiarnos. Aparentemente, estos detalles carecen de mayor importancia, pero, según nuestro autor, la actitud del individuo ante ellos es indicio de toda una manera de ver y de tomar las cosas, de una manera de pensar cuyo valor moral puede resultar muy grande. Al igual que en sus libros sobre toros, cuando se refería al ruedo taurino, Montherlant vuelve a emplear las palabras "terreno de la verdad" al referirse al campo deportivo y a la pista de atletismo. También éstos le revelan al individuo los límites de su capacidad física y espiritual, sin que se pueda hacer nada tampoco por ocultárselos al espectador o a sí mismo. Para Montherlant, hay en estos hechos una serie de lineamientos morales que son de gran importancia para la conducta en la vida.

Con el conocimiento y la autoridad de un verdadero deportista, escribe:

"No hay goce completo ni perfecto en el deporte, sin estilo. Nuestra actuación puede satisfacer a nuestra mente, pero sólo el estilo beneficia a la totalidad de nuestro ser" (19).

Lo que él llama estilo, es la fuente principal de su placer estético, debido a la coordinación y maestría físicas que implica. Montherlant recalca que ese estilo posee una belle-

(19) Op. cit. p. 259.



za compuesta por elementos muy sencillos y naturales, y que es por eso mismo que le resulta tan placentero.

Pero además de los valores estéticos y morales, nuestro autor le atribuye al deporte una función social. Su experiencia le permite afirmar que puede aún romper barreras sociales, de tal manera que el campo deportivo llega a ser, para él, fuente de la más auténtica camaradería, al mismo tiempo que gran nivelador social. No cree, sin embargo, que el deporte sea una fuerza capaz de acercar a las naciones que rivalizan en los estadios, pudiendo ser causa de graves conflictos antes que un medio para lograr el entendimiento y la armonía que algunos pretenden. Tampoco le interesó nunca la asistencia a los estadios como simple espectador. Le interesó únicamente la práctica de algunos deportes, en forma silenciosa y alejada de toda idea del prestigio que se puede adquirir gracias a ella. No nos sorprenda, pues, que haya perdido su interés por el atletismo y el fútbol luego de la cogida que, en 1925, lo dejó incapacitado para este tipo de actividades.

Una cita del propio Montherlant resume y concluye, mejor que cualquier otra, la etapa que hemos venido estudiando, conocida por la crítica francesa como "la etapa heroica" de su vida:

"Mi juventud, digamos que hasta los veintinueve años, estuvo marcada sobre todo por co-

munidades de jóvenes y de hombres, puesto que es entre ellos que se desarrolló: el colegio, luego el ambiente taurino, luego la guerra, luego el estadio y nuevamente la tauromaquia. Solía hacer de cada uno de esos ambientes -en dos de los cuales, por su esencia misma, se ocultaba la tragedia- un medio de vida heroico; no digo sólo 'peligroso', digo 'heroico'. Durante todo este período de mi vida, el mundo de los jóvenes estuvo ligado para mí a la generosidad, a lo patético, y a lo que hay de mejor en mí mismo" (20).

Aunque fue el deporte lo que más le interesó a Montherlant durante el período inmediatamente posterior a la Primera guerra mundial (y en alguna medida como posibilidad de mantener viva su experiencia del frente de batalla), no por eso olvidó a los compañeros caídos en la lucha. Montherlant trabajó como secretario de la asociación creada para construir el cementerio de guerra de Douamont, escribiendo para aquellos difuntos soldados su Chant funebre pour les morts de Verdun, publicado en 1924, y posteriormente incorporado a su volumen de ensayos Mors et vita (1932). En Canto fúnebre para los muertos de Verdun, no se elogia ya la guerra, sino el espíritu de camaradería que brotó de ella, y que más tarde, transformado en lo que Montherlant llama "el espíritu comunitario", se convertirá, como lo hemos señalado anteriormente, en uno de los temas principales de su obra teatral.

Al período "heroico", que concluye más o menos con sus

(20) Montherlant, Henry: Va jouer avec cette poussiere. París. Gallimard. 1966. p. 76.

primeras publicaciones, sigue otro que el propio Montherlant ha llamado "del viajero acechado", y que va desde 1925, año en que fallece su abuela, hasta 1929. Los primeros años de este período fueron bastante duros y tristes, y a menudo el autor los compara con los que siguieron a su expulsión del colegio de la Sainte-Croix. Al crítico francés Henry Perruchot pertenece la siguiente cita, que resume muy bien lo que fueron esos años:

"Joven, libre, célebre, dotado, si no de una gran fortuna, cuando menos de un gran bienestar económico, Montherlant vaga desamparado por los alrededores del Mediterráneo Occidental (sus peregrinaciones no irán nunca más allá de esta esfera) (21).

En 1926, llega a Tánger, y descubre el Africa septentrional. Recorre durante meses estos territorios, que abandona de vez en cuando para ir a España o Italia, regresando nuevamente en busca de sol y de la vida sencilla que ha aprendido a amar entre norafricanos de condición muy humilde. A este largo período de viajes y de crisis frecuentes, durante el cual Montherlant, en busca de la felicidad, en busca de lo que él llama la "religión del mediterráneo", deja vivir su cuerpo, corresponde la trilogía conocida como Los viajeros acechados. La conforman Aux fontaines du désir (A las

(21) Perruchot, Henry: Montherlant. París. Gallimard. 1959.
p. 21.

fuentes del deseo -1927), La petite infante de Castille (La pequeña infanta de Castilla -1929), y Un voyageur solitaire est un diable (Un viajero solitario es un diablo), escrito entre 1925 y 1929, y publicado en 1961. Los tres libros contienen ensayos, recuerdos de viaje, textos de ficción, y páginas cuyo contenido se acerca mucho al diario íntimo.

Montherlant declaró: "Aux fontaines du désir fue el primero de mis libros por el que fui insultado". En efecto, se le reprochó muy duramente el haberlo tenido todo para ser feliz, el no haberlo sido, y el haberlo confesado abiertamente en ese libro. Pero se le reprochó sobre todo el haber echado por tierra las esperanzas que se tenían de verlo convertido en un escrito conformista. El público y la crítica se dieron cuenta de que se trataba de un hombre con el cual no se podía contar.

Es preciso detenernos aquí, por diversas razones, en La rose de sable, novela profundamente comprometida y anti-colonialista, que Montherlant escribe entre 1930 y 1932. Se trata, sin lugar a dudas, de su mejor novela. La seriedad y el rigor con que se consagra a su escritura, pone fin al desordenado período de viajes del que da testimonio la trilogía de Los viajeros acechados.

La rosa de arena constituye una violenta crítica a la política colonial francesa en el Africa del Norte. Por un momento, Montherlant abandona el fuerte individualismo y el

egotismo que había caracterizado la mayor parte de sus obras anteriores, y asume la defensa de inmensas masas de musulmanes oprimidos. Todo ello, sin renunciar para nada a sus dotes de creador y estilista, y sin renunciar tampoco a darnos una aprehensión estética de la realidad. Pero la toma de conciencia del Teniente Auligny, uno de los personajes más conmovedores y más logrados de su novelística, nos descubre un mundo que sobrepasa en mucho los límites de una problemática personal.

Nadie menos preparado que el joven Teniente Auligny, para la experiencia que le va a tocar vivir en el Marruecos del momento. Pertenece a una familia de la gran burguesía parisina, ha sido educado en colegios jesuitas, ha vivido bajo la influencia de una madre que no cesa de hablarle de sus gloriosos antepasados (entre los cuales un abuelo general, cargado de condecoraciones), y que se impone el deber de evitarle todo tipo de dudas o de crisis de juventud, sean éstas de orden sexual, religioso, o sentimental, preparándolo así para una vida moldeada por el conformismo y la continuidad. Pero esta ausencia de espíritu crítico no impide la existencia de cualidades morales en Auligny. Se trata, en efecto, de un joven en cuyo carácter destacan el coraje y la nobleza de espíritu, y para quien el espectáculo de la injusticia social, que descubre durante su misión en Marruecos, habrá de tornarse poco a poco en algo insoportable.



En el aislamiento de Birbatina, lugar donde debe cumplir su misión militar, Auligny descubre a la joven prostituta Ram, que se convierte en su amante. Un amor destinado al fracaso, sin lugar a dudas, ya que el abismo cultural que hay entre ambos es enorme, pero que con el tiempo se irá convirtiendo también en amor por una raza oprimida. Del entendimiento a la crítica, y de ésta a la indignación, hay sólo un paso, y llegado el momento en que Auligny debe participar en la represión de una rebelión marroquí, opta por abandonar su puesto. La muerte de Auligny, al final de la novela, resulta absurda y trágica. Abandonado por Ram, y traicionado por su amigo Guiscart, es asesinado durante una rebelión musulmana en la ciudad de Fez, por hombres de la misma raza contra la cual se había negado a combatir.

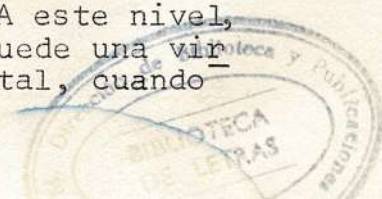
La contrapartida de Auligny es el pintor Guiscart. Egoísta y libertino, maquiavélico y traidor, Guiscart vive en Marruecos sólo porque allí le resultan más fáciles y baratos los placeres de la carne. Su función dentro de la novela es la de presentarnos un desdoblamiento atroz y cruel del personaje de Auligny, una permanente negación de los actos positivos del joven teniente. Dos actitudes opuestas se enfrentan en el territorio colonial de Marruecos, y las dos parecen interesarle igualmente a Montherlant, pues a menudo, como lo veremos más adelante al estudiar su doctrina de la alternancia, nada impide que ellas cohabiten en un mismo ser. Desde

este punto de vista, la lectura de La rosa de arena resulta fundamental para comprender gran parte de la obra futura del autor.

Tras largos años de ausencia, Montherlant retorna a París en 1932. En los prólogos a Service inutile (Servicio inútil - 1935), y a Mors et vita, encontramos las huellas de la fuerte impresión que le produjo ese retorno. Ya desde entonces, la Segunda guerra mundial se torna inminente para Montherlant, inevitable para una Francia que encuentra "en plena descomposición". En estas circunstancias, su primera decisión es renunciar a la publicación de La rose de sable, por tratarse de una obra violentamente anti-colonialista, y cuya aparición podía contribuir a debilitar aún más a su país, amenazado ya por un temible acaecer. Tal decisión ha sido siempre motivo de severos ataques, muchos de ellos justificados, puesto que si bien su libro constituía una crítica, ésta podía resultar constructiva, ya que estaba dirigida contra el aspecto más negativo de la política exterior francesa. Pero Montherlant no cede, y publica, con el título de Historia de amor de la rosa de arena, únicamente los capítulos que narran el idilio entre el Teniente Auligny y la joven prostituta Ram. Tal gesto indigna a la crítica y al público, que ven en él una provocación más de un autor que gusta del escándalo y de los malentendidos, y que sin embargo, al producirse éstos, se siente herido e incomprendido. Todo

ello nos revela un cierto masoquismo en la personalidad de Montherlant, pues si bien es cierto que sus conflictos con el público y la crítica lo perturbaban profundamente, también lo es que poco o nada hacía por evitarlos, y que hasta los resucitaba, cuando parecían haberse perdido ya en el olvido. Es el caso precisamente de La rose de sable, que el autor se decide a publicar en un año tan conflictivo para Francia como lo fue 1968. Nuevamente surge el debate en torno al libro, sobre todo ahora que se conoce su contenido profundamente anti-colonialista. ¿Hizo bien Montherlant en postergar su publicación? ¿Tiene o no tiene derecho un escritor para callar la indignación que le provoca un estado de cosas injusto? En todo caso, las colonias francesas habían desaparecido ya, y otros eran en ese momento los problemas que preocupaban realmente al pueblo francés. Nadie se atrevió a negar que se trataba de la más lograda de las novelas de Montherlant, pero no creemos que le falte razón al crítico Jean de Beer, cuando afirma:

"Por más que La rosa de arena haya sido escrita en 1930, recién ha sido publicada este año, y resulta por lo tanto una novedad para el lector. Por ello mismo, es ahora, en 1968, que hay que analizar su resonancia y su significación... Por más que La rosa de arena sea la más bella y la más vital de las novelas de Montherlant -un producto de su mejor época, sin lugar a dudas-, hoy su contenido no logra abarcar los problemas actuales. A este nivel, ¿cuál es entonces su objetivo? ¿Puede una virtual obra de arte convertirse en tal, cuando



su contenido se ha convertido, por decirlo de alguna manera, en algo académico?" (22).

Pero 1932, año del retorno de Montherlant a Francia, significa también el inicio de un nuevo período en su vida y en su obra, cuyo momento más importante es, sin lugar a dudas, el de su vuelco al teatro. Ello no implica, sin embargo, un abandono total de su trabajo como ensayista y novelista, como veremos más adelante. Además, en los años que precedieron ese vuelco al teatro, Montherlant escribió una serie de novelas y ensayos, colaborando al mismo tiempo en diversos periódicos y revistas. Es el período de los grandes éxitos. Los diarios Le Figaro, L'Echo de Paris, y La Revue des deux mondes le abren sus puertas. En el gran anfiteatro de la Sorbona, se pone en escena un acto de su juvenil obra de teatro, Exil, y el éxito es enorme. Su novela Les célibataires (Los solterones -1934), recibe en Inglaterra el premio Northcliffe-Heineman, y en Francia el Gran Premio de Literatura de la Academia Francesa.

Durante los años inmediatamente anteriores a la Segunda guerra mundial, Montherlant escribe en diarios y revistas políticamente opuestos. Colabora, por ejemplo, en Comune y Ce Soir, ambos diarios comunistas, y en Candide y La Revue des deux mondes, catalogados ambos como de tendencia abiertamen-

(22) De Beer, Jean: "Desangagé volontaire", in Les Nouvelles Littéraires. N° 2115. Paris. 14 marzo 1968.



te reaccionaria. Firma manifiestos pro-comunistas, y otros en favor de los rusos blancos emigrados. Rechaza también dos invitaciones: la primera de Aragón, para visitar el frente de los republicanos españoles, y la segunda de Hitler, para asistir al Congreso de Nuremberg. Esta "alternancia", cuyo contenido para Montherlant es esencialmente apolítico, es aceptada curiosamente por todos los partidos y tendencias.

Dos compromisos matrimoniales rotos, uno en 1924, y el segundo en 1934, testimonian de su incapacidad para conciliar la vida de escritor con la de hogar. De estas experiencias saldrán los cuatro volúmenes de su novela Les jeunes filles, aparecidos entre 1936 y 1939, y que tantas y tan justificadas antipatías le ganarán en el mundo femenino.

En 1938, en el llamado "momento de Munich", Montherlant se incorpora a la línea Maginot. Esta experiencia le sirve para escribir una buena parte de L'Equinoxe de septembre (1938), obra fuertemente "anti-Munich", es decir, hostil a aquel espíritu que buscaba la paz a cualquier precio. Tres son los temas principales de Equinoccio de septiembre: la creciente desvitalización de Francia y la carencia de una fibra moral que conduce al "espíritu de Munich"; las relaciones entre Francia y Alemania; la significación del nazismo. Montherlant afirma que no se puede ser indulgente con quien se ama, y basándose en esta idea, acusa a Francia de ser una nación "emblandecida", y a sus compatriotas de poseer "una

moral de modistilla". En este mismo libro, escribe con realismo poco común en aquel momento:

"Un mutuo entendimiento entre dos naciones, no impedirá que el líder (se refiere a Hitler, pero sin nombrarlo) de una de ellas ataque a la otra, no bien considere que su país se halla en condiciones de hacerlo exitosamente" (23).

Dos congestiones pulmonares, una en 1938 y la otra en 1939, obligan a Montherlant a renunciar a la idea de enrolarse y partir nuevamente al frente. La invasión alemana de 1940 comienza al mismo tiempo en que nuestro autor se hallaba escribiendo las primeras líneas de *Port Royal*, obra dramática que destruirá poco después para escribir una nueva versión completamente distinta, que es la que se representa actualmente.

B. El Vuelco al Teatro

"Montherlant ha enriquecido nuestro patrimonio literario con algunos bellos poemas, con notables ensayos y novelas, pero no cabe la menor duda de que se impuso sobre todo por su teatro. De más está decir que a este teatro ha pasado una buena parte de la materia de sus novelas; ello se nota especialmente en las obras que podríamos llamar burguesas: Fils de personne, Demain il fera jour, Celles qu'on prend dans ses bras. En cuanto a la materia

(23) Montherlant, Henry: L'equinoxe de septembre. Paris. Grasset. 1938. pp. 40-41.



de sus poemas, y sobre todo de sus ensayos, ésta se encuentra en los dramas que forman el conjunto al que la crítica se refiere a menudo como 'teatro de la grandeza': La reine morte, Le Maître de Santiago, Malatesta, Port Royal, Le Cardinal d'Espagne" (24).

Montherlant solía decir que estaba en todos y en ninguno de sus personajes, puesto que en cada uno de ellos introducía, casi como una liberación, algún aspecto de su muy variada y cambiante personalidad. Así, por ejemplo, resulta indudable que al escribir La rose de sable, puso lo mejor de sí mismo en el personaje del Teniente Auligny, al mismo tiempo que nos dejaba entrever el aspecto más negativo de su personalidad en el nefasto personaje de Guiscart. En sus ensayos y novelas, Montherlant nos presenta sucesivas liberaciones, ampliando de esta forma su campo de acción como escritor, y permitiéndonos, al mismo tiempo que logra distanciarse de ellas mediante una especie de exorcismo, conocer algunas nuevas facetas de su carácter profundamente inestable.

Su obra teatral constituye, sin lugar a dudas, el último y el más importante testimonio de estas liberaciones. Es también, al mismo tiempo, el instrumento más eficaz para ponerlas en práctica, puesto que le permite desarrollar hasta sus límites extremos la multiplicidad de los jóvenes persona

(24) Cournier, Pierre: Pages commentées d'auteurs contemporains. Paris. Larousse. 1965. t. II. p, 177.

jes de sus novelas, sus ambigüedades, sus contradicciones, la movilidad permanente de su carácter. El teatro le permite además a Montherlant ocuparse de temas y períodos de la historia que difícilmente habría podido abordar en su obra en prosa o en su poesía, mediante la economía de medios que es propia del arte dramático. En la expresión directa que es consustancial al teatro, encuentra la posibilidad de presentarnos a los personajes más complejos sin necesidad alguna de análisis previo, logrando crear así un equilibrio entre la liberación y el rigor, entre una sencillez total en la utilización de los recursos dramáticos y un lenguaje cargado de lirismo. Montherlant logra condensar sus afirmaciones hasta convertirlas a menudo en violentos aforismos, que otras afirmaciones igualmente violentas y opuestas se encargarán de equilibrar.

Unas y otras provienen del mismo ser, como si Montherlant, tras la escritura de numerosos poemas, novelas, y ensayos, se hubiese ganado el derecho de mostrarnos ahora a sus personajes en escena, despojados de toda la ornamentación de su prosa y poesía.

"En mi teatro -afirma Montherlant-, he revelado a gritos los graves y profundos secretos que no pueden ser dichos más que en voz baja."
(25)

(25) Montherlant, Henry: "Notes sur mon theatre", in Theatre. Paris. Gallimard. Bibliotheque de la Pléiade. 1954. p. 527.

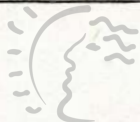
Estos secretos graves y profundos, a menudo tan incoherentes como la personalidad de la cual emanan, nos son revelados a través de personajes muy diversos, y constituyen la esencia del teatro de Montherlant, otra de cuyas características sería la búsqueda de una sinceridad total, aun cuando a veces haya que contradecirse para lograrla, dada la enorme complejidad del ser humano.

En mayo de 1940, Montherlant, incapacitado para enrolarse en el ejército, pide al semanario de izquierda Marianne que lo envíe como corresponsal de guerra a la zona donde están teniendo lugar las batallas decisivas (Oise y Aisne). Allí permanecerá hasta el momento del armisticio. Firmado éste, Montherlant continúa en la región del Mediodía hasta mayo de 1941, en que regresa a París. En el Mediodía trabajó en una nueva versión de Port Royal, y escribió en su totalidad Le solstice de juin, y Le reve des guerriers (El sueño de los guerreros), diario de los episodios militares que acababa de vivir. Pero nuevamente, como en el caso de La rose de sable, encuentra que su obra es demasiado dura en sus ataques contra su país, aunque en este caso opta por destruirla, conservando tan sólo un fragmento que más tarde publicará entre los ensayos que aparecen con el título de Textes sous une occupation (Textos bajo una ocupación - 1953). Solstice de juin es publicado en 1941, siendo inmediatamente prohibida su venta y circulación por las autoridades alemanas. Es-

critos en el momento mismo de la derrota, los ensayos de Le solstice de juin se presentan en cierto modo como una continuación y, al mismo tiempo, como una reacción a los ensayos de L'equinoxe de septembre, libro en el que Montherlant había descargado su virulencia contra el espíritu que predominaba entre el pueblo francés, en los años inmediatamente anteriores a la Segunda guerra mundial. Montherlant elogia ahora "el tono humano", el coraje, el sentido común, el trabajo bien hecho, aunque ello no le impide manifestar su inquietud ante "el porvenir de la calidad humana entre el francés de clase media." (26) El autor afirma que dicho porvenir será negativo si no se cambia por completo el espíritu de los tres grandes instrumentos que modelan la opinión pública: la prensa, la radio y el cine. El ensayo que da su título al libro, y que fue causa de su prohibición por las autoridades alemanas, sobrepone a la derrota el mito solar de La Rueda que gira y anuncia una resurrección más de Francia.

En 1941, Jean Louis Vaudoier, entonces administrador general de la Comedia Francesa, le pide a Montherlant una obra de teatro para su repertorio. La segunda versión de Port Royal está lista, pero su argumento (persecuciones y encarcelamientos), puede parecerle sospechoso a los alemanes, y Montherlant opta por escribir una nueva pieza, Le reine morte,

(26) Montherlant, Henry: Le solstice de juin. Paris. Grasset. 1941. p. 267.



estrenada en la Comedia Francesa el 8 de diciembre de 1942. Esta fecha señala el vuelco de nuestro autor hacia la producción teatral, que ya nunca abandonará, y que se impone, cuando menos en volumen, sobre su obra de ensayista, poeta, y novelista. Sin embargo, creemos que críticos como Michel Mohrt se equivocan, cuando afirman lo siguiente:

"Recordemos que la primera obra de Montherlant fue una pieza de teatro, Exil. Luego de esta juvenil tentativa, y si exceptuamos algunas escenas de Pasiphaé, que no era más que una breve 'acción dramática', y la obra de inspiración católica Don Fadrigue, que nunca pasó de ser un esbozo, el autor había descuidado este importante terreno de la creación artística. Por consiguiente, con La reine morte, Montherlant aborda el teatro por primera vez." (27)

Michel Mohrt subestima el valor de Exil, obra fundamental en el teatro de Montherlant, puesto que, como vimos anteriormente, en ella se anuncian ya una serie de temas esenciales para un buen conocimiento de la obra de nuestro autor.

Más en lo cierto está Georges Bordonove, cuando escribe:

"Esta obra (Exil), áspera, tierna, y desconcertante, es el prólogo y la clave de la obra teatral de Montherlant. Exil 'irrita'... Sin duda, es una obra imperfecta. Se puede señalar sus balbucesos, sus redundancias, sus excesos, y una cierta defectuosidad en la estructuración. Pero este curioso drama contiene,

(27) Mohrt, Michel: Montherlant 'homme libre' Paris. Galliard. 1943. p. 191.

en germen, los futuros personajes, ideas y temas esenciales de su autor." (28)

Tomemos, pues, la fecha de estreno de La reine morte en su verdadero sentido; es decir, como punto de partida de una actividad creadora volcada a la producción teatral.

"La reine morte -dice John Cruishkank- caracteriza bastante bien el teatro de Montherlant, debido a la simplicidad y a la trágica inevitabilidad de su trama. Sus obras teatrales están finamente hilvanadas, y organizadas de tal manera que cada escena contribuye a la tragedia final." (29)

Para Georges Bordonove, el vuelco de Montherlant al teatro se hace inevitable, dadas las circunstancias que el autor ha vivido en los años que lo preceden:

"Entre las llamas de la guerra, Montherlant se acerca más a la verdad; se impone un estilo particular, una desnudez casi total, una psicología más aguda.

Este estilo, esta desnudez, esta agudeza sólo son posibles (o mejor dicho, admitidas), en el teatro. Ningún desarrollo inútil en el escenario, ninguna descripción para sobrecargar o fragmentar la acción; una psicología reducida a sí misma, puesto que, aparentemente, el autor no interviene; un ritmo que no corresponde al de la vida ordinaria, sino al ja dear incesante de los períodos de crisis; un estilo que no es jamás el de la conversación: los monólogos, los diálogos de almas, etc." (30).

(28) Bordonove, Georges: Montherlant. Paris. Editions Universitaires. 1958. p. 16.

(29) Cruishkank, John: Montherlant. London. Oliver and Boyd. 1964. p. 103.

(30) Bordonove, Georges: Montherlant. Paris. Editions Universitaires. 1958. pp. 61-62.

En las primeras obras escritas por Montherlant se encuentran ya numerosos indicios de sus dones de dramaturgo. Sus novelas evidencian una gran habilidad para caracterizar a los personajes, más por lo que dicen y hacen, que por medio de descripciones o análisis internos. Es una novelística, pues, en la cual diálogos y acciones tienen a menudo por función la caracterización de los personajes, evitando descripciones que, como señala el propio autor, resultarían tan innecesarias que el lector mismo se las saltaría. Además, su gusto por una prosa sentenciosa y aforística se refleja también ya en las réplicas frecuentemente lapidarias que contienen algunas de las mejores escenas dramáticas de su narrativa. Por otro lado, novelas como Le songe, son testimonio de la habilidad que posee Montherlant para el tratamiento de los distintos aspectos de una personalidad compleja, y de su preferencia por este tipo de problemas. Si en novelas como La rose de sable, nos presenta a dos personajes, el noble teniente Auligny, y su feroz desdoblamiento, el cínico pintor Guiscart, en otras, como La pequeña Infanta de Castilla, logra dar cabida en un solo personaje a las múltiples facetas que conforman su ser total. Pero el drama, más que la novela, era el terreno apropiado para proyectar la complejidad de sus personajes, expresando así su propia multiplicidad y sus incoherencias, sin identificarse con ninguno de los elementos que la conforman. A esto se refiere Montherlant cuan

do afirma que está en todos y en ninguno de sus personajes.

En las notas en que nuestro autor explica cómo escribió Fils de personne (Hijo de nadie - 1943), encontramos referencias muy interesantes a la relación existente entre sus novelas y sus obras teatrales. Fils de personne fue originalmente una novela de más de doscientas páginas; una novela psicológica escrita en forma de diario, y que contenía, según Montherlant, una serie de aburridas digresiones. Por el contrario, la obra teatral que de ella sacó, alcanzaba tan sólo a formar un manuscrito de noventa páginas. La acción de ambas transcurre durante el invierno de 1940-1941. La trama de la obra de teatro es la siguiente: el abogado Georges Carrion encuentra casualmente en el metro a su hijo ilegítimo, Gillou, y a la madre de éste. En la primera escena, encontramos a la madre y al hijo, instalados a expensas de Carrion en un departamento en Cannes, donde éste los visita todos los fines de semana. Un repentino entusiasmo por su hijo despierta en Carrion, que hasta el momento a duras penas si lo conocía. Sin embargo, la mediocridad de Gillou, la ausencia de "calidad" que hay en él, su ignorancia y su conformismo, echarán por tierra las esperanzas que su padre había puesto en él, precipitando el desenlace final, que no es más que un nuevo abandono de su hijo por parte de Carrion. Este breve resumen nos permite ver la gran sencillez de la trama, mientras que la siguiente cita del autor nos revela su prefe

rencia por la obra de teatro sobre la novela, que nunca fue publicada.

"Lo único que quedaba por hacer era destruir la novela, puesto que en noventa páginas había dicho exactamente lo mismo que en las anteriores doscientas... De esta manera, me probé a mí mismo que es erróneo afirmar que en el teatro es imposible lograr la misma profundidad de análisis que en la prosa, por tratarse de un género 'concentrado', y que tiene que revelar rápidamente al personaje. Esta afirmación puede ser válida para cierto tipo de dramas, pero es completamente falsa cuando se refiere a un tipo de drama que busca repetir las más conocidas formas del arte teatral."
(31)

La conclusión que Montherlant sacó de esta experiencia es que una obra de teatro puede alentar una gran economía de medios de expresión, sin que por ello se pierda nada de lo substancial. Esta economía es la misma que encontramos tradicionalmente en el teatro clásico francés, y por ello el propio Montherlant nos recuerda al "pocos accidentes y poca materia" de Racine, cuando escribe:

"Trato de obtener un afecto máximo mediante un mínimo de medios muy sencillos. Parte de la fuerza de una obra teatral proviene de lo que se ha excluido de ella." (32)

Esto nos explica por qué, a menudo, sus obras teatrales han sido calificadas de tías y esqueléticas. Cabe añadir,

(31) Montherlant, Henry: Théâtre. Paris. Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. 1959. p. 347.

(32) Montherlant, Henry: España sagrada. Paris. Wapler. 1952 p. 114.

también, que para Montherlant "no existe regla alguna para escribir una buena obra de teatro", y que lo único que se requiere es "una buena dosis de malicia." (33).

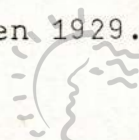
Pero nada sería tan erróneo como afirmar que este vuelco al teatro de Montherlant representa una ruptura total con respecto a la obra anterior. Ya veremos, en el tercer capítulo de esta tesis, cómo los temas de la obra poética y en prosa se repiten ampliados y profundizados en su teatro. Lo mismo sucede con los temas de algunos de sus más importantes libros de ensayos. Muchos de ellos reaparecen encarnados en los personajes dramáticos, quienes, a su vez, se elevan por encima de la trama, lográndoseles ver con una claridad mucho mayor que a ésta. Es la misma concepción estética de Racine, que exige una gran simplicidad de la acción. Todas las luces convergen sobre el personaje central, y el autor se interesa casi únicamente por su evolución psicológica. Sensible a la incoherencia de nuestros actos y de nuestra conducta, Montherlant pretende representar en sus personajes teatrales el contraste existente entre el yo profundo y el yo aparente. De ahí que algunos críticos hayan hablado de teatro psicoanalítico, al referirse a su obra -dramática.

Por otra parte, si bien el vuelco al teatro representa

(33) Montherlant, Henry: "Notes sur mon theatre", in L'Art du theatre. Prólogo, selección, y notas de Odette Aslan. Paris. Seguers. 1963. p. 316.



un largo distanciamiento frente a la producción en prosa, tal distanciamiento no es tampoco definitivo. En 1963, Montherlant publica una novela, Le chaos et la nuit (El caos y la noche), y en 1966, a los setenta años de edad, el segundo volumen de sus Carnets, correspondiente a los años que van desde 1958 hasta 1964. Entre ambos, aparece La guerre civile (1965), drama de inspiración romana. Dos años más tarde, en 1967, Montherlant publica una versión corregida de La ville dont le prince est un enfant, obra cuya representación teatral había mantenido prohibida durante dieciséis años, aunque muchos críticos afirman haberla visto representada clandestinamente. La nueva versión es estrenada pocas semanas después de la publicación del libro, alcanzando, a pesar de su tema bastante anacrónico, un éxito rotundo. Y luego, en 1968, Montherlant publica una versión novelada de La ville dont le prince est un enfant, Les garçons, contradiciendo las declaraciones hechas al publicar Fils de personne, en el sentido de que era posible lograr una misma profundidad de análisis psicológico en una obra teatral, y dentro de una extensión mucho menor. Se trata ahora, para el autor, de resolver el problema técnico que representa el paso de un mismo tema, de la expresión dramática a la expresión novelística. Además, nos enteramos de que, originalmente, el tema de estas dos obras había sido desarrollado parcialmente en una novela que quedó abandonada en 1929.



"La novela -nos dice ahora Montherlant-, puede y debe ir más a fondo que la pieza de teatro: su desarrollo no es entorpecido ni por las limitaciones de la representación, ni por los miramientos con que hay que andarse con el público." (34)

En realidad, lo que el autor hace es aprovechar el mayor espacio de escritura que se otorga, y la mayor libertad de que siente disponer, para agregarle al tema de su obra teatral (el amor homosexual de dos alumnos en un colegio religioso), otros temas cuyo origen se encuentra en diversas experiencias vivenciales y culturales de Montherlant. Entre las primeras, cabe citar el encuentro de Montherlant con un sacerdote ateo, que a lo largo de toda una vida conventual había cumplido ejemplarmente con los deberes y obligaciones del sacerdocio; entre las segundas, destaca su familiaridad con la problemática del jansenismo, familiaridad que se inicia con su primera lectura de Saint-Beuve, y que le permite hablar largamente en la novela sobre necesarias reformas morales en la educación.

El mundo de las "amistades particulares" en un medio católico, al que a duras penas había aludido en La ville dont le prince est un enfant, se convierte en Les garçons en un extenso y a menudo fatigoso cuadro de costumbres, del cual lo menos que puede decirse es que se halla totalmente pasado de

(34) Montherlant, Henry: Prólogo a Les garçons. Paris. Gallimard. p. 24.



moda. La problemática de un colegio religioso de principios de siglo, tratada como si fuera un tema de gran actualidad, suele resultar aburrida, a pesar del talento que muestra el autor para evocar sus recuerdos escolares o para desarrollar una serie de especulaciones que siempre le han sido gratas. A la larga, uno termina extrañando la concentración, la sobriedad, y la densidad trágica de su obra de teatro. Y aunque en la novela, el abad de Pradts (cuya devoción por uno de sus alumnos va más allá de lo puramente espiritual en ambas versiones), se ha convertido en un sacerdote ateo, pensamos que la juventud francesa de 1968 debió quedarse desconcertada por el ambiente tan similar al de La relève du matin que encontramos en Les garçons. Nos referimos a aquel apasionado afecto que sienten los alumnos por su colegio, al entusiasmo humanista con que se consagran a sus traducciones del latín, o al entusiasmo que muestran por los héroes de la antigüedad, por un Priamo, un Aquiles, un Petronio, en quienes encuentran a sus mentores morales. Tal vez lo único interesante de esta novela sea su tono autobiográfico, que nos permite conocer un poco más a fondo el medio elitista y aislado en que transcurrió la educación de Montherlant. El tema de la comunidad, que hemos encontrado ya en otras novelas del autor, y al cual Montherlant consagra algunas de sus más importantes obras de teatro, está presente dentro de esta atmósfera llena de recuerdos y evocaciones de juventud. A e

llo se debe, sin duda, que Montherlant opte por cambiarle de nombre al personaje de Sevrais, el "joven filósofo" de La ville dont le prince est un enfant. En la novela se llama Alban de Bricoule, y es el mismo personaje de Les Bestiaires y de Le songe, los dos primeros libros de una trilogía autobiográfica que el autor había anunciado desde que empezó a escribir. Con Les garçons se completa pues la trilogía inspirada en la juventud de Montherlant.

La ville dont le prince est un enfant, en su versión corregida, es la última obra de teatro publicada por el autor antes de su suicidio, en 1972. El gran viajero de los años de juventud, no había vuelto a abandonar París desde 1947, y tras una fuerte insolación sufrida en 1959, había decidido no volver a mostrarse en público. Vivió, desde entonces, completamente aislado en un departamento frente al Sena, consagrado por entero a la redacción de sus últimas obras, carnets y ensayos en su mayor parte, pero también un libro de notas sobre su teatro, La tragedie sans masque, aparecido el año mismo de su muerte. Su total aislamiento, la displicencia con que a menudo recibió a críticos y periodistas, y el desorden espantoso que reinaba en un departamento en el que lo único que parecía interesarle eran alguna que otra antigüedad, entre las cuales un busto romano que lo acompañó toda su vida, completaron la leyenda de un hombre que era, antes que nada, un cavernario. Sus pocos amigos dan una ver-

sión distinta. Afirman que Montherlant no era ni antipático ni adusto, y que una vez franqueado el muro de su aislamiento, que quizá en el fondo sólo era timidez, se mostraba cortés y afable, revelándose como un conversador muy ameno y dotado de un finísimo sentido del humor.

"Edificaré y destruiré", había sido el lema de toda su vida, y ya en 1968, afirmaba en sus Carnets de ese año

"Me quedan tan sólo dos o tres años para terminar de construirme. A los demás les queda una eternidad para destruirme!" (35)


Pero, si por un lado, había vivido siempre en una especie de solitario y aristocratizante combate contra el mundo, manteniéndose fiel a la divisa de su familia (Plus d'ennemis a combattre, plus de gloire a conquérir: A más enemigos que combatir, más gloria que conquistar), por otro, un escepticismo total parece haberse ido apoderando de él a lo largo de toda su vida. Así, en esos mismos Carnets de 1968, escribía:

"Me pregunto cómo puede tomarse en serio cualquier concepción de la vida, cuando el hombre cambia de concepción según que haya almorzado bien o mal." (36)

La publicación en 1969 de un artículo sobre la muerte

(35) Montherlant, Henry: Carnets 1968, in La Revue des deux Mondes. Paris. 1969. p. 57.

(36) Op. cit. p. 63.



de Catón (37), confirma, una vez más, su interés por la antigüedad romana, aunque es el tema del suicidio entre los roma nos lo que realmente parece interesarle ahora. Una sociedad en la que el suicidio tenía una respetable razón de ser, y en la que funcionaba como una costumbre aceptada, era para Montherlant un ejemplo a seguir, aunque algunos de sus grandes hombres no lo hubieran sido tanto como él lo había creído en su juventud. En efecto, los últimos ensayos de Montherlant, y entre ellos Le treizième César (El treceavo César - 1970), revelan en el autor el despertar de una actitud crítica hacia el mundo de la Roma antigua, muy diferente de la incondicional simpatía con que se había referido a él en sus ensayos de juventud, y a partir de la "revelación" de Quo vadis. Cuando escribe sobre Nerón, por ejemplo, afirma:

"Por mucho que me haya seducido este personaje en mi juventud, pienso que quien más se le pa recería hoy en día, sería una de esas vedetes del cine, un tanto gordiflona, alcohólica, es túpida, fatua, cargada de dinero y desprovis ta de talento." (38)

Pero el hombre del "servicio inútil", que predicaba en sus ensayos (y que probablemente puso en práctica en su vida), que había que prestar servicio, a condición de saber siempre

-
- (37) Montherlant, Henry: "La mort de Caton", in Nouvelles Littéraires. N° 2162. Paris. 27 février 1969. p. 1
- (38) Montherlant, Henry: Le trezième César. Paris. Gallimard. 1970. p. 97.

que éste era inútil, que todas las causas eran buenas y malas al mismo tiempo, que nada era no y que nada era sí, sino que todo era sí y no simultáneamente, cayó finalmente atrapado en las redes de la nada. Su fidelidad a lo que él llamaba "la nobleza del orden romano", permanece en Le trezieme César, pero, sin embargo, lo que ahora brota de su pluma siempre vigorosa y virulenta de escritor septuagenario, es un juicio más crítico, más humano inclusive, en el que los vicios y las crueldades del Imperio romano no logran pasar desapercibidos a pesar del lirismo de la prosa. La admiración de Montherlant se ha llenado de dudas al reflexionar sobre una realidad histórica que, por fin, parece haber captado en toda su complejidad de lógica y de absurdo, de sólido verbo y de retórica debilitada por las habladurías y la mentira. Séneca mismo, lanza a veces palabras de fuego, pero momentos más tarde se contradice, miente, o simplemente desvaría. Fiel a su idea del "servicio inútil", Montherlant parece rendirle culto en sus últimos libros a seres, cosas, e instituciones en los cuales ha dejado de creer y por los cuales no siente ya afecto alguno.

Es el caso, también de Mais aimons-nous ceux que nous aimons? (¿Amamos, acaso, a aquéllos que amamos?), libro escrito pocos meses antes de suicidarse, y publicado póstumamente. En él, Montherlant se complace en evocar su juventud con ironía y ternura, haciendo revivir a tres de los persona

jes que le habían servido de modelo en Le songe y Les olympiques: Peyroni, un apuesto atleta que no ama nada ni a nadie; Douce, una amante discreta y perfecta, hasta el día en que despliega toda su vulgaridad, Dominique, campeona de 110 metros con vallas, pero en el fondo una mujer como cualquier otra. ¿Existió, en realidad, el amor que les testimonió a estos tres seres? ¿Amamos, acaso, a aquéllos que amamos? Montherlant llega a la conclusión de que tan sólo exigimos que se nos dé un amor que nunca llegamos a dar.

El mismo depresivo desencanto invade otro de sus últimos libros, Mon maitre est un assassin (Mi maestro es un asesino - 1971), en el que Montherlant, con sus afirmaciones, parece confirmar inconscientemente las críticas que le dirigiera Simone de Beauvoir (39), en el sentido de que se trataba de un hombre que ignoraba lo que era la ternura, que no buscaba ni admitía solidaridad alguna, y que era tan sólo una conciencia en carne viva. Tras haber vivido siempre solo con sus ideas, éstas parecen haberlo abandonado hacia el final de su vida, dejándolo en una soledad aún mayor, en la que su última compañera era su propia sensibilidad.

En estas últimas obras de Montherlant, como en todas aquéllas en que se ocupa de problemas morales, encontramos cierta ambigüedad, cierta manera de jugar con dos cartas al

(39) Beauvoir, Simone de: Le deuxieme sexe. Paris. Gallimard. 1949. vol. II.





mismo tiempo, para ganar con cada una de ellas la satisfacción de amor propio de una personalidad que se otorga, de entrada, la ventaja de poderlo despreciar todo en un momento dado. Encontramos, por un lado, a un moralista que opone a las costumbres impuras, las costumbres puras, la belleza de los héroes a la fealdad de los crápulas, los grandes períodos de la historia a la infamia del presente que le ha tocado vivir. Pero, por otro lado, encontramos al inmoralista, que intenta mantener la libertad de los "hombres superiores" por encima de los límites de la conciencia común. Es el Montherlant que en El treceavo César critica a Séneca por haber predicado contra el hedonismo, y que asume la defensa de todo tipo de exceso sensual, sin tener en cuenta que es difícil lanzarle al mundo actual todo su desprecio, por la baja-za de sus costumbres, cuando se ha encontrado que hay cierta sabiduría en los crímenes y excesos de Nerón. Montherlant lo hace, sin embargo, y en el prólogo de este libro afirma que también la Francia de hoy ha entrado a formar parte del mundo del treceavo César, un mundo gemelo de aquél en el que un caballo era nombrado cónsul. Por ello debe defender a Francia. Defenderla de los franceses, defender a la iglesia católica de los católicos. Es la tarea que se asigna el autor. La que siempre se había asignado, y que encuentra particularmente meritoria por el hecho de saber que su servicio es inútil, y además porque sigue manteniéndose fiel a su con-

signa de luchar por cosas en las que no cree.

Montherlant solía repetir, con insistencia, que era tan sólo un poeta. "Poeta, y tal vez nada más". Sin embargo, gran parte de la crítica, sobre todo de aquélla que le fue siempre apasionadamente adversa (hasta el punto de que hemos creído imprescindible ocuparnos, en la segunda parte de esta tesis, del "caso Montherlant"), ha querido ver en él ante todo a un pensador. Philippe de Saint Robert, en uno de los últimos ensayos consagrados al autor durante su vida (40), no escapa a esta regla. Se detiene largamente en el estudio de las posiciones del autor ante el catolicismo, el poder, el amor, y la muerte, tratando de encontrar una filosofía que a menudo parece desaparecer sin dejar huella alguna, y que por último termina hundiéndose en un mar de contradicciones. Pensamos, entonces, que lo más apropiado sería abandonar un poco al hombre-Montherlant, para examinar con mayor detención lo que el poeta, es decir, el inventor de ficciones, le pregunta y le exige a la religión, al amor, a la historia, y para luego ver qué conclusiones podemos extraer de todo ello.

El enfrentamiento del creador con estas grandes preguntas lleva a un punto extremo sus pasiones, como si lo que realmente buscara Montherlant, desde que empezó a escribir sus novelas, pero sobre todo desde que se produjo su vuelco

(40) Saint-Robert, Philippe de: Montherlant le séparé. Paris. Flammarion. 1969.

al teatro, fuera la incandescencia de la emoción, o sea lo patético. Pensemos en una obra como La ville dont le prince est un enfant, que, a pesar de lo anacrónico que resultaba su tema en 1967, año de su estreno en la versión corregida por el autor, tuvo un éxito pocas veces visto en París en los últimos tiempos. Jacqueline Piatier se lo explica, por las siguientes razones:

"Se puede llorar de emoción al presenciar esta obra de tema católico, aunque de católicos no tengamos nada. Tal cosa se debe a que en ella asistimos al aplastamiento de dos pasiones, una de las cuales destroza a la otra, antes de ser destruída también en su debido momento."
(41)

Creemos que se ha hablado demasiado de ética en los estudios sobre la obra de Montherlant, y que en cambio no se ha hablado suficientemente de una estética que la domina toda. Inspirada en el siglo XVII, la estética de Montherlant es esencialmente dramática: conflicto y contraste. El contraste se busca por medio de las palabras, de las imágenes, de los temas. La prosa de Montherlant, tan fácilmente calificada de pomposa, lo es a veces, en efecto, pero ello se debe a la altura en que sitúa sus dramas, y no le impide además valerse al mismo tiempo de comparaciones e imágenes comunes y banales, a las que se agrega su irritante mordacidad,

(41) Piatier, Jacqueline: "Montherlant et la contradiction", in Le Monde. Suplemento del N° 7547. pp. IV-V. 19 abril 1969.

logrando crear así un arte de la disonancia que los clásicos del siglo XVII hubieran juzgado sacrílego. Así, por ejemplo, un claro de luna puede sernos presentado de manera tan poco romántica, que cuando el astro está a punto de perderse dentro de una nube, se le compara con un conejo que retorna a su conejera.

En 1972, año del suicidio de Montherlant, a quien Luis Alberto Sánchez llama "un futurista que ensalzaba al hombre en lugar de la máquina" (42), aparecen sus carnets correspondientes a los años 1968-1971, con el título de La marée du soir. Nuevamente es el tema del suicidio el que predomina en cada página, hasta el punto de que el autor llega a hacer una verdadera apología del mismo. Afirma que la gente, en general, compadece a los poetas malditos, tales como Nerval, pero que no bien éstos amenazan con suicidarse, se aleja de ellos. Además, Montherlant dice que el suicida es considerado como un hombre enfermo, cuando no declaradamente loco. Y lo que es más, el suicidio comparte con un reducido número de acciones "el temible honor de ser considerado un delito sin serlo." Todo esto indigna a Montherlant, quien orgulloosamente llega a afirmar que la primera razón para sentirse a traído por el suicidio son las calumnias de las que siempre ha sido objeto.

(42) Sánchez, Luis Alberto: "De un tiro a la garganta", in Diario La Prensa. Lima. Octubre 1972.



En La marée du soir, Montherlant muestra su admiración por los hombres que tienen valor para morir, y también por los que lo tienen para vivir en condiciones penosas. Su férrea voluntad, que de niño intentaba detener las nubes, no fue suficiente para ayudarlo a llevar una vejez dolorosa. Aunque había perdido la fe, se puede decir, sin paradoja, que su educación católica lo había marcado tanto, que tenía una gran confianza en Dios. Precisa, incluso: "Me olvidaba de la vida eterna. Si el Dios de los cristianos es el bueno, me siento tranquilo." La marée du soir hace las veces de testamento. Montherlant recuerda que, cuatro días antes de morir, Cervantes repetía el viejo romance: "Puesto ya el pie en el estribo..." Rinde homenaje a su abuela, con quien a veces había sido duro, y recuerda haberlo hecho ya con su madre, con la que también estaba en deuda. Redacta trágicamente las cláusulas incondicionales que expresan su última voluntad y pide perdón a las personas que ha ofendido. Determina las obras y ediciones que se podrán publicar después de su muerte.

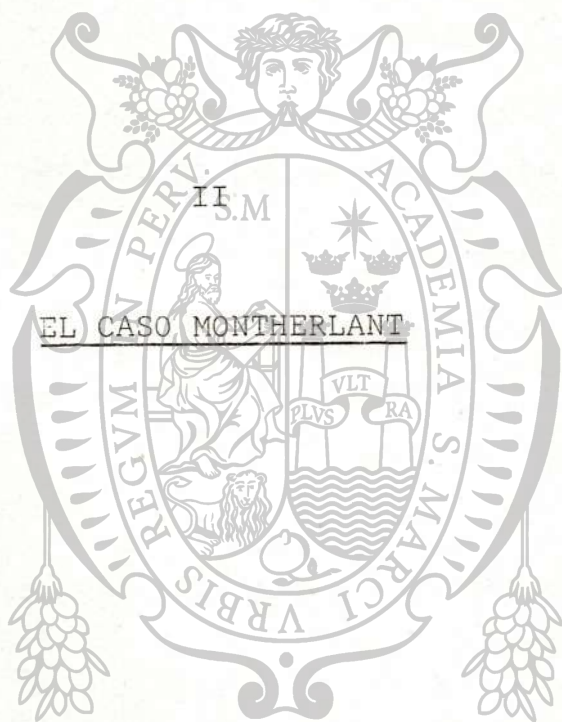
Para ésta, escoge el último día del verano. No se trata de un azar fortuito, En él, hombre cuidadoso de los detalles, responde a una concepción cósmica de su propia existencia. Sentía su ser y su destino unidos a la marcha de las estaciones y a las alteraciones rítmicas de la creación. Ha bía nacido el 21 de abril. En ese día hace nacer al personal

je de su trilogía autobiográfica de juventud, Alban de Bri-
coule, y subraya que nació en un día de sangre. Era el "na-
tale urbis" de los romanos, aniversario de la fundación de Ro-
ma (añade, resaltando las coincidencias con sus aficiones),
en aquella noche el sol entraba en el signo del zodiaco de
Taurus. Vale la pena recordar entonces que su primera obra
publicada fue La relève du matin (1920), y que la última pu-
blicada en vida, y que le sirve de testamento, es precisamen-
te La marée du soir. Sin olvidar Le solstice de juin, ni el
título premonitorio de L'equinoxe de septembre, que para él
llegó definitivamente el 21 de septiembre de 1972.

Aunque se sabe que Montherlant ha dejado gran cantidad
de escritos inéditos, hasta el presente año de 1977, sólo
han aparecido dos libros póstumos, aparte del ya mencionado
relato Mais aimons nous ceux que nous aimons? El primero de
ellos, Tous feux éteints (1975) contiene los carnets corres-
pondientes a ños años 1965, 1966, 1967, y 1972. En los de
este último año, el suicidio se torna inminente, tras la gra-
ve caída que le hiciera perder un ojo, cuando ya empezaba a
perder la vista del otro. "Me estoy quedando ciego. Me ma-
to", es el contenido de la carta explicatoria de su decisión.
Sin embargo, en alguna página manifiesta el autor su deseo
de poder vivir aún algunos años, para producir las cosas be-
llas que todavía quedaban en él. "Si llego al extremo de no
poder escribir, añadía, entonces sólo me quedaría suicidar-

me." Así, sin duda, ocurrieron las cosas, tras la grave caída que lo privara de la vista del ojo por el que mejor veía. Una prueba más de que, para Montherlant, la creación literaria estuvo siempre por encima de su atención a los problemas del mundo, y de que, desde el fin de su juventud, tuvo también siempre mayor peso en su vida que la acción. Volveremos a referirnos a este texto en la segunda parte de la tesis. Asimismo, nos referiremos al último texto póstumo aparecido, que es una re-edición en un solo volumen, de acuerdo a los deseos del autor, de Le solstice de juin y L'equinoxe de septembre. Siguiendo también las indicaciones de Montherlant, se agrega un texto inédito, Memoire, en el que se defiende en forma tardía y bastante inútil (entre otras cosas, porque ya nadie lo acusaba) de los cargos que se le hicieron tras la Liberación.





"Tengo un enorme respeto por los hombres que representan a Francia; y en la literatura, cuento entre ellos a Henry de Montherlant. Na die más francés que él.

"Montherlant se ha pasado la vida haciéndose el romano."

"Un gran señor de las Letras."

"Cavernario, misógimo, y fascista."

"Sin duda, el más grande escritor vivo de Francia."

G. BERNANOS



"Con toda seguridad, Montherlant es el hombre de nuestro tiempo sobre el cual se han escrito más tonterías... No conozco un solo escritor cuyo nombre, por sí sólo, haga brotar con tanta generosidad la injuria y el homenaje. Mientras que otros nombres - a menudo grandes - no hacen más ruido que la solitaria caída de un guijarro, las tres sílabas que componen la palabra Montherlant caen en nuestros silencios como rocas en un lago, haciendo surgir mil ondas en todas las direcciones."
(43)

En efecto, y tal como lo demuestran las citas de alguno de sus contemporáneos que hemos empleado como epígrafes, al empezar la segunda parte de nuestra tesis, Montherlant es uno de los escritores más discutidos en Francia. Aunque después de su suicidio, la crítica en torno a su obra ha empezado a ser algo más serena, limitando sus pros y sus contras apasionados al acto mismo del suicidio, nuestra experiencia, a través del tiempo que hemos trabajado en la presente tesis, es que se trata de un escritor frente al cual la crítica ha sido pocas veces objetiva. El apasionamiento predomina muy a menudo; se está por Montherlant o contra él, y casi siempre con exageración y sin lucidez. Hemos caído en lecturas ociosas que se ocupaban hasta de sus modales en la mesa, deleitándose en una verdadera idolatría, mientras que, por otro lado, hemos leído artículos y ensa-

(43) Saint-Pierre, Michel de: Montherlant bourreau de soi meme. París. Gallimard. 1949. pp. 10-11

yos realmente asombrosos por su tono insultante, y en los cuales los calificativos "detestable", "ridículo", "animal prehistórico", entre muchos otros, no tenían a nuestro entender más finalidad que la de predisponer al lector contra determinada obra de Montherlant. Cada libro suyo, cada declaración, fue siempre motivo de todo tipo de reacciones, a menudo muy lejanas de la objetividad. Ya en 1926, un cantante llamado Bonnaud, al formular sus votos para el año nuevo, decía

"Esperemos.
Y que este cargante de Montherlant no publique sino un libro.
Esperemos también que sea póstumo." (44)

Les jeunes filles, con sus cuatro tomos (Les jeunes filles -1936, Pitié pour les femmes -1936, Le démon du bien -1937, y Les lepreuses -1939), es, sin duda alguna, la novela más discutida de Montherlant. Su publicación dividió definitivamente a la crítica femenina en dos sectores opuestos, cuyos exponentes más conocidos son Jeanne Sandelion, que asumió la defensa del autor (45), y Simone de Beauvoir, que lo acusó de misógino y antisociable. (46)

(44) citado por: Sipriot, Pierre: Montherlant par lui meme. París. Editions du Seuil. 1959. p. 100.

(45) Sandelion, Jeanne, Montherlant et les femmes. Paris. Plon. 1950.

(46) Beauvoir, Simone de: Le deuxième sexe. Paris. Gallimard. 1959. t. II.

El personaje central de la obra es el célebre escritor Pierre Costals, sin duda alguna un alter ego del autor, en torno al cual giran una serie de personajes femeninos que se van enamorando sucesivamente de él: Solange Dandillot, Andrée Hacquebaut, Thérèse Pantevin. Pierre Costals conoce las exigencias de su obra. Todo lo que la amenaza, todo aquello que pueda poner en peligro su realización, se convierte en su enemigo. Desde este punto de vista, y por ser Costals quien es, la mujer se le presenta siempre como una amenaza de la que hay que estar defendiéndose constantemente. Porque Costals no es únicamente un creador; es, también, un libertino dotado de una terrible lucidez, un inmoral y un cínico, cuya personalidad resulta sumamente compleja, ya que si por momentos su actitud es la de un hombre odioso y cruel, hay otros momentos en los que se muestra francamente tierno, y atraído por lo que Montherlant llama "el demonio del bien." Sabe que el matrimonio sólo puede traerle problemas a su vida de escritor y de hombre, y sin embargo se siente dispuesto a caer en la tentación de contraer matrimonio con Solange Dandillot, una muchacha adaptable a todo, una "simplona", a decir del autor. Buena parte de la novela está consagrada a esta especie de ballet nupcial, en el que podemos ver a Costals aceptando y rechazando mil veces la idea de casarse, valiéndose de argumentos a veces justificables, y a veces muy desconcertantes.

Indudablemente, frente al público, frente al lector que reacciona irritado por las motivaciones de Costals, el error de Montherlant está en haber dotado a su personaje de una profunda lucidez, de la que éste se vale, sin embargo, únicamente para juzgar a los demás, sin poner nunca en tela de juicio sus propias acciones y su propia personalidad.

Otra parte de la novela se centra sobre el personaje de Andrée Hacquebaut, solterona, intelectual, y provinciana, que sin duda merecería un destino mejor que el que le ha tocado, pero cuyo carácter resulta inoportuno, pesado, torpe, ridículo. Costals la describe como una "latosa digna de alcanzar la inmortalidad", mientras ella lo persigue incesantemente, prestándose a toda clase de humillaciones con tal de ver alcanzados sus fines. La fuerte inclinación de Montherlant por los aforismos llega a su punto más alto en esta novela, a cuya lectura puede resultar sumamente irritante, sobre todo si tenemos en cuenta que dichos aforismos son un privilegio reservado al escritor Costals.

Pero es también innegable que se trata de una novela escrita con una rara agilidad, llena de personajes habilísimamente presentados (entre otros, el Sr. Andrillot, padre de Solange), llena también de sutiles comentarios de todo tipo, y sobre cualquier tema. En ella se combinan las dotes del novelista con las del psicólogo, y aquel gusto de Montherlant por la escritura aforística, tan revelador

de sus ambiciones de moralista. Ataca con extremo vigor, a menudo áspero y lleno de humor, lo que él llama burlonamente "el Hamor", pronunciando de este modo una terrible requisitoria contra aquellos "graves males de Occidente" (para él, de esencia típicamente femenina), que son el irrealismo, el dolorismo, el querer-gustar, el gregarismo, y el sentimentalismo.

Vista desde esta perspectiva, no creemos que la obra se prestará a reacciones tan extremas en pro o en contra de ella, pues si bien su tono excesivamente individualista y mordaz suele resultar irritante, éste se salva a menudo por la sinceridad y las buenas intenciones con que fue escrita por un autor que conocía su oficio. Pero nosotros no pretendemos analizar las posiciones de la crítica ni situarnos dentro de una corriente u otra, ya que frecuentemente todas pecan de exageración. Queremos, eso sí, y de allí el título de este capítulo, dar algunas luces acerca de las razones que han hecho de Montherlant una personalidad sui generis en la literatura francesa contemporánea. Nos referiremos, pues, a ciertas particularidades existentes en su obra y en su actitud como hombre de letras. Ello nos permitirá acercarnos mejor a los temas de la obra teatral.

Entre las razones que encontramos para considerar a Montherlant como "un caso" dentro de la literatura francesa contemporánea, destacan las siguientes:

A. Sus relaciones con el público

"En aquellos días se publicó un -nuevo libro suyo, y recibió numerosos artículos y cartas halagándolo. Había tomado como lema las palabras de Gobineau, cuyos términos invertía de la siguiente manera: 'Existe el amor, luego, el trabajo, luego, nada.' Pero el trabajo era la obra, no era sus relaciones con el público. Estas relaciones le eran completamente indiferentes. Ojeaba rápidamente los artículos, y lo hacía como un autómata, sin llegar a interesarse en ellos. Los elogios eran para él como instrumentos de música que uno ve tocar en una película muda: pensaba que debía brotar de ellos una música muy agradable, pero no la oía." (47)

Estas frases se refieren al escritor Costals, personaje central de Les jeunes filles. Nada tan cercano a Montherlant. Nos atreveríamos a decir que este es uno de los momentos en que está dentro de su personaje, sobre todo si recordamos estas palabras suyas:

"Es preciso escribir como si uno fuera comprendido, como si uno fuera amado, y como si uno estuviera muerto." (48)

Esta aparente indiferencia frente al público y la crítica se desprende en parte de su desprecio por toda clase de convencionalismos, y ha sido causa de más de un malentendido. Además, como lo veremos más adelante, la indiferen

(47) Montherlant, Henry: Pitié pour les femmes. Paris. Gallimard. 1933. pp. 34-35.

(48) Montherlant, Henry: Epigrafe de Exil. Paris. Editions du Capitole. 1928. p. 7.

cia de Montherlant no era tanta como la que él mismo pretendía en pomposas y provocadoras declaraciones. A menudo, el único que se irritaba realmente, el único que resultaba verdaderamente herido, era el propio Montherlant, capaz de continuar defendiéndose durante años de acusaciones que ya la gente había olvidado por completo.

La verdad es que Montherlant, asumiendo a menudo un tono grandioso y paternalista, se negó siempre a darle al público lo que éste deseaba, lo que esperaba de él como escritor y como hombre. El tono sentencioso de su frase irritaba, sobre todo cuando se proponía "revelar a gritos aquellos graves y profundos secretos que no pueden ser dichos más que en voz baja." Y en ello se complacía el autor, hasta el punto de que no resultaba arriesgado afirmar que llegaban a formar la materia misma de algunas de sus obras, produciendo en el lector un constante movimiento de atracción y rechazo que dificultaba la tarea de juzgarlas serenamente

A ello debemos añadir el aislamiento en que vivía Montherlant. En efecto, pasó la mayor parte de su vida en Francia, instalado en un departamento situado en el centro de París, pero se mantuvo casi siempre tan apartado de todo, que lo mismo hubiera sido que viviera en cualquier otro país. Montherlant despreciaba lo que tantos escritores franceses han considerado como relaciones muy útiles para

su reputación. Recordemos a Gide visitando constantemente las capillas literarias. Proust, Claudel, y Valéry fueron gente mundana, en el sentido más estricto de la palabra. Proust y Claudel lo fueron gustosamente, mientras que Valéry se obligaba a ello y sufría.

Montherlant, en cambio, se aísla por completo de determinado tipo de gente para escribir su obra, que es monumental. Pero esto no quiere decir que fuera un solitario, ni un ermitaño, ni un ser antisocial, como a menudo se ha afirmado. Ya hemos visto, en el capítulo anterior, cómo desde su niñez, y a lo largo de toda su juventud, buscó, sea en el colegio, en el estadio, en la guerra, o en los ruedos taurinos, la oportunidad de confraternizar. Más tarde, en sus viajes al África del Norte, siente nacer en él nuevas emociones y afectos entre gente humilde, entre seres que considera puros, simples, y sanos. Ya estudiaremos, más adelante, el tema de la comunidad en su teatro. Señalemos tan sólo por ahora que esta indiferencia se refiere a ciertos sectores de la sociedad mundana, como el llamado "Tout Paris", que él siempre atacó en sus obras con el sarcasmo y la virulencia de que era capaz. Para Montherlant lo importante era consagrarle a la obra literaria el tiempo y las energías que otros emplean en conseguir contactos útiles en determinado medio. Si la obra no es reconocida, el autor debe permanecer inalterable, puesto que el placer



que produce es precisamente el de su creación.

Por otra parte, su total independencia, y su aceptación de posiciones y actitudes contrarias y contradictorias, han dificultado la cómoda tarea de ubicarlo dentro de determinada corriente o tendencia. Las contradicciones de su pensamiento, que para él no son más que el fruto de una sinceridad a toda prueba, y de renovadas tentativas por acercarse a una verdad, han obligado al público a realizar constantes esfuerzos por comprender el sentido de su obra, y una buena parte del público ha desistido en un momento dado. Hay que reconocer, sin embargo, que pocos son los escritores que se han preocupado tanto por aclarar el sentido de cada uno de sus libros. Las obras de Montherlant, y en particular las de teatro, vienen siempre acompañadas de prólogos y notas destinadas al lector, muy útiles para juzgar las intenciones de su autor, para ver las motivaciones que lo llevaron a escribirlas, y para aclarar cualquier duda que podría resultar de su lectura. Montherlant recarga incluso sus libros con excesivos prólogos y apéndices, en los que a menudo llega a responder a preguntas del público, o a comentar las reacciones de la crítica o de los asistentes a la representación de una de sus obras teatrales. Abundan también en sus libros las notas a pie de página, en las cuales el autor, algunas veces, nos aclara algún punto que teme pueda parecer oscuro, o simplemente in-

terviene para hacer un comentario más, o porque ha encontrado la oportunidad de lanzar algún nuevo sarcasmo. Este último procedimiento no lo supo dosificar nunca Montherlant. Su presencia constante a pie de página, sobre todo cuando lo que intenta es agregarle algún nuevo toque de ironía a su texto, no sólo suele resultar irritante, sino que a menudo impide una lectura tranquila y continuada del mismo. Se nota que el autor no puede resistir a la tentación de hacerse presente en su propio texto, y menos aún cuando se trata de hostigar al lector con uno de sus sarcasmos. El resultado entre el público ha sido a menudo negativo.

Montherlant solía lamentarse de este nuevo malentendido, cuyo origen estaba sin duda en su manera de concebir sus obras, pero en el cual el público generalmente no vio más que una actitud exhibicionista del autor. Se le acusaba, por ejemplo, de frialdad, de ausencia de sentimientos y emociones, mientras que lo que él buscaba, siguiendo la regla clásica, era conmover al lector, o lo que es lo mismo, disgustarlo y horrorizarlo, con el fin de hacerle vibrar el corazón y el espíritu. Para Montherlant esto era lo propio del arte. Y sin embargo, el tema de sus obras, su materia, la función que en cada una de ellas correspondía a las ideas, y aun a los elementos "figurativos" de las mismas, nos impiden verlo tal como era realmente, y tal

como quería ser: como un artista, como un poeta, si nos atenemos a sus propias y reiteradas declaraciones al respecto.

Pero el malentendido parece haber durado siempre, dando lugar a continuas reacciones del autor:

"Han llamado confusión a mi riqueza, presunción a mi orgullo, exageración a mi exaltación, dureza a mi virtud, retórica a mi elocuencia, oscuridad a mi profundidad, locura a mi lealtad, descaro a mi franqueza; y cuando no encuentran cómo censurar algunas de las posiciones que he tomado, la llaman afectación. ¿Con qué armas puedo responder?" (49)

Años más tarde, Montherlant escribe:

"Cuando uno se desgarrá para arrojar aquello que sale sangrando, a un público impasible o burlón, cómo no pensar en Alejandro, durante una de sus campañas, arrastrado por las aguas del Hydaspes, y gritando: '¡Oh atenienses! ¿Qué hay que hacer entonces para merecer vuestras alabanzas?' (50)

De más está decir que el tono de estas reacciones parece destinado a producir nuevos malentendidos. Producía, en todo caso, nuevas y virulentas críticas entre sus detractores, y furibundas y apasionadas defensas entre sus lectores incondicionales. Pero lo cierto es que Montherlant

(49) Montherlant, Henry: Aux fontaines du désir. Paris. Gallimard. Grasset. 1927. p. 67.

(50) Montherlant, Henry: "Notas sobre el teatro", in Celles qu'on prend dansses bras. Paris. Gallimard. 1950. p. 184.

sufrió mucho a causa de la incomprensión del público, dando a menudo pruebas de no ser tan frío e inhumano como algunos lo pretenden.

Otro problema que enturbió siempre las relaciones entre el autor y el público, fue la confusión, voluntarias y unas veces e involuntarias otras, entre el autor y sus personajes. Al respecto, escribe Nicole Debrie-Panel:

"Lo que al público le gusta de este hombre (Montherlant) que hace surgir palomas de sus mangas, ¿no es acaso ese surgimiento mismo, que les hace recordar a la creación, al milagro de una flor que se abre? Pero los niños suelen reprocharle al ilusionista el haber escondido las palomas en las mangas, y el público acusa a Montherlant de no ser el personaje que describe, y sobre todo, el que además lo diga." (51)

Hay, en efecto, en la obra de Montherlant, dos fuertes tendencias: una que exalta y engrandece al hombre, y otra que lo rebaja y hasta lo menosprecia. Ambas tendencias se advierten muy claramente cuando se comparan sus ensayos con sus novelas, pero el público no logra darse cuenta de que a menudo esta oposición no debe ser tomada como una contradicción en sí, pues como muy bien dice Nicole Debrie-Panel, "las novelas describen y los ensayos exhortan." (52)

(51) Debrie-Panel, Nicole: Montherlant, l'art. et l'amour. Lyon. Emmanuel Vitte. 1960. p. 227.

(52) Op. cit. p. 227.



Por otro lado, el propio Montherlant ha afirmado en varias ocasiones que en sus novelas no trata de demostrar nada, trata tan sólo de mostrar.

Se le reprochan a Montherlant sus contradicciones, cuando para él éstas han sido fruto de su apasionado intento de ser siempre sincero, del haber recurrido a la novela y al teatro como medios de expresión en los que buscaba dar rienda suelta a todas las tendencias que pueden cohabitar en una personalidad múltiple y variable. En este sentido, podríamos afirmar que el malentendido nace en el momento en que Montherlant, llevando su realismo psicológico a sus extremos, reúne al Teniente Auligny y al pintor Guiscart, los dos personajes antagónicos de La rosa de arena, en un solo personaje: el escritor Costals, de Les jeunes filles, permitiendo que en él, y en tantos otros personajes de sus obras de ficción, se dé a partir de ese momento un verdadero combate entre el ángel y la bestia.

"No habremos comprendido la vida -afirma Montherlant-, mientras no hayamos comprendido que todo en ella es confusión." (53)

Y también en este sentido, escribe:

"La humilde sirvienta me robaba dinero, y al mismo tiempo se ocupaba con gran cuidado de mi persona. Quien no comprenda esto, no ha-

(53) Montherlant, Henry: Les célibataires. Paris. Gallimard 1955. p. 211.

brá comprendido la vida." (54)

Pero esta búsqueda de sinceridad, o esta sinceridad encontrada, si nos situamos en el punto de vista de Montherlant, ha sido a menudo tomada como una grave falta de seriedad y de consistencia. Es el caso, por ejemplo, del crítico Pierre Henry Simon:

"El pensamiento de Montherlant carece de consistencia; su moral carece de verdadera nobleza, y su placer, de rigor y seguridad; en resumen, de seriedad." (55)

Esto se debe, sin duda alguna, a que muy frecuentemente se ha querido tomar la obra de Montherlant, en su totalidad, como la de un moralista, confundiendo las intenciones de sus ensayos con las de sus obras de ficción. Hay que reconocer que el estilo de Montherlant, aquella inclinación del autor en sus novelas y en sus obras de teatro por una escritura aforística, a la cual no hemos ya referido, ayuda a crear esta confusión. Así, Montherlant, al igual que Malraux y que Saint-Exupéry, resulta para muchos un escritor "de la grandeza humana." Ello sólo es cierto en parte, a diferencia de los otros dos escritores citados, pues si bien los tres buscan la elevación del ser humano sobre su

(54) Op. cit. p. 93.

(55) Simon, Pierre-Henry: Témoins de l'homme. Paris. Payot. 1960. p. 69.



medio , mediante una concepción heroica de la acción y del deber que le permita al hombre darse una idea de la grandeza que posee e ignora, Montherlant se consagra a esta tarea en sus ensayos y no en sus novelas o en sus obras teatrales. Por el contrario, en éstas a menudo se contradice con respecto a lo afirmado en aquéllos. Decimos "se contradice": pues bien, esta contradicción es resultado de la honestidad con que Montherlant se entrega al estudio del hombre, honestidad de psicólogo, de hombre que anhela penetrar todos los recovecos del alma humana, de autor que se dispone a decir siempre su verdad, y no necesariamente aquélla que el público desearía escuchar. Cabría señalar, de paso, que la literatura actual está llena de estos personajes contradictorios, sin que ello escandalice al público como lo hiciera en los años en que Montherlant empezó a publicar sus obras. Tratadas de manera menos grandilocuente, la incoherencia y la contradicción de un personaje son hoy aceptadas como algo normal por el lector y el crítico, como si lo que realmente hubiese provocado este nuevo malentendido entre nuestro autor y el público, fuese más el tono de sus obras que las novedades que éstas contenían.

Pero es también esta sinceridad a la que Montherlant se aferra tan fuertemente, la que ha hecho de él un autor irritante, un autor que molesta al público, que le intranquiliza la conciencia con verdades que éste a menudo pre-



feriría ignorar, sin duda alguna porque la vida sería más fácil, más cómoda, y hasta más agradable, ignorándolas.

En sus escritos acerca de las relaciones entre ambos sexos, por ejemplo, Montherlant llega a enfurecer al lector. Su afán de honestidad lo lleva a escarbar en todas sus tendencias, para revelar al público aspectos de la vida moral que la sociedad condena en defensa propia. Además, no se limita tan sólo a revelar, sino que también elogia aquellos impulsos que tratamos constantemente de suprimir porque son demasiado violentos y atractivos. Si a esto añadimos ese estar y no estar del autor en todos y en ninguno de sus personajes, el que en ellos descubramos siempre rasgos psicológicos que parecen pertenecerle, como si para escribir se sirviera siempre de su persona como de un eterno conejillo de indias, visible e inatrapable al mismo tiempo, comprenderemos mejor de dónde provienen las confusiones, y de dónde la irritabilidad del público. Sin embargo, sospechamos que la hostilidad se debe más a las revelaciones mismas, que a los incitantes y provocadores elogios que de ellas hacía un hombre que, debido a la diversidad de su carácter, no parece haber sido el más indicado para andar lanzando sarcasmos, valiéndose para ello de pomposos y grandilocuentes aforismos.

Producido el malentendido, y sabiendo además el lector que el autor se hallaba oculto "en todos y en ninguno

de sus personajes", tampoco éstos podían resultarle agradables al público. En efecto, los personajes de Montherlant resultan con frecuencia irritantes. Se afirman sin modestia alguna, ignoran la más elemental cortesía, los convencionalismos, y todo tipo de reservas. En el primer volumen de Les jeunes filles, Montherlant le advertía al lector:

"El personaje de Costals tiene, por lo menos en parte, algo de 'libertino', o de 'mal sujeto', como solía decirse antiguamente. Ha sido por lo tanto preciso otorgarle las particularidades que convienen a este tipo de personaje. Si bien es cierto que el autor ha puesto mucho de su propia persona en Costals, también lo es que hay en éste rasgos puramente objetivos, debido a las necesidades del arte, y que no deben ser imputados a la persona del novelista. Esta observación es válida igualmente para el personaje principal de Le songe y Les Bertiaires." (56)

En efecto, podemos hallar en el personaje de Costals una serie de ideas bastante representativas del autor. Refiriéndose al matrimonio de Costals, Montherlant escribe:

"Sabía que el matrimonio sería la ruina de su destino: en cuanto escritor, por las obligaciones, por el cansancio nervioso, por la necesidad de dinero, por la pérdida de tiempo a que da lugar; y en cuanto hombre, porque la independencia era para Costals una necesidad tan absoluta como el aire que lo mantenía en vida." (57)

(56) Montherlant, Henry: Les jeunes filles. Paris. Gallimard. 1963. p. 5.

(57) Montherlant, Henry: Pitié pour les femmes. Paris. Gallimard. 1963. pp. 90-91

Hemos hablado anteriormente de la imposibilidad de Montherlant para conciliar la vida de escritor con la del hogar. En Costals, encontramos también otra de las ideas favoritas de Montherlant, y que dice mucho de su afán de total independencia. Según él, es falsa e hipócrita la pretensión de humildad con que algunos escritores aceptan que uno de los fines de su obra es la formación de discípulos. Ningún escritor, afirma, debe intentar enseñarle nada a nadie, ni intentar en forma alguna hacerse seguir por sus lectores. Tal cosa es absurda e indigna del nombre de escritor, pues éste sabe muy bien "de qué está hecha su personalidad." (58).

Afirmaciones como ésta, coinciden con otras hechas por el autor a título personal. Sin embargo, no han sido las únicas que se han utilizado para identificarlo con el personaje de Costals, uno de los más "irritantes" de su obra. De aquí nace otro de los muchos malentendidos que entorpecieron siempre sus relaciones con el público.

B. La ausencia de un compromiso

"Una persona que dice 'no sé', usa su inteligencia, lo cual le permite darse cuenta de que no sabe (y esto se llama conocimiento), o su integridad, lo cual le permite decidir que, puesto que no sabe, no va a pretender

(58) Op. cit. p. 125.



saber (tal cosa sería charlatanería, en el más estricto sentido de la palabra), y su coraje, ya que debido a esta precaución será tratado de cobarde por el partidario, de ignorante por el instruido, y de idiota por el frívolo." (59)

A lo largo de toda su vida, Montherlant trató de mantener una independencia total frente a todo tipo de actividad que lo ligara a una doctrina o a un partido político determinados. Sin embargo, el difícil período de la historia de Francia que le tocó vivir, hizo que a menudo las circunstancias mismas lo obligaran a opinar sobre asuntos que escapaban a los estrechos límites en los que pretendió encerrar siempre a la obra letanaria. Si a ello agregamos su actitud escéptica frente al concepto total de la verdad, podremos fácilmente imaginar hasta qué punto su cómo e individualista quintacolumnismo, que para él era, sin duda alguna, un componente más de su afán de sinceridad, fue mal interpretado por el público que deseaba encontrar en Montherlant un ejemplo a seguir. Por último, el hecho de que asumiera su propia defensa, unas veces en forma precipitada, y otras en forma tardía y hasta vana e innecesaria, sólo vino a complicar aún más las cosas.

Montherlant fue un escritor anti-sectario por excelenu

(59) Montherlant, Henry: Service inutile. Paris. Grasset. 1938. pp. 325-326.



cia, absteniéndose a lo largo de su vida de todo tipo de compromiso, pacto, o elección, como consecuencia de su oposición general a la sistemátización y al dogma, y de su continuo acercamiento a la experiencia, acercamiento que, según él, le hacía imposible sentirse cómodo entre formulaciones claras e impecables estructuras lógicas. En su escala de valores, la duda y la vacilación constantes equivalían a la honestidad, y era preciso llevarlas a la práctica por más que su resultado fuera una nueva fuente de malentendidos. Es cierto, sin embargo, que, con excepción de sus enemigos acérrimos, casi todos los críticos han elogiado las continuas autocríticas a las que se sometía, y el énfasis con que se refiere siempre a la necesidad de una revisión constante de sus propias ideas. En este sentido, Montherlant afirma:

"Lo importante no es ser original, o decir aquello que se espera de nosotros, sino decir o repetir lo que uno considera verdadero en un momento dado." (60)

A menudo, en sus ensayos, novelas, y obras teatrales, Montherlant hace hincapié en los múltiples aspectos de la verdad, y en la imposibilidad en que se encontraba de optar por alguno de ellos; lo hace a pesar de que el públi-

(60) Montherlant, Henry: Sur les femmes. Paris. Pauvert. 1959. p. 35.



co deseaba ver a su autor situado en algún lugar desde el cual pudiera tomársele como modelo. Pero tal cosa era imposible para un hombre que no creía en el poder de la literatura. Más aún, para Montherlant, el papel, la función, y el sentido de la literatura, no arraigaban ni desembocaban tampoco en poder alguno sobre la sociedad o sobre la historia. Al igual que Pasternak, confesaba no haber tenido jamás la intención de influenciar al lector, y solía compararse a menudo con un árbol que da sus frutos sin saber adonde van a ir a parar. También Pasternak, como muchos otros poetas, gustaba confundirse con el reino vegetal, ignorando que la literatura no sólo tiene el poder de captar los hechos sociales, sino lo que es más, el de anticiparse a ellos en algunas ocasiones. Nadie ignora, por ejemplo, que en el caso de Pasternak, el poder de su poesía fue inmenso, y precisamente porque se negó a hacer determinadas concesiones en favor del poder político. O, mejor dicho, en favor de esa forma circunstancial del poder político que fue el estalinismo. El caso de Montherlant, lo sabemos, es mucho más complejo, pero no por ello deja de presentar algunas similitudes que hacen que su obra, lo quiera o no su autor, sea una obra comprometida. Sus novelas, ensayos, y obras de teatro, lo comprometen, a pesar de lo que diga en contra de ese compromiso. La grandeza e importancia de sus escritos depende precisamente del hecho de

que tantos hombres exigentes consigo mismo se hayan reconocido en ellos.

Y de ahí, por ejemplo, que las razones que diera Montherlant para no publicar La rose de sable, en su debido momento (no olvidemos, además, que en 1930 se celebraba el centenario de la conquista francesa de los territorios del Africa septentrional), sean insuficientes, debido sobre todo a que, más que el fruto de una decisión, resultan ser una toma de partido. El deseo de Montherlant de no crearle inconvenientes a su gobierno, no significa que éste no los mereciera en lo concerniente a un aspecto de su política exterior cuyo rotundo fracaso (al nivel de la colonización, de la integración, de la asimilación, del desprecio por los habitantes de otra raza), acababa de comprobar durante sus estadias en Marruecos.

¿Era, en este caso, la abstención de Montherlant sinónimo de neutralidad? Es cierto que en su obra de teatro, El maestro de Santiago, el autor denuncia nuevamente, y con vigor, el colonialismo. Pero lo hace en un momento en que el tema había perdido tanta actualidad que su valor alusivo quedaba restringido a un número muy pequeño de personas. Su efecto, en todo caso, fue mínimo, si se le compara al feroz grito que lanza Don Pedro, en La reina muerta, contra las prisiones, en plena ocupación alemana.

La ausencia de un compromiso, sobre la que tanto in

siste Montherlant, se torna aún más ilusoria si tenemos en cuenta que, en 1930, el autor se lanzó a las movedizas arenas de la política del momento, tomando públicamente partido en los más delicados asuntos. Puede decirse, además, que libros como L'equinoxe de septembre, contienen ensayos que testimonian de un combate político realizado en primera fila, y con tanta lucidez como coraje.

En Montherlant, este deseo de no comprometerse es consecuencia lógica de sus concepciones sobre la verdad, que para él se presentaba como algo inestable y totalmente ligado a la experiencia vivida, a un constante proceso de maduración, y, como afirma en repetidas oportunidades, "a todo aquello que se hace con la ayuda de las horas", sin que las variaciones que de ello resulten sean necesariamente buenas. Así, en La rose de sable, escribe:

"Hay que perdonarle mucho a Tiberio, por una palabra valiente y sabia que pronunció en una ocasión. Había sido convocado por el Senado Romano para jurar sobre sus 'actos futuros', de acuerdo a una fórmula dictada por la costumbre, pero se negó a hacerlo, alegando que le era imposible saber cómo serían esos actos. El porvenir no hizo sino mostrar que tenía razón, puesto que los actos de su vejez fueron incompatibles con los de su juventud y madurez. Cada uno de nosotros es un monstruo de incoherencia, y el mal que podemos hacer no sería tan grande si, como Tiberio, nos negáramos a comprometer nuestras acciones y sentimientos futuros. Pero no; negamos nuestra incoherencia, nos enfurecemos si se



pone en duda nuestra unidad," (61)

En otra oportunidad, Montherlant escribe:

"A lo largo de casi toda mi vida, según los períodos, he llevado a cabo todos los actos -con excepción de aquellos destinados al placer- con un alma que veía hasta tal punto su vanidad, que los desmentía a medida que los iba ejecutando, privándolos de esta manera de la mayor parte de su fuerza." (62)

Montherlant olvida aquí, una vez más, las consecuencias de sus actos, motivando de esta manera la reacción adversa de aquellos que, de una manera u otra, se sintieron concernidos por esas consecuencias. De ahí que, muchas veces se le haya acusado de falta de seriedad. Creemos que, por parte de Montherlant, el error está en haber tratado de englobar dentro de un escepticismo vago y general todas las posibilidades de acción, aun al nivel más concreto y cotidiano, llegando al impase de un imposible inmovilismo basado en la incoherencia de los seres humanos. Pero la incoherencia, la sabemos, jamás ha impedido a los seres reaccionar en pro o en contra de una determinada situación. Por parte del público y de la crítica, el error consiste en haber confundido las incoherencias del propio Montherlant,

(61) Montherlant, Henry: La rose de sable. Paris. Gallimard 1968. p. 150.

(62) Montherlant, Henry: Le fichier parisien. Paris-Genève. La Palatine, 1952. pp. 174-175.

sus declaraciones más vagas y sus generalizaciones, con sus acciones de hombre responsable. Cuando ambos errores se mezclan y se confunden, surge el malentendido, y surgen también las imprevistas reacciones de un escritor que muchos acusan de irresponsable y cínico.

Es el caso de Mémoire, texto inédito de Montherlant, publicado en 1977, de acuerdo a un deseo que el autor expresara hace más de veinte años. Mémoire forma parte de un volumen único, en el que se reúnen también, siguiendo las indicaciones de Montherlant, L'équinoxe de septembre y Le solstice de juin, ya muy conocidos por el público y la crítica, pero cuya relectura resulta indispensable para comprender el texto inédito. En Mémoire, Montherlant emprende penosamente su propia defensa ante los cargos de traición y colaboracionismo, que se le imputaron en el momento de la liberación. Dichos cargos surgen a raíz de la publicación de Le solstice de juin, al año siguiente de la derrota de 1940. En algunos de los ensayos que contiene el libro, Montherlant, desarrollando su idea de la alternancia, había juzgado con suma ligereza los acontecimientos del momento, llegando a comparar la guerra con un amistoso match, al cual los adversarios asistían deportivamente, y cuyo resultado no tenía mayor importancia, pues siempre quedaba la posibilidad de un nuevo encuentro. Y ello, además, porque, para Montherlant, el único adversario había sido Ale-

mania y no el nazismo. El público pensó que no era el mejor momento para hablar de la alternancia, idea tan cara al autor, y que al hacerlo refiriéndose a un tema tan grave, había caído en todo tipo de ambigüedades. Pero ahí estaba también, publicado en 1938, e inspirando en los acuerdos de Munich, L'équinoxe de septembre, libro contra "la paz a cualquier precio", que fuera elogiosamente saludado por todos los que se oponían a dichos acuerdos, y muy en especial por Aragon, fuguro director del Comité Nacional de Escritores, para quien Montherlant era "uno de esos hombres que realmente representan a Francia."

A pesar de los cargos imputados, que pronto cayeron en el olvido, Montherlant jamás fue enjuiciado ni perseguido, y a nadie se le ocurrió compararlo con Brasillach o Rebbattet, o buscar en su obra una sola palabra que pudiera hacer pensar en el loco y estúpido antisemitismo de un hombre como Céline. ¿Por qué entonces esta Mémoire? ¿Por qué esta defensa tan tardía como vana e innecesaria?

Creemos, a juzgar por su contenido, que Montherlant nunca logró que cicatrizara la herida profunda que le produjo un cierto exhibicionismo inoportuno de sus propias contradicciones, al que se añade el hecho de haber descubierto que no era, después de todo, tan indiferente a las reacciones del público, y tan escéptico como para poder establecer una mínima escala de valores donde situar sus pro

pias acciones y las consecuencias de éstas.

En Mémoire, trata de convencernos por todos los medios, muestra y demuestra, enumera los hechos, multiplica las aclaraciones. Explica concienzudamente cuál fue su actitud ante Alemania, cuales sus relaciones con Vichy, cual su concepción de la guerra y sus relaciones con el enemigo, por qué fue tan severo con sus contemporáneos. Nos hace ver, también, que a pesar de la ambigüedad de algunos de los textos de Solstice de juin, otros textos de ese mismo libro eran tan claros y precisos que motivaron la censura de las autoridades oficiales de 1941. Entre estos, por ejemplo, "Symphonie", texto tan arriesgado e insólito como podía serlo todo documento en que se evocara placenteramente recuerdos del Frente Popular.

Vemos, pues, a Montherlant convertido en el exégeta de su propia obra. Lo vemos invocar tal réplica alusiva de La reine morte, o estableciendo la lista de los escritores, Sartre y Claudel incluidos, cuyas obras, al igual que las suyas, fueron representadas en escenarios parisinos durante la ocupación.

Resulta indudablemente difícil defenderse solo contra acusaciones que ya nadie recuerda con precisión; más difícil aún, cuando la defensa es tardía y vana. Tal es la conclusión que podríamos sacar de la lectura de Mémoire. Pero esta lectura nos sirve también para descubrir a un autor

cuya desgracia lo humaniza, acercándolo realmente a aquellos hombres que tanto se jactaba de conocer. El hombre que había afirmado que un escritor sirve a su patria con su obra y no con sus acciones, se asombra al comprobar que la confianza ciega en su lucidez lo había enceguecido en momentos muy importantes. Servir a su patria únicamente con sus obras le había permitido no comprometerse con nada, guardar silencio ante el hecho mismo de la resistencia (que, sin embargo, hubiera sido una excelente oportunidad para el nacimiento de sentimientos comunitarios y de camaradería que tanto había buscado y elogiado en su vida), le había permitido afirmar inclusive que era una insuficiencia de la inteligencia "el no tener todas las convicciones políticas al mismo tiempo." (63)

De ahí vienen todas las ambigüedades que hacen que su causa, en este caso, sea tan difícil de defender. Y, sobre todo, cuando es el propio Montherlant quien asume su defensa. En Mémoire, Montherlant se halla muy lejos de aquella soledad grandiosa y heroica que le atribuyen algunos críticos, muy lejos del aislamiento que había logrado situarlo a unos niveles de solitaria altura sólo comparable a la de algunos de sus personajes, y desde los cuales escribía ol-

(63) Montherlant, Henry: Carnets 1930-1940. Paris. Gallimard. 1953. p. 29.



vidándose prácticamente del público, olvidándose de la necesidad que éste siente siempre de ubicar a sus autores dentro de determinada corriente, dentro de determinada tendencia, y olvidándose de que muchos de sus grandiosos personajes se derrumban al final de sus obras de teatro.

Creemos, también, que más allá de sus límites concretos, Mémoire es un último intento de borrar la impresión dejada por afirmaciones cuyas consecuencias Montherlant no supo prever. Citamos algunas afirmaciones anteriores a 1938.

"Barres se atreve a reprocharle a Renan el no 'haber tomado partido'; dicho en otros términos: haber visto que la verdad estaba aquí y allá, y no haber dicho: 'Está aquí, no está allá'... ¿Habría comprendido Barres, de quien he escrito que lo comprendía todo, si se le hubiese dicho que, su reproche, que mereció la aprobación unánime de la burguesía, resultaba odioso a algunas conciencias?" (64)

"El escritor da su obra como el manzano su manzana, sin preocuparse de si será recogida, y si lo es, de la manera en que la preparará el cocinero." (65)

"Mirad a la vida y no a nosotros. Preguntadle a ella y no a nosotros." (66)

(64) Montherlant, Henry: La petite Infante de Castille. Paris. Rombaldi. 1925. p. 125.

(65) Op. cit. p. 145.

(66) Op. cit. p. 179.



"No soy solidario de nada ni de nadie. En la guerra, combatiente voluntario, es decir, libre de partir cuando quería, y es lo que hice. Noble, y escupiendo sobre esas gentes. Católico, y no practicante. Miembro de tres asociaciones de veteranos de guerra, sin haber aportado jamás por ninguna de las tres. Hombre solitario siempre, pero que da también siempre la impresión de andar mezclado en algo." (67)

C. Un teatro psicológico

"Una obra de teatro me interesa sólo cuando la acción externa, reducida a su más grande simplicidad, no es más que un pretexto para la exploración del hombre; cuando el autor se ha dado el trabajo, no de imaginar o de construir mecánicamente una intriga, sino de expresar con el máximo de sinceridad, de intensidad, y de profundidad, un cierto número de movimientos del alma humana." (68)

También por estas razones, Montherlant se presenta como un caso particular dentro de la literatura francesa contemporánea. En un momento en que las corrientes filosóficas y poéticas triunfan en los escenarios teatrales, Montherlant continúa escribiendo dramas puramente psicológicos. Para Sartre y Camus, por ejemplo, se trata de llevar sus ideas al teatro, y sus obras constituyen un verdadero medio de comunicación entre el autor y el público. En el

(67) Montherlant, Henry: "Carnets inédits. Février-juillet 1934)", in Nouvelles Littéraires. 26 janvier 1950. p. 26.

(68) Montherlant, Henry: Apéndice a Celles qu'on prend dans ses bras. Paris. Gallimard. 1950. p. 178

teatro de Sartre, al igual que en sus novelas, encontramos gran parte de sus ideas expresadas en términos más accesibles que en sus libros de filosofía. Lo mismo sucede en el caso de Camus. Ambos, además, entienden el teatro como compromiso. Por otro lado, tenemos la corriente poética, que en el teatro tiene a su más conocido representante en Cocteau. En medio de estas dos corrientes, y de otras más actuales aún, se encuentra el teatro de Montherlant, como una solitaria edificación.

Tras haberse autoanalizado con verdadera pasión en novelas tan líricas como Les bestiaires y Le songe, Montherlant nos presenta en su teatro toda una serie de personajes sumamente distintos los unos de los otros, lo cual lleva a algunos críticos a afirmar que es un dramaturgo psicoanalista, un autor empeñado en crear seres vivos, personas, para hacernos ver más claramente a través de ellos, lo que es y lo que puede ser el hombre.

Las ideas generales, las abstracciones, no pertenecen al dominio de Montherlant en tanto que autor teatral. Según él, no debemos extraviar nuestras investigaciones en el plano de lo absoluto. Y cuando "moraliza" con la mayor altura posible, es decir, cuando crea personajes tales como el Don Alvaro de Le Maitre de Santiago, que en su afán de alcanzar la pureza total parece quererse elevar hasta el mismo cielo, el autor permanece en el plano de la vida

cotidiana. Procede por reacciones sentidas y vividas, antes que por largas concepciones objetivas. Todas las contradicciones de sus personajes deben ser psicológicamente válidas. Todo en su teatro debe ser verosímil; más aún, verdadero.

Desde este punto de vista, el teatro se presenta para Montherlant como un verdadero pretexto para la exploración de las profundidades del hombre. Lo demás queda de lado, elevándose los personajes incluso por encima de la trama, pues es sobre ellos que intenta el autor concentrar toda la atención del público. Es de ellos de quien realmente se ocupa Montherlant.

"Como en la antigüedad clásica, Montherlant expone los conflictos que surgen entre los miembros de una familia y entre los varios individuos que cohabitan en un mismo ser. Paralelamente, los sentimientos que se tratan son los más simples: el amor, la alegría, el dolor, el temor, el deseo." (69)

En el apéndice de La guerre civile, Montherlant escribe:

"Lo trágico en mi teatro se debe más a aquello que contiene un solo ser, que a las situaciones o a los acontecimientos mismos." (70)

(69) Bordonove, Georges: Montherlant. Paris. Editions Universitaires. 1958. p. 63.

(70) Montherlant, Henry: Apéndice a La guerre civile. Paris. Gallimard. 1965. pp. 186-187.

Refiriéndose a la movilidad y diversidad de su naturaleza, y a su lucidez, afirma:

"Esta lucidez, esta diversidad, y esta movilidad, me han llevado, como era natural, a escribir novelas y dramas exclusivamente psicológicos. Mis obras, en estos dos casos, no son ni ideas, ni tesis, ni defienden tampoco una doctrina política. Son obras que sólo pretenden ver, con toda la exactitud posible, los encaminamientos del alma humana. Todo en mi obra, como en mi vida privada, se da en función de los seres humanos. Sólo ellos me interesan. Yo podría repetir aquello que decía Richard Wagner: 'El fin último de mi obra es lo eterno humano, libre de toda convención'." (71)

Montherlant hubiera podido decir, como Goethe, que sus obras, y en particular las de teatro, son tan sólo fragmentos de sus memorias. Pero en su caso, la pasión que les comunica, las transfusiones sanguíneas que en ellas opera, hacen que a menudo el público identifique al autor con sus personajes. Lo mismo sucede debido al lenguaje que pone en boca de algunos de ellos, de tal manera que a veces éstos parecen ser sus portavoces, dando nuevamente lugar a esos malentendidos de los que ya nos hemos ocupado, pues varían mucho de obra en obra.

Creemos, sin embargo, que Montherlant es un autor particularmente dotado para la creación de personajes. La su-

(71) Montherlant, Henry: Va jouer avec cette poussiere. Paris. Gallimard. 1966. p. 77.

tileza con que capta al vuelo los detalles más fugaces y tenues es realmente asombrosa. De ella se vale también para captar aquello que aflora apenas a la superficie, en los seres humanos, y sobre todo, aquello que los seres tienden a esconder de sí mismos. Lo hace, además, con intensidad y precisión poco comunes. Crea a sus personajes mediante el desarrollo de sentimientos de los que sólo conoce el germen, de la misma manera en que Delacroix hacía posar a su gato para pintar un león. La semilla se convierte en árbol, sin que el autor haya tenido más experiencia que la que su imaginación haya podido brindarle. Para Montherlant, una obra de teatro puede nacer del más minúsculo choque. No parece nacer en todo caso de aquellas emociones que ha arrastrado largamente, o que vibran aún en él. Lo acabado, lo interrumpido, incluso, parecen estimular con mayor fuerza su imaginación. El enamorado que se nos presenta en el escenario, es el que se ha sido durante unas cuarenta y ocho horas.

A ello se debe que su teatro esté lleno de personajes tan distintos en sus pasiones, en sus costumbres, en su carácter; tan lejanos en el tiempo; tan distantes en sus orígenes. Y Montherlant está de acuerdo con todos ellos, porque algo en él simpatiza con cada uno, aun con el que pueda resultarle más hostil y antipático, ya que al igual que en los demás, ha dejado una huella de su persona en aquel personaje. Por eso, en vez de tratar de reconocer una ima-



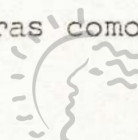
gen establecida del autor en una u otra replica de sus personajes, habría que imaginarlo "más allá" de los mismos, como su centro cercano y lejano al mismo tiempo. Sería una manera de evitar malentendidos, y de acercarse con mayor objetividad a un teatro esencialmente distinto al de sus contemporáneos.

La conclusión es una paradoja. Su conocimiento e interés por el alma humana sitúan a Montherlant un lugar privilegiado dentro del teatro francés del siglo XX, pero al mismo tiempo lo aíslan de sus contemporáneos.

D. Clasicismo

Entendemos al hablar de clasicismo en la obra de Montherlant, un cierto acercamiento a los moldes de la tragedia griega, sobre todo en lo referente a su construcción.

Existen diversas maneras de acercarse a la tragedia griega al escribir una obra de teatro. La guerre de Troie n'aura pas lieu, de Giraudoux, es un buen ejemplo del procedimiento que consiste en tratar un tema antiguo dentro de una atmósfera moderna. Anouilh construía una tragedia moderna con un tema antiguo. En el caso de Montherlant, y sin que el autor se lo proponga deliberadamente, hay una concordancia de expresión y de espíritu con la tragedia griega, en particular en obras como Fils de personne, y De



main il fera jour (Mañana amanecerá). Las analogías o concordancias entre la obra teatral de Montherlant y la tragedia griega, son las siguientes:

- 1) Simplicidad de acción: se manifiesta por la ausencia casi total de ornamentos, y por una psicología pura. Montherlant nos presenta un alma al desnudo, enfrentándose a su verdad y nada más. Al igual que en la tragedia griega, casi no hay acción, casi no hay movimiento exterior. Así, en Port Royal, la hermana Angélique, uno de los personajes principales, recorre el camino que va "de la luz a las tinieblas".
- 2) Montherlant es uno de los pocos dramaturgos franceses contemporáneos que no teme ocuparse en sus obras de sentimientos tan simples como el amor, la amistad, el dolor, etc. Además, al igual que en la tragedia griega, estos sentimientos son exteriorizados con gran sencillez. Los personajes confiesan su dolor, su temor, etc. En el caso de Malatesta, el personaje central es de una increíble transparencia.
- 3) Al igual que en la tragedia griega, en los dramas de Montherlant, el terror, el horror, y la

piedad, son los hilos conductores de la acción.

- 4) El destino desempeña un papel muy importante en los dramas de Montherlant; es el personaje oculto de muchos de ellos. Refiriéndose a Fils de personne, Montherlant escribe:

"Está presente también a lo largo de toda la obra, y sin ser evocado, el silencioso paso de un cuarto personaje invisible. Es el destino, que corre de un personaje a otro, y quereña los hilos de la tragedia. Este sombrío y extraño personaje es aún más exigente que Georges Carrion; más sutil, también, puesto que está hecho de malicia y de grandeza."⁷¹

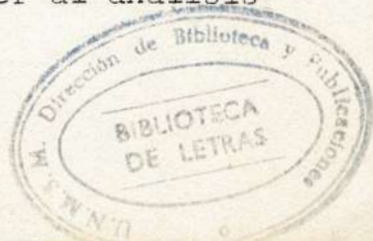
- 5) En La guerre civile, obra estrenada en París en 1965, aparece también el coro, desempeñando una función muy semejante a la que desempeñaba en las tragedias griegas. En Malatesta, la ceguera es el hilo conductor de la acción, y el elemento que desencadena el final trágico.

Comparándolo con el cine, Cocteau solía decir que la gran ventaja del teatro estaba en que éste podía trascender el realismo. Sin embargo, Montherlant niega esta trascendencia, y en su afán de mantenerse fiel a su personalidad, se

(71) Montherlant, Henry: Apéndice a Celles qu'on prend dans ses bras. Paris. Gallimard. 1950. p. 191

obstina en exigirle al teatro algo que éste puede difícilmente proporcionar: un verismo tan riguroso como el del cine. De ahí su antipatía por las grandes salas de teatro, en las que es imposible obtener los primeros planos del cine. Confiesa no haber podido ver nunca un espectáculo teatral más atrás de las dos primeras filas, lo cual confirma la minuciosidad con que en sus obras se ocupaba de los más mínimos detalles de la puesta en escena, tales como maquillaje (aunque tal vez sería más correcto hablar de ausencia de maquillaje), edad de los actores, vestuario, etc.

No es exagerado afirmar que Montherlant hace caso omiso de todas las tendencias contemporáneas, descartando por completo la búsqueda de novedades técnicas. Podría decirse inclusive que, comparadas con obras de gran actualidad en el momento en que escribía, como La cantatriz calva de Ionesco, las suyas vendrían a constituir el verdadero antiteatro, sobre todo si pensamos en la larga evolución del género desde la época de Esquilo. De cualquier manera, resulta indudable que el teatro, tal como lo entiende Montherlant desde el momento en que se consagra casi exclusivamente a él, es un instrumento para continuar con su exploración del hombre. Por ello permanece totalmente alejado del teatro poético, épico, metafísico, etc. Al igual que sus novelas, su teatro no es más que un medio para proceder al análisis psicológico.



Desde este punto de vista, el teatro era el género que mejor se adaptaba a sus intenciones y a su estilo, ya que le permitía, más que cualquier otro género literario, una eliminación de lo superfluo (preparaciones, descripciones, explicaciones). Sin duda, lo que fascinó a Montherlant del teatro, concebido de esta manera, fue la posibilidad de presentarnos de entrada una situación crítica, una tensión inmediata, llevada rápidamente a su clímax (sus obras muy pocas veces tienen más de tres actos), una extrema sobriedad en los medios, y sobre todo la posibilidad de encarnar en un diálogo sus propias alternancias.

Por ello, no debemos buscar en sus obras las novedades formales tan en boga en nuestros días. A primera vista, la estructura de sus dramas es absolutamente tradicional, lo cual no excluye una excepcional maestría técnica. Las sorprendentes "puestas en marcha" de sus obras, la forma rapidísima en que nos encontramos sumergidos en sus temas, bastarían para hacer de ellas verdaderos logros; demuestra, además, que aunque los procedimientos no son nuevos, Montherlant sabe servirse de ellos con consumada maestría.

Pero no hay que dejarse llevar por este clasicismo de las obras de Montherlant, para luego afirmar que sus obras son frías o esqueléticas, y que el autor sólo ha sabido manejar con acierto técnicas que le llegaron a través de sus

grandes antepasados franceses. En ello se quedan a menudo una buena parte de la crítica y del público, cuando opinan que lo único que hacía Montherlant era crear unos dramas muy similares en su estructura a los de Racine.

Sin embargo, una mirada más atenta nos permite descubrir importantes novedades. En realidad, desde La reine morte, drama con el que se inicia su vuelco al teatro, Montherlant introdujo un cambio esencial en la economía de la tragedia clásica.

Esta economía se caracteriza por un gran cuidado de e lucidación de los personajes. Todos los esfuerzos de Corne lle tienden a hacer que sus personajes entren gradualmente en posesión de sí mismos. En cuanto a los personajes de Ra cine, dotados de una menor fuerza de voluntad, evolucionan por lo menos hacia un mejor conocimiento de sí mismos (con excepción de Andrómaca), adquiriendo un dominio final de su personalidad, a menudo gracias a una lucidez redescu- bierta. Desde este punto de vista, no resulta exagerado a- firmar que una gran parte del teatro francés anterior a Montherlant, se caracteriza por aquel esfuerzo cartesiano que busca orden y claridad en el retrato de las pasiones.

Desde su vuelco al teatro, Montherlant adopta un movi miento opuesto. En La Reine morte, por ejemplo, a medida que nos adentramos en la acción, la personalidad del rey Ferrante se oscurece, hasta llegar a un final que el autor,

lejos de aclarar, se consagra a envolver en sombras. Ferrante muere sabiendo únicamente que no se conoce a sí mismo. Su única fuerza está en ser el testigo consciente e impotente de su ineluctable alteración. Este es el gran cambio introducido por Montherlant. La derrota del rey Ferrante, en su lucha por ver claro en su propia vida, anuncia con las variantes debidas a la diversidad de caracteres, la derrota de todos los personajes que lo suceden en el teatro de Montherlant.

E. Inactualidad de sus obras

Este es, a nuestro juicio, otro de los motivos que han contribuido a hacer de Montherlant un escritor aislado e incomprendido, "un caso" dentro de la literatura francesa contemporánea. En primer lugar, y como hemos visto, por razones a veces poco válidas, las obras de Montherlant aparecen con frecuencia a destiempo. Le Songe, y Mort et vita, salen a la venta en un momento en que la guerra de 1914 ha dejado de interesar al público. En cuanto a Chant funebre pour les morts de Verdun, Henry Perruchot afirma:

"Uno cree estar soñando cuando se dice que fue escrita en la época en que el dadaísmo y el surrealismo atraían la atención de todo París." (72)

(72) Perruchot, Henry: Montherlant. Paris. Gallimard. 1959 p. 79.

La Rose de sable pudo haber sido una obra de gran actualidad, entre otras razones porque también Gide acababa de publicar un libro sobre un tema similar (en el caso de Gide, sobre el Congo), pero ya sabemos que Montherlant se niega a editarla. L'Equinoxe de septembre es favorable a la guerra contra Alemania, en un momento en que medio Francia deseaba la paz "a cualquier precio". Le solstice de juin ataca violentamente al espíritu de Vichy, en pleno régimen de Vichy. Demain il fera jour aborda el problema de la resistencia y del colaboracionismo, en un momento en que lo más prudente era evitarlo. Port Royal plantea el problema del rigor en materia de religión, en una época en que lo que caracteriza a la Iglesia es la condescendencia. Don Juan sale a la venta al mismo tiempo que una serie de libros y artículos publicados en muy diversas revistas afirman que el personaje de Don Juan ha caducado en el mundo moderno.

Por otra parte, Montherlant es muy conocido por una serie de obras de teatro que podríamos llamar históricas. Todas ellas están situadas en un pasado bastante lejano, lo cual de cierta manera las hace estar fuera de la moda, de la actualidad, mereciéndole únicamente por este motivo una serie de críticas desfavorables, a pesar de que pueden ser consideradas como sus obras más notables. Pasiphaé es una acción dramática. "semi legendaria", cuya acción trans

curre en el palacio de Minos. Malatesta está situada en la Italia del siglo XVI. Port Royal, en la Francia del siglo XVII.

En todas esas obras, Montherlant se aleja totalmente de la realidad de su tiempo, renunciando a toda clase de consideraciones o de alusiones a la actualidad política, social, etc. en favor de lo que podríamos llamar una simbología o una mitología poética. Aunque no siempre escoge temas elevados (Fils de Personne, por ejemplo, es un estudio sobre la mediocridad, sobre la ausencia de "calidad" en un ser humano), muy frecuentemente los trata de manera grandilocuente y elevada; es decir, exalta sus temas. En sus obras históricas, estamos sin duda mucho más cerca del drama estilizado que del drama naturalista. Sus personajes se elevan por encima de su condición y se convierten en seres casi sobrehumanos, llevando al auditorio más allá de lo individual, hacia lo universal. Ferrante, en La Reine morte, o don Alvaro, en Le Maître de Santiago, son verdaderas proyecciones ampliadas de seres humanos.

La acción no le interesa a Montherlant. Le interesan únicamente sus personajes, aunque al situarlos muchas veces tan lejos de nuestro acontecer, hace que el público pierda interés al no poder ni siquiera identificarse con alguno de ellos. La guerre civile, que es sin duda una de sus piezas con mayor acción, está también desprovista de

toda alusión a una actualidad política reciente. Inclusive, en el momento de su estreno, muchos se sintieron defraudados al ver que no se ocupaba para nada de España, sino que transcurría en la Roma de los Césares. Con Malatesta sucedió algo similar, pues la ignorancia por parte del público de todo lo que concierne a las costumbres del Renacimiento, ignorancia a la que se añade una gran indiferencia por lo que no se refiere estrictamente a la actualidad, hizo que nadie comprendiera al personaje. La misma incomprensión se extiende a la mayor parte de las obras de Montherlant.

Cabe señalar, también, que estas características de su teatro, y en general de su obra, a las que se añade además su inactualidad, le han valido severas críticas a Montherlant. Para unos, la inactualidad con que publicaba o estrenaba sus obras obedecía a un afán de desconcertar; para otros, a un cierto masoquismo de un autor al que la adversidad de la crítica y del público le producía gran placer. Se afirmaba también que la lejanía en que sitúa sus obras no era más que falta de coraje en un escritor que jamás quiso identificarse con ninguna corriente o tendencia.

Un acercamiento más sereno a la obra de Montherlant, una actitud menos apasionada frente a sus ideas, frente a sus opiniones, y frente a su vida misma, nos permite afirmar que esta inactualidad se debe más que nada a que siempre escribió para su propio placer, y sin preocuparse de

todo un sector del público y de la crítica que a menudo pretendió llevarlo hacia un terreno determinado.

F. Un estilo muy personal

"Llaman 'elocuencia', 'retórica', a aquello que brota de mí como fuego." (73)

Para todo un sector del público, la forma es lo que más llama la atención en el teatro de Montherlant. Tal cosa se debe, en parte, a que su estilo posee características tan evidentemente personales que resulta fácil detenerse en ellas, y, en parte, a que los críticos que no gustan de su obra se niegan a ver en Montherlant algo más que a un "estilista."

El estilo de Montherlant presenta las mismas características en su teatro que en el resto de su obra: vigor, precisión, concisión. Es, al mismo tiempo, un estilo teatral; es decir, un estilo muy vivaz y muy "escrito."

Se ha dicho que en todas sus obras los personajes hablan en forma similar. Pero, ¿no se podría decir lo mismo de los personajes de Racine, por ejemplo? Además, el Sevráis de La ville dont le prince est un enfant no habla como el Cardenal de España, ni el Cardenal habla como Marie

(73) Montherlant, Henry: Apéndice a Celles qu'on prend dans ses bras. Paris. Gallimard. 1950. p. 172.

Sandoval en Demain il fera jour, ni ésta habla como la hermana Angelique de Part Royal. Lo que pasa, sin duda, es que todos hablan un francés correctísimo, en un momento en que la perfección ha dejado de interesarle a mucha gente. Tal problema escapa a los límites de nuestro trabajo, aunque no por ello queremos dejar de mencionarlo.

De cualquier forma, cada vez que un crítico quiere sacarse de encima a Montherlant, lo hace llamándolo estilista. Con frecuencia, ésta ha sido una manera de demigrarlo, de rebajarlo, y al mismo tiempo un pretexto para no profundizar en su obra. Se le ha acusado fácilmente de retórico, de utilizar un lenguaje tan hermoso como vacío. Le son ge es, a nuestro juicio, la única de sus obras que puede valerle una acusación semejante. En todas las demás obras hay siempre algo importante bajo la belleza de la expresión.

"Montherlant es un escritor de la gran raza. Se puede aun afirmar, con la seguridad de no equivocarse, que ninguno de sus contemporáneos se ha formado una idea del arte de escribir tan alta como la suya. Posee un estilo, un lenguaje, que no le pertenecen más que a él." (74)

El estilo de Montherlant está a la altura de su habi-

(74) Perruchot, Henry: Montherlant. Paris. Gallimard. 1959. pp. 104-105



lidad para el análisis psicológico, detallado. Para él, las cualidades primordiales de un escritor son el don de la observación profunda y atenta, y el don de la imagen. (75) En sus obras, el analista y el poeta encuentran su expresión a través de la precisión estilística y de la imagen.

La precisión estilística se manifiesta muy claramente en la tendencia que tiene Montherlant a expresarse por medio de máximas. Esta tendencia podría fácilmente ser incorporada a la tradición moralista de todo un sector de la literatura francesa, en el que nos encontramos con los nombres de Montaigne, Pascal, Renán, Peguy, Alain, aparte de todos los autores de máximas de los siglos XVII y XVIII, tales como La Rochefoucauld y Chamfort. Esta forma de expresión le permite a Montherlant lograr una gran efectividad en los diálogos de sus obras teatrales, aunque presenta también una serie de inconvenientes que han motivado nuevos malentendidos con el público, y sobre todo con aquel sector que ha querido ver en Montherlant a un moralista antes que a un poeta. Para esta gente, las máximas envuelven un pensamiento fragmentario, incapaz de producir o de sustentar una argumentación genuina. El autor, conciente de este hecho, escribe:

(75) Montherlant, Henry: Carnets 1930-1944. Paris. Gallimard, 1957. p. 385.



"Me sentiría tendado a agregar que cuando uno ya no sirva para nada, siempre podrá escribir máximas. Pero estas mismas máximas, tan apresuradamente censuradas, están llamadas a representar profundidad de pensamiento, al formar parte de un texto más extenso y de una argumentación sustentada. Su aislamiento y brevedad les otorgan, en efecto, una excesiva brillantez, al mismo tiempo que nos las hacen sospechosas. Una bombilla eléctrica tiene un efecto enceguedor; tiene que estar cubierta por un vidrio ornamentado."(76)

Se podría hacer una verdadera antología de las máximas que se encuentran en la obra de Montherlant. Sin embargo, el autor, haciendo caso omiso de los problemas surgidos con quienes quisieron ver en él a un moralista, se cuidó siempre de insertarlas dentro de un contexto más amplio.

A esta característica de su estilo, se agrega la ya mencionada tendencia del autor a aparecer constantemente en sus textos, y en especial en sus novelas, mediante notas a pie de página o comentarios insertos en los numerosos apéndices que incluye en sus obras. Aunque se podría argüir que a veces estas intrusiones del autor son parte integral de la textura de su ficción, es evidente que en muchos casos se trata más bien de digresiones que hasta el lector más objetivo puede encontrar sumamente molestas.

(76) Op. cit. p. 385.



G. Personalidad extemporánea

"Montherlant difiere notablemente de sus contemporáneos (Estos, en su mayor parte, abordan la tarea de hacer sensible la interdependencia de los seres, cuando no su solidaridad conciente). Asume la defensa del individuo ante la sociedad y ante sus mitos, haciéndolo mirar hacia épocas pasadas, que para él fueron mejores, en su afán de protegerlo de una sociedad como la nuestra, que tiende a rebajar al individuo, y a hacer menos viril al hombre." (77)

A menudo, Montherlant ha sido llamado "hombre del medioevo", y "hombre del Renacimiento." Estos calificativos, y en especial el segundo, provienen de la dualidad constante de su carácter, de las incoherencias y contradicciones de su persona y de sus personajes, de su paganismo y de su cristianismo. Al respecto, escribe Jean Datain:

"Si aceptamos lo dicho por Nietzsche, el hombre del Renacimiento se caracteriza, en general, por su deseo de liberar totalmente al ser, lo cual implica en, particular, un desprecio por las autoridades, el respeto de la verdad, y el desarrollo total de las facultades físicas y morales en el amor del arte y de la naturaleza, bajo los aspectos más sensuales, el afán de gloria, y un sentido de la inmortalidad. Esta concepción es en conjunto válida, aunque no toma en cuenta los problemas religiosos que, en la época del Renacimiento, revistieron en Italia una impor-

(77) Curnier, Pierre: Pages commentées d'auteurs contemporains. Paris. Larousse. 1965. t. II. p. 177.

tancia de primer orden, y cuyos ecos, apenas debilitados, percibimos en Malatesta." (78)

Para Jean Datain, Malatesta es una de las obras más representativas de la personalidad de Montherlant, y en muchos aspectos su autor se identifica plenamente con el personaje central, el "condotiere" Sigfrido Malatesta. Sin duda, hay mucho de cierto en las afirmaciones del crítico francés, pero nosotros preferiríamos considerar a Montherlant como un defensor del individuo en cuanto tal, como un autor que en algunas de sus obras ha tratado de elevar al hombre por encima de sí mismo, pero al cual, al mismo tiempo, podríamos ubicar por momentos en la línea de Stendhal, como a un teórico del egotismo.

Y sin embargo, habría que agregar que ninguno de estos criterios es suficiente para referirse a la personalidad de Montherlant, aunque es indudable que tanto los calificativos de "hombre del medioevo", que adopta Pierre Currier, de "hombre del Renacimiento", y el de teórico del egotismo, pueden darnos alguna luz sobre determinados aspectos de su vida y de su obra, o, lo que es más, sobre lo que de extemporáneo hay en ambas. Pero Montherlant es también un autor persuadido de que el hombre sólo alcanza su

(78) Datain, Jean: Montherlant et l'héritage de la Renaissance. Paris. Amiot-Dumont, 1953. p. 24.

verdadera dignidad en la medida en que logra mantener su independencia, su honor, y su grandeza, ante todo y contra todos. Sin embargo, esta persuasión viene acompañada de una idea de precaridad que la debilita enormemente, ya que para Montherlant (como lo demuestra muy bien su Don Juan), el hombre es fundamentalmente doble y sólo logra mantener su equilibrio mediante una constante "alternancia", que resulta ser la ley de la vida. De aquí nace el parentesco del autor con los escépticos, y también con otras ramas del pensamiento de nuestra época. En última instancia, Montherlant llega a encontrarse por todos lados con la nada; la nada del amor, de la política, del poder, de la gloria, de la acción. Una obra como El Cardenal de España ilustra muy bien este aspecto bastante menos extemporáneo de la personalidad y de la obra de Montherlant.

H. La alternancia

"Quienes poseen una pluma elegante escriben sobre la verdad como si fuera un diamante, pero al hacerlo se olvidan siempre de tomar en cuenta las múltiples facetas que hay en el corte de un diamante." (79)

Una visión tal de la verdad implica un énfasis simi-

(79) Montherlant, Henry: Pitié pour les femmes. Paris. Gallimard. 1963. p. 120.



lar en la diversidad de la vida. Este es uno de los aspectos fundamentales de la obra de Montherlant, y también, como lo hemos visto ya al hablar de una pretendida ausencia de compromiso, una de las causas principales de los malentendidos que surgieron entre el autor y el público. Montherlant acepta los opuestos y contradictorios elementos de la experiencia: la vida y la muerte, la alegría y el dolor, el éxito y el fracaso, etc. Pero va más allá aún al aceptar otros muchos pares de contrarios: simpatía y repulsión, orgullo y humildad, renunciación e indulgencia. Todos los contrarios son buenos y aceptables para el autor, puesto que todos son manifestaciones de la vida, y en este sentido es un deber del hombre, y en particular del creador, aceptarlos y sustentarlos. Esta actitud, fruto de su doctrina de la alternancia, ha llevado a muchos críticos a afirmar que Montherlant es un hombre incapaz de elegir entre sus propios instintos en conflicto, permitiéndose de esta manera gozar egoístamente de sectores antagónicos de la experiencia y del mundo. El autor arguye que la vida es una confusión demasiado grande como para poder ser englobada dentro de un solo sistema intelectual, compartiendo así la opinión de Goethe, para quien "la existencia, dividida entre la razón humana, deja siempre un residuo." Esto es cierto para Montherlant, tanto en el caso de los sistemas intelectuales como en el de los sistemas morales.



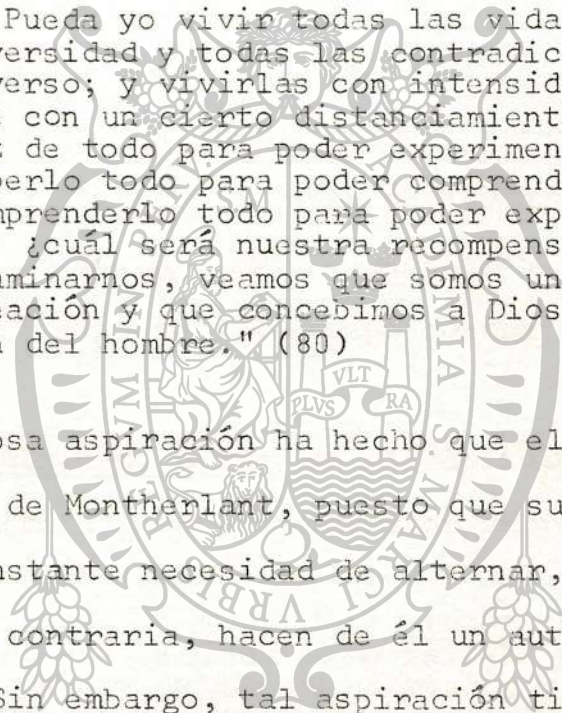
El autor se niega a conformarse con una respuesta parcial a la vida, o con una actitud que sólo toma en cuenta determinados aspectos de la experiencia, excluyendo otros. Su amor a la vida es demasiado grande y pretende abarcarlo todo:

"...Pueda yo vivir todas las vidas, toda la diversidad y todas las contradicciones del universo; y vivirlas con intensidad, a la vez que con un cierto distanciamiento... Ser capaz de todo para poder experimentarlo todo, saberlo todo para poder comprenderlo todo, comprenderlo todo para poder expresarlo todo: ¿cuál será nuestra recompensa cuando al examinarnos, veamos que somos un espejo de la creación y que concebimos a Dios en la imagen del hombre." (80)

Esta ambiciosa aspiración ha hecho que el público desconfíe a menudo de Montherlant, puesto que su constante movilidad, su constante necesidad de alternar, y su paso de una idea a la contraria, hacen de él un autor incoherente e inestable. Sin embargo, tal aspiración tiene sin duda la ventaja de permitirle un conocimiento más amplio y profundo de la conducta humana, muy difícil de alcanzar por otros medios.

Refiriéndose a Demain il fera jour, M. Thierry Maulnier escribe:

(80) Montherlant, Henry: Romans et oeuvres de fiction non théâtrales. Paris. Gallimard. Bibliothèque de La Pléiade. 1959. p. 309.



"Montherlant ha escrito esta nueva obra de teatro para mostrar que estaba de acuerdo con sus enemigos." (81)

Este cambio frente a sus partidarios o enemigos de cualquier género, es resultado de la doctrina de la alternancia, expresada en formas muy diversas a lo largo de toda su vida y obra. Es el cambio típico de las naturalezas móviles, inquietas, y demasiado ricas; de aquellas naturalezas peligrosas y que, al mismo tiempo, están siempre en peligro. Ya en Les olympiques, obra de juventud, Montherlant hablaba del enorme placer que encontraba en remplazar a un jugador lesionado del equipo contra el cual estaba jugando.

En Aux fontaines du désir, en el capítulo titulado "Sincretismo y Alternancia", Montherlant escribe:

"Sí, todo el mundo tiene razón, siempre. Aquel que le dice a su novia: '¿Es acaso culpa mía si he dejado de amarte?', y ésta, cuando aclama: '¡Es demasiada crueldad!' El padre que encuentra odioso a su hijo, y el hijo que encuentra igualmente odioso a su padre. El marroquí rebelde, y el gobierno que dispara contra él. El cazador y la presa. La ley y el que está fuera de la ley. Y yo, cuando escribo estas líneas a sangre fría. Y yo, si las maldijera en el calor de un rapto.

(81) citado por: Saint-Pierre, Michel: Montherlant bourreau de soi meme. Paris. Gallimard. 1949. p. 17.



El hombre más noble se ha comportado brutalmente con alguien en algún momento; el egoísta esconde tesoros de ternura que reserva para su gato; las naciones han tenido todas su momento de imperialismo; César perdona a los partidarios de Pompeyo y hace decapitar a Vercingetórix; Heliogóbalo, al atravesar el mercado, llora ante el espectáculo de la miseria del pueblo; Sforza, diez veces asesino, se ahoga tratando de salvar a un pequeño paje de su séquito; la Francia 'idealista' de la guerra defensiva, será la Francia materialista de la guerra colonial.

El mérito del hombre consistirá en dejar de negar ciegamente este ritmo esencial, en no renegar de él por temor a la inconsecuencia; consistirá en conocerlo y en abandonarse a él por ser el ritmo consubstancial al balanceo de los brazos mismos de la naturaleza. Entonces dejará de blasfemar contra aquello que fue ayer, y contra lo que será mañana." (82)

El principio de la alternancia es para Montherlant un principio de simpatía. "Alternar" es contener mucha humanidad, es contener en nuestra persona los gérmenes de todos los sentimientos. Al estudiar su teatro, nos damos cuenta de que cuando un personaje se opone a otro, lo hace siempre movido por razones muy sólidas. En La -eine morte, el Rey Ferrante tiene muy buenas razones para desear que Inés no tenga un hijo, pero también Inés es muy lógica consigo mismo al desear ese hijo. En Malatesta, el Papa tiene muy buenas razones para desear apoderarse de Rimini, y a su vez

(82) Montherlant, Henry: Aux fontaines du désir. Paris. Grasset. 1927. p. 33.



Sigfrido Malatesta tiene toda la razón en querer defender sus dominios, aunque ello lo lleve a intentar asesinar al Papa. Tenemos, pues, en el teatro de Montherlant, una verdadera alternancia de "voces". Dicha alternancia implica a su vez una incoherencia en el comportamiento de los personajes, pues a menudo logran comprender las sólidas razones del otro. De esta incoherencia nos vamos a ocupar al comenzar el tercer capítulo de esta tesis, por tratarse de uno de los temas más importantes del teatro de nuestro autor.

Existe, también una alternancia de las cosas y de los acontecimientos. En Service inutile, Montherlant escribe:

"El mundo es tan extenso, y está a la vez tan lleno de pliegues, que hacen falta muchos reflectores, para iluminarlo de manera que no se le traicione demasiado." (83)

La alternancia se presenta, pues, como un método que eleva el detalle de las cosas hasta su unidad total; enseña a hacer buen uso del momento que pasa, con el fin de presentir la totalidad del mundo. Nos encontramos aquí con la idea de Espinoza: "Conocer muchas cosas particulares para amar a Dios." A nuestro entender, el problema con el público surge, en este caso, del hecho de que este Dios es el mundo para Montherlant.

(83) Montherlant, Henry: Service inutile. Paris. Grasset. 1935. p. 256.



TEMAS PRINCIPALES DEL TEATRO DE HENRY DE MONTHERLANT



"Escribimos para que el futuro cambie el significado de nuestras obras; éstas viven debido únicamente a las 'interpretaciones' que les da el público -el público y los actores, si se trata de obras de teatro. Una obra importante posee todos los sentidos."



A. La Incoherencia

Hemos visto ya cómo el teatro le sirve a Montherlant de instrumento para la exploración del hombre, cómo sus personajes son a todas luces más importantes que la trama de sus obras, y cómo lo que el autor pretende es crear ante todo personajes psicológicamente verdaderos. Recordemos, además, que Montherlant distingue en el teatro griego aquellas tragedias cuyo origen se halla en los conflictos que nacen entre los miembros de una familia, y aquéllas cuyo origen se halla en los conflictos entre los numerosos seres que puede albergar un mismo individuo.

Esta última forma de caracterización trágica desempeña un papel preponderante en el teatro de nuestro autor. Así, el Rey Ferrante, en La Reine morte, siente el deseo de hacer el bien, pero acabará haciendo todo el daño que sus prerrogativas le permiten hacer, con el fin de cortar el nudo terrible de contradicciones que hay en su persona, y de averiguar de una vez por todas quién es en realidad. En Port Royal, la hermana Angelique siente una profunda división interior mientras lucha contra el temor de perder la fe. En toda la obra, Montherlant le consagra mayor importancia a este tema que a la persecución religiosa de que es víctima el convento de Port Royal en 1664, por parte de las autoridades eclesiásticas que pretenden obtener de las monjas una renuncia definitiva a las proposiciones teológicas de Jansenio. El Carde-

nal Cisneros, en Le Cardinal d'Espagne, sufre a causa de su naturaleza dividida en dos sectores en eterno conflicto. Por un lado, está su afán de renunciación, de alejamiento a las vanidades de este mundo; por otro, su ansia de poder, y muy en particular de aquel poder de vida y muerte que tiene sobre sus súbditos.

Para Montherlant, el hombre se compone de oposiciones, de tendencias e impulsos en constante conflicto, y vive dentro de una permanente incoherencia, que es muchas veces causa de trágicos desenlaces. La mayor parte de sus personajes revelan una ambivalencia moral que al mismo tiempo ignoran, lo cual hace que sean a menudo muy distintos de lo que creen, logrando engañar o confundir incluso a los espectadores. Esta es la forma en que se presenta la incoherencia, uno de los temas más importantes de la obra teatral de Montherlant. Además, es indudable que la incoherencia se halla profundamente ligada a la alternancia, en la mente del autor.

El tema había sido ya tratado en varias de sus novelas, pero sólo en su teatro adquiere una importancia definitiva. En Pitié pour les femmes, uno de los cuatro tomos de Les jeunes filles, leemos:

"Dudaba (Costals). No sabía cuál de sus diferentes seres poner en movimiento!" (84)

(84) Montherlant, Henry: Pitié pour les femmes. Paris. Gallimard. 1963. p. 115.



En la novela Le songe, leemos, también:

"Y cada una de las voces prevalecía, sucesivamente; o si no gritaban juntas como personas que pelean. Ambas ideas combatían como dos águilas en la cima de una montaña, revolcándose y lanzando terribles gritos. Y sus plumas negras caían y se amaban mientras combatían."
(85)

El tema de la incoherencia, anunciado ya en sus novelas, adquiere su verdadera dimensión en el teatro de nuestro autor. En La Reine Morte, cuyo estudio iniciamos, el Rey Ferrante es un personaje trágico a causa de su incoherencia. El argumento de esta obra es el siguiente: El Rey Ferrante de Portugal (sesenta años de edad), desea casar a su hijo Pedro con la Infanta de Navarra, para lograr de este modo la unidad de ambos reinos. Pero Pedro ha contraído matrimonio en secreto con Inés de Castro, dama de la corte, que espera un hijo de esa unión. Ferrante desprecia a Pedro, pues lo encuentra mediocre y grosero, y ordena su detención al enterarse de los hechos. Inés es el único personaje que le inspira afecto, en medio de una corte en la que Ferrante sólo encuentra aburrimiento y hastío. Pero terminará asesinandola. Nos preguntamos por qué. El mismo Rey se lo pregunta. ¿Por razones de Estado? No. Tampoco lo hace gratuitamente, pues es hacia ella que va toda su simpatía. Nunca llegaremos a en

(85) Montherlant, Henry: Le songe. Paris. Gallimard. 1954.
p. 202.

terarnos claramente de los móviles del crimen, que se presenta más bien como el fruto podrido de un alma llena de sombras, desgarrada por profundas incoherencias, y que sólo al morir pondrá fin a sus oscuras contradicciones.

Ferrante ha vivido largos años en la cumbre del poder, y está cansado de él, hastiado de los hombres que lo rodean y de su propia persona. Es un hombre que ha agotado sus pasiones, y que al acercarse al final de su vida, siente un inmenso cansancio y una extrema indiferencia por todo lo que lo rodea, y en especial por los asuntos del reino. Está harto del trono, y quiere dejarlo todo arreglado conforme a su voluntad para morir tranquilo:

"Y el reino es como la caridad: cuando se empieza, es preciso continuar, aunque a veces tal cosa resulte muy dura. (Señalando a la ventana) Mirad esa primavera. ¡Cómo se parece a la del año pasado! ¡No hay motivo, acaso, para morir de aburrimiento? Y es Dios el que ha creado eso. Desde luego, es muy humilde." (II, 3)

"Las cosas en las que he tenido éxito, las coseasen las que he fracasado... Todas tienen hoy el mismo sabor para mí. Y me parece también que los hombres se asemejan demasiado los unos a los otros. Todos esos rostros son para mí un solo rostro de ojos sombreados, que me observa con curiosidad. Una tras otra las cosas me abandonan, se apagan como esos cirios que apagamos uno por uno, el Jueves Santo, durante el oficio nocturno, y que simbolizan los sucesivos abandonos de los compañeros de Cristo. Y pronto ya, en la hora de la muerte, la alegría de poder decir, al pensar en cada una de ellas: 'Una cosa más que no extraño.' (II, 3)

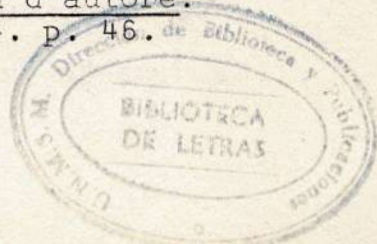
Cabe citar aquí a Pirandello, verdadero precursor de la temática de la incoherencia en el teatro, por ser el sentido que le da el mismo que adquiere preponderancia definitiva en la obra dramática de Montherlant.

"El drama para mí está todo aquí, señores: en la conciencia que tengo de que cada uno de nosotros se cree 'uno', pero no es cierto: es 'tantos', señores, 'tantos', de acuerdo a todas las posibilidades de ser que hay en cada uno de nosotros: 'uno' con éste, 'uno' con aquel, ¡diversísimos! Y sin embargo, con la ilusión de ser 'uno para todos', y siempre con este 'uno' que creamos en cada uno de nuestros actos. ¡No es cierto! ¡No es cierto!"
(86)

Cansado de su reino, cansado del bien y del mal que puede hacerle a los seres, Ferrante no se conmueve con nada, tampoco desea nada. El matrimonio de su hijo con la Infanta de Navarra es un arreglo conveniente para el Reino de Portugal, y debe efectuarse automáticamente, sin que nada se oponga a su necesidad lógica, y sin que nada perturbe este último acto que debe ejecutar antes de su muerte.

Ferrante hace lo posible por anular el matrimonio de su hijo con Inés. Acude incluso a Roma, pero fracasa en sus diligencias ante el Papa. Ese es el momento que sus consejeros escogen para empezar a acecharlo. Rondan en el hastío

(86) Pirandello, Luigi: Sei personaggi in cerca d'autore.
Verona. Biblioteca Moderna Mondadori. 1964. p. 46.



del Rey, hiriéndole constantemente con frases que aluden a su debilidad de carácter. Tratan de despertar su orgullo, le hablan de su pasado, de la Razón de Estado, y finalmente de la necesidad de asesinar a Inés de Castro. Egas Coelho se revela muy pronto como el más perverso de todos los consejeros. De él nace la idea de un crimen que escandaliza al Rey.

Ferrante: "¡Cómo! ¿Matarla? ¡Qué increíble exceso! Si mato a alguien por haber amado a mi hijo, qué castigo me quedará entonces para alguien que lo haya odiado. ¡Pagar el amor con la muerte! Sería una terrible injusticia." (II, 1)

Pero Egas Coelho insiste:

"...o el perdón, con sus absurdas consecuencias, o la muerte... Si doña Inés os preguntara: '¿Por qué me matáis?' Su Majestad podría responderle: '¿Y por qué no os mataría?' (II, 1)

Como tantas veces en las cosas de la vida, nunca llegaremos a conocer la innoble razón que lleva a Egas Coelho a desear la muerte de Doña Inés. Pero no es de este personaje de quien vamos a ocuparnos, sino del Rey Ferrante, convertido en el defensor del único ser puro y sincero que encuentra a su alrededor. Ante Inés se confiesa; a ella va a abrirle su corazón en un momento de sinceridad total, el único tal vez en este hombre que se acerca minuto a minuto a la muerte, y lo sabe. Nada tan opuesto a Ferrante como el personaje de Inés. Inés es optimista, ama la vida y ama a su esposo; es-

pera un hijo y vive ya para él; no siente más que amor hacia todo y hacia todos. De su boca escucha Ferrante las últimas palabras dulces de su vida. Y esas palabras lo llevan a su confesión:

"Inés, esta noche está llena de prodigios. Siento que me elevo por encima de mí mismo, que alcanzo mi más grande dimensión, aquélla que tendré en la tumba. Esta noche está hecha para que os diga cosas de una pureza que espanta.

Inés: ¡Señor!

Ferrante: No os sorprendáis. Me gusta confesarme ante las mujeres. Es una inclinación que tengo. Debo tratar de hacer creer también que todavía creo en algo, aunque ya no siento nada. El mundo no hace más que deshojarme. Y es justo, puesto que me he dado cuenta de que durante toda mi vida no he hecho más que deshojar al mundo.

Inés: ¡No sentís nada!

Ferrante: Existen las palabras que uno pronuncia y los actos que uno realiza, sin creer en ellos. Existen los errores que uno comete, a sabiendas de que son errores. Existe hasta la obsesión de lo que no se desea." (III, 6)

El Rey confiesa su hastío total:

"Pero a mi edad se ha perdido el gusto de ocuparse de los demás. Hoy ya no me queda más que un inmenso "qué me importa." (III, 6)

Pero ferrante se arrepiente de haberle hablado con demasiada franqueza a una mujer que le impide casar a su hijo.

Además, la resistencia que había logrado oponer a sus conse-

jeros, cede cuando se entera de que Inés está encinta. A partir de ese momento, el candor y el optimismo de Inés le resultan insoportables:

"Un hijo; además un hijo. Esto no acabará nunca. También vos, como yo, estáis enferma: vuestra enfermedad es la esperanza. Merecéis que Dios os envíe una prueba terrible, una prueba que arruine vuestro loco candor, para que al menos una vez veáis las cosas como son."
(III, 6)

En pocos instantes, y en presencia de Inés, decide la muerte de un hombre por razones de Estado.

Inés: "¡Morir! ¡Y por el Estado! Vuestra Majestad habla aún del Estado.

Ferrante: ¿Y por qué no? ¡Ah! Ya veo, os parece que dije que no creía en el Estado. En efecto, lo dije. Pero también dije que quería actuar como si creyera en él. Por momentos tenéis mala memoria, y por momentos muy buena memoria. Os aconsejo no recordar demasiado lo que dije durante una crisis de sinceridad." (III, 6).

Inés empieza a temer algo; empieza a temerle a ese "destino trágico" que se encarniza con ella. De pronto, cesa de mostrarse tan optimista como en sus anteriores entrevistas con el Rey. De su boca ingenua salen las siguientes palabras:

"Conocéis el arte de las palabras hechas para desesperar." (III, 6)

Ferrante ha asumido su defensa ante sus consejeros. Matar a Doña Inés le parece un crimen atroz, y está dispuesto

a lograr un arreglo por otros medios. Toda su simpatía se vuelca hacia ella. Sin embargo, algunos seres lúcidos como la Infanta de Navarra ven algo monstruoso en el sombrío personaje del Rey, algo terriblemente incoherente. Empiezan a sentir un oscuro temor antes que la propia Inés.

Infanta de Navarra: "No creo que Ferrante piense en eso hoy (se refiere al crimen). Pero hoy y mañana no son hijos de la misma madre." (II, 5)

Pedro: "Querer definir al Rey es como tratar de esculpir una estatua con agua de mar." (II, 4)

Infanta de Navarra: "Es (Ferrante) como todos los hombres: débil, diverso, y no sabe bien lo que quiere. Pero una idea tan peligrosa como una navaja se le ha filtrado en la mente, y no la ha rechazado con la fuerza necesaria." (II, 5)

Ferrante no puede soportar una situación que empieza a durar demasiado; termina hartándose aun de la simpatía que le inspira Doña Inés:

"Y estoy cansado de vos, de vuestra existencia. Cansado de desearos el bien, cansado de quereros salvar." (III, 4)

Sus consejeros, y en especial Egas Coelho, insisten en la necesidad del crimen. Coelho, sin embargo, se niega a confesar las razones profundas que lo llevan a desear la muerte de Doña Inés. Pero Ferrante es un hombre lúcido, a pesar de todo, y sabe que hay razones que le escapan eternamente.

Su lucidez le permite conocer también su propia incoherencia; la siente y la sufre:

"Sí, así es; hay siempre algunas horas durante las cuales un reino se halla indefenso. Basta un hueco para entrar en él. Y de la misma manera, siempre hay horas en las que un hombre, por fuerte que sea, se encuentra moral y físicamente débil, asombrado ante el simple hecho de poder mantenerse de pie. Por suerte, nuestros enemigos muy pocas veces logran olfatear esas horas. ¡Ah, si las presintieran!" (III, 5)

Ferrante sabe que va a morir; sabe también (y nosotros lo presentimos por una secreta angustia), que mandará matar a Inés, pero se sirve de ella como de un espejo viviente en el que desea contemplarse por última vez. Ante ella se confiesa, y de ella parece obtener el mismo sosiego que encuentran los católicos en la confesión. Ferrante se libera de todas las verdades que ha ido matando o traicionando a lo largo de su vida, y hasta ese momento. Desea dejar de mentir, aunque no sea más que durante unos minutos antes de su muerte; desea verse tal como es por única vez en su vida. Doña Inés es la única persona que se le acerca limpiamente, que escucha sus monstruosas palabras, sin llegar por ello a tenerle miedo. Teme "algo", pero espera mucho de Ferrante, confía en el hombre que va a matarla sin saber por qué:

"¿Por qué la mato? Hay, sin duda, una razón, pero no logro distinguirla. Pedro no se casará con la Infanta, además quedará convertido

en mi enemigo acérrimo. Agregó otro riesgo a este enorme tejido de riesgos que arrastro conmigo, cada día más pesado, cada día más cargado... ¿Por qué la mato? Acto inútil, acto funesto. Pero mi voluntad me aspira, y cometo el error sabiendo en qué consiste. ¡Pues bien!, que al menos logre deshacerme inmediatamente de este acto. Un remordimiento vale más que un titubeo que se prolonga. Cuanto más mido la injusticia y la atrocidad de lo que voy a hacer, más me hundo en ello, porque más me complazgo en ello." (III, 7)

¿Por qué manda Ferrante matar a Inés? Su acto es para él más que un crimen: es un error; un error que le acarreará el odio de su hijo, y que ni siquiera facilitará el matrimonio de Pedro con la Infanta de Navarra. Por el contrario, lo hará más difícil, prácticamente imposible. La Razón de Estado es por consiguiente muy débil, y Ferrante lo sabe. Comete, pues, su error a sabiendas, como si una inexplicable fatalidad pesara sobre él, tal vez si la atracción misma del abismo. Su voluntad lo "aspira". Y sin embargo, no pierde su lucidez. Cuando trata de justificar el crimen ante sus cortesanos lo hace por medio de frases que para él son huecas. Habla de la Razón de Estado, pero ya sabemos que no cree en ella. En realidad, este acto absurdo no tiene justificación alguna. Es el resultado de su incoherencia: la idea de matar a Inés triunfa en el hastiado Rey sobre la idea de protegerla. Su deseo de hacerle bien fue menos fuerte que el de hacerle mal. La única explicación del acto es su ausencia de toda lógica. El Rey morirá diciendo que "ha dejado de mentir", y hasta el

último suspiro continuará mirando con terror hacia el fondo de su alma:

"¡Dios mío!, en el instante que me queda, antes de que el sable pase nuevamente y me aplaste, haz que corte este nudo de contradicciones que hay en mí, para que por lo menos un segundo antes de morir sepa finalmente quién soy." (III, 8)

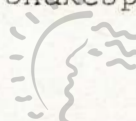
Ferrante es, sin duda alguna, uno de los personajes más ambivalentes del teatro de Montherlant. En una oportunidad, por ejemplo, dice:

"Mirad: el camino, la carreta con su mula, los cargadores de aceitunas, soy yo quien mantiene todo aquello. Poseo mi corona, mis tierras, este pueblo que Dios me ha confiado. Poseo millares y millares de cuerpos y de almas. Soy como un gran árbol que debe dar sombra a miles de seres." (II, 1)

Pero pocos días más tarde, afirma:

"Hace treinta y cinco años que reino: es demasiado. Mi suerte ha envejecido. Estoy harto de mi reino." (II, 3)

La incoherencia del Rey Ferrante se debe a la riqueza de su carácter, a su complejidad. A menudo se le ha comparado con Hamlet, por ser éste también un personaje incoherente. No creemos que sea necesario tratar de acercarse a estos personajes, pero es indudable que existe un punto de contacto entre los dos. Se ha dicho que Shakespeare, al crear a Hamlet,



lo hizo entre otras cosas para protestar contra la psicología simplista de Ben Johnson. Si aceptamos que es muy difícil evocar un destino individual, reduciendo al hombre a dos o tres de sus inclinaciones más fuertes, podremos concluir que Ferrante, al igual que Hamlet, nace de un desafío. En La Reine morte, Montherlant se alza también en contra de una concepción demasiado ingenua y fácil del hombre y del personaje dramático.

Malatesta ha sido llamada frecuentemente "tragedia de la ceguera." A su personaje principal, el condottiero Sigfrido Malatesta, uno de los modelos de incoherencia del teatro de Montherlant, cabría aplicarle las palabras que pronuncia Pompeyo en La guerre civile, obra escrita varios años más tarde:

"Necesito entusiastas; es decir, gente que no ve claro." (II, 3)

"¿Cuántos hombres habrá sido uno en el curso de una vida?" (III, 4)

El Papa Paulo II quiere enviar tropas a Rimini, principado de Malatesta, para "protegerlo" de los venecianos. A cambio de su ciudad, le ofrece otras dos al condottiere. En ceguedo por la ira que le produce la idea de verse desposeído de Rimini, Malatesta decide envenenar al Papa, para lo cual llama a Porcellio, uno de los tantos hombres de letras que viven a costa suya, y autor de un Tratado sobre los vene-

nos. Porcellio se niega a cometer el crimen, y Malatesta decide partir inmediatamente a Roma con el fin de apuñalar al Papa. Pero al llegar a esa ciudad, en vez de asesinarlo, le besa los pies y llora. Paulo II, deseoso de ver desarmado al mejor hombre de guerra de Italia, le concede un empleo bien remunerado en su corte. Reducido a la inacción, Malatesta se aburre y empieza a desesperar. En la corte papal todos lo rehuyen como a un apestado. Sólo un hombre, Platina, académico condenado a muerte, se le acerca y se atreve a dirigirle la palabra. Malatesta enferma finalmente, y su esposa Isotta viene desde Rimini para obtener del Papa un permiso de tres meses para su señor. Este regresa a Rimini, pero sólo para encontrar una rápida muerte en manos de Porcellio, a quien le había encargado redactar su biografía.

Al crear al personaje de Malatesta, Montherlant se mantiene fiel a su idea de presentarnos a sus personajes en una situación determinada, a partir de la cual se propone estudiar sus reacciones. Malatesta encarna perfectamente al hombre del Renacimiento, representa el genio y la personalidad de la época en que vive, pero es al mismo tiempo una excelente encarnación de la incoherencia humana. En el prólogo a esta obra, Montherlant escribe:

"Su nerviosismo, su movilidad, sus contrastes (general, poeta, erudito, mecenas, asesino, gran enamorado, aunque su esposa Isotta es la gran pasión de su vida, lo suficientemente

frívolo para mandar construir una iglesia en la que sólo hay símbolos paganos, lo suficientemente serio y grave como para vivir con una calavera sobre su mesa de noche, lo suficientemente sacrílego como para ser condenado a la hoguera por el Santo Oficio, lo suficientemente religioso como para morir cristianamente), todo esto consta en la historia: no he inventado nada. Sólo he agregado esa pizca de ingenuidad, léase de ridículo, que se encuentra en todos los entusiastas. Y un poco de la familiaridad y de la gentileza italianas." (87)

Montherlant debe haberse encontrado muy a gusto en la recreación de este personaje cargado de vitalidad, de este hombre de sangre caliente cuyos nervios parecen estar siempre de punta. Malatesta se pierde constantemente en medio de sus propias decisiones impulsivas y de sus pueriles ataques de rabia. El amor y el odio lo atraviesan simultáneamente, con la velocidad de un rayo. Toda su conducta es incoherente, si exceptuamos su afán de gloria y su deseo de pasar a la inmortalidad. Además, se ilusiona con todo como una criatura. Confía en Porcellio, y éste lo odia. Desea envenenar al Papa, sirviéndose de Porcellio, y termina siendo envenenado por éste. Proclama la supremacía de la inteligencia, pero trata a sus letrados con el más grande de los desprecios. Llega a Roma dispuesto a apuñalar al Papa, pero no bien éste lo trata con dulzura, cae postrado a sus pies, y

(87) Montherlant, Henry: Prólogo a Malatesta. París. Gallimard. 1948. p. 9.

llora de arrepentimiento:

"Y quiero daros una prueba tal de mi confianza, que os suplico aceptéis que me confiese con vos. Deseabais saber hasta qué punto era pecador. Lo sabréis." (II, 5)

Se pone en manos del Papa, le promete fidelidad, y éste abusa de ella:

"Pues bien, Malatesta, me habéis dicho que queréis servir nuevamente a la Santa Iglesia. Es preciso que paguéis también por el crimen que ibais a cometer contra mi persona. Os ofrezco los medios de cumplir con estas dos tareas. Una vez más podréis ser soldado papal... (II, 2)

Regresa a Rimini gracias a la intercesión de su esposa, e inmediatamente se apresta a enganarla, a pesar de que es la pasión constante de su vida.

Isota (al Papa):

"Cuando pienso que ha llorado delante de vos. Me lo ha escrito... Yo que jamás lo he visto llorar por mí." (III, 5)

Isotta (al Papa):

Suplico a Vuestra Majestar otorgar a Segismundo un permiso de tres meses, para que pueda ir a Rimini y reposar al lado de su esposa y de sus hijos. (III, 5)

Malatesta (a Vanera, una amante):

"Pero media hora de tu compañía equivale a diez años de la de otra persona." (IV, 1)

Confía en su suerte media hora antes de ser asesinado:



"¿Morir, yo?... Qué va... Los atormentaré aún durante largo tiempo. ¡Durante años y años!"
(IV, 8)

Pensando en la posteridad, le había encargado a Porcellio es-
cribir una Vita Magnifici et clarissimi Sigismundi de Mala-
testa. Y mientras agoniza envenenado por su hombre de con-
fianza, ve cómo éste quema el manuscrito de la obra:

"¡Porcellio! ¿Qué hacer? ¡La Vita! ¡Traidor!
¡Serpiente! Ah, comprendo, el vino, el vene-
no... (IV, 9)

Y muere, diciendo:

"¡Isotta! ¡Isotta mía! Muero cuando tan sólo
empezaba. Aún estaba en los cimientos. ¡Iso-
tta! ¡Isotta mía!" (IV, 9)

Refiriéndose al personaje de Malatesta, Jacques Laprade
afirma:

"El señor de Rimidi se parece a aquellos ro-
bles de Italia cuyo sombrío follaje hace pen-
sar en el color bronce del laurel, que crecen
en una superficie rocosa, a pesar del viento
y las tempestades, y que extienden sus ramas
en todas las direcciones, obedeciendo única-
mente a la ley de su poder interior. No se
preocupa de la lógica, ni de lograr un acuer-
do entre sus sentimientos opuestos, ni de
guiarse de acuerdo a alguna ley exterior a él.
Encuentra en sí mismo, y en la idea que tiene
de su persona, su única justificación." (88)

(88) Laprade, Jacques: Le théâtre de Montherlant. París. De-
noel. 1959. p. 122.



La incoherencia de Malatesta salta a la vista en cada una de sus palabras. La entrevista con Paulo II es en realidad sorprendente, y sus resultados tan inesperados como verosímiles. Nos revela también todo lo que de brutal y de sensual hay en el señor de Rimini. Tal vez su odio no sea más que el resultado de un cariño defraudado, en quien ha guardado siempre el sentimiento del deber y de la fidelidad. Fue a Roma a cometer un crimen, pero bastó que fuera desarmado por la fuerza y que sintiera caer sobre él el peso de la autoridad espiritual, para que las lágrimas asomaran a sus ojos, para que las quejas se desvanecieran, y para que adoptara la conducta de un adolescente enfermo. Montherlant constata:

"Estos rasgos de sensibilidad en semejante tiburón, merecen nuestra atención." (89)

Es cierto, ya que revelan una inocencia que el propio Malatesta ignora. Sin embargo, sus cambios tan rápidos y frecuentes nos desconciertan, haciéndonos titubear ante la realidad de un alma en la que se debaten un cristianismo y un paganismo muy característicos del hombre del Renacimiento.

La incoherencia es en gran parte la causante de la ce-

(89) Montherlant, Henry: Prólogo a Malatesta. París. Gallimard. 1948. p. 8.



guera de Malatesta; lo es también de la ceguera de Isotta, su esposa, y de la del académico Platina. Casi desde el comienzo de la obra Malatesta nos anuncia:

"Le tengo horror a las personas que confían."
(I, 2)

Sin embargo, a lo largo de la obra no hará más que confiar en las personas que lo traicionarán. Le salva la vida a Porcellio, le encarga ser su testigo principal ante la posteridad, y es Porcellio quien va a asesinarlo. Llega a la comi-
cidad, cuando afirma:

"Es muy cierto el refrán que dice: 'Júpiter ciega a los que desea arruinar.'" (IV, 6)

Todo resultado es contrario al que se busca, debido a esta ceguera que lleva a los personajes a realizar siempre el acto opuesto al que debieron realizar. Todo en Malatesta es absurdo, y sin embargo, es sabido que fue considerado un político muy astuto entre sus contemporáneos. Paulo II fue la única persona que supo ver en él los límites de una actividad política dominada por los estados de ánimo y por el empirismo.

Refiriéndose a la incoherencia de sus personajes en esta obra, Montherlant escribe:

"Incoherencia de Malatesta. Dice a la pequeña Vanella: 'Media hora de tu compañía equivale a

diez años de la de otra persona', y le habla con verdadero desparpajo de Isotta. Pero no bien desaparece Vanella, le dice a Isotta, con las más ardientes palabras de amor, que sólo ella cuenta en su vida, y es igualmente sincero con una y con otra. Incoherencia de Platina. Llena de elogios a Malatesta: 'Formáis parte del patrimonio de Italia', y no bien Malatesta le da la espalda, se refiere a él como 'la caricatura de un gran hombre', maravillándose de que aún esté en libertad. Y es igualmente sincero al afirmar una y otra cosa." (90)

La incoherencia y la ceguera presentan las mismas características entre los demás personajes de esta obra. El profesor de esgrima Sacramoro manda decir que se encuentra muy bien, y diez minutos después muere en manos de Malatesta. Platina, el académico romano, se siente amenazado, y aunque puede huir, no lo hace, pues confía en la clemencia del Papa. También se equivoca. Al enterarse de que Platina ha sido arrestado, Malatesta estalla en grandes carcajadas, sin sospechar en absoluto que será el próximo en morir. El Papa tiene un instante de generosidad cuando cede ante el pedido de Isotta, concediéndole tres meses de permiso a su esposo, pero inmediatamente se arrepiente y manda detener a Platina. Isotta misma provoca involuntariamente la muerte del esposo que ama y admira: no sólo obtiene el permiso del Papa para que aquél regrese a Rimini, sino que además manda llamar a Porcellio sin sospechar que es éste quien más lo odia

(90) Montherlant, Henry: "Notas de teatro", in: Celles qu'on prend dans ses bras. Paris. Gallimard. 1950. p. 187.

Porcellio: "Me siento honrado al ver que Vuestra Alteza -por primera vez en los diez días que han pasado desde su regreso- me llama para interrogarme acerca de mi trabajo. Estoy escribiendo una nota sobre De beneficiis, de Séneca. Retomo el mismo título, pero le agregó un subtítulo: Los beneficios, o La carrera al abismo." (IV, 9)

De más está decir que La carrera al abismo hubiera podido ser un buen subtítulo para Malatesta, sin duda una de las obras más ricas y más logradas del teatro de Montherlant.

Hemos resumido ya, en el segundo capítulo de esta tesis, el argumento de Fils de personne, obra en la que el abogado Georges Carrion sacrifica y abandona a su hijo, por encontrarlo "mediocre" y falto de "calidad". Hasta la aparición de Demain il fera jour, Carrion se presentaba como uno de los personajes más coherentes del teatro de Montherlant. Pero esta obra se encarga de probarnos lo contrario. Los tres actos de Demain il fera jour constituyen el verdadero desenlace de Fils de personne, aunque ello haya sido motivo de polémicas en torno a la verosimilitud de Georges Carrion. La obra nos presenta nuevamente a los mismos personajes: Gillou, Marie, su madre, y Carrion, pero esta vez sus comportamientos son muy distintos. Carrion (cuya única justificación para sacrificar a su hijo la primera vez era una cierta elevación de alma), desciende al nivel más bajo. Regresa a París poco antes de la liberación (la acción se sitúa en junio de 1944), y ahí encuentra nuevamente a Marie, que ha sido aban-

donada por el amante con el que vivía en el Havre. Marie acepta instalarse en París con Gillou, que ya tiene diecisiete años, y que se ha convertido en la razón de su vida. Gillou quiere unirse a la Resistencia. Su madre aprueba, o cuando menos parece dispuesta a ceder, pues sólo desea que sea feliz para conservar de este modo su afecto. Carrion, en cambio, se niega rotundamente, aduciendo no ser partidario de los riesgos inútiles. Pero en esos días recibe una carta amenazante de alguien que ha comprobado que se trata de un colaboracionista, y cambia inmediatamente de opinión. De esta manera, el "samurai" de Fils de personne sacrifica nuevamente a su hijo, pero esta vez lo hace únicamente en función de su temor y de su seguridad personal. Gillou muere al día siguiente de haberse enrolado en la Resistencia. Muere sacrificado una vez más. La escena en que Marie y Carrion esperan su regreso está poblada de espectros: el temor, la desesperación, la amenaza del castigo, la muerte:

Carrion: "Castigado por el bien que he hecho. También por el mal que he hecho. Castigado por el bien y el mal que he hecho.

Marie: ¡Castigados, siempre castigados!

Carrion: Un acto, apenas un acto, una palabra, apenas una palabra, un sí pronunciado, y de golpe se desata el castigo, el terror sin remedio... Héme aquí recién llegado al mundo del dolor. No me abandonéis.

(Regresa la electricidad)



- Marie: ¡Dios mío! Vuelvo a vivir. Y sólo porque la luz se enciende nuevamente. Siento que vuelvo a vivir y que vuelvo a esperar.
- Carrion: Que vuelva a oscurecer para que se oculte el temblor de mis manos, el espanto de mis ojos.
- Marie: ¡Ah!, mañana amanecerá, ¿no es cierto? Mañana amanecerá.
- Carrion: Sí, mañana amanecerá. -Para algunos.
- Marie: Para nosotros. Para él. Asegurádmelo. Siquiera una vez en vuestra vida dadme una palabra de aliento.
- Carrion: Tal vez mentían los presagios. Tal vez estén con nosotros las estrellas; con lo brillantes y tranquilas que estaban...
- Marie: Pero, ¿por qué os confesáis más culpable con él de lo que yo me imagino? Más culpable" ¿qué significa eso?
- Carrion: ¿Culpable por él, yo?
- Marie: ¡Miserable! Estoy viendo tu rostro. Ahora ya sé por qué lo dejaste partir.
- Carrion: No es por lo que estáis imaginando, lo juro.
- Marie: Has comprendido demasiado rápido. ¡Miserable! ¡Miserable!
- Carrion: No sé lo que queréis decir.
- Marie: ¡Mientes! Eres abogado. ¡Mientes! Cobarde, cuando lo abandonasta al nacer. Cobarde, cuando lo abandonasta en Cannes. Cobarde y asqueroso ahora que acabas de matarlo para salvarte.
- Carrion: Siempre estuvo marcado.
- Marie: ¿Es todo lo que puedes decir? ¡Miserable! ¡Miserable!
- Carrion: Porque lo amaba regresé a París, y a todo lo que eso traía consigo..." (III, 2)

El vuelco total en la conducta de Georges Carrion, de una obra a otra, fue muy criticado al estrenarse Demain il fera jour, en 1949. Al respecto, escribe Montherlant:

"Algunos me dicen que la evolución de los personajes, de Fils de personne a Demain il fera jour, es arbitraria; otros me dicen que es lógica -son los más numerosos. En mi opinión no es ni arbitraria ni lógica. Cada uno de estos personajes evoluciona de una manera verosímil, y en particular Georges Carrion. Es lo único que se puede decir, y eso basta."
(91)

Carrion no es el único que cambia radicalmente de una obra a otra. También Marie cambia, y deja de ser la mujer interesada de Fils de personne, la madre que arrastra a su hijo donde el amante que la espera en el Havre. Vive ahora para ese hijo. Gillou es el único interés de su vida, y la fuerza de su amor materno le da una dimensión de nobleza que no tenía en la obra anterior. Al referirse a Gillou, dice:

"¡Pues bien!, que no me ame. ¡Poco me importa! Creo que lo amaría aún más si supiera que no me quiere, puesto que lo amaría con mayor pureza." (I, 2)

Comparando su vida pasada con su vida actual, dice:

"Hablo de un cambio moral. He cambiado porque lo quería (se refiere a su amante), y porque he sufrido a causa de él. Ahora ya no existes

sino tú para hacerme sufrir. Mi primera vida se ha disuelto, y sus residuos se han ido disipando poco a poco. Sólo he guardado tu infancia en mi memoria. Todas las formas del amor que pueden coexistir en una mujer se hallan reunidas ahora en mi amor por ti. No abuses de ello; me siento muy débil, ¿sabes? Y es por eso que necesito tener confianza en ti, -una magnífica confianza." (II, 1)

Gillou también ha cambiado, pero esta vez su padre no logra comprender su entusiasmo, ni el coraje que refleja su decisión de unirse a la Resistencia:

"Me pregunto qué ha podido hacerte la burguesía para que tengas ideas sociales." (II, 4)

Pero nada tan total e inesperado como el vuelco de Carrion. Ni su propio hijo logra reconocerlo:

"¿Eres la misma persona que era mi padre en Cannes? No te reconozco." (II, 4)

Gillou: "Y pensar que eras tú el que hace tres años en Cannes gritaba: '¡Pensar que mañana amanecerá, y con hijos que no serán el mío!' Y ahora que va a amanecer, será en efecto gracias a hijos que no serán el tuyo.

Carrion: ¿Yo dije eso? No lo recuerdo." (II, 4)

Esta evolución se halla en efecto muy lejos de una psicología simplista, en la que los personajes son creados de acuerdo a ciertos convencionalismos que corresponden más que nada a un gusto literario. Es decir, a una realidad litera-



ría que a Montherlant no le interesa en absoluto, como lo van demostrando las obras que hemos estudiado hasta ahora. Para el autor, la evolución de sus personajes es real y verdadera porque así se da en la vida misma. No hay que buscar le una explicación lógica, puesto que la experiencia del mundo nos enseña que en determinadas situaciones un ser puede reaccionar en forma muy distinta de la que cabría esperarse de él. Carrion, el exigente padre de Fils de personne, ha envejecido mal, y es ahora víctima de su miedo. Teme por su seguridad, por su vida, y el mismo tiempo ve amenazada su cómoda situación de abogado. Su temor lo lleva a sacrificar a su hijo.

Demain il fera jour nos presenta nuevamente un personaje de gran incoherencia en sus acciones, y que al mismo tiempo ignora su propia diversidad. Carrion se cree un hombre de una sola pieza, pero tras la lectura de esta obra, tan diferente a la que la precede en lo que respecta al comportamiento de los personajes, no nos cabe la menor duda de que también en él coexistían el bien y el mal.

No vamos a continuar con el análisis detallado de cada obra de Montherlant en función al tema de la incoherencia; ello resultaría muy extenso, y a la vez ocioso, pues las mismas obras nos servirán más adelante para el estudio de otros temas. Queremos señalar, eso sí, que la incoherencia es un tema fundamental de este teatro. No hay obra del autor en

la que uno o más de los personajes dejen de sorprendernos y de sorprenderse a sí mismos, al descubrir su desgarramiento interior. Nos limitaremos a señalar algunos casos más, por la importancia que tienen, pero sin entrar en mayores detalles.

En Le maitre de Santiago, don Alvaro, el personaje principal, se presenta como un hombre que aspira a una pureza total. Según él, el mundo está corrompido y ha dejado de interesarle; desea tan sólo que lo dejen en paz para consagrar su vida por entero a la meditación y a la contemplación. Nada le interesa, ni siquiera su propia hija, a quien pretende alejar de él porque la considera también como una posibilidad de pecado. Sin embargo, el austero Comendador de la Orden de Santiago vacila por un instante y se deja llevar por uno de los sentimientos menos dignos de su persona: la vanidad. Ello ocurre cuando cree que el Rey de España lo ha encontrado digno de una tarea de enorme responsabilidad en las Indias:

"Que el Rey sepa que las Indias son una tragedia sin salida, y que haya pensado en mí a causa de ello... En verdad, tal cosa me conmueve." (II, 3)

En Port Roval, el contenido mismo de la obra es el recorrido que dos almas efectúan en sentido opuesto. El temor ante una inminente visita arzobispal que puede terminar en la excomunión, da origen a las reacciones totalmente contra-



dictorias e inesperadas de las hermanas Angeliqúe y Francoise. La primera, orgullosa e inteligente, se hunde en un mar de ti nieblas, mientras que la segunda, humilde y candorosa, hará tambalear los argumentos del arzobispo y saldrá revitalizada de la experiencia. En Celles qu'on prend dans ses bras, ninguno de los personajes actúa de acuerdo a sus intenciones y a lo que se espera de él. Ravier afirma que sería vil aprovecharse de la confusión de Christine para poseerla, pero la poseerá durante su confusión. Refiriéndose a Ravier, Christine exclama:

"¡Pedirle yo un favor! ¡Jamás! Preferiría mil veces soportar o perder cualquier cosa antes que pedirle un favor." (II, 4)

Pero no bien se encuentra ante una dificultad, lo hará. La solterona señorita Andriot jura que no ama a Ravier, y está loca por él; se defiende y afirma que todo lo referente al amor carnal le es indiferente, pero es ella quien fomenta los amoríos entre Christine y Ravier, mientras éstos permanecen en un nivel platónico, y es también ella quien los ataca furiosamente cuando dejan de ser únicamente platónicos. En Le Cardinal d'Espagne, todos los personajes principales se equivocan en cuanto a sus reacciones futuras. Durante todo el primer acto de la obra, el Cardenal Cisneros se vanagloria de que ninguna afrenta puede herirlo. Pero, cuando al final de la obra el Rey lo afrenta al imponerle el retiro, el aban-



dono del poder con el que Cisneros había soñado, el Cardenal muere de dolor. Al igual que Malatesta, ésta podría ser otra tragedia de la ceguera, ya que evidentemente estamos ante uno de aquellos personajes tan distintos de lo que creen ser, y nuevamente nos encontramos con hombres que se equivocan cada vez que tratan de juzgarse a sí mismos. La Reina Juana la Loca, y Cardona, el sobrino del Cardenal, son también personajes sumamente incoherentes en esta obra. De la Reina, en particular, nos ocuparemos más adelante en esta tercera parte de nuestra tesis. S.M

Refiriéndose a su Don Juan Montherlant afirma que el rasgo que caracteriza fundamentalmente a este personaje es la movilidad. Y el mismo personaje lo afirma, como si se tratara de un portavoz del autor:

"El hombre está hecho para engañar." (I, 3)

Aún no ha poseído a Linda, y ya siente deseos de engañarla. En el tercer acto de la obra, la incoherencia de don Juan se torna mucho más palpable, al acentuarse la diversidad de su temperamento. En pocos minutos cambia tres veces de disposición. Exalta, por un lado, la personalidad de Ana, que momentos antes le había sido totalmente indiferente, y hasta llega a aceptar su próxima muerte con profunda resignación. Pero de pronto se niega a morir, y nuevamente pierde todo interés por el personaje de Ana. Don Juan, a diferencia de

otros personajes de Montherlant, está siempre conciente de la movilidad de su carácter:

"Un hombre dice lo que le pasa por la cabeza.
A menudo el hombre varía, bien tonto es quien se fía. (III, 5)

Hay en este personaje una constante ondulación moral y física, que para nosotros constituye la base misma de su incoherencia. Por eso pensamos que para un buen entendimiento de la obra, o para apreciarla plenamente al verla puesta en escena, es preciso que el público se sitúe dentro de una actitud de movilidad que le permita seguir mejor el desarrollo de cada nueva manifestación de la diversidad en base a la cual Montherlant ha creado a su personaje.

Hemos visto, pues, que la mayor parte de los personajes del teatro de Montherlant son víctimas de su incoherencia, víctimas de la fluidez de su carácter. Ferrante manda matar al único personaje que le es simpático en su corte. La inconsistencia de Georges Carrion sale a relucir en Demain il fera jour, que no es más que la destrucción de Fils de personne. En la primera de estas obras, es un heroico padre que sacrifica a su hijo a un ideal; en la segunda, el hombre que lo sacrifica por miedo. Malatesta, personaje lleno de contradicciones, tiene sin embargo una pasión constante en su vida: la gloria, el afán de inmortalidad tan característico del Renacimiento. No obstante, muere viendo como su hom-



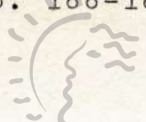


bre de confianza quemara su biografía, de la misma manera en que el Cardenal Cisneros, hombre que soñaba con alejarse de las cosas de este mundo, fallece sin haber terminado siquiera de hacer la señal de la cruz con la que hubiera santificado su muerte.

La intención de Montherlant es muy clara. Hace de la incoherencia el móvil de la tragedia. El descubrimiento de su ser verdadero lleva a sus personajes a finales trágicos e inesperados. La complejidad descrita es mayor aún que la que nos presenta Pirandello en sus obras. Montherlant va más allá de un mundo en el que cada uno tiene su propia verdad. Para él, se trata de un mundo en el que los seres son tan múltiples que sus actos resultan igualmente imprevisibles para ellos y para los demás. Al respecto, afirma Nicole De-brie-Panel:

"La complejidad del hombre es demasiado grande como para que éste pueda reunir sus actos, mo delarlos a su imagen, y estar en cada uno de ellos. Sus actos lo traicionan, y él mismo se traiciona. Los actos preceden al hombre porque hay siempre en él un ser que responde antes de que haya logrado ponerse de acuerdo consigo mismo. Y el hombre traiciona a sus actos porque en el momento mismo en que cree estar realizando un ideal de heroísmo, por ejemplo, se da cuenta, como el adolescente de Exil, que no es más que un juguete de la emulación o de cualquier otro sentimiento que no tiene nada que ver con el móvil aparente." (92).

(92) De-brie-Panel, Nicole: Montherlant, l'art et l'amour. Lyon. Emmanuel Vitte. pp. 188-189.



B. La comunidad

Tres de las principales obras del teatro de Montherlant están construídas sobre la base del tema de la comunidad. Comunidad estudiantil o escolar, en La ville dont le prince est un enfant. Comunidad de los miembros de una orden de caballería, en Le Maitre de Santiago. Comunidad conventual y religiosa, en Port Royal.

Ya hemos visto que, para muchos, Montherlant ha sido siempre una persona solitaria y aislada. Sin embargo, la realidad ha probado siempre lo contrario, pues si bien es cierto que el autor mostró a menudo su desdén por ciertas compañías pseudo-literarias, también lo es que encontró gran placer en otras que, por su particular constitución, le permitieron sentirse integrado a una comunidad. Podemos afirmar incluso que al retomar en forma literaria experiencias personales o culturales, en obras como La ville dont le prince est un enfant y Port Royal, el autor sacrifica al individuo y pone por encima de él la vida comunitaria.

¿Cuál es la significación exacta de esta vida comunitaria en la obra de Montherlant? La primera respuesta, tras la lectura de los dramas en que ella se impone como tema, es que se trata de una comunidad de seres que se elevan por encima de sí mismos, de seres que se sienten hasta cierto punto superiores al mundo que los rodea, es decir, de comunidades que a menudo han sido calificadas, al referirse a sus

miembros, como "de los mejores." Es indudable, pues, que hay en la visión del autor una intención elitista, cuando no abiertamente aristocratizante. Se logra ser mejor al alejarse del mundo, y para ello, el punto de partida es cuando menos una vaga sensación de que lo que nos rodea es inferior. Comunidad, en este sentido, podría ser un simple sinónimo de huida y nada más. Sin embargo, el contexto histórico, en el caso de Le Maitre de Santiago, y el hecho efectivo de la persecución de las religiosas de Port Royal, podría matizar en algo esta poco agradable idea que acompaña al sentimiento comunitario en la obra de Montherlant, tal como se presenta a primera vista, en todo caso. Pero la idea de que estos personajes se sientan de algún modo superiores (aunque a menudo su propia incoherencia nos muestre lo contrario), es inevitable al responder a la pregunta que nos hemos planteado. Dice, por ejemplo, Don Alvaro, Maestra de la Orden de Santiago:

"Si no somos los mejores, no tenemos razón de ser." (I, 4)

Las religiosas de Port Royal emplean las mismas palabras para referirse a su comunidad. Y en La ville dont le prince est un enfant, el abad de Pradts, dice:

"Aun aquello que entre nosotros parece hallarse a un nivel bastante bajo, está mil veces por encima de lo que ocurre afuera. Lo que hay entre nosotros muy pronto dejará de exis-

tir en otras partes, y en la actualidad sólo existe en lugares privilegiados." (III, 7)

Ideas vagas, imprecisas, acerca de esa superioridad, que se presenta más como una búsqueda que como un logro, y que en el caso de La ville dont le prince est un enfant no esconde la idea de privilegios que sólo pueden obtenerse en sociedades que cierran egoístamente los ojos ante la evolución social, ante la realidad concreta y cotidiana, para tratar de alcanzar sus fines mediante un aislamiento esencialmente despectivo y condenado por ello mismo a convertirse muy pronto en algo anacrónico.

Sin embargo, para Montherlant, esta respuesta abarca sólo parcialmente sus intenciones. Para él, la solución aristocratizante no es la correcta. Lo que ha buscado no es el contacto de los mejores; es el contacto humano y nada más. Trataremos, pues, de seguir la visión personal del autor sobre el tema de la comunidad.

En las obras que vamos a estudiar, Montherlant ha tratado de presentarnos la vida de seres que se aíslan voluntariamente de un mundo en el cual, por diversos motivos, les es imposible vivir. En Port Royal, la acción transcurre en el monasterio del mismo nombre, situado en el barrio de Saint Jacques, París, en agosto de 1664. La autoridad eclesiástica pretende lograr que las religiosas firmen un formulario que condena una por una las ideas de Jansenio, en base a las



cuales había sido reformado el monasterio. La obra comienza con la llegada de un visitante que incita a las religiosas a doblegarse y firmar. Termina con la visita del Arzobispo, en la que se les anuncia a las religiosas las medidas que se van a tomar contra ellas por haberse mantenido firmes en su negativa.

Las religiosas de Port Royal se han olvidado del mundo, han renunciado a él. Cuando "el mundo" aparece en el convento en la persona de un arzobispo bastante frívolo y maquiavélico, no saben combatir contra él. Se muestran llenas de temor y de confusión. Citamos, al respecto, a Mona Bondini:

"En efecto, los autores de escritos 'portroyalistas' hacen de 'la muerte en el mundo' el fundamento de toda vida religiosa, y del amor por los seres humanos el obstáculo principal que el hombre encuentra en su marcha hacia el camino de la perfección." (93).

Montherlant interpreta muy bien este afán de renunciamiento común que domina el espíritu de las religiosas de Port Royal, cuando pone en boca de una de ellas las siguientes palabras:

"Ruego a Dios, según la costumbre, que me purifique de todo lo que he escuchado, y que me ayude a olvidarlo porque proviene del mundo exterior." (p. 37)

(93) Mondini, Bona: Montherlant. Paris. Debresse. 1962. p. 63.



En Port Royal, Montherlant nos hace a menudo asistir a los momentos precisos en que las bruscas imágenes y los ruidos carentes de armonía, que vienen del exterior, se ordenan y atenúan al penetrar en la atmósfera de apacible retiro del monasterio. El autor se muestra así sumamente respetuoso ante una comunidad de seres que se unieron en su renuncia a los quehaceres de este mundo. Refiriéndose a la entrevista entre el Arzobispo y las religiosas, escribe:

"Es la lucha entre aquéllos que toman las cosas completamente en serio, y aquéllos que no, y la derrota inevitable, en toda circunstancia, de los primeros." (94).

Pero el sentido comunitario se da también en el sufrimiento, y viene acompañado frecuentemente de un cierto orgullo. Escuchemos a la hermana Angelique, uno de los principales personajes:

"De acuerdo a nuestra idea de Dios, debemos alegrarnos cuando se nos anuncian graves acontecimientos; no tememos la persecución, la esperamos. Y, de acuerdo a la naturaleza, uno puede temblar sin llegar a sacudirse, de la misma manera en que podemos sufrir sin llegar a ser turbadas. Cuando sopla un viento muy fuerte, todas las ramas del árbol se sacuden, pero el tronco permanece inmóvil." (p. 55)

La perfección que se busca es siempre mayor. A ello se debe

(94) Montherlant, Henry: Apéndice a Port Royal. Paris. Gallimard. 1947. p. 217.



que aun en el monasterio nos encontremos con miembros que no han logrado penetrar a fondo en el espíritu comunitario. La hermana Angelique lo sabe:

"La cristiandad nos rodea, pero una parte de la cristiandad está en contra de nosotros. Somos sesenta y nueve religiosas y podría nombraros a aquéllas que se sienten fuera de lugar, y que nos lo mostrarán al primer contra-tiempo." (p. 83)

La comunidad de Port Royal, en su afanosa búsqueda de una rigidez y de una austeridad cada vez mayores, se aísla aun de la comunidad representada por la cristiandad toda. Lo afirma la hermana Angelique:

"Nuestra profesión nos separa del común de los cristianos, en la misma medida en que éstos están separados de los infieles." (p. 84)

Rigidez, austeridad al máximo, orgullo, alejamiento, distanciamiento de la realidad que las vuelve incluso incapaces de enfrentarse a ella, aunque se sienten superiores, con vicción plena de tener la razón, elitismo, una cierta complacencia en el sufrimiento: tales serían las características del grupo de religiosas que, en Port Royal, Montherlant nos presenta en afanosa lucha por alcanzar la pureza total:

"Por Royal retorna a las fuentes del cristianismo, de la misma manera en que los viejos romanos retornaban a las fuentes de la Roma primitiva." (95)

(95) Montherlant, Henry: Prólogo a Port Royal. Paris. Gallimard. 1947. p. 22.

En este sentido, Le maitre de Santiago presenta semejanzas con la obra que acabamos de comentar. Don Alvaro, Comendador de la Orden de Santiago, pretende vivir rodeado por hombres entre los cuales se mantenga vivo el espíritu que caracterizaba a las fenecidas órdenes de caballería. Las razones que lo llevan a desear alejarse del mundo son similares a las de las religiosas de Port Royal. Tampoco él tolera la época en que le ha tocado vivir. Escuchemos sus razones:

"Debido a la conquista de las Indias se han instalado en España la pasión del lucro, la especulación a todo nivel, la hipocresía, la indiferencia hacia la vida del prójimo, la asquerosa explotación del hombre por el hombre. Las Indias son el comienzo del crepúsculo de España." (I, 4)

"Estoy harto. Cada vez que asomo la cara fuera de mi refugio, recibo un golpe en la cabeza. España es para mí sólo algo de lo cual trato de preservarme." (I, 4)

"Tengo sed de vivir entre seres que no sean ni pícaros, ni canallas, ni imbéciles." (I, 4)

Para Don Alvaro, la Orden está en muchos sentidos por encima del Rey:

"Nosotros, los miembros de la Orden, somos los encargados de restablecer los valores morales. No le corresponde al Rey, que tiene sólo diecinueve años, y que no es Español, decir dónde se hallan el bien y el mal en España. ¡Un Rey de diecinueve años e imberbe!" (I, 4)

Como en el caso de las religiosas de Port Royal, la comuni-



dad representa para Don Alvaro la búsqueda de la pureza que el mundo exterior ultraja constantemente:

"¿Sabéis lo que es la pureza? ¿Lo sabéis? (Levanta el manto de la orden, que cuelga de la pared, debajo de un crucifijo). Mirad el manto de nuestra Orden: es blanco y puro como la nieve que hay afuera. La espada es roja, y está bordada a la altura que le corresponde al corazón. Eso quiere decir que, al final, la pureza siempre es herida, siempre asesinada; quiere decir que ella recibe el mismo golpe de lanza que recibió el corazón de Cristo en la cruz... Sí, los valores nobles son siempre vencidos al final; la historia no es más que el recuento de sus renovadas derrotas. La Orden es el relicario de todo aquello que aún queda en España de magnánimo y de honrado." (I, 4)

Conciencia de ser mejores, conciencia de ser víctimas de una época, al mismo tiempo. La crítica del mundo que los rodea es feroz, acertada, demoleadora. Pero todo ello lleva a Don Alvaro al distanciamiento más que a la lucha, como si deseara que todo cambiara únicamente porque él se ha alejado del mundo. Afán de pureza y de perfección, pero no dentro del mundo sino alejándose de él para instalarse incluso en la ilusión de vida que pueden representar algunos valores caducos. Nostalgia del pasado, en el fondo, y hasta el extremo de querer convertir esa nostalgia en una forma de vida que descarta por completo el deseo de luchar contra los males de la época. Desde este punto de vista, el sentimiento comunitario se presenta como un rechazo al mundo exterior, en el



que la crítica, limitada únicamente a su expresión verbal, quiebra el entusiasmo y la confianza en los hombres, acercándose así a otro tema muy importante del teatro de Montherlant, el de la inacción.

En La ville dont le prince est un enfant asistimos al sacrificio del individuo a la Orden, a la comunidad que no tolera a los irregulares, a los que pretenden prescindir de ella. En esta obra, el autor retoma y profundiza el tema de la comunidad estudiantil, que con tanta grandilocuencia había tratado ya en La relève du matin. La obra de teatro es en cambio un modelo de discreción, de economía en los medios de expresión, hasta el punto de que algunos hechos, tales como la homosexualidad, están apenas sugeridos. Indudablemente lo que le interesa al autor es estudiar la evolución de algunos personajes cuyas almas han sido violentamente perturbadas por emociones que con frecuencia no logran calibrar.

El abad de Pradts, a cuyo cargo corre la disciplina de los alumnos más jóvenes de un internado religioso (Montherlant no le da nombre alguno al colegio), muestra excesiva atención e indulgencia con Serge Soubrier, alumno de la sección tercera, quien a su vez mantiene una relación cargada de interrogante ternura con André Sevrals, un muchacho bastante mayor e inteligente. El abad de Pradts ve con muy malos ojos esta amistad, y hace lo posible por ponerle fin, pero haciendo caer en Sevrals en una trampa destinada a provo-



car un escándolo que motive su expulsión. El abad triunfa, pero su satisfacción será breve, ya que el Padre Superior ha comprendido los móviles verdaderos de su acción, y expulsa también al pequeño Soubrier. La escena en que el Superior reprocha y explica, al mismo tiempo, la conducta del abad, es una de las más sorprendentes del teatro de Montherlant. Nos limitaremos a citar la parte que consideramos esencial:

- Abad de Pradts: "¡No, no, nada de recuerdos! Tenía fotografías de él (Extrae las fotografías de un cajón, las rompe, y las arroja a la basura). Quiero que ese muchacho deje de existir para mí. Sí, os lo ruego, os lo imploro, haced que lo envíen a un colegio de provincia. No quiero correr el riesgo de encontrarlo por la calle.
- Superior: Veo claramente que se trata de un afecto en el que Dios no está presente. Es horrible.
- Abad de Pradts: No, lo que es horrible, según usted, es que uno se niegue a sufrir. ¡Ah!, yo sé lo que os falta. Respetáis la pobreza. También, porque sois muy puro, respetáis el pecado. Pero no tenéis respeto alguno por la debilidad humana.
- Superior: Celebraré mañana la primera misa por la intención de vuestra particular debilidad. ¿Qué oración nacerá en mí, en la soledad del altar? No lo sé aún, pero creo, pero estoy seguro de que Dios me dictará la oración que desea escuchar. El domingo, durante el sermón, pediré a nuestros alumnos que recen por los compañeros de los que hemos tenido que separarnos. Si pudiese, les pediría que recen también por usted. Se lo pediría a Sevrals (gesto del abad) No temáis, no lo haré. Nadie, ni siquiera los alumnos o los profesores, debe sospechar que ha habido entre nosotros un desacuerdo en un asunto tan grave. Debería pedirle a nuestros alumnos que recen también por mí: ¿no debo, a caso, reprocharme el no haberos puesto antes en guarda contra esa riqueza de vuestra natu-



raleza que os ha llevado hacia una preferencia tan vehemente? En cuanto a vos, os aconsejo concentrar vuestra meditación sobre el siguiente versículo del Eclesiastex: 'Desgracia a la ciudad cuyo príncipe es un niño. Creo que un retiro os será muy saludable durante las vacaciones de este verano. Ya hablaremos de eso... A menudo, durante las últimas semanas, solía mantenerme despierto hasta muy tarde, en el gran silencio de la Cuaresma, y veía vuestra ventana iluminada también; era la última en permanecer encendida, conjuntamente con la mía, mientras el resto del colegio dormía. ¿En qué, en quién pensábais? Ahora me parece saberlo. Yo pensaba en vos a esa hora: pensábamos ambos en aquello que más nos parecía estar en peligro, sólo que yo rezaba por vos con una oración que no creo sea la misma que habéis rezado jamás por ese chico.

Abad de Pradts:

Yo rezaba a mi manera: la ternura es también una oración. Pero vos, ¿habéis rezado siquiera una vez por él?

Superior:

Señor de Pradts, no tengo que darle cuenta de mis oraciones a nadie. Y sin embargo... ahora que estáis en paz con Dios, con cada uno de nosotros, y con vos mismo, ha llegado tal vez la hora de que os diga algo sobre mi persona. Tuve también, al empezar mi sacerdocio, una devoción excesiva por un alma débil, que llegué a fatigar. Me ordenaron confiarla a otros; aquello me pareció muy duro, pero lo hice. Siete años más tarde, tras la muerte de su confesor, esa misma alma encontró muy natural venir a pedirme consejo. Los riesgos habían desaparecido; la acogí. Algún día encontraréis a Serge Soubrier.

Abad de Pradts:

Será demasiado tarde.

Superior:

¿Demasiado tarde? Qué queréis decir? ¿Habré conocido en vos tan sólo emociones no cristianas? Habéis amado un alma, no cabe la me



nor duda, ¿pero la habéis amado únicamente por su envoltura carnal, llena de gracia y de gentileza? ¿Y lo sabéis? ¿Es eso lo que confesáis? ¿Era ese vuestro amor? Entonces no hablemos más de él. Ha sido una especie de sueño carente de importancia y de seriedad. He tenido más razón de la que imaginaba en arrancároslo. Abad de Pradts, existe otro tipo de amor, aunque se trate siempre de seres humanos. Cuando ese amor alcanza un cierto grado en lo absoluto, por su intensidad, su perennidad, por el olvido de sí mismo, se parece tanto al amor de Dios, que podría decirse que la criatura ha sido concebida únicamente para encaminarnos hacia el Creador. Ojalá logréis conocer un amor semejante, para que en su expansión os lleve hasta aquel último y prodigioso Amor, al lado del cual todo lo demás carece por completo de importancia." (III,7)

La obra, cuya extrema sencillez se debe entre otras cosas a la ausencia casi total de acción externa, gira en torno a la conmovedora personalidad del abad de Pradts. El hilo conductor de la trama es, como vemos, el movimiento interior de un alma. El colegio es la comunidad, "la orden", y en ella el Superior es el "gran maestro", que logra finalmente restablecer el equilibrio gracias al rigor con que se enfrenta a aquéllos que pretenden alterarlo. Sevrais, lo dice el texto, es "un irregular" dentro de la comunidad, tal como lo es Alban de Bricoule durante la guerra, en la novela Le songe. Sevrais se toma demasiadas libertades, fomenta la indisciplina en el colegio, aunque sabe que éste representa para él lo más importante de su vida de adolescente. Orgullosa, inteligente, y hábil, es el alumno que

destaca, el alumno admirado por todos, un líder en potencia. Pero tiene una noción muy viva de la moral personal, y se rebela contra la devoción exagerada que el abad de Pradts manifiesta por el pequeño Soubrier. Le dice, por ejemplo:

"Si yo dirigiera este colegio, le juro que no existirían las amistades particulares."
(II,4)

Sin embargo, cae en la trampa que le tiende el abad de Pradts, haciéndolo aparecer con Soubrier en circunstancias por demás dudosas, y es expulsado del colegio. Ello no impide que sus últimas palabras, antes de marcharse definitivamente, sean en defensa del colegio, del ideal comunitario, como si reconociese a pesar de todo que su expulsión es necesaria para que las cosas puedan seguir por buen camino.

El abad de Pradts es el ángel rebelde de la comunidad. Comete el más grave de los pecados que puede cometerse contra ella: reniega de la comunidad en favor de uno de sus miembros:

"Gracias a él (a Soubrier), he podido soportar a los demás alumnos." (III,7)

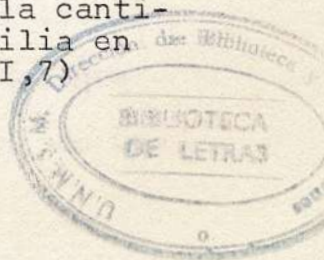
Olvida su misión de pedagogo, y su ardiente amistad por Souplier lo convierte en un extraño dentro de la comuni



dad, no sin que por ello la defienda también hasta el final, aunque de una manera tan personal que lo llevará a ser excluído al igual que Sevrais y Soubrier.

Los familiares de los alumnos permanecen al margen de esta comunidad que se torna, como en Port Royal o Le Maitre de Santiago, impenetrable para los extraños. Sin duda, en este caso ello se debe al temor que sienten los religiosos de compartir su influencia sobre los alumnos con las influencias paternas. Pero una comunidad, tal como nos la presenta Montherlant en cualquiera de estas obras teatrales, rechaza siempre a la familia; sea porque considera que ésta debe mantenerse en segundo plano, sea porque pretende remplazarla definitivamente. De igual manera, en los libros sobre la guerra (Le songe), o sobre los deportes (Les olympiques), los padres son mantenidos siempre a una prudencial distancia de sus hijos, como si sólo un aislamiento total pudiese permittirles a los miembros de una comunidad situarse por encima del nivel común, y alcanzar al mismo tiempo la pretendida "elevación de alma." En La ville dont le prince est un enfant, escuchamos al Superior decir:

"Salvo casos excepcionales, es imposible lograr una buena educación debido a la cantidad de obstáculos que pone una familia en torno al muchacho más dotado." (III, 7)



La forma en que Montherlant trata el tema de la comunidad da una cierta unidad a Port Royal, Le Maître de Santiago, y La ville dont le prince est un enfant. En las tres obras, la comunidad se halla amenazada por un peligro externo, y muestra la fragilidad de su posición, consecuencia sin duda de ese alejamiento de la realidad que comporta la búsqueda de la pureza entendida como "muerte en el mundo", en el momento en que debe enfrentarse a ese peligro. Sus miembros vacilan, titubean, son engañados, sienten temor, caen en trampas, y todo ello con el orgullo masoquista que les causa saber que, tarde o temprano, el vicio triunfa sobre la pureza. El abad de Pradts habla de los colegios católicos como de lugares en los que es posible mantener un cierto nivel cultural y moral, ante el empuje de la educación laica. De allí su necesidad de encierro, de allí su rechazo a cualquier influencia que no provenga del interior mismo del colegio. La decadencia de las órdenes de caballería empuja al Maestro de Santiago a aislarse cada vez más de su contexto histórico y social, como único medio de mantenerse incorruptible. La condescendencia en materia religiosa que empieza a notarse en la Francia del siglo XVII, empuja a las religiosas de Port Royal al encierro definitivo. Todo sucede, pues, como si los miembros de la comunidad no tuvieran más que la idea que se forman de sí mismos para avanzar por arenas que, de una



manera u otra, resultan siempre bastante movedizas para el observador externo. La crítica a menudo lúcida del mundo que los rodea, antes que empujarlos a una lucha por un futuro mejor, los lleva en cambio a instalarse en elitistas, orgullosos, y anacrónicos encierros.

C. La calidad

"No tengo más que la idea que me hago de mí mismo para sostenerme sobre los mares de la nada." (96)

Ante todo, tratemos de definir lo que Montherlant entiende por "calidad" en los seres humanos. En Le solstice de juin, escribe:

"Quedar solo, deliberadamente solo, en una sociedad en la que vuestro evidente interés consiste en mezclarnos a ella; esta forma de heroísmo es la que os invito a saludar aquí." (97)

Esta declaración nos permite comprobar que se trata ante todo de una moral de la intención, en la que sólo cuenta la confesión a sí mismo, para uno mismo. Frente a nuestra

(96) Montherlant, Henry: Service inutile. Paris. Gallimard. 1947. p. 59.

(97) Montherlant, Henry: Le solstice de juin. Paris. Gallimard. 1941. p. 240.



persona, frente a lo que somos y a lo que aspiramos a ser, aparecen los peldaños de la elevación moral. Elevación sin hipocresía, sin astucia, puesto que la moral no es, en este caso, ni una comodidad, ni una forma de conformismo, si no una manera de honrarse a sí mismo. En Montherlant, como en Alfred de Vigny, y tal vez en Corneille, la moral es "la poesía del deber." Es preciso crearse deberes y obligaciones, pero no para ganarse la estima o la aprobación de los demás. Se es digno por naturaleza y por voluntad, por gentileza y por generosidad. Pierre Sipriot, afirma:

"Para definir su moral, Montherlant habla a menudo de calidad. Esta calidad es la vida interior iluminada por la imaginación. El bien es como una vena secreta que debemos presionar constantemente y por todos lados con la esperanza de que surja de ella una más alta perfección. Preservar y enriquecer este bien significa ante todo aislarse. Al igual que Pascal, Montherlant denuncia 'aquellas cosas que nos lanzan al exterior.' (98)

El estudio de este tema nos lleva nuevamente a Georges Carrion, personaje principal de Fils de personne y De-main il fera jour. Hemos visto ya cómo en algunos de sus ensayos (Service inutile, L'equinoxe de septembre), Montherlant condena lo que él llama "la moral de modistilla",

(98) Sipriot, Pierre: Montherlant par lui meme. Paris. Editions du Seuil. 1959. p. 65.



mezcla de vulgaridad y de mediocridad que le resulta intolerable por ser fruto de los convencionalismos idiotas de una sociedad nada exigente. Esos son los rasgos que Carrion encuentra en su hijo Gillou, en Fils de personne. Por eso lo sacrifica, por eso lo abandona. Gillou carece de calidad. Refiriéndose a él, Carrion afirma:

"El terreno es malo. Lo siento. Todo lo anuncia." (III, 3)

Es el comienzo del fin. El momento del sacrificio se acerca. El padre va a abandonar al hijo en quien puso todas sus esperanzas, lo va a sacrificar al ideal de la calidad. Retrocedamos un poco para observar más de cerca el triste proceso. Carrion y Gillou se han encontrado por primera vez desde el nacimiento de éste. Al comienzo de la obra, ambos se encuentran llenos de entusiasmo, muy atentos el uno con el otro. El futuro se anuncia prometedor para la nascente relación. Carrión está decidido a inculcarle a su hijo las virtudes supremas de la calidad, con el fin de lograr de él una cierta elevación moral y espiritual frente al medio que lo rodea. Pero los tropiezos surgen de inmediato. Algo falla en el muchacho ante los ojos de Carrión:

"Pero hay veces en que eres realmente tonto. La forma mezquina en que miras las cosas, tu adoración por los falsos valores y tu instintiva animosidad contra los verdaderos ... Esta especie de mala calidad que logro

entrever a menudo en ti...

Mamá encuentra que andar despeinado es señal de mal gusto. La raya, en cambio, da una apariencia de seriedad.

Desgraciadamente la seriedad no consiste en eso. Por mi parte, preferiría que llevaras los cabellos como los de un perro loco, y que en cambio fueras un poco más serio. Pero todo lo que es serio te hace bostezar, de la misma manera en que todo lo que revela ternura hace reír a algunos hombres. Siempre que le explicamos algo a una mujer, escucha y encuentra una respuesta, aunque no haya entendido nada. Tú, en cambio, volteas la cabeza y empiezas a hablar de otra cosa. Tienes una manera de volatizar cada palabra un poco profunda que pronuncio, una manera de convertirla en algo inexistente, sea no respondiendo, o respondiendo a medias. Por eso caemos siempre en el silencio, en la espera de uno de tus bostezos, en tus pequeñas necesidades. Y ahí muere todo porque no llega a dejarte huella alguna. Y sin embargo... y sin embargo... hubiera querido hacer de ti un hombre.

Gillou: En cambio yo hubiera preferido ser mujer para librarme del servicio militar.

Carrion: ¡Ves como eres! Siempre un respuesta tonta. Peor que tonta. 'Librarse de algo': he ahí la ambición de todos los jóvenes de 1940."
(II, 4)

Toda la obra no es en realidad más que un largo diálogo, interrumpido por breves momentos, entre un padre exigente y un hijo que no llega a comprender ni siquiera lo que se espera de él. El tercer acto está lleno de breves choques entre ambos personajes:



Gillou (leyendo el periódico) "Mira, en el Rex dan Pásame a tu mujer.

Carrion: ¡Pásame a tu mujer!

Gillou: Ya la he visto, pero quisiera volver a verla. ¡Ah! ¡Es excelente! ¡Es más tonta!

Carrion: En mis tiempos se hubiera dicho: 'Es tonta, luego es mala.' Hoy, en cambio, se dice: 'Es tonta, luego es buena.' (III, 1)

Carrion empieza a hartarse:

"Estoy cansado de tratar de hacerte sentir cosas que deberías sentir tú mismo. Cansado de preocuparme por alguien que me traiciona sin cesar.

Gillou: ¡Yo te traiciono!

Carrion: Me traicionas siendo lo que eres... Y cuanto más te conozco, más me doy cuenta de que hay pocas cosas en ti que valgan la pena de ser conocidas." (III, 1)

Su irritabilidad crece ante las respuestas siempre idiotas de su hijo:

Carrion: "¡Me aburres! ¡Como tu madre! Es contagioso. Yo nunca me he aburrido. Ni una hora, ni siquiera cuando era pequeño. Siempre hay una manera inteligente de no perder el tiempo. 'Jamás nos aburrimos cuando hacemos grandes cosas' ¿Sabes quién dijo eso? Balzac.

Gillou: ¿Es bueno, Balzac?

Carrion: ¿Es bueno, Balzac? Cualquiera diría que hablas de un camembert..." (III, 1)

Marie, la madre de Gillou, le reprocha a Carrion la



severidad y la intransigencia con que trata a su hijo. Citamos una parte del diálogo entre ambos, pues lo consideramos útil para conocer más a fondo la personalidad exigente de Carrion en esta obra.

Marie: "Pero no. Un ser humano no es un vaso como para saber de un sólo papirotazo si es de vidrio o de cristal. Además, ¿quién es de cristal aquí entre nosotros? Te pasas la vida tratando de salvar a culpables (Carrion es abogado), y en cambio eres demasiado severo con tu hijo.

Carrion: ¿Con quién se ha de ser severo, si no es con nuestro propio hijo?

Marie: ¿Con quién se ha de ser indulgente, si no es con nuestro propio hijo?

Carrion: Cuando abro mi ventana sobre el mundo, nada me hace sufrir tanto como el espectáculo de la indulgencia. La encuentro por todas partes, arriba, abajo. La indulgencia es una serpiente a la que habría que arrancarle la cabeza." (III, 3)

Lo único que Carrion le reprocha a su hijo es la falta de calidad que hay en él:

"No le reprocho que sea insoportable: me inquietaría un muchacho que no fuera un poco insoportable. Le reprocho el ser de mala calidad. (III, 4)

Hay, asimismo, en las intervenciones de Carrión, frases que nos permiten pensar que es el portavoz del autor dirigiéndose a la Francia de 1944:



Marie: "¡Ah! ¿para qué has penetrado en su vida?
¿Para turbar su curso sencillo y tranquilo?
Mi hijo no necesita ser un hombre excepci
onal.

Carrion: La nación necesita que sus hijos lo sean.
Contrariamente a lo que todos piensan, hoy
ya no quedan más que los individuos para
salvar el honor. Individuos que se acerquen
a lo excepcional. ¡Pensar que mañana amance
rá con hijos que no son el mío;" (III, 3)

Hacia el final del tercer acto, todo está listo para el
sacrificio:

Carrion: "En lo que a mí se refiere, te lo digo desde
ahora: sólo puedo soportar a las personas un
tanto superiores." (III, 3)

En la escala de valores de Carrion, la estima está por en-
cima del amor:

¡Ah!, Marie, sufro por él, Lo amo, y qui-
siera estimarlo tanto como lo amo. Pero no
puedo." (III, 3)

En el cuarto y último acto, asistimos a la consuma-
ción del sacrificio. Marie sacrifica a su hijo arrastránd
lo consigo hacia las brumas del Havre, donde la espera su
amante. Por un instante, Gillou desea partir con su padre,
pero también éste lo sacrifica:

Gillou: "Está loca (refiriéndose a su madre). Con
tal de partir a reunirse con su amante, se
ría capaz de dejarme contigo.



Carrion: Demasiado tarde. La fuente se ha secado."
(IV, 3)

En efecto, poco antes Carrion había pronunciado las palabras definitivas:

"Lo he sacrificado a la idea que me hago del hombre." (IV, 3)

Gillou es la víctima inocente, "el hijo de nadie", sacrificado por su padre al ideal de la calidad humana, y por su madre al deseo de rehacer su vida con un amante. Sin embargo, es el sacrificio de Carrion el que nos interesa por su semejanza con el que realizan otros personajes de Montherlant en los libros escritos antes de producirse su vuelco al teatro. Por motivos muy similares, aunque no tan claramente expresados, Alban de Bricoule, personaje principal de Le songe y Les bestiaires, sacrifica a Dominique y Soledad, sucesivamente. En ambos casos, las muchachas que habían representado para él tan sólo una fuente de placer y de sentimentalismo, son abandonadas por un joven cuyas ideas sobre la soledad, el coraje moral y físico, o la comunidad misma "de los mejores", han cambiado notablemente tras los difíciles aprendizajes de la camaradería y el esfuerzo en la guerra o en la tauromaquia. En estos casos, es evidente que el resultado es el mismo: un absurdo aislamiento, un encerrarse en la idea de una grandeza



que no se le atribuye a los demás. A ello se agrega, además, una buena dosis de misogineia que desaparece en las obras de teatro. Vemos, pues, cómo, con o sin variantes, los temas de la obra en prosa vuelven a ser tratados con mayor profundidad en la obra teatral del autor.

D. El Amor

"Vamos de ser en ser, como un nadador en peligro de boya en boya." (99)

Para Montherlant, todo nos viene de los seres humanos, todo se lo debemos a ellos, y haciendo el bien al prójimo podemos experimentar una alegría tan grande, que nos sentiríamos tentados a agradecer por el placer que hemos causado (100). El fin de su obra es el estudio del ser y de todas las relaciones entre los seres. Entre estas relaciones el amor desempeña un papel preponderante, lo cual ha motivado que algunos críticos hablen de "un teatro del amor", al referirse a su obra dramática. El tema del amor es tratado en sus múltiples variantes: amor paternal, maternal, conyugal, filial, y la que el autor llama "amor-pasión."

En Le maitre de Santiago, Don Bernal, uno de los caba

(99) Montherlant, Henry: Carnets 1930-1944. Paris. Gallimard. 1957. p. 69.

(100) Op. cit. p. 71.



llos de la Orden, le dice a Don Alvaro:

"Dar a unos pobres idiotas, que os odian luego porque les habéis dado.

Don Alvaro le responde:

"La caridad sólo tiene sentido cuando es pagada con ese odio." (II, 3)

La idea de la caridad que se basta a sí misma, es similar a la que Montherlant tiene sobre el amor, y en general sobre todas las formas de afectividad. El amor, como la caridad, se basta a sí mismo, no exige ser correspondido; es más, prefiere no ser correspondido. Esta idea reaparece siempre en la obra de Montherlant. Desde Le songe, escrita cuando el autor tenía veinte años, hasta Don Juan, escrita a los sesenta. Se repite siempre lo mismo: que se siente la necesidad de amar, pero que se prefiere no ser amado. Esta afirmación la encontramos en ensayos, novelas, y obras de teatro, expresada de mil diversas maneras, y muchas veces expresada también por el propio Montherlant en declaraciones a la prensa. En un texto inédito del autor, parcialmente citado por Pierre Sipriot, aquél dice:

"Ella (se refiere a su madre), no comprendió que me gustaba amar, pero no ser amado."
(101)

(101) Citado por: Sipriot, Pierre: Montherlant par lui meme Paris. Editions du Seuil. 1959. p. 178.

Un padre de familia dice a su hijo, en Service inutile:

"Te tengo gran cariño: ese sentimiento me alegra. Me gusta la limonada. No necesito que la limonada guste de mí." (102)

Un artículo de Costals, en Les jeunes filles, lleva por título: "El ideal del amor es amar sin ser correspondido."

Para Montherlant, pues, la maravilla del amor está en amar sin ser correspondido proporcionalmente. Está en no sufrir por causa del amor, ya que se trata exclusivamente de hacerle bien a alguien que se ama, y esto debe bastar para producirnos un placer intenso. Lo demás no importa. Y, en todo caso, nuestra inteligencia no debe sufrir con estas constataciones, pues ella sabe muy bien que el amor es algo que no se entrega porque nos lo han pedido. Así, por ejemplo, un hombre que sufre porque su esposa y sus hijos no retribuyen su amor, es un tonto. (103)

Tal es la concepción que el autor tiene sobre el amor. De sus obras en prosa, en particular, se desprende que ella se debe a su incapacidad de verse ligado para toda una vida a un solo ser, a su ansia de libertad y de independencia total. Esto nos lleva a referirnos a la evolución del

(102) Montherlant, Henry: Service inutile. Paris. Gallimard. 1947. p. 311.

(103) Montherlant, Henry: Carnets 1930-1944. Paris. Gallimard. 1957. p. 39.



papel de la mujer en la obra de Montherlant, pues definitivamente las mujeres de las obras en prosa no son las mismas que las de las obras teatrales.

Nicole Debrie Panel (104) distingue tres tipos de mujeres en la obra de Montherlant, y en ellos ve el testimonio de una maduración espiritual del autor. Primer tipo: la Dominique de Le songe, la muchacha viril, incapaz de asumir su papel, y cuyo esfuerzo por lograrlo la lleva a un fracaso total y lamentable. Segundo tipo: las mujeres de Les jeunes filles, excesivamente infantiles. Viven encerradas en su inmadurez, o renunciando a su personalidad verdadera para complacer a un hombre al que, por esa misma razón, sólo logran disgustar. Son, a menudo, mujeres incompletas, pretenciosas, insoportables, y a todo nivel histéricas. Tercer tipo: las mujeres de la obra teatral (de las que vamos a ocuparnos). Son mujeres que alcanzan una gran trascendencia por el don total de sí mismas, y que encuentran en su corazón facultades de creación similares a las del hombre. Son las mujeres capaces de dar vida a otros seres, y de alcanzar de esta manera su máxima plenitud.

Esta vocación del amor la expresa en forma sublime Doña Inés, en La reine morte. Refiriéndose al hijo que espe-

(104) Debrie-Panel, Nicole: Montherlant, l'art. et l'amour Lyon. Emmanuel Vitte. 1960. pp. 89-95.



ra, dice:

"El es una revisión, o más bien una segunda creación de mi ser, Lo llevo conmigo. Le dejo pasar mi vida. Deseo con pasión que se me parezca en aquello que hay de mejor en mí. Es el sueño de mi sangre." (III,6)

Refiriéndose a este tipo de mujer, Georges Bordonove afirma:

"La mujer dadora de vida, no la criatura sino la que crea, ésa es la mujer que respeta Montherlant. Y lo que exige del amor es la dignidad. La dignidad tranquiliza, y sin embargo no excluye lo patético." (105)

A la luz de estas informaciones, pasamos a estudiar las diversas variantes que el tema del amor presenta en la obra teatral de nuestro autor.

I. El amor-pasión

"Vea usted, no hay más que una manera de amar a las mujeres, y es con amor. No hay más que una manera de hacerles bien, y es tomándolas entre los brazos." (106)

Estas palabras, extraídas de uno de los cuatro volúmenes de Les jeunes filles, dieron título años más tarde a una obra teatral: Celles qu'on prend dans ses bras (Aquéllas

(105) Bordonove, Georges: Montherlant. Editions universitaires. 1958. p. 50.

(106) Montherlant, Henry: Pitié pour les femmes. Paris. Gallimard. 1963. p. 142.



que uno toma entre sus brazos), en la que predomina el tema de la pasión amorosa. El anticuario Ravier, colmado de dinero y de todas las satisfacciones imaginables, es una especie de Costals (personaje de Les jeunes filles), envejecido. Ravier desea a Christine, muchacha rebelde y esquiva, y para ganarse su simpatía le paga precios altísimos por antigüedades que no poseen mayor valor. Ravier vive convencido de que toda mujer tiene su precio, pero Christine se niega una y otra vez, poniéndolo al borde de la desesperación. Tanta "pureza" llega a sorprender al anticuario, y unida al encanto de la muchacha logra metamorfosear su deseo en amor. La constante negativa de Christine lo hace comprender que ha envejecido, y que su rostro ha dejado de ser digno de admiración, es decir, que debe abandonar sus pretensiones donjuanescas. Al lado de Ravier, tenemos al personaje de la señorita Andriot, un corazón que ha envejecido sin conocer el amor, un cuerpo que jamás ha conocido al hombre, pero que en el fondo continúa deseándolo. La señorita Andriot es una especie de secretaria que conoce a fondo los negocios de Ravier. Lo escucha incensantemente hablar de Christine, y en su desesperación llega a confesarle que es ella quien lo ama, quien lo ha amado siempre, pero inmediatamente comprende que no pertenece al tipo de mujer que "se toma entre los brazos", y que su declaración sólo ha logrado espantar al envejecido Ravier. Para enmen-



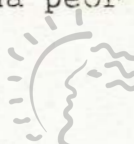
dar su error, decide actuar de celestina en sus relaciones con Christine, pero cuando ésta viene suplicante y capitulante donde Ravier, a pedirle que salve a su padre que corre el riesgo de prisión por deudas, la vieja señorita Andriot no logra contenerse: pierde los papeles y traiciona a Ravier. Es el momento característico del teatro de Montherlant en que todos los personajes se desenmascaran, en que todo queda listo para el doloroso desenlace: Ravier duda brevemente entre su ternura y su deseo; triunfa el deseo y sale inmediatamente a relucir su desprecio por Christine:

"¡Mientes; ¡Todo es falso; Tus ojos mienten, miente tu cuerpo, cada poro de tu piel miente. No me entregas nada, todo lo que hacemos en este momento es falso. Pero haré como aquel cliente que examina uno de mis muebles y dice: es falso, me causará problemas. No importa. Me lo llevo porque lo deseo."
(III, 6)

Y en cuanto a los siete años de "amistad viril" por la señorita Andriot (los siete años en que trabajaban juntos), éstos ocultaban lo siguiente:

Ravier: "No os ocupéis de esa serpiente. Le aplastaré la cabeza no bien me dé la gana. También yo tengo siete años de un odio que tiene algo que decir." (III, 4)

Celles qu'on prend dans ses bras pertenece a lo que el autor ha llamado "su vena peor que profana." El tema del



amor está tratado en forma muy distinta a la de sus obras teatrales, y hasta nos atreveríamos a decir que se trata más bien de una caricatura del mismo, caricatura que revela sin embargo sutileza e imaginación realmente sorprendentes en el análisis de la pasión amorosa. Sin duda alguna, la señorita Andriot es el personaje más atractivo de la obra, aunque no sea más que porque representa el aspecto triste y lúgubre de esa pasión:

Señorita Andriot: "¿Mala, yo? Yo que toda mi vida no he deseado más que dar, más que arrullar?... Si los niños se me acercan sin conocerme; si hasta los animales se me acercan... Si a veces he deseado que un ser amando se enferme un poquito para poderlo cuidar y mimar... ¿Mala, yo? Yo que no soy más que impulso, confianza, abandono... yo que creo todo lo que se me dice, que creo hasta en los juramentos que no se me han hecho." (II, 2)

Ravier la describe admirablemente:

"La señorita Andriot es una vieja amiga que se ocupa ininterrumpida y desinteresadamente de mis asuntos. Posee una vasta cultura artística -es ex-alumna de la escuela del Louvre- y me presta valiosísimos servicios. Se trata, en efecto, de una persona irreproachable, aunque basta con mirarla una sola vez para saber qué es lo que le ha faltado toda la vida. Ese rostro que jamás ha sido besado es como un jardín privado de agua." (I, 2)

Mujer culta, sensible, inteligente, pero totalmente frustrada por haber llegado a los sesenta años sin haber conocido el amor. Su triste y silenciosa pasión se agrava a



medida que avanza la obra. Sufre los aguijonazos del amor de Ravier por Christine, aunque por momentos logra controlarse y adopta un comportamiento viril ante Ravier:

"Siempre le he dicho que debería tratarme como si fuera un hombre." (I, 2)

O finge, para ocultar su pasión:

"¿Casarme yo? ¿Se lo imagina? ¿Perder mi libertad? ¿Convertirme en la presa de un hombre, de uno de esos seres repelentes"; (I,2)

Pero sus más minúsculas observaciones permiten entrever que su pasión es constante. Al final del primer acto, sufre un ligero desmayo mientras escucha a Ravier hablar de su pasión por Christine. Durante el segundo acto, insinúa a menudo su amor en las conversaciones que sostiene con el anti-cuario, pero éste se hace constantemente el desentendido:

"Mi madre sabía amar, y yo soy digna hija suya. No era fiel: era la encarnación de la fidelidad. La fidelidad es el poder de encarnar en un solo ser a cien seres diferentes. Lo que usted le ha exigido a una multitud de personas -a ese enjambre de mujeres que ha bordoneado a su alrededor a lo largo de toda su vida- mi madre, o yo, lo tejemos con una sola. Mi madre creía que ese poder de amar puede llegar a ser comprendido por el hombre." (II,1)

Su actitud se torna cada vez más triste, a medida que se prepara el desenlace:



"Estoy tan acostumbrada a sufrir, que si me ocurriera algún acontecimiento feliz, creo que ya no me causaría placer alguno. Si un mago me devolviera de pronto mis veinte años, continuaría siendo una mujer de edad. He terminado de decirle lo que tenía que decirle. Lo demás sólo podría decirselo llorando."
(II, 1)

Llega a confesarle su pasión a Ravier, pero éste se deshace de ella con pocas palabras, sacrificándola a la pasión que lo llevará a poseer por cualquier medio a Christine. Ravier excluye de su mundo a la señorita Andriot:

"Existe todo un mundo al que le hablo el idioma de la pasión, y todo un mundo al que no se lo hablo. Usted pertenece a éste último."
(III, 1)

Los personajes de Celles qu'on prend dans ses bras no cesan de perseguirse unos a otros inútilmente, y de hacerse sufrir. El desenlace es el momento en que rebalsan todas las pasiones, la caída de todas las máscaras. La señorita Andriot no es, como Christine, una de aquellas mujeres que "tomamos en nuestros brazos". No lo será nunca, ese no es su mundo. Y sin embargo, la fuerza de su amor nos permite considerarla como una de las mujeres-amantes del teatro de Montherlant. Celles qu'on prend dans ses bras nos recuerda a la Andrómaca de Corneille, en la que Orestes ama a Hermione, que ama a Pirro, que ama a Andrómaca, que ama a Héctor, que ha muerto.



2. El amor maternal

"En el amor de una madre por su hijo encontramos la más perfecta forma del amor de un ser por otro." (107)

En el teatro de Montherlant la mujer alcanza su máxima dimensión gracias al amor maternal. A este respecto es muy interesante seguir la tesis de Nicole Debrie-Panel (108), para quien la variedad de circunstancias podría disimular el lugar privilegiado que el autor le otorga a esta forma del amor. Según este crítico, un estudio de los personajes femeninos del teatro de Montherlant muestra rápidamente que tanto las madres, como las hijas, o las esposas, aman de la misma manera, es decir, maternalmente.

Inés, en La reine morte, y Marie Sandoval, en Demain il fera jour son madres carnales; Mariana, la hija de Don Alvaro en Le Maître de Santiago, e Isotta, la esposa de Malatesta di Rimini, son madres espirituales. La forma en que expresan su amor no deja lugar a dudas. La dulzura de Inés no proviene de su papel de amante de don Pedro (hijo del Rey Ferrante), sino de su papel de madre; y es muy simbólico el hecho de que al final de la obra, cuando reina muerta,

(107) Montherlant, Henry: Les lepreuses. Paris. Gallimard. 1963. p. 126.

(108) Debrie-Panel, Nicole: Montherlant, l'art, et l'amour Lyon. Emmanuel Vitte. 1960. pp. 110-116.



tras el fallecimiento de Ferrante y la ascensión al trono de su esposo, Pedro, uno de los personajes le coloque la corona real sobre el vientre. Por otra parte, el mismo Montherlant nos dice que Marie, madre de Gillou, accede a la dignidad "cuando abdica de su papel de amante." (109) Mariana, en Le Maître de Santiago, muestra una seriedad poco común a su edad, y se eleva por encima de la ternura filial para salvar a su padre. Gracias al sacrificio de su hija, el Maestro don Alvaro logra acceder a la santidad que aspira Isotta es la esposa-amante de Malatesta, pero su constante vigilancia sobre su marido se asemeja también al amor materno, ya que se muestra siempre llena de cuidados y de indulgencia con el "enfant terrible" que es Malatesta. "Mi única tarea en esta tierra es la de cuidaros", le dice en una oportunidad (II, 5). Aun la señorita Andriot de Celles qu'on prend dans ses bras, tiene instantes de ternura típicamente materna que se mezclan a su pasión amorosa por el anticuario Ravier, aunque ésta última se impondrá al final de la obra.

Inés, en La reine morte, muere asesinada antes de dar a luz, y sin embargo podemos considerarla como la madre perfecta del teatro de Montherlant. Su amor maternal es

(109) Montherlant, Henry: Apéndice a: Demain il fera jour. Paris. Gallimard. 1949. p. 120.



fuelle de una ternura que irradia sobre la humanidad entera:

"Y puesto que lo llevo en mis entrañas, siento en mí una maravillosa capacidad de ternura que se extiende a todos los hombres."
(II, 4)

Inés representa la sublimación del amor materno. Representa también el amor de la mujer en su estado más puro. Sus conversaciones con el Rey Ferrante y con la Infanta de Navarra son prueba de ello:

"No he sido creada para luchar, sino para amar." (II, 4)

"He nacido para amar, no para odiar." (II,5)

"He nacido para amar; es lo único que sé."
(III, 2)

Este amor hace de ella un personaje débil y fuerte, temeroso y valiente, al mismo tiempo. Le costará también la vida: antes morir que renunciar a su esposo o a su hijo.

Las palabras más tiernas de toda la obra teatral de Montherlant las pronuncia Inés, cuando habla del hijo que espera:

"Creo que toda mujer que da a luz por primera vez es la primera mujer que da a luz en el mundo." (III, 6)

"A veces se mueve apenas, como una barca sobre un mar tranquilo; luego, repentinamente, un movimiento más vivo me causa un ligero dolor. En el gran silencio, espero nuevamen



te su llamado: somos cómplices. Golpea tímida-
mente, y entonces siento morir de ternura,
porque por un instante lo había creído muer-
to... es tan frágil. Deseo siempre que no
cese de moverse para evitarme esos momentos
de angustia en los que me imagino que no se
moverá más. Y sin embargo, esos mismos mo-
mentos de angustia hacen posible la dicha
divina de su vida vuelta a encontrar."
(II, 4)

Demain il fera jour representaba un vuelco total en
la actitud de Georges Carrion, mostrándonos al padre duro y
exigente de Fils de personne convertido en un hombre blan-
do y cobarde debido a las nuevas circunstancias a las que
tenía que hacer frente. Lo mismo ocurre con el personaje
de Marie, que abandona ahora su papel de amante egoísta,
incompatible en su caso con el de una buena madre, para ac-
ceder a una conducta más digna como resultado de su total
devoción por Gillou. El amor de madre la salva, la eleva,
y le permite acceder a un lugar de honor entre los perso-
najes del teatro de Montherlant.

"Marie (afirma el autor) se ha elevado. Ha
abdicado de su papel de amante, y concentra
ahora toda su afección hacia su hijo. Lo me-
jor que había en ella, el amor maternal, ú-
nico amor ahora, la transfigura. Insignifi-
cante y a menudo tonta, incluso, en Fils de
personne, es en esta obra el más valioso
de los tres personajes." (110)

(110) Montherlant, Henry: Apéndice a Demain il fera jour.
Paris. Gallimard. 1949. p. 120.

Montherlant considera también que el papel de Marie es el mismo que el de Inés, en La reine morte, pero menos literario y más real (111). Marie sólo comete un error, fruto de su amor mal encausado, fruto de su deseo de conservar a cualquier precio el amor de su hijo. Desde este punto de vista, su error es al mismo tiempo conmovedor, pues permite que su hijo se enrolle en la Resistencia única^u mente para que se sienta contento y no pierda la confianza en ella. No hay en Marie razones de tipo político que la lleven a aceptar el compromiso de Gillou. Actúa movida tan sólo por su amor maternal.

A lo largo de toda la obra encontramos frases pronunciadas por Marie, que nos revelan, con simpatía, el carácter de una mujer que envejece y que no tiene más amor en la vida que el del hijo que morirá combatiendo en la Resistencia. "Vivo de su felicidad" (I, 1), dice en una oportunidad, y en otras dos:

"En lo que a mí se refiere, ahora mi única razón de existir es que Gillou sea feliz. La guerra, la actualidad... me entero de la dimensión de todo aquello preguntándole: '¿Eres feliz en este momento?' Y el mundo marcha para mí según su respuesta. Así hay que actuar cuando se ama a una persona."
(I, 1)

(111) Op. cit. p. 122.



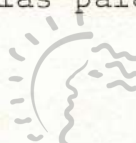
"Qué no daría por poder privarme de algo para ofrecérselo." (I, 2)

En Demain il fera jour Carrion ha perdido todo afecto e interés por su hijo. Marie ocupa ahora su lugar. Ella es quien ama a Gillou como lo amaba su padre en Fils de personne, cuando pretendía desesperadamente inculcarle su ideal de la "calidad". Hay quienes afirman que el amor de Marie es exagerado, excesivo. Pueda ser, pero es el amor tal como se le encuentra en la vida, y en todo caso tal como le interesa al autor describirlo, partiendo de la realidad más verosímil. A este nivel, se podría afirmar que a Montherlant le interesa la vida afectiva en su forma más extrema, la de la pasión.

Hemos citado algunas de las frases en que Inés, en La reine morte, habla del hijo que espera. Sus palabras son tal vez demasiado brillantes y sutiles, cosa que el propio Montherlant parece comprender cuando afirma que el personaje de Marie Sandoval es menos literario y más real. Sin embargo, no creemos que la diferencia vaya más allá del vocabulario empleado por dos mujeres que viven en épocas muy lejanas y distintas, y que pertenecen a medios sociales aún más lejanos y diferentes. En el fondo, tanto Marie Sandoval como Inés alcanzan por el contenido de sus frases y por sus actitudes mismas el tono y el papel sublimes que Montherlant les otorga a las mujeres-madres en su obra

teatral. Nos hallamos en ésta muy lejos de la misoginia y de la irritante mordacidad de las obras en prosa, en las que la mujer quedaba reducida al triste papel de objeto. Nos hallamos incluso muy lejos de una señorita Andriot o de una Christine, en Celles qu'on prend dans ses bras.

Hay una obra más en la que Montherlant se ocupa del amor materno. Se trata nada menos que de Exil, su primera obra de teatro, escrita a los dieciocho años. Muchos críticos consideran esta obra superior a La reine morte, la pieza del autor que más éxito ha tenido en el teatro, y afirman además que es la clave de todo lo que vendrá más tarde dentro de este género. Resulta curioso comprobar, en efecto, que la situación de Exil es en muchos aspectos análoga a la de Demain el fera jour. Una vez más, nos hallamos en presencia de un personaje, Philippe de Presle, que desea arriesgar su vida enrolándose esta vez en uno de los batallones que parte a luchar en la Primera guerra mundial. Sin embargo, la actitud de su madre, Genevieve de Presle, es opuesta a la de Marie Sandoval: está en contra de los proyectos de su hijo, y el egoísmo de su amor materno la llevará a merecer el desprecio de Philippe. Altruísmo, hasta la exageración, en una obra; egoísmo hasta la exageración, en la otra. Se trata, pues, de una importante variante en el tema del amor materno. No obstante, y a pesar de los treinta y cinco años que hay entre ambas piezas, las palabras de Genevieve de



Presle podrían ser también las de Marie Sandoval:

"Pensar que tú existes sobre la tierra, y que de un momento a otro podrías dejar de existir... ¡Ah; qué tortura esta de amarte como te amo y de no poder probártelo dando mi vida por ti." (II, 1)

"Haber mantenido durante dieciocho años, como a puñaladas, esta especie de equilibrio: que seas educado para ser hombre y al mismo tiempo para ser feliz amándome un poco; haber mantenido todo esto mediante una vigilancia constante, mediante preocupación y astucia a toda hora, cediendo a veces, manteniéndome firme a veces, torturándome a veces para lograr castigarte. Siempre a tu merced, siempre ignorante y siempre ansiosa por conocer la cara con que te levantarías al día siguiente, siempre ahogando mi ternura y ahogándome en ella por temor a molestarte con ella, y siempre sola desde la muerte de tu padre, siempre a tientas, sin llegar a saber lo que hay dentro de ti, sin saber absolutamente nada de esas cosas de muchachos... sin ayuda, sin consejos." (II, 4)

Son exclamaciones que habrían podido salir de boca de Marie. Por lo tanto, es en determinadas reacciones muy precisas de Genevieve de Presle donde se encuentra la diferencia entre ambos personajes, y el trato diferente que el autor le da al tema del amor maternal en su obra de madurez. Marie antepone la confianza de su hijo a su amor por él, su felicidad a la suya, mientras que Genevieve trata a toda costa de creer que de su hijo sólo debe esperar la felicidad.

Cabe citar aquí una excepción a la misoginia de la o-



bra en prosa, por tratarse precisamente de un caso en que el autor se refiere al amor maternal, trazando una vez más, como en Exil, un esbozo de los personajes femeninos de su obra teatral de madurez. Nos referimos a Les lepreuses, cuarto volumen de Les jeunes filles. Montherlant, que a lo largo de toda la novela no había cesado de ridiculizar a la señora Dandillot, madre de Solange, cambia completamente de tono, y describe con emoción la escena en que la señora Dandillot se echa en la misma cama en que duerme su hija. Al mismo tiempo, dos gatas, madre e hija, duermen al fondo de la habitación. La escena se convierte en una extensa meditación sobre la ternura humana (abarca diez páginas en el libro), y es uno de los textos más sensibles y emotivos de la novelística de Montherlant. También en este caso, como en el de Exil, nos encontramos con un personaje que anuncia a Marie Sandoval. Como ésta, la señora Dandillot se convierte en un ser admirable cuando triunfa en ella el amor maternal. Así, de período en período, nos damos cuenta de que en el estudio del amor, uno de los temas constantes de la obra de Montherlant, la variante del amor maternal desempeña un papel de muy especial importancia. Gracias a él, las mujeres adquieren su verdadera y máxima dimensión, actuando a menudo como protectoras de hombres que ignoran sus profundas incoherencias y limitaciones, y cuyas pretendidas virtudes pesan frecuentemente menos que





sus defectos.

3. El amor paternal

"Si el amor paternal existiese, habría que ubicarlo en primer lugar en la jerarquía de los amores. Pero no existe, o existe a duras penas: el hombre es un ser demasiado ocupado, y demasiado rudo además para poder consagrarse a su hijo de una manera que no sea torpe o grosera; los jóvenes son amados únicamente por algunos pedagogos de nacimiento y por uno que otro pederasta de la buena especie." (112)

Para Montherlant, el amor paternal es una de las manifestaciones más débiles del amor que existen en la naturaleza. En La reine morte, las frases con que el Rey Ferrante se refiere a su hijo están cargadas de desprecio. Para el Rey, su hijo no es digno de estima, y uno debe amar únicamente a los seres que son dignos de estima. Su actitud se asemeja notablemente a la de Carrion en Fils de personne. Siente ternura por el recuerdo de su hijo cuando era niño, pero desde entonces éste sólo ha crecido para convertirse en la caricatura de lo que fue o, en todo caso, de lo que su padre deseó que fuera. Ahora lo desprecia porque es un hombre débil y falto de calidad:

(112) Montherlant, Henry: Les lepreuses. Paris. Gallimard. 1963. p. 131.



Ferrante "Hace exactamente trece años que estoy hartos (a su hijo): de vos, Pedro, Cuando eras un bebe, tampoco me interesábais. Lo confieso. Luego, entre los cinco y los trece años os amé tiernamente. Vuestra madre, la Reina, murió joven. Vuestro hermano mayor entonteció y entró al convento. Los trece años fueron la edad de vuestra gloria. Teníais entonces una gracia, una gentileza, una finura, una inteligencia, que no habéis vuelto a encontrar más; era el último y más maravilloso rayo de sol que se oculta, sólo que uno sabe que el sol reaparecerá doce horas más tarde, mientras que cuando se oculta el genio de la infancia, es para siempre. Se dice que la mariposa sale del gusano; en el caso del hombre, el gusano sale de la mariposa. Todo se acabó cuando teníais catorce años, os extinguisteis, os convertiste en un ser grosero y mediocre. Antes, Dios me perdone, sentía celos de vuestro preceptor; celos de que tomaseis en serio lo que os decía esa buena bestia de don Cristóbal, y no lo que yo os decía. Pensaba también: 'Debido a los asuntos de Estado tendré que perder a mi hijo: no tendré tiempo para ocuparme de él.' Desde que cumplisteis los catorce años empecé a sentirme muy contento de que vuestro preceptor me librara de vos. No he vuelto a buscaros, he huído de vos. Tenéis actualmente veintisiete años: hace exactamente trece años que no tengo nada que deciros." (1, 3)

Es el mismo caso de Demain il fera jour, aunque los móviles son diferentes. En esta obra, el interés que Carrion tenía por su hijo ha desaparecido por completo. Además, aquel interés no era únicamente fruto del amor paterno. Carrion recoge a su hijo, y llevado más por un entusiasmo moral e intelectual que por su afectividad, lo somete a las pruebas que considera necesarias para convertirlo en un hombre de calidad. Gillou no pasa las pruebas, y Carrion

lo vuelve abandonar, sin preocuparse por su verdadera naturaleza. Algunas de las frases con que se refiere a su hijo están cargadas de afectividad, pero nosotros insistimos en que se trata antes que nada de una ilusión, del deseo manifiesto de tener un hijo que corresponda a la idea que se ha formado del ser humano y de su conducta. La fibra paterna brilla por su ausencia en la mayor parte de los diálogos, cosa que el mismo Carrion reconoce, cuando afirma:

"No soy un padre; soy un hombre que escoge."
(III, 3)

Y en todo caso, el interés mostrado por su hijo en Fils de personne se transforma en total indiferencia en Demain il fera jour:

Carrion (a Marie): "Podría decirte: 'No lo amo porque tú lo amas demasiado', o también: 'Lo odio, y este odio basta para probar que soy su padre.' Pero nada de eso sería verdad. No lo amo porque no encuentro ese sentimiento en mi corazón. Tuve un hijo que se ha esfumado como un sueño." (I, 1)

Distintas, pero no menos duras, son las palabras que Don Alvaro pronuncia en Le Maître de Santiago, refiriéndose a su hija Mariana:

(Se dirige a don Bernal) "Los hijos degradan. Nosotros sólo nos veíamos durante las comidas, y de cada una de esas comidas, yo salía un poco disminuido. Al convertirse en una mujer hecha y derecha, hubo que tomar

su vida en serio, pero tal cosa a mí no me interesaba en absoluto." (II, 1)

A lo largo de toda la obra de Montherlant, y en particular en su teatro, nos encontramos con padres de familia que se niegan a interesarse en forma continua por sus hijos. Estos son casi siempre sacrificados a intereses o ideales muy específicos. Los padres aman o se interesan por sus hijos sólo momentáneamente. Podemos concluir diciendo que para Montherlant, esta variante del amor es la más débil, que se extingue fácilmente por razones egoístas y poco lógicas, y que en algunos casos es simple y llanamente una variante inexistente del amor.

4. El amor filial

El amor de los hijos por sus padres adquiere dos aspectos antagónicos en el teatro de Montherlant. Mariana, en Le Maître de Santiago, lo sacrifica todo por amor a su padre, mientras que Philippe de Presle, en Exil, se rebela contra la presión que su madre ejerce sobre él para que no parta al frente de guerra. La abandona y corre a enrolarse más que nada porque allá desea encontrarse con su amigo Senac. Exil, en este sentido, representa el triunfo de la amistad sobre el amor filial.

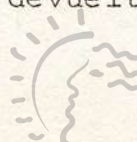
Mariana, la hija de Don Alvaro, tiene un pretendiente



y está dispuesta a casarse con él. Pero para ello es necesario que su padre vaya a las Indias y que se enriquezca lo suficiente como para otorgarle una dote aceptable. Nada más lejano al espíritu de Don Alvaro que lo que le propone sus amigos, y en particular don Bernal, padre del pretendiente de Mariana. Una y otra vez se niega a mezclarse en una empresa que considera indigna de su persona. Está, por el contrario, decidido a alejarse de todo lo que sea de este mundo, llevado por un afán de pureza que posee las características de una verdadera obsesión. Esto obliga a sus amigos a valerse de un ardid: le enviarán a don Alvaro un presunto emisario del Rey de España, para convencerlo de que sólo un alma tan noble como la suya puede remediar la situación desesperada en que se encuentran los españoles en las Indias. Incoherencia de Don Alvaro: una inesperada vanidad surge en él, al sentirse elegido para tan difícil empresa por el Rey. El ardid está a punto de funcionar, pero Mariana, que hasta entonces había sido cómplice de los amigos de padre, le descubre la verdad, salvándolo de la trampa, y permitiéndole con ello continuar con su vocación de pureza total. Mariana sacrifica su matrimonio y su vida. Se muestra, al final, muy superior a su padre:

Don Al-
varro:

"Me has retenido al borde del abismo. Cuando lo mejor que hay en mí se desvanecía, tú has sido lo mejor que hay en mí. Te dí la vida: tú me la has devuelto.



Mariana: Padre, deajo mi alma en vuestras manos.

Don Alvaro: Porque te sacrificas, ¿no es cierto? La generosidad consiste siempre en el sacrificio de sí mismo; es su esencia. ¿Te sacrificas, Mariana?

Mariana: Sí, padre.

Don Alvaro: ¿Y no lloras, sin embargo? Lucha, sufre más todavía. Donde no hay lucha, no hay tampoco redención.

Mariana: Lloraré más tarde, si es preciso. Luego besaré mis cadenas, como Diego Monzón, y me dormiré tranquilamente.

Don Alvaro: ¿Como ese personajuelo, como ese hijo de Don Bernal?

Mariana: Gracias a él he conocido la entera medida del sacrificio. ¿Cómo entonces no amarlo para siempre?

Don Alvaro: Haber amado te parecerá algo incomprensible algún día. Ve, tú no conocerás la infección que es el amor del macho. Nada habrá que se mezcle a nuestra sangre. No habrá un hombre para tomarte y estrecharte entre sus brazos. Ni tampoco hijos, nadie para ensuciarme, na die para traicionarme: conmigo me extingo en toda mi pureza. ¡Los últimos; ¡Nosotros seremos los últimos; ¡Qué enorme fuerza la de esta palabra últimos que se abre sobre la sublime nada; (III, 3)

Enorme resulta el contraste entre el sacrificio de una hija que se deja devorar por su amor filial, y la reacción que dicho sacrificio produce en su padre. A este nivel, sus palabras resultan insorportables, una prueba más de que el amor paternal es un sentimiento débil o nulo en el teatro de Montherlant. Don Alvaro olvida rápidamente el



valor del sacrificio de su hija; habla casi únicamente de los beneficios que de él obtendrá para su propia búsqueda. En ésta incluye a Mariana, como si se tratara tan sólo de una persona, de él, nunca de un padre y de esa segunda persona que es su hija. Unidos de esta manera en su afán de pureza, ambos podrán olvidarse del mundo:

"¿Avila? ¿Qué es Avila? ¿Una ciudad? ¿Y la tierra? ¿Logras ver la tierra todavía? Yo la veo totalmente sepultada bajo la nieve, como nosotros bajo el manto de la Orden."
(III, 5)

Triunfo del amor filial. Montherlant mismo nos dice que no es el amor a Dios, sino el amor por su padre, el que lleva a Mariana a renunciar al mundo y a seguirlo al convento (113). Más completa aún es la opinión de Nicole Debrie-Panel:

"Al lado de un padre obsesionado por su persona y por su salvación, Mariana representa la sublimación del amor filial en caridad, de la misma manera en que Inés representaba la sublimación del amor maternal." (114)

El caso de Exil es diferente: Philippe de Presle desea enrolarse y partir al frente para reunirse con su ami-

(113) Montherlant, Henry: "Notas sobre el teatro", in Port Royal. Paris. Gallimard. 1954. p. 191.

(114) Debrie-Panel, Nicole: Montherlant, l'art, et l'amour Lyon. Emmanuel Vitte. 1960. p. 180.



go Senac. Su madre se opone, le suplica que se quede. Philippe accede a sus ruegos, pero le reprocha violenta y amargamente el haberle exigido semejante sacrificio:

"Pagarás muy caro lo que he hecho por tí. Me verás sufrir ante tus ojos a toda hora. Algún día, en este mismo lugar en que me has suplicado que me quede, me rogarás que parta." (I, 4)

En efecto, seis meses más tarde su madre le rogará que parta, pero Philippe se negará a hacerlo porque Senac acaba de regresar herido a París. Sin embargo, pronto se da cuenta de que su amigo ha regresado de la guerra convertido en otro hombre, y recién entonces Philippe, "el exilado", se enrolará para formarse un alma como la de Senac, y para preparar un nuevo encuentro con él a su regreso del frente.

Exil nos presenta el conflicto entre la amistad y el amor filial, y el triunfo de aquélla. La rebelión de Philippe contra el afecto de su madre, que pesa sobre su conducta y sobre su libertad de acción, es la misma que la de muchos personajes de Montherlant contra todo exceso de afectividad hacia su persona. Amar sin ser amado, parece ser la divisa de personajes como el pintor Costals de Les jeunes filles, o el Alban de Bricoule de Le songe. En todos los casos, la rebelión se nutre del temor que sienten los personajes de no poder cumplir con su destino, o simplemente de sentir recortada su libertad. El egoísmo y el

egocentrismo son también motivos de esta rebelión.

5. El amor conyugal

"Para Montherlant (escribe Henry Perruchot) el hecho de amar es algo tan auténtico, que crea, en consecuencia, una casi total dependencia frente al ser amado. De esta manera, para el autor de Les jeunes filles, el amor como atributo divino es una prueba de la inexistencia de Dios; 'Si Dios ama, Dios es débil, Dios depende de su criatura, y entonces deja de ser Dios. Un Dios amante sería un Dios esclavo, y un Dios esclavo resulta inconcebible.' (Les lepreuses). Esta dependencia del ser que ama frente al ser amado es siempre causa de sufrimiento, pero este sufrimiento es acogido con alegría. En Service inutile, Montherlant afirma: 'Podremos sufrir el dolor que nos hemos creado al ligarnos al alguien -único sufrimiento que, sin duda, vale más que la felicidad.'" (115)

En algunas de sus obras en prosa, Montherlant se muestra irónico y duro frente al amor conyugal. En sus obras teatrales, en cambio, la actitud del autor frente a este tema cambia radicalmente, volviéndose grave y respetuosa. En Malatesta, por ejemplo, Isotta le habla de su esposo al Papa con tal fervor, que éste exclama:

"¡Cómo lo amáis!

(115) Perruchot, Henry: Montherlant. Paris. Gallimard. 1959. p. 58.



Y agrega la siguiente frase, cargada de terrible significación:

"Pluguiese al cielo que los sacerdotes amasen a Jesucristo tanto como una mujer puede amar a su esposo." (III, 5)

Isotta es la esposa que lleva treinta años al lado de su marido, la esposa que continúa enamorada, la esposa apasionada y fiel, a menudo engañada, aunque siempre amada y preferida, y que acepta las infidelidades sólo porque está segura de ocupar un lugar privilegiado en el corazón de Malatesta. Es, también, la esposa fértil, ya que a los cuarenta y cinco años continúa dándole hijos a su marido. En esta obra, Montherlant nos presenta por primera vez con simpatía a una mujer madura, y ello se debe sin duda a la sinceridad y a la devoción de su amor conyugal.

Isotta es una mujer lúcida, inteligente, y que sabe pensar. A su lado, Malatesta parece un ser constantemente aturdido e infantil. Montherlant nos la caracteriza desde que aparece en escena, hablándole a su esposo:

"Qué inmenso daño os habrán causado vuestros rencores. Mayor aún que a vuestros enemigos. Pero no hablemos de odios, hablemos de política." (I, 8)

No muestra el menor aturdimiento, ni temor alguno ante el proyecto de su esposo de asesinar al Papa:



"Asesinar al Papa es un proyecto que merece ser examinado con atención." (I, 8)

Discute sólo en la medida en que el proyecto puede poner en peligro la vida de su esposo:

"No se trata de ser asesinado; se trata de vivir, para poder matar sin riesgo." (I,8)

Le reprocha a su marido el desear una venganza demasiado rápida:

"Una venganza digna de vos debe ser larga e infinita. Debe ser también indirecta. Es preciso matar desde lo alto, señor, de lo contrario se pensará que no sabéis valeros de los demás, que es el verdadero arte del príncipe. Además, es preciso que matéis pero sin exponeros, pues de lo contrario se pensará que vuestra sabiduría se ha debilitado." (I, 8)

Estas palabras parecen una verdadera lección sobre la forma de llevar a cabo un asesinato, y en cuanto tal sue- nan atroces y crueles, pero como señala pertinentemente Jeanne Sandelion, hay que tener en cuenta las costumbres de la época:

"Isotta es lo que los italianos del Renacimiento llamaban la 'virago': no la atroz sargentona a la que alude esta palabra entre nosotros, sino la mujer viril, prudente, astuta y enérgica que produjo la Italia de los siglos XIV y XV. Es la 'virago' clásica, todo cabeza, todo garra, que el Papa se encuentra frente a él. Isotta está tan conciente de ello, que llega a hablar de Ma

latesta como si se tratara de un niño: 'Sus nervios de mujer, sus ideas de niño...' 'Si se abandona está perdido: sabéis bien cómo son estas cosas de los hombres.' (116)

A diferencia de Inés en La reine morte, Isotta es una mujer realista. Ha vivido lo suficiente como para deshacerse de toda actitud que revele ingenuidad. Lleva treinta años al lado de Malatesta, de los cuales quince los dedicó a lograr que éste se casara con ella (el hecho está confirmado por la historia). A menudo, Malatesta es rudo y brutal con ella:

"Deberías pedirme perdón de rodillas e inmediatamente, cada vez que lloras por causa mía." (II, 5)

"Las mujeres que me han amado son tan numerosas como las estrellas de una noche de agosto." (II, 8)

Sin embargo, Isotta permanece siempre fiel, y las palabras que le dirige a su esposo son frecuentemente testimonio de su amor:

"Aceptaría que nuestra ciudad fuese destruída, que no quedase piedra sobre piedra, y que Italia entera cayese en manos de los franceses y de los alemanes, si a este precio estuvieseis a salvo." (IV, 7)

(116) Sandelion, Jeanne: Montherlant et les femmes. Paris Plon. 1950. p. 122.



Pero su amor nunca le impide ver las cosas con toda lucidez. Por el contrario, todo sucede como si ese amor le permitiera ver más claramente lo que pasa a su alrededor, convirtiéndola en una mujer aprensiva en todo lo que se refiere al destino de su marido. En Malatesta, la mujer ve, y los hombres ennegrecen. Además, Isotta representa el amor que perdura y que conoce. Defiende a su esposo maravillosamente ante el Papa, porque sabe que la inacción a la que éste lo ha sometido puede terminar con él. Conoce a fondo la psicología de Malatesta, y a menudo, como lo hemos señalado anteriormente, su amor de esposa adquiere matices de sentimiento materno.

Es curioso observar también que los amoríos de su esposo le son indiferentes, y cómo en ningún momento se muestra celosa o inquieta a causa de ellos. En cambio, su actitud ante el Papa sí es por momentos la de una mujer celosa:

(Al Papa): "¿Cuándo pienso que ha llorado en vuestra presencia; Yo que en mi vida lo he visto llorar por mí." (II, 5)

Isotta es más esposa que madre. En ella, el amor conyugal triunfa sobre el amor por sus hijos. Sus temores y angustias se deben únicamente a Malatesta. Jamás habla de sus hijos ni le pide a su esposo que sea prudente a causa de ellos. En cambio, se preocupa por él excesivamente, llegando por momentos a irritarlo con la fuerza de su amor:



"¿No podría entrar a la celda, y permanecer un momento con él?" (II, 3)

Y cuando ve, por fin, a su esposo, sus palabras de amor son violentas y están cargadas de sensualidad:

"Y ahora que te he vuelto a encontrar, y que he vuelto a encontrar el olor de tus vestiduras, deja que te tenga en mi boca como las aves feroces cuando se poseen revolcándose sobre la tierra." (II, 4)

Pedro, su esposo, le dice sonriente:

"Te has lanzado sobre mí como un lobo sobre un cordero." (II, 4)

Y cuando, por un instante, Inés cree que van a arrestarla mientras se hallaba en los brazos de su esposo, dice:

"Espera, muerte mía, espera. Espera que antes me sienta satisfecha." (II, 4)

Entendido de esta manera, el amor conyugal adquiere una nueva y más alta significación en el teatro de Montherlant, pues no sólo dignifica a la mujer, sino que además significa para ella un medio para acceder a la felicidad. Así, cuando el Rey Ferrante le pregunta a Inés por qué desea casarse una mujer, ésta la responde sin titubear: "Pues para ser más feliz." (II, 3)



6. Un drama de amor sin mujeres

Este calificativo, a menudo utilizado por la crítica, es sin duda la mejor definición que puede darse de La ville dont le prince est un enfant. Como hemos señalado anteriormente, esta obra tiene sus raíces en La releve du matin, y según el crítico Faure-Biguet (117), está íntimamente ligada a un episodio de la adolescencia del autor, el de su expulsión del colegio de La Sainte-Croix. En esta obra encontramos los ecos de la educación católica de Montherlant, pero a diferencia de lo que se suele afirmar, no creemos que se necesite ser profundamente católico para comprenderla.

Es cierto que La ville dont le prince est un enfant es una tragedia del sacrificio. El primero, es el del alumno Sevrais, que renuncia a toda posibilidad de "impureza" en sus relaciones con Soubrier, un alumno menor. Sobre este sacrificio, que es el más importante de la obra, se injertan dos más: el que el abad de Pradts pide y obtiene de Sevrais, y el que el Superior del Colegio exige y obtiene del abad de Pradts: ambos sacrificios consisten en no volver a ver más a Soubrier. Pero aunque los temas desarrollados por el Superior en la escena final, la fecundidad del

(117) Faure-Biguet, J.N.: Les enfances de Montherlant. Paris. Lefebvre. 1948.



sacrificio, su necesidad, etc., son esencialmente cristianos, la obra puede resultar igualmente comprensible para cualquier tipo de lector. Y esto se debe a que su verdadero tema es el amor, y tal vez únicamente el amor.

Hemos resumido ya el argumento de la obra y citado algunos extractos que resultaría inútil volver a incluir. Sólo lo queremos agregar que, dentro de las variantes del tema del amor, La ville dont le prince est un enfant, nos presenta la del amor homosexual, en un colegio donde el catolicismo es una fuerte creencia y una sincera práctica. En esta obra, el abad de Pradts sufre las consecuencias de su excesiva sensualidad, cayendo en un amor que resulta un enorme error dentro del medio en que se mueve. Descubre demasiado tarde el peligro que existe cuando un director espiritual se liga demasiado a una persona. Su pasión se confunde a menudo con una ternura indefinida, a la cual no logra resistirse, y que lo lleva finalmente a olvidar su condición de sacerdote. Estamos, según el propio autor, ante:

"Esa dolorosa paternidad de aquellos que están condenados a ser llamados 'padre.'" (118)

E. La acción y la inacción

Montherlant utiliza como epígrafe del primer acto del

(118) Montherlant, Henry: La relève du matin. Paris. Gallimard. 1954. p. 47.



Cardinal d'Espagne, el siguiente texto de su libro Service inutile:

"... esta frase tan importante de L'entretien avec M. Saci, donde se dice que M. Singlin quería dar a Pascal un maestro que le enseñase las ciencias y otro que le enseñase a despreciarlas. Esta frase me recuerda al Cardenal Jiménez de Cisneros, que llevaba un hábito de estameña bajo su púrpura; la estameña desmentía la púrpura; este mentís es el que todo sabio debe llevar siempre dentro de sí: el mentís que el hombre interior da al hombre exterior." (119)

También, en una de sus muchas notas sobre el teatro, el autor, escribe:

"El principal problema que evoco en esta obra (Le cardinal d'Espagne), es el de la acción y la inacción, ya que no hay problema más importante para el hombre que el de decidir si sus actos tienen o no sentido." (120)

Le Cardinal d'Espagne está basada en un hecho histórico, aunque en realidad el autor deja de lado muchos elementos del contexto, para consagrarse únicamente a la personalidad del Cardenal Cisneros, hombre cruelmente desgarrado por sus incoherencias. Cisneros era ya un eclesiástico de gran renombre, culto, elocuente, y dotado de una serie de

(119) Montherlant, Henry: Service inutile. Paris. Gallimard. 1947. p. 69.

(120) Montherlant, Henry: "Notas sobre el teatro", in Le Cardinal d'Espagne. Paris. Gallimard. p. 212.



privilegios, cuando a la edad de cincuenta años se hizo monje franciscano, optando al mismo tiempo por una vida de retiro total. Sin embargo, por órdenes superiores, fue arrancado de esa vida para ocupar el cargo de confesor de la Reina Isabel la Católica. Por su parte, el Papa lo obligó a vivir dentro del boato que correspondía a un Cardenal, motivo por el cual Cisneros llevaba siempre el hábito de estameña bajo la púrpura cardenalicia. Fernando el Católico lo detestaba, pero reconocía sus inmensas cualidades, y al morir lo nombró regente del trono de España, hasta que el futuro Carlos V alcanzase la mayoría de edad. La obra de Montherlant empieza en el momento en que el Rey cumple los veintíun años, y Cisneros debe cederle las riendas del poder. Se espera la llegada del Rey en cualquier momento. Pero el viejo Cardenal, que ha defendido valerosamente los derechos de su Señor, haciéndolos prevalecer entre mil intrigas, no se resigna sin embargo a cederle su lugar, y pretende seguir gobernando al lado del joven Rey.

Cisneros le ha pedido audiencia a la Reina (Juana la Loca), quien desde hace tiempo se niega a verlo, para prepararla a recibir a su hijo como es debido. La Reina vive aislada del mundo, encerrada en una sórdida habitación, y sin preocuparse en absoluto por los asuntos de Estado. Sin embargo, esta vez recibe al Cardenal con la majestad y la autoridad de una reina, y lo pone en apuros burlándose



de su gloria, de la religión, y de Dios mismo, a pesar de ser Cisneros un hombre ante el cual todos se inclinan temerosamente. Juana la Loca blasfema, insulta al viejo Cardenal, y aunque éste tendría más de una razón para retirarse, permanece a su lado y discute con ella, fascinado por la implacable lógica de una mujer que le muestra su corazón al desnudo.

¿Está a no loca la Reina? Bruscamente interrumpe sus sarcasmos para ocuparse de una mosca que la irrita; la aplasta, por fin, y continúa con su argumentación como si nada hubiese ocurrido...

La Reina: "Os decía que nada os obligaba a ser el confesor de mi madre. Cuando la Reina Católica os nombró confesor, no tuvisteis más que rehusar.

Cisneros: ¡Rehusar a la Reina!

La Reina: Os bastaba con decir que no queríais ser más que de Dios. Os hubiera bastado con ser firme. Lo sabéis ser cuando queréis. Pero no quisisteis serlo. La Reina no pretendía de vos más que una tapadera para su política. Cuando se prepara un buen golpe, se acude a los hombres piadosos. Ya veis que yo soy tan poco loca que he podido darme cuenta.

Cisneros: He ahí una palabra, Señora, que os muestra en mala disposición con respecto a nuestra religión.

La Reina: Yo estoy bien con la religión, y por eso sé que muchos hombres van al infierno por haber abandonado sus asuntos privados, para convertirse en hombres de Estado.



Cisneros: Estaría dispuesto a correr el riesgo de ir al infierno si a ese precio puedo hacerle bien al Estado. Las intenciones de Dios y las del gobierno de Castilla son siempre idénticas. Y, sobre todo, Vuestra Majestad ignora sin duda que yo tengo un método de oración mental que me permite aniquilar ante Dios mis actos políticos, a medida que los voy ejecutando (La Reina sonríe). Vos sois pura, Señora. Es fácil ser puro cuando no se actúa y cuando no se ve a nadie.

La Reina: ¡Actuar! ¡Siempre actuar! ¡La bufonería de los actos! Se dejan las acciones a los que no son capaces de otra cosa." (II, 3)

La Reina no ha perdido el hilo de sus ideas, como uno podría suporlo: "Os decía...", y retoma en su punto más crítico la carrera de Cisneros. Era monje, pero la humildad de los franciscanos le parecía insuficiente, y se alejó del mundo como los antiguos anacoretas. ¿Debía, entonces, aceptar un cargo en la corte, demostrando de esa manera que su actitud no era del todo sincera? La Reina Isabel, como buena católica, habría comprendido las razones de su negativa...

La defensa de Cisneros se torna débil, incompleta, reveladora. ¿No hubiera sido más correcto replicar diciendo que, sea quien sea, un religioso no debe negarse nunca a una penitente? Cuando grita, en cambio, "¿Rehusar a la Reina!", Cisneros se descubre: el poder temporal lo es todo ante sus ojos; por un lado, la persona real es de esencia divina para este español del siglo XVI, cosa que se ve muy



claramente en su devoción hacia el archiduque Carlos; por otro lado, Cisneros se siente destinado a gobernar, y es al lado del trono donde da la verdadera medida de su valor.

En lo que al monje se refiere, pretendía entregarse únicamente a Dios, y Dios está por encima de la Reina: "Os hubiera bastado con ser firme. Lo sabéis ser cuando lo que réis." Argumento irrefutable de Juana la Loca. Pero continúa aún: "La Reina no pretendía de vos más que una tapadera para su política." O sea que en realidad no se interesaba por sus méritos, sino tan sólo por los beneficios que podía obtener de su reputación de hombre piadoso... En efecto, Isabel la Católica llama a Cisneros a su lado en 1492, año del descubrimiento de América, de la expulsión de los judíos de España, y año en el que ella y su esposo Fernando recibieron de Roma el título de Católicos. Quedamos de esta manera en libertad para hacer toda clase de conjeturas acerca de las razones que llevaron a Isabel la Católica a llamar a Cisneros a su gobierno.

El análisis de Juana la Loca es penetrante y logra confundir a Cisneros. Le permite, inclusive, afirmar: "Ya veis que soy tan poco loca que me he podido dar cuenta." ¿Está o no loca la Reina? Se sabe, gracias a la historia, que la muerte de su esposo Felipe el Hermoso la puso al borde de la locura. Se sabe con certeza que debido a esta pérdida, la Reina fue presa de un verdadero odio por el mundo,



y aun por Dios. su reclusión y su indiferencia fueron pues consecuencia de su estado de ánimo. ¿Pero bastaba eso para considerarla loca? Montherlant, que ha estudiado concienzudamente los documentos que se refieren a esta Reina, opta por la negativa, cuando pone en boca de Cisneros las siguientes palabras:

"Ella ve la evidencia. Es por eso que está loca." (II, 5)

Palabras éstas que incitan a la reflexión, y que además ponen al personaje de Juana la Loca muy cerca del Calígula de Albert Camus, otro loco por exceso de lógica.

Aplastado por el desprecio de la Reina, Cisneros replica con una escapatoria cargada de amenazas: "He ahí, Señora, una palabra que os muestra en mala dispsoción con nuestra religión." Sin duda alguna, el Cardenal alude al Tribunal de la Inquisición. La Reina parece ceder ante tan temible prespectiva, pero vuelve a la carga muy pronto: "... y por eso sé que muchos hombres van al infierno por haber abandonado sus asuntos privados, para convertirse en hombres de Estado." Cisneros, cuyas virtudes van más allá de lo religioso, pues ha sido también undecidido jefe de guerra (luchó en la toma de Granada, y dirigió el sitio de Orán), tiembla sin embargo ante las perspectivas de la condenación eterna a las que alude la Reina. Llevado por su temor, tra

ta de darle otro giro al asunto, sustituyendo la idea de nación por las de estado y gobierno, y buscando refugio en sus argucias: Castilla se convierte en un caso privilegiado, puesto que, según él: "Las intenciones de Dios y las intenciones del gobierno de Castilla son siempre idénticas", de tal manera que, como hombre de acción que vive para el estado y como sacerdote, su vida es pura y está además consagrada a Dios.

Pero tales argumentos sólo logran provocar la risa de la Reina, y tras ella, la cólera del Cardenal. No le queda más remedio que ir al fondo mismo del problema; actuar o no actuar. "Es fácil ser puro cuando no se actúa, y cuando no se ve a nadie." Estas palabras nos revelan una idea hasta entonces oculta en Cisneros: para él, las relaciones humanas no son nunca puras; desprecia al hombre.

Imprudencia del Cardenal. La Reina penetrará aún más a fondo en el problema: ¿para qué actuar? "La enfermedad de las acciones. La bufonería de los actos." Las acciones no están destinadas a los monjes, menos aún a los hombres que pretenden alcanzar la santidad. A éstos les corresponde la oración y la meditación: "Se dejan las acciones para los que no son capaces de otra cosa".

La locura que sus contemporáneos le atribuyeron a la Reina, es sabiduría para Montherlant; y su concepción de la vida, muy digna de ser tenida en cuenta. "Vanidad de vani_

dades, y todo es vanidad." (Palabras del Eclesiastés). Para Juana la Loca todo es vano: la acción, los honores, el poder. Triunfo de la Reina: el viejo Cardenal confiesa estar "trastornado", y dice:

"Hacer un gesto, llevar a cabo un acto, me ha parecido tan insensato... Porque algunas de las palabras que la Reina me ha dicho me han trastornado." (II, 5)

Los argumentos de la Reina lo han hecho perder la confianza. De pronto empieza a sentirse condenado, y descubre que su existencia ha sido un fracaso. La Reina, por su parte le dice a una de sus damas, instantes después de que el Cardenal ha abandonado su habitación:

"Quisiera hablar con él más largamente... Pero no es posible, está loco." (II, 4)

¿Cuál de los dos está loco? Es la pregunta que parece hacerse Cisneros luego de su conversación con la Reina. Se siente incapaz de actuar, y a su alrededor el mundo empieza a desmoronarse. Dijimos anteriormente que Cisneros es otro de los muchos personajes incoherentes del teatro de Montherlant: se creía fuerte, y se descubre débil. Además, ignoraba que en el fondo de su alma se ocultaba la idea de que la acción no tiene realmente sentido alguno. Cisneros pertenece a la misma familia de personajes que el Rey Ferrante, Don Alvaro, y Malatesta, y encaja perfectamente dentro de la

concepción del autor de que "todo servicio es inútil."

Nada de esto es nuevo en la obra de Montherlant. Una vez más, el autor ha retomado uno de los temas que desde su juventud le interesaron, y lo ha desarrollado y profundizado en una o mas obras de teatro. Don Juan y La guerre Civile son desarrollos muy similares del mismo tema. Estudiar estas obras sería extendernos inútilmente. Más interesante nos parece echar una mirada al pasado y ver cómo se produce la evolución que lleva de la juventud a la madurez, del esbozo al desarrollo completo del problema de la acción y la inacción.

A los veinte años Montherlant se enfrentaba a la muerte, la desafiaba en los ruedos taurinos, o en los campos de batalla. Pero la idea de la muerte entraba apenas en su visión del mundo, pues la consideraba aún como algo insignificante y poco digno de ser tomado en consideración. Luego, los años de heroísmo llegan a su fin, pero la vena heroica permanece, madurada. La aceptación entusiasta (aunque no deseada) de la muerte, que caracteriza el período juvenil, debe resistir a los embates de la lucidez, y la divisa del autor, Aedificabo et destruum, se matiza en una nueva idea:

"La acción y la inacción se unirán en la eternidad, y en ella se extinguirán eterna-



mente." (121)

Porque no hay que engañarse: en el constante edificar y destruir, es la nada la que sale victoriosa. Resulta por ello difícil pretender que se puede mantener un equilibrio constante de la balanza en que se pesa a la vida y a la muerte. Llega siempre el momento en que el platillo de la muerte pesará más, por lo cual el tiempo de la edificación y de la destrucción resulta por demás efímero, apenas una ilusión del hombre. Aquí se unen también la inacción y la alternancia, pues "los griegos tenían razón al considerar a esta última únicamente como el equilibrio de la nada. La nada es aceptable. ¿Por qué tratar entonces de bautizarla con falsos nombres?", se pregunta Montherlant. (122)

Alban de Bricoule, el personaje de las novelas autobiográficas de juventud, exclamaba: "Construir, y luego de molerlo todo de una patada, y riendo al mismo tiempo."

(123) Muchos años después, en La marée du soir (La marea del anochecer), carnets publicados el año de su suicidio, Montherlant escribe: "Igual que los niños que destruyen al llegar la marea, el castillo de arena que se han pasado el

(121) Montherlant, Henry: Textes sous une occupation. Paris. Gallimard. 1953.

(122) Op. cit. p. 93.

(123) Montherlant, Henry: Les bestiaires. Paris. Gallimard. 1954. p. 161.



día entero construyendo." (124). Sabemos hasta qué punto la vida y la obra del autor estuvieron siempre profundamente unidas. De ello nos ocupamos en la primera parte de esta tesis. Más interesante resulta entonces concluir con una reveladora cita de Pierre Curnier:

"Admírese e indígnese quien quiera: Henry de Montherlant, que parece vanagloriarse de sus concepciones antiguas de la vida, desdeñando a sus contemporáneos, podría adherir, sin renegar de sí mismo, a la idea con que concluye El ser y la nada, de Jean Paul Sartre, palabras terribles y finales que resuenan como una maldición: "El hombre es una pasión inútil." (125)



(124) Montherlant, Henry: La marée du soir. Paris. Gallimard. 1972. p. 123.

(125) Curnier, Pierre: Pages commentées d'auteurs contemporains. Paris. Larousse. 1965. t. II. p. 184.





1) La vida y la obra de Montherlant estuvieron siempre íntimamente ligadas, de tal modo que es preciso estudiar atentamente las vivencias personales y culturales del autor, para comprender la significación exacta de su actividad creadora. Montherlant afirmó, a menudo, que "estaba en todos y en ninguno de sus personajes, al mismo tiempo". Pero va aún más allá de esta afirmación, al novelar su juventud en tres libros (Le songe, Les bestiaires, y Les garçons), cuyo personaje principal es siempre el mismo: Alban de Bricoule.

2) Los temas principales de estas novelas, y los de sus demás obras de juventud (poemas, novelas, y ensayos), son desarrollados con mayor profundidad por el autor en sus obras de madurez. Entre éstas se hallan fundamentalmente sus obras de teatro, ya que, con excepción de Exil, drama escrito a los dieciocho años, Montherlant sólo se consagra a esta actividad pasados los cuarenta años. 1941 y 1942, años en que termina la segunda versión de Port Royal y estrena La reine morte, respectivamente, señalan en la actividad literaria del autor un vuelco hacia la creación preferencial para el teatro.

3) Para Montherlant, hombre de carácter profundamente inestable y, a menudo contradictorio, el teatro se presenta como una posibilidad más de liberarse de las diversas facetas de su personalidad. La economía de medios de expresión que



encuentra en el teatro le permite consagrarse en forma más directa al estudio del hombre en toda su diversidad. A ello se debe que sus personajes se eleven casi siempre por encima de la trama y que sus obras teatrales estén prácticamente desprovistas de ideas generales, de símbolos, y de acción.

4) Una serie de circunstancias han contribuido a hacer de Montherlant un autor bastante aislado entre sus contemporáneos. Por otra parte, tanto la crítica como el público han reaccionado a menudo en forma apasionada ante una obra que requiere, cuando menos, de una relectura atenta. El propio Montherlant se prestó frecuentemente a los malentendidos que surgieron en torno a sus libros. Sin detenernos en las diversas reacciones en pro o en contra, de los críticos más apasionados, hemos creído conveniente referirnos a las razones que produjeron dichos malentendidos. Las siguientes razones merecen especial atención:

- La aparente indiferencia del autor ante el público y la crítica, y el que ambos lo hayan asimilado completamente a algunos de sus personajes más antipáticos. La indiferencia era tan sólo con ciertos sectores del público o de la crítica; y la identificación descartaba la presencia del autor en personajes tan nobles y auténticos como el Teniente



Auligny de La rose de sable. Pero un cierto maso-
quismo por parte de Montherlant, le impidió siem-
pre aclarar estos malentendidos, llevándolo más
bien a provocarlos algunas veces.

- La ausencia de todo compromiso, la libertad que
se toma el autor de escribir artículos de abierto
contenido político, en diarios y revistas de ten-
dencias opuestas, pueden obedecer a un sincero de-
seo de llevar su doctrina de la alternancia, y su
propia incoherencia, hasta sus últimas consecuen-
cias. Pero tanta diversidad y tanta movilidad pue-
den también resultar (y es el caso de Montherlant)
insoportables para un público que espera encontrar
en sus obras soluciones claras a determinados con-
flictos. Los graves períodos de la historia de
Francia que le tocó vivir (La Segunda guerra mun-
dial, la ocupación alemana, la Resistencia), ha-
cen que Montherlant caiga en todo tipo de ambigüe-
dades cuyas consecuencias políticas son innegables,
aun para quien pretende mantenerse eternamente ale-
jado e independiente. Además, ese alejamiento y e-
sa independencia muestran su propia fragilidad,
al emprender el autor una defensa tardía y vana
de sus actitudes.

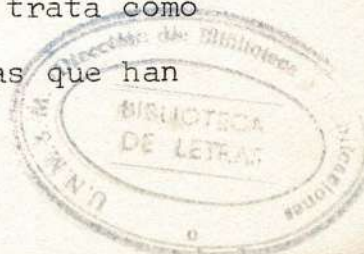
- Aislamiento de las tendencias teatrales contempo



ráneas: en un momento en que las tendencias filológicas (Sartre) y poéticas (Cocteau), triunfan en los escenarios franceses, Montherlant presenta sus dramas como puramente psicológicos, aunque ello no impide que a veces sus temas coincidan con los de algunos de los principales dramaturgos del momento.

- Un cierto acercamiento a los moldes de la tragedia griega, sobre todo en lo referente a su construcción. Este hecho da lugar a nuevos malentendidos, pues a menudo un público ya predispuesto en contra del autor (desde la publicación de obras como Les jeunes filles), se queda en lo más superficial, y no llega a verificar los cambios que introduce en la economía de la tragedia clásica, tal como la concibieron sus antepasados franceses.

- La inactualidad de algunas de sus obras: se halla unida al aspecto algo extemporáneo que presenta a veces la compleja personalidad de su autor que algunos han llamado "hombre del Renacimiento", y otros "hombre del medioevo". Montherlant sitúa a menudo sus obras en períodos históricos cuyas costumbres no logran despertar el interés del público poco informado. En otros casos, trata como si fueran de gran actualidad, problemas que han



pasado de moda entre el público francés, o publica a destiempo una de sus obras, dando lugar a nuevos malentendidos y a críticas muy justificadas.

- El estilo a menudo aforístico de Montherlant ha hecho que se le tome frecuentemente por un autor vacío, retórico, y grandilocuente, sin considerar que ese estilo se debe a la intención manifiesta del autor de situar a sus personajes en casos extremos, y por encima de su conducta habitual. Los logros y fracasos de Montherlant deben ser examinados de acuerdo a esa intención.

5) Los temas principales del teatro de Montherlant son cinco:

- La incoherencia.
- La comunidad (espíritu comunitario).
- La calidad.
- El amor.
- La acción y la inacción.

6) Al hacer de la incoherencia uno de los temas fundamentales y más frecuentemente tratados de su teatro, Montherlant se alza en contra de una concepción simplista del personaje dramático. No hay obra del autor en la que uno o más de sus personajes no dejen de sorprendernos, y de sorprender-

se a sí mismos, al descubrir las múltiples facetas que conforman su personalidad. Montherlant hace de la incoherencia el móvil de la tragedia, ya que ese descubrimiento engecece a sus personajes y los arrastra hacia desenlaces trágicos e inesperados.

7) El tema de la comunidad, o del espíritu comunitario, es tratado en forma bastante similar en las tres obras en que Montherlant se ocupa de él: Por Royal, Le Maître de Santiago, La ville dont le prince est un enfant. La crítica, a menudo lúcida, del mundo que los rodea, antes que empujarlos a una lucha por un futuro mejor, lleva a los miembros de una comunidad a instalarse en un encierro que les permite fácilmente considerarse superiores a ese mundo. Ello no les impide, sin embargo, caer en las trampas de sus propias incoherencias, o ser fáciles víctimas de los ataques o de las trampas que les tiende el mundo exterior. Anacronismo, rigurosidad, afán de pureza, elitismo, vaga e imprecisa idea de superioridad, un cierto orgullo en el sufrimiento, atracción por la soledad y la inacción, fragilidad ante los ataques del mundo exterior, son las características de estas "comunidades de los mejores."

8) Para Montherlant la calidad es una moral de la intención, y se presenta básicamente como una reacción ante una sociedad en que predominan la vulgaridad y la mediocridad, pro-

ductos ambos de múltiples convencionalismos. La exigencia es una de sus más importantes características; así, por ejemplo, sólo se debe amar lo que estima. Otras características son: el coraje moral y físico, y un afán de "separarse" de lo cotidiano, que puede terminar acercándola al ideal comunitario, y a una vaga idea de grandeza que no se le atribuye a los demás.

9) Para Montherlant, el amor, como la caridad, se basta a sí mismo, y no exige por lo tanto ser correspondido, Prefiere, incluso, no serlo. El placer de amar es tan grande, que nos sentiríamos tentados a agradecer por el bien que hacemos, cuando amamos a una persona. El autor trata distintas variantes del tema del amor:

- Amor-pasión: al pretender ser correspondido, este amor sólo arrastra a los hombres al descubrimiento de los aspectos más negativos de su propia naturaleza.

- Amor maternal: para Montherlant, se trata de la más perfecta forma del amor. Gracias a él, la mujer adquiere su verdadera e inmensa dimensión, y logra estar presente entre los personajes más dignos y heroicos del teatro del autor.

- Amor paternal: para Montherlant, esta variante del amor es la más débil de todas; con frecuencia

dura sólo unos años y se extingue luego por razones egoistas y nada lógicas. Los padres, en el teatro de Montherlant, aman o se interesan por sus hijos sólo momentáneamente.

- Amor filial: puede llegar al sacrificio total de la persona. Es el caso de Le Maître de Santiago en el que vemos a una hija renunciar a todo, no por amor a Dios, como lo cree su padre, sino por amor a él. El caso de Exil es diferente. Triunfa en esta obra el afecto por el amigo sobre el afecto por una madre posesiva. Exil es un buen ejemplo de ese amor que se da, pero que no se soporta recibir: para Montherlant es incluso preferible no ser correspondido cuando se ama.

- Amor conyugal: para Montherlant esta variante del amor es un medio de acceso a la felicidad, aunque, en cuanto tal, parece estarle reservado únicamente a las mujeres. Los hombres también aman pero engañan. Las mujeres son en cambio la encarnación misma de la fidelidad. Adquieren grandeza y dignidad en tanto que esposas y amantes. Además, el amor conyugal se confunde a menudo con el amor materno, lo cual no deja de ser revelador en un teatro que ha sido calificado frecuentemente de "psicoanalítico", y que, en todo caso, se pro-

pone " la exploración del hombre". Isotta (Mala-
testa) habla a menudo de su esposo como si se tra-
tara de un niño.

10) La acción y la inacción: este tema es una constante en la vida y en la obra del autor. Sus ensayos lo abordan a menudo, y a él se refiere también con frecuencia en sus carnets y en sus novelas. Sin embargo, al igual que los demás temas estudiados, adquiere su desarrollo último y más profundo en una obra de teatro: Le Cardinal d'Espagne. Esta es la obra que acerca realmente a Montherlant al abismo del absurdo y de la nada. Destruído el precario equilibrio que representó para el autor su divisa Aedificabo e destruo, el puente temático que lo une a dos de sus más grandes contemporáneos, Sartre y Camus, se hace visible.



BIBLIOGRAFIA

A. OBRAS DEL AUTOR EN ORDEN CRONOLOGICO DE PUBLICACION:

1. OBRAS COMPLETAS

Théâtre. Paris. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. 1954.

Romans et oeuvres de fiction non théâtrales. Paris. Gallimard: Bibliothèque de la Pléiade. 1959.

2. NOVELAS

Le Songe. Paris. Grasset. 1922.

Les Bestiaires. Paris. Grasset. 1926.

La Petite Infante de Castille. Paris. Grasset. 1929.

Les Célibataires. Paris. Grasset. 1934.

Les Jeunes Filles. Paris. Grasset. 1936.

Pitié pour les Femmes. Paris. Grasset. 1936.

Le Démon du Bien. Paris. Grasset. 1937.

Les Lépreuses. Paris. Grasset. 1939.

(Los cuatro últimos volúmenes forman la tetralogía conocida como: Les Jeunes Filles).

L'Histoire d'Amour de "La Rose de Sable". Paris. Plon. 1954.

Le Chaos et la Nuit. Paris. Gallimard. 1963.

La Rose de Sable. Paris. Gallimard. 1968.



Les Garçons. Paris. Gallimard. 1969.

Mais aimons-nous ceux que nous aimons? Paris. Gallimard. 1973.

3. TEATRO

Exil. Paris. Ed. du Capitole. 1929.

Pasiphaé. Tunis. Ed. des Cahiers de Barbarie. 1936.

La Reine Morte. Paris. Gallimard. 1942.

Fils de Personne. Fils des Autres. Un Incompris. Paris. Gallimard. 1944.

Malatesta. Lausanne. Marguerat. 1946.

Le Maître de Santiago. Paris. Gallimard. 1947.

Demain il fera jour. Paris. Gallimard. 1949.

Celles qu'on prend dans ses bras. Paris. Gallimard. 1950.

La Ville dont le Prince est un Enfant. Paris. Gallimard. 1951.

Port Royal. Paris. Gallimard. 1954.

Brocéliande. Paris. Gallimard. 1956.

Don Juan. Paris. Gallimard. 1958.

Le Cardinal d'Espagne. Paris. Gallimard. 1960.

La Guerre Civile. Paris. Gallimard. 1965.

La Ville dont le Prince est un Enfant. (Edición corregida por el autor) Paris. Gallimard. 1967.



4. POESIA

Encore un instant de bonheur. Paris. Grasset. 1934.

5. ENSAYOS

La Relève du Matin. Paris. Soc. Litt. de France.
1920.

Les Olympiques. Paris. Grasset. 1924.

Aux Fontaines du Désir. Paris. Grasset. 1927.

Mors et Vita. Paris. Grasset. 1932.

Service Inutile. Paris. Grasset. 1935.

L'Equinoxe de Septembre. Paris. Grasset. 1938.

Le Solstice de Juin. Paris. Grasset. 1941.

Textes sous une Occupation. Paris. Gallimard. 1953.

Un Voyageur Solitaire est un Diable. Monaco. Ed. du
Rocher. 1955.

"La Morte de Caton". Paris. in Nouvelles Littéraires.
N° 2162. 27 février 1969. p. 7.

Le Treizieme César. Paris. Gallimard. 1970.

Mon Maître est un Assassin. Paris. Gallimard. 1971.

La Tragédie sans Masque. (Notas sobre el teatro).
Paris. Gallimard. 1972.

L'Equinoxe de Septembre seguido de Solstice de Juin
y de Mémoire. (Publicación póstuma de un texto escri



to en 1948). Paris. Gallimard. 1977.

6. ENSAYOS EN EDICIONES DE TIRAJE LIMITADO

Earinus. Paris. Hazan. 1928.

Hispano-Moresque. Paris. Emile-Paul. 1929.

Pour une Vierge Noire. Paris. Ed. du Cadran. 1930.

Paysage des "Olympiques". Paris. Grasset. 1940.

Sur les Femmes. Marseille. Ed. du Sagittaire. 1942.

L'Eventail de Fer. Paris. Flammarion. 1947.

L'Art et la Vie. Paris. Denoel. 1947.

Coups de Soleil. Paris. La Palatine. 1950.

L'Etoile du Soir. Paris. Lefebvre. 1949.

España Sagrada. Paris. Wapler. 1952.

Le Fichier Parisien. Paris. Plon. 1952. Nueva edición aumentada: 1956.

7. SELECCIONES

Pages de Tendresse: La Femme. Le Camarade. L'Enfant.

Les Hommes. Paris. Grasset. 1929.

La Vie en Forme de Proue. (Textes choisis a l'usage des Jeunes Gens). Paris. Grasset. 1942.

Pages Catholiques. (Ed. Marya Kasterska). Paris. Plon. 1947.

Théâtre choisi. (Ed. André Ferran). Paris. Hachette: Classiques Illustrés Vaubourdolle. 1953.

8. CARNETS

Carnets 1930-1944. Paris. Gallimard. 1953.

Va jouer avec cette poussière. (Carnets 1958-1964).

Paris. Gallimard. 1966.

La Marée du Soir. (Carnets 1968-1971). Paris. Gallimard. 1972.

Tous Feux Eteints. (Carnets 1965, 1966, 1967, 1972). Paris. Gallimard. 1975.

B. OBRAS SOBRE MONTHERLANT:

1. EN PARTICULAR

BODART, Roger: A La Rencontre de Montherlant. Bruxelles. Editions des Cahiers des Poetes. 1946.

BEER, Jean de: Montherlant. Paris. Flammarion. 1963.

BORDONOVE, Georges: Henry de Montherlant. Paris. Editions Universitaires. 1954.

BRULARD, Roger: Montherlant et ses Masques. Bruxelles. Editions des Cahiers des Poetes. 1953.

CALDERON, Ventura García: Explication de Montherlant Bruxelles. Editions des Cahiers des Poetes. 1937.

CHAMPION, Edouard: Montherlant vivant. Paris. Gallimard. 1934.

DATAIN, Jean: Montherlant et l'héritage de la Renaissance. Paris. Amiot-Dumond. 1956.



DEBRIE PANEL, Nicole: Montherlant: l'Art et l'Amour.
Lyon. Emmanuel VITTE. 1960.

DENIS DAGIEU, Ana: Montherlant et la Merveilleux.
Tunis. 1936.

EMPAYTAZ, Frederic: Essai sur Montherlant ou la Géné-
ration de trente ans. Paris. Gallimard. 1928.

FAURE-BIGUET, J.N.: Les Enfances de Montherlant. Pa-
ris. Henry LEFEBVRE. 1941. (Nueva edición que inclu-
ye: Montherlant, Homme de la Renaissance). Paris.
Henry LEFEBVRE. 1948.

LAPRADE, Jacques: Le Théâtre de Montherlant. Paris.
Ed. Denoel. 1950.

LECERF, Emile: Montherlant ou la Guerre Permanente.
Bruxelles. Maison de Flandres. 1944.

MAGY, Henriette: Les Femmes dans l'Oeuvre de Monther-
lant. Toulouse. Editions du Midi. 1937.

MARISSEL, André: Montherlant. in Classiques du ving-
tieme siecle. Paris. Editions Universitaires. 1966.
Montherlant. (Número especial de La Table Ronde. Pa-
ris. Plon. 1960.

Montherlant. Homme de Théâtre. Monographie établie
par Sylvie CHEVALLEY. Paris. Editions de la Comédie
Francaise. 1960.

MERIEL, Etienne: Henry de Montherlant. Paris. Galli-
mard. 1936.



- MOHRT, Michel: Montherlant. Homme Libre. Paris. Gallimard. 1943.
- MONDINI, Bona: Montherlant: Du Coté de Port Royal. Paris. Nouvelles Editions Debresse. 1962.
- PERRUCHOT, Henry: Montherlant. Paris. Gallimard. 1959.
- POMES, Mathilde: A Rome avec Montherlant. Paris. Gallimard. 1951.
- POMES, Mathilde: Deux Aspects de Montherlant. Paris. Gallimard. 1934.
- SAINT-PIERRE, Michel de: Montherlant. Bourreau de soi-meme. Paris. Gallimard. 1949.
- SAINT-ROBERT, Philippe de: Montherlant le séparé. Paris. Flammarion. 1969.
- SANDELION, Jeanne: Montherlant et Les Femmes. Paris. Gallimard. 1950.
- SIPRIOT, Pierre: Montherlant par lui-meme. Paris. Editions du Seuil. 1959.
- TOURNIER, Marcel: Montherlant. Prince de l'Humour. Tunis. 1940.

2. EN GENERAL

- ARCHAMBAULT, Paul: Jeunes Maitres: Montherlant, Mauriac, Massis, Maritain. Paris. Larousse. 1926.
- BARJON, Luis: Construire. Paris. Larousse. 1944.

- BEAUVOIR, Simone de: Le Deuxieme Sexe. (Vol. 2). Paris. Gallimard. 1949.
- BOISDEFFRE, Pierre de: Les Ecrivains de la Nuit. Paris. Plon. 1973.
- BRASILLACH, Robert: Les Quatre Jeudis. Paris. Gallimard. 1944.
- BRODIN, Pierre: Présences Contemporaines. (Vol. 1). Paris. Plon. 1954.
- BURNET, Etienne: Essences. Paris. Plon. 1929.
- CURNIER, Pierre: Pages commentées d'auteurs contemporains. Paris. Larousse. 1963.
- CURTIS, Jean-Louis: Haute Ecole. Paris. Gallimard. 1936.
- GANDON, Yves: Le Démon du style. Paris. Flammarion. 1960.
- GERMAIN, André: De Proust a Dada. Paris. Payot. 1924.
- JACCARD, Pierre: Trois Contemporains: Mauriac, Chardonne, Montherlant. Lausanne. 1945.
- LACRETELLE, Jacques de: Les Aveux étudiés. Paris. Payot. 1934.
- MARTIN DU GARD, Maurice: Impertinences. Paris. Gallimard. 1924.
- NERAUD DE BOISDEFFRE, Pierre: Métamorphose de la Littérature. (Vol. 1). Paris. Gallimard. 1950.
- PAULHAN, Jean: Les Fleurs de Tarbes. Paris. Gallimard

1941.

ROUSSEAU, André: Littérature du XXIème siècle.

(Vols. 1 et 5). Paris. Gallimard. 1946.

SAMSAMI, Nayereh: L'Iran dans les Lettres Françaises.

Paris. Gallimard. 1936.

SAURAT, Denis: Modernes. Paris. Gallimard. 1935.

SECRETAIN, Roger: Quand montait l'orage. Paris. Gallimard. 1947.

SIMON, Pierre-Henry: Proces du Héros. Paris. Plon. 1950.

SIMON, Pierre-Henry: Témoins de l'Homme. Paris. Payot. 1967.

THERIVE, André: Galerie de ce Temps. Paris. Flammarion. 1931.

TRICOT, J.G.: Les Harmonies de la Grèce. Paris. Gallimard. 1939.

TRUC, Gonzague: Quelques Peintres de l'Homme Contemporain. Paris. Gallimard. 1926.

3. ARTICULOS PUBLICADOS EN REVISTAS Y PERIODICOS

ALBA, Sito: "Montherlant en su marea del atardecer". in ABC. Madrid. 25 de septiembre 1972. p. 28.

BASTIDE, Francois Régis: "Le Second Lieutenant de la Littérature". in Le Nouvel Observateur. Paris. 27



mars 1968, p. 42.

BELLVESER, Juan: "Ha fallecido Henry de Montherlant"
in Provincias. Valencia. 23 de septiembre 1972. p.
14.

BOISDEFFRE, Pierre: "L'Homme de Gloire saisi par le
Néant". in Le Monde. 20 septembre 1973. p. 26.

BRION, M.: "Trois remarques sur Montherlant". in Ca-
hiers du Sud, XI. Mars 1934. p. 177-88.

CRUICKSHANK, John: "Montherlant: Disorder and Unity"
in London Magazine, I. April 1961. p. 57-64.

FLORENCE, Yves: "Carnets de Montherlant". in Le Mon-
de. 21 janvier 1969. p. 11.

GUERARD, A.J.: "Montherlant and the collaborators".
in Yale Review, XXXV. September 1945. p. 93-8.

MAGNY, Claude-Edmonde: "Plaidoyer pour Mademoiselle
Dandillot. ou les Trois Morales de Monsieur de Mon-
therlant". in Espirt, VIII. Mars 1940. p. 415-21.

MOHRT, Michel et d'autres: "Montherlant et La Rose
de Sable". in Nouvelles Littéraires, N° 2115. 14
mars 1968. p. 6-7.

PIATIER, Jacqueline et autres: "Montherlant et la
Contradiction". in Supplément du Monde, N° 7547. 19 a
avril 1969. p. IV-V.

POIROT-DELPECH, Bertrand: "Tous feux éteints d'Henry
de Montherlant". in Le Monde des Livres. 23 mai 1975.

p. 17.

ROZ, Firmin: "Une Philosophie du Sport". in Revue Bleue, LXII. Mai 1924. p. 350-3.

SANCHEZ, Luis Alberto: "De un tiro a la garganta". in La Prensa. Lima. Oct. 1972.

SIMON, Pierre-Henry: "La Rose de Sable d'Henry de Montherlant". in Le Monde des Livres. 16 mars 1968.

p. 1.

SIMON, Pierre-Henry: "Les Garçons d'Henry de Montherlant". in Le Monde des Livres. 19 avril 1969. p. 1.

SIMON, Pierre-Henry: "Le Treizieme César d'Henry de Montherlant". in Le Monde des Livres. 27 octobre 1970. p. 19.

TENANT, Jean: "Les Femmes dans l'Oeuvre de Montherlant". in Hommes et Mondes, IV, Octobre 1947. p. 311-20.

THEOLLEYRE, Jean-Marc: "Une défense émouvante et vaine". in Le Monde. 14 janvier 1977. p. 13.



INDICE

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCION	3
I. ETAPAS DE UNA VIDA Y DE UNA OBRA	8
II. EL "CASO" MONTHERLANT	66
III. TEMAS PRINCIPALES DEL TEATRO DE HENRY DE MONTHERLANT	124
CONCLUSIONES	227
BIBLIOGRAFIA	237

