

# SUR

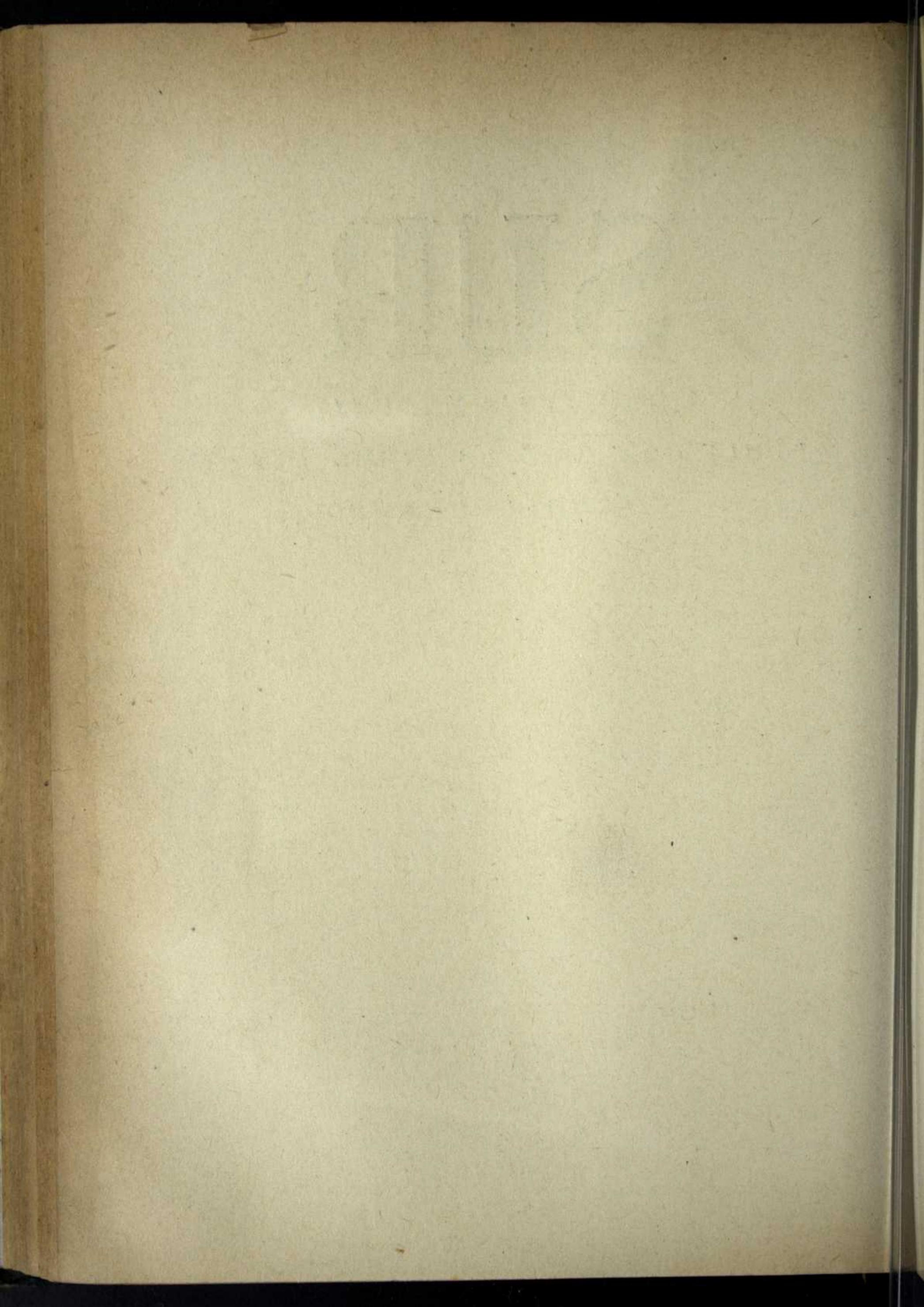
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE  
VICTORIA OCAMPO

AGOSTO DE 1943

AÑO XII

BUENOS AIRES



# S U M A R I O

S I L V I N A O C A M P O  
*ESTROFAS A LA NOCHE*

F R A N C I S C O A Y A L A  
*LA CAMPANA DE HUESCA*

M A R Í A L U I S A B O M B A L  
*WASHINGTON, CIUDAD DE LAS  
ARDILLAS*

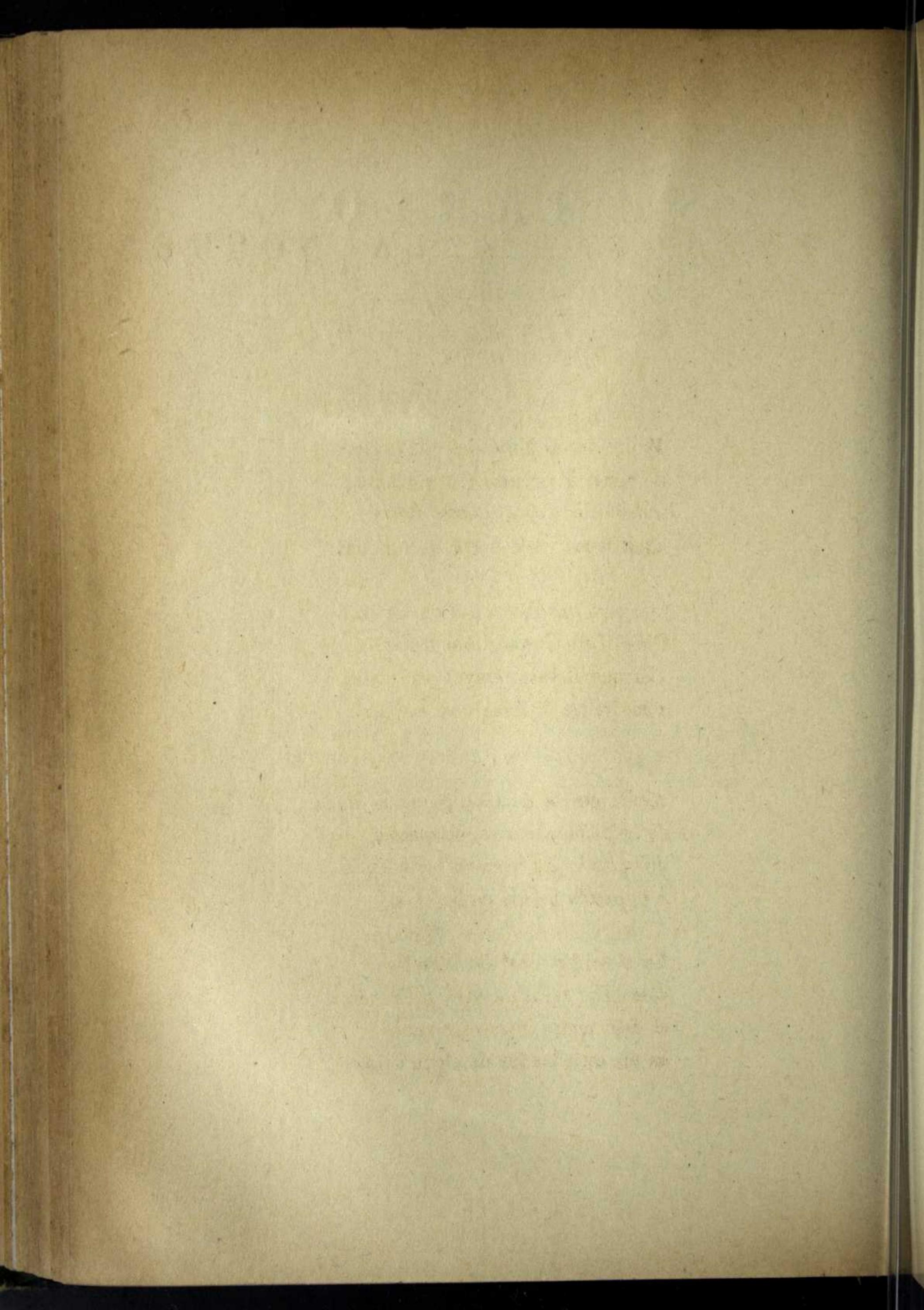
E D U A R D O G O N Z Á L E Z L A N U Z A  
*A LA MUERTE DE UN JACARANDÁ*

S E R G E I E I S E N S T E I N  
*PALABRA E IMAGEN*

J E A N M A L A Q U A I S  
*DIARIO DE GUERRA (conclusión)*

N O T A S

LOS LIBROS ☆ Max Scheler: "Naturaleza y Formas de la Simpatía", por *Rafael Virasoro* ☆ Rodolfo Mondolfo: "El genio helénico y los caracteres de sus creaciones espirituales", por *Luis Farré* ☆ Veit Valentin: "Historia Universal", por *Eduardo González Lanuza* ☆ Joseph E. Davies: "Misión en Moscú", por *Ana M. Berry* ☆ Dardo Cúneo: "Juan B. Justo", por *Arturo Monfort* ☆ LETRAS DE MÉXICO ☆ *Octavio Paz*: Juan Ruiz de Alarcón ☆ CRÍTICA DE ARTE ☆ *Lorenzo Varela*: Attilio Rossi. Grabados a punta seca de Manuel Colmeiro ☆ LA TORRE EN GUARDIA ☆ *Antonino Rey*: Exhortación a las adivinas.



## ESTROFAS A LA NOCHE

Madre de las Espérides que tienes  
en recuerdos trenzados tus amores,  
inmoladas ovejas, y entre flores  
algún versificado honor que obtienes.

Inauguró tu culto en Grecia Orfeo.  
Comían tus adeptos sólo frutas.  
¡Tú que llevaste graves prostitutas  
como reinas heridas a su empleo!

Altura quieta de alas, de aguas solas,  
de hojas hereditarias, elocuentes,  
dulzuras vanas traen en los relentes  
a la pasión helada de las olas.

En el jardín final del Paraíso  
cómo Eva te habrá visto delirando,  
si dejó tantas hijas esperando  
en tus estrellas luz de algún aviso.

“El insistido anhelo de estar muerto  
presidirá las vendas que hace el brazo  
para añadir oscuridad de abrazo  
a la esperada luz de amor incierto”.

Oh Tisbe y oh Cleopatra y oh Heloísa  
de sueños y memorias perseguidas  
en la noche total, y consabidas  
en las trémulas formas de la brisa.

Oh! Nemrod y oh! Androcles totalmente  
en la nocturna tierra confundidos.  
Oh asfódelos profusos y perdidos  
en la forma del sueño del ausente!

Devuélvele la mano de la amada  
al amado: enlazados, si es posible,  
déjalos alcanzar lo inextinguible  
en una reverencia enamorada.

Dilección de las plantas con diamantes!  
Parecido al deseo de existir  
es el deseo oscuro de morir:  
lo han pronunciado todos tus amantes.

Junto al silencio de lesbianas pálidas  
sobre el mármol medido por los pasos,  
qué espacio agradecido en tenues lazos  
de azul jardín y de esperanzas válidas.

Qué amable simetría y luz ausente  
vigila los objetos ya perdidos,  
los jóvenes que piensan afligidos  
apoyadas las manos en la frente.

Una felicidad de aguas dormidas  
con transparencias de bambú sin luna,  
un mecimiento oral como de cuna  
van tramando las voces parecidas.

“¿Es tu voz que me invita o es la mía  
que señala tus frases mensajeras?”  
Hermana plácida ay! si no tuvieras  
que abandonarme siempre por el día!”

Noche: sobre mi alma absorta, admira  
la encendida visión que me ha guiado  
hasta el umbral desierto de tu alado  
edificio de sombras que trepida.

Yo sé donde está el rostro que preexiste  
descubierto sin tregua en tus orillas,  
y aquellas increídas maravillas,  
misterios de un jardín que no era triste.

Puedo encontrar el tigre que ha brillado  
sobre el fondo ulterior de tus desiertos:  
tu crimen y el oasis eran ciertos.  
¡A qué recintos, noche, me has guiado!

Conocí en ti posibles otras vidas,  
reclinada en extrañas balaustradas,  
con inflexible dicha, y prolongadas  
personas que me son desconocidas.

Escucha: todo se ha borrado ya,  
salvo tu cántico y el astro grave  
que ascenderá en el alba con la suave  
despedida de un cielo que se va.

El fuego en ti se ve, pero las rosas,  
que parecen de fuego hasta en la aurora,  
no tienen su color de fuego ahora  
debajo de tus sombras afectuosas.

Y aquel soldado que amó tanto a Europa  
transformado en estatua sobre el suelo  
ha perdido su vida. Ya es de hielo,  
si ya es de hielo tu árbol y tu copa.

Hora en que todo ha desaparecido,  
la glorieta y la rosa y hasta el banco  
donde estaba sentada y que era blanco  
aquella señorita que ha sufrido.

Le otorgarás nupciales sueños, llantos,  
y ese narcótico rosado y frío  
de los suicidios y el discreto río  
que Ofelia reclamaba con sus cantos.

Ni la santa que guía el destinado  
brillo de amables serafines que ama,  
ni en las buscadas Pléyades la llama  
de los cantos de Safo, te han bastado.

De San Juan de la Cruz ni aquellos suaves  
versos que dan al centro de tu espacio  
con vértigo y subiendo muy despacio  
escalas de tu cielo y de tus aves.

Tampoco te han bastado ni el diamante  
pintado en la imagen de tu altura  
ni esa “visible oscuridad” tan pura,  
a Milton dedicada, alucinante.

Buscas los afligidos cantos míos,  
los que ansiaba en tu honor recitar, muda,  
en un lugar incierto que saluda  
una presencia en tus falaces ríos.

Con inocencia, noche, habré creído  
que estos versos podrían habitar  
alguna voz hermosa y entregar  
en tu oído un poema agradecido.

¿En dónde está la voz de la sirena  
que mueve azules túnicas y avanza  
con ademán secreto de confianza  
y a tu nombre los metros encadena?

Llamas en las tinieblas son tus horas  
y esplendores cerrados, laberintos,  
tus versos que serán como jacintos  
cuyos íntimos ritmos atesoras.

Tus penumbras de cántaro han llevado  
cabelleras radiantes de pobreza,  
vigilias en tus lechos de tristeza  
y todo lo que al hombre le has negado.

Con resplandor de umbrales cuando pasas  
en ciudades horribles para el día  
entre calles que buscan lejanía  
qué piadosa eres, noche, con las casas.

Legiones de ángeles se acercan, sabios,  
a tus fuentes erguidas en los parques,  
para que en los encuentros dulces marques  
enlazados destinos en los labios.

*SILVINA OCAMPO*

## LA CAMPANA DE HUESCA

En aquel tiempo en que los hombres sabían hacer dignidad del servicio y servicio de la vida, porque vivían para la muerte, un monje de sangre real fué sacado de la devoción en que vivía absorto y elevado entre los hombres a ocupar el trono.

Hasta ese mismo instante había ignorado Ramiro el Monje su destino. Nacido para ignorarlo, creció y maduró en esa ignorancia, una ignorancia distinta de la que es común a los mortales; pues ¿quién conoce, en verdad, su propio destino? Con barruntos, sospechas, anhelos y expectativas se adelantan manos ciegas a tantear la presunta imagen del futuro para decaer luego, y retraerse, y desistir, y plegarse a las formas rugosas que las rocas y peñascos del mundo imponen a la impetuosa blandura vegetal de cada alma... Pero la de Ramiro había brotado de espaldas a su destino, mirando hacia otro, hacia un destino apócrifo, y alzando las ramas a un cielo que parecía prometerse a su cabeza tonsurada como gloria y corona única.

Porque la de su padre, Sancho Ramírez, rey de Aragón, estaba ya asignada a ceñir las sienes del hermano mayor, quien la transmitiría después a su propia descendencia por líneas que se perdían en un porvenir poblado de nobles generaciones, donde, sin embargo, no había puesto alguno para sus simientes de infante real: y, por que no decayeran en lo oscuro, habían de ser ofrecidas a Dios en sacrificio de esterilidad. Eso era ya establecido y dispuesto cuando nació Ramiro; ya estaba ahí Alfonso, con la obstinación regia en la frente aún desnuda,

con el pecho alto, los labios apretados, cerradas las grandes manos de dedos cortos, y pesados los andares de unas piernas que el ejercicio de cabalgar había endurecido; ya estaba ahí, lleno de sí mismo y esperando sin prisa lo indefectible. El poder corría, por secretos cauces de sangre, de padre a hijo; venía de los muertos e iba a los todavía no nacidos. Y Ramiro había abierto los ojos al mundo para ver desde la orilla esa confabulación firme y misteriosa del rey con su primogénito, confabulación que lo excluía sin remedio y lo abocaba a un destino de obediencia, hijo de reyes, henchidas sus venas de la misma sangre violenta y soberbia de los poderosos, pero apaciguándola y debiéndola apaciguar siempre, acallándola, tapándole la boca, cegándola, doblegándola siempre, porque, tan cerca del poder, era súbdito y tenía que templarse para la sumisión.

Pero todo esto se lo había encontrado al nacer, ya dispuesto y establecido, y no vaciló un momento: se encaminó en silencio hacia ese destino que pensaba ser el suyo, del que nadie dudaba fuera el suyo, y lo abrazó de corazón, se abrazó a él, y en él quiso salvarse. Desdeñosamente, abandonó el segundo puesto, y prefirió no tener puesto alguno, ni ser nadie. Sentía que el segundo puesto había sido creado para envilecer al vil haciéndole revolcar en su vileza, y para quebrar las almas nobles que, habiendo resistido a la corrosión de los peores ácidos, son empujadas a perderse, desesperadas de ambición, por el puñal o el veneno: es el puesto de las tentaciones violentas, de esas a las que sólo se puede escapar en una huída que renuncie a todo.

Huyó Ramiro, y fué a echarse a los pies de Dios. Encogido y doblado sobre sí mismo, oculto bajo la estameña como en el fondo de una gruta, había conseguido en horas y meses y años de forcejeo estrangular a su propia sangre y reducirla al silencio. Llegó a aborrecer el poder, pues que Dios no quería que aborreciera a los poderosos, hartos cargados con el fardo de su digno servicio. Y compadecido de sus honores, le imploraba por ellos —por el padre, por el hermano—, en una súplica donde la piedad infinita hacia los grandes estaba mezclada con una tam-

bién infinita gratitud por la insignificancia que al fin había alcanzado mediante el oscuro hábito otorgado por el Señor Dios para que pudiese eludir la vergüenza de aquella dignidad sin servicio que le venía de su nacimiento.

Y tanto había conseguido limpiarse de soberbia que, requerido más de una vez, en memoria y mérito de su estirpe real, a que invistiera una abadía o un obispado, accedió Ramiro, sonriendo desde el fondo de su humildad, a asumir esta autoridad y poder menor, aún cuando para abdicarla también poco más tarde, una vez que su renuncia no pudiera ya tener color de altanería... Por último, hasta su nombre y su linaje parecían olvidados definitivamente bajo la estameña indistinta.

Entonces fué cuando vinieron los grandes del reino a reclamarlo para rey. Alfonso, el primogénito, había muerto sin dejar sucesión directa. Había dejado, sí, un testamento; pero era un testamento increíble, que añadía perturbaciones y perplejidad del ánimo al trastorno ocasionado en el reino por su muerte. Leído el manuscrito, la curiosidad había hecho paso a la sorpresa; la sorpresa, creció en estupefacción; la estupefacción, degeneró en escándalo... Había caído el Batallador. Y ahora, cuando ya no era capaz de levantar siquiera el temido brazo, el escándalo brotaba alrededor de su cadáver como brotan en el bosque apenas apaciguada la tormenta, incontenible y silenciosamente, los botones de las setas. Pues ¿cómo imaginarse que alguien quisiera emplear las Órdenes de Dios para ofenderlo? Cansado de su batallar, Alfonso legaba el reino a las espadas santas de los caballeros templarios, los del Santo Sepulcro y los de San Juan de Jerusalén: ésta era su voluntad. ¿Había querido con ello extender los límites de su capilla mortuoria hasta la frontera de sus estados y convertir el reino todo en cripta para su cadáver y monumento a su gloria bajo la sagrada custodia de las Órdenes militares?

Al principio nadie supo qué pensar ni qué decir: ¡tan difícil era

desentrañar la impiedad oculta bajo el manto de lo piadoso! La sensación de la sutil estratagema estaba en todos; pero ninguno podía precisar en qué consistiera lo inquietante, ni dónde residía lo intolerable. Pero el escándalo crecía y crecía en las conciencias con la pujanza lasciva de las setas, y aún no se habían enfriado dentro de la armadura los miembros del rey difunto cuando los grandes del reino osaban alzar la voz en presencia del cuerpo muerto y deliberaban ante el propio catafalco oponerse a su voluntad escrita.

Se consultaban nombres y estirpes, sin hallar acuerdo. La antigua sangre real de algunas líneas, diluída en mezclas y bastardías, oscurecida por el ejercicio sin brillo de pequeños señoríos o por largos períodos de minorías en que la familia había vegetado como asombrada, en círculos de mujeres y huérfanos, hubiera podido, sin embargo, llevarlas al trono. Pero este trono se había hecho entre tanto demasiado grande y glorioso; y si todos querían servirlo cada cual con sus estados y feudos como señores campesinos, y esto era ya una honra, ninguno parecía a los demás bastante bueno para cargar sobre sus hombros la pesadumbre del servicio máximo, y hacerle servir como rey.

En el ardor de las deliberaciones llegaron a olvidarse por completo del testamento, y hasta del propio rey Alfonso, tendido ahí, crecido, imponente bajo sus armas: la ancha espada rígida a su costado; entrelazados los cortos dedos peludos de sus manos, que salían como revoltijo de enormes gusanos por entre las mallas de los guanteletes; hundidos y borrados los ojos que fueron lo terrible en su cara, y destacada en cambio la desvaída barba, rubia canosa, en cuyo desorden se medio perdía la famosa cicatriz por la que era reconocido de las gentes y que, desde la oreja, perpetuaba en la carne de la mejilla izquierda el veloz trazado del tajo que la abriera, hasta caer sobre el ángulo mismo de esa boca, ahora negra, de la que un paje oxeaba a las moscas contumaces. A su lado, los susurros se habían ido elevando a rumores, y los rumores a voces destempladas y agrias; y ya los irritados acentos pasaban de irreverentes a sacrílegos ante el cuerpo cuya alma estaba rindiendo cuen-

tas por haber pretendido sepultar con él al reino entero, cuando el obispo de Sahagún hubo de recordar y propuso el nombre del infante monje que fuera su predecesor en el ejercicio de la diócesis para volver pronto al silencio del monasterio de Tomeras y reasumir, según su vocación humilde, la incomparable dignidad del alma que sólo sirve a Dios.

Este nombre sonó como un hallazgo en los oídos conturbados de los magnates: las palabras del obispo aliviaron todos los corazones, y ahora parecía imposible que nadie lo hubiera recordado antes. Era como si la preterición hecha por Alfonso en su testamento hubiese tenido hasta ese instante la fuerza necesaria para mantener en el olvido el nombre de su hermano Ramiro, persistiendo sutilmente, una vez desmontado el artificio de legar el reino a las Órdenes militares, el tácito designio oculto en la cáscara de esa almendra vana que era su expresa voluntad. Y sólo cuando fué invocado el derecho de Ramiro el Monje se comprendió que estaba decaído y anulado por fin el testamento de Alfonso el Batallador.

El reino hizo cortes en Borja. Los procuradores del común, que habían acudido a la ciudad sin tener del testamento regio otra noticia que las desfiguradas en el paso de boca a oreja; que habían comentado en los corrillos de la plaza y en el atrio de la iglesia los dichos sobre una conjuración contra el gran muerto, y que se miraban ahora con ojos de desamparo al conocer el tenor de sus disposiciones, se llenaron de alegría cuando oyeron el nombre de Ramiro, y lo aceptaron.

La exaltación del Monje daba forma y hechura al espeso rencor que en los pechos hervía contra el soberbio que pretendiera cerrar tras de sí todas las puertas y perpetuar la orfandad del pueblo y ser el último rey, ofreciendo la corona a Dios —para que nadie pudiera tomarla sin sacrilegio— y entregándola, como una manda que se cuelga en el muro de la ermita, a la custodia de las Órdenes. La exaltación del Monje humillaba al soberbio y henchía de regocijo a los súbditos,

que en él se sentían exaltados. Pero éstos se regocijaban también porque, después del violento que los había forzado a olvidarse de sí mismos y poner todo lo suyo y ponerse ellos con alma y cuerpo a engrandecer el reino, cargándolos con el sacrificio anejo a la gloria de que él se revestía, deseaban el reinado del manso, que no los abrumaría con su talla ni los obligaría con la magnitud de nuevos estados.

Se acercaron, pues, a reclamarlo como príncipe hasta el monasterio donde estaba cumpliendo su falso destino. Y tan pronto como se supo llamado, apenas le dijeron que no existía ya el que ya estaba ahí cuando él naciera, y que el reino le pedía que ocupase su puesto y viniera a mandar en los hombres, un flujo de terror, angustia y felicidad le nubló la vista: corrió el sudor de su frente, y humedeció su pecho y sus ingles. Creyó comprender de repente su verdadero destino que, oculto durante todos los años de su vida, se le revelaba ahora en un golpe tardío; ahora, cuando ya su alma se había plegado a otro que era de obediencia y renunciación. Y así, mientras su cara traslucía el espanto y se le aflojaban, desmadejados, brazos y piernas, alzábasele la sangre alozada en la cabeza, el corazón y el sexo y lo inundaba, por oleadas, del horror de sí mismo...

Pronto recuperó el ánimo, y pudo hacerse con la jauría que alborotaba en sus oídos. Su cara dijo que no, tras el escudo de unas manos que oponían sus palmas pálidas al mundo. Una y otra vez insistieron los grandes del reino, y otras tantas volvió a denegar aquella cabeza tonsurada, girando len'amente de derecha a izquierda y de izquierda a derecha. No; no él; su vocación no era esa. La negativa había perdido la premura del primer sobresalto; era serena, y estaba impregnada de una amargura que, por momentos, se transfiguraba —se corrompía acaso— en una especie mala de dicha. No; no él. Él había hecho votos de servir a Dios en la humildad, con las obras que están al alcance de cualquiera, con las obras mínimas de la voluntad rendida. ¿Querían acaso perderle? ¿Cómo iba a abandonar la vestidura de Dios para

empuñar la espada de quienes saben servirlo con el esfuerzo de su brazo, él, hecho a volver la violencia contra sí mismo?.. Sus preguntas se repetían y se prolongaban en el silencio, mientras sus ojos, entre consternados e irónicos, inquirían en los ojos de condes y prelados.

Pero cuando las bocas de éstos pronunciaron por fin e hicieron sonar en el aire las palabras que estaban desde el comienzo en su propio corazón: que los caminos de Dios son secretos, y era mandato divino que en vano pretendería eludir, —cedió el monje, con el alma muerta, a aquello que en su propio corazón tenía aceptado desde el primer instante.

Ramiro vistió la púrpura, ciñó la espada, calzó espuelas y, besando la corona de su padre, ocupó el trono. Los grandes acudieron a besarle la mano, helada como aquel metal, y el humilde tuvo que recibir acatamiento y mantener tendida esa mano que más bien hubiera querido esconderse como un animal esquivo.

También hubo de tomar esposa; pues ahora sabía que el futuro estaba abierto como un inmenso seno a sus simientes, aguardándolas con temblorosa avidez para llevar hacia adelante su estirpe, mientras que la estirpe del primogénito había quedado trunca, deshecha, podrida en los tres lechos damascados donde, pocos meses antes de su muerte, viera la carne de sus hijos devorada por la viruela, y reducido así su nombre famoso a anidar en una rama podada del árbol de familia...

La Iglesia dispensó al Monje de sus votos, cediendo ante los signos de la Providencia, y el Santo Padre le dió permiso para desposar a la nieta del duque de Guyena, Inés de Poitiers, que le traería a Aragón su virginidad casi impúber.

Entró Inés sobre una hacanea blanca con guarniciones verdes y doradas. La novia venía acompañada de su ayo, guardada por una tropa de caballeros de su casa, y seguida por más de veinte acémilas

cargadas de vestidos y regalos. Para que llegase descansada a la Corte, había acampado la compañía en cierto lugar casi a una legua de Huesca, desde donde se adelantó para anunciarla un hermano de la nueva reina, con un escudero. Don Ramiro salió a aguardar, en medio de sus criados, hasta las puertas de la ciudad. En viendo a su esposa, bajó los ojos el rey; pero en seguida volvió a levantarlos, ahora imperturbables y duros, y la miró desde detrás de la máscara impasible que se había compuesto a toda prisa con los músculos mismos de su cara, y que a ella le resultó turbadora y horrible: hecha de amarilleces ajadas, de pelos rojizos agrupados en espesas cejas y en una barba rala y todavía corta; demasiado grande en conjunto para el tronco que la sostenía, corto de talla y delgado de miembros, y como sumido dentro de la rica vestidura de novio. En el ánimo de Inés se sobrepuso en seguida a esta visión la alegre inocencia y la fuerza caudalosa de su corazón entero: dominando también su propia fatiga, el cansancio de su pelo lacio, de sus ojos sin pestañas irritados por el polvo, y de su pecho tierno y un poco hundido, se sintió y lució hermosa al brotarle de repente el amor que traía guardado para el esposo, y que tenía aprendido de los pájaros del bosque.

El rey monje había aceptado a la esposa como parte de su destino recién manifestado; pero no quería su amor. El amor no pertenecía a las exigencias de ese destino. Y así, venido el momento, cuando Inés, aturdida de luces, músicas, incienso y calor estival, le aguardaba temblorosa, agitada el alma en movimientos de oscura y dichosa confusión, se llegó a ella con desabrida autoridad de varón y de rey. Luego, apenas pasadas las noches nupciales, abandonó la cámara, forcejeando contra su propia sangre que quería reventarle las sienes, le golpeaba el costado y le henchía el sexo... Pero ¿acaso había de dejarse arrastrar también por su sangre?

Noche tras noche tuvo que pasar sola en el lecho la reina adolescente, ya grávida. Cada vez que sentía los pasos de Ramiro acercarse

a la puerta de la alcoba, se le cortaba el aliento; pero los pasos pasaban de largo ante ella, siempre de nuevo, en un incansable recorrer la galería hasta la luz del alba —hasta el límite de la locura y del sollozo y del grito.

De esta manera se cerraba el rey a un amor que no quería admitir y del que, en alguna ocasión, hubo de escapar saliéndose al campo y cabalgando en la noche, primero al galope y luego despacio, al andar del caballo, puestos los ojos en la negra masa de las encinas y el oído en el diálogo interminable del arroyo y del ruiseñor —un diálogo penetrante, pero envuelto en sombras: como su destino.

Cada vez se le hacían más oscuros los designios de Dios; nuevas ramas espinadas y floridas le brotaban en las entrañas cada día para distraerle durante horas enteras. Suplicaba al Señor que le permitiera saber el enigma de aquel engaño en que lo había tenido, y por qué le había hecho aborrecer el poder para luego hacerlo poderoso, y le había empujado con la suavidad irresistible de su mano hacia el camino de la humildad y obediencia para ordenar luego a su alma sumisa que adoptara el ademán imperioso de los soberbios. Pues, en verdad, temía a su propio poder más que los mismos súbditos, y la sensación de la autoridad que rodeaba a la púrpura le subía su color a las mejillas.

Apenas si dejaban lugar sus cavilaciones a las cosas venidas de afuera: eran o demasiado crudas, o demasiado triviales, y en ningún caso tenían el tamaño de su ánimo; no eran cosas para él. Él sabía atarse las calzas y moverse en el espacio breve de una celda; sabía también descubrir el semblante de Dios en el movimiento de los cielos, en el temblor del agua, en la oscilación desolada de la rama que el pájaro abandona. Pero si tenía que sentarse a dirimir una querrela entre dos barones que medían codicia con altivez, u obstinación con miseria, apenas si podía mantenerse en su asiento: apresuraba el laudo, y dejaba irritados a los contendientes, y la Corte misma se sentía vejada,

y más vejada aún porque la justicia del fallo era intachable: lo había dictado el rey en su mente desde el comienzo, juzgando el pleito en los ojos de los adversarios, y juzgándolo bien; pero no les había permitido explayarse, ejercitar la perfidia y acreditar la torpeza, volcar a sus pies el encono, y tuvieron que volverse a marchar con el lío de sus malas pasiones como el buhonero al que despide el campesino sin haberle consentido que desate su mercancía... Y siempre lo mismo: agitado, envuelto en polvo y mojado en sudor, un emisario se acercaba a su oído para depositar allí, con voz en que el aliento brotaba a borbotones, la noticia de que el rey de Castilla se había entrado de nuevo por tierras aragonesas, y ya tenía en su poder Tarazona, o Calatayud, o Zaragoza. El rey monje lo miraba despacio; y cuando la mala nueva alcanzaba a penetrarlo como piedra que cae en las aguas espesas de un estanque, aplazaba con una seña el asunto, quién sabe si para entregarse otra vez, la cabeza en la mano, a reconstruir con ansia un cierto gesto que le había acudido a la memoria desde lejanas brumas del pasado, y que lo mismo podría expresar el desprecio con que Alfonso, aun muchacho, sorprendiera a su niñez acurrucada en un rincón entre los criados, para oírles relatos y burlas, que el enojo dolorido de su padre, Sancho Ramírez, comprobando años más tarde, desde el arco de una ventana, su poca destreza para ensillar caballos.

E Inés, viéndolo así, insomne hasta el asombro, las horas muertas con la mejilla sobre la palma de la mano, permanecía en silencio, algo retirada de él, sin atreverse a cortar sus pensamientos. Lo amaba sin comprender nada, sin preguntar nada, sin preguntarse nada; lo esperaba siempre; años lo hubiera esperado; la vida entera hubiera podido seguirlo esperando. Pero, entre tanto, el tiempo corría: era pasado ya el otoño, el invierno, y dentro del cuerpo infantil de la reina había ido creciendo otro cuerpo que lo dominaba vorazmente y le infundía la apariencia hinchada de una gran araña de blancura terrosa.

Llegó la hora del parto, y el rey quiso presenciarlo. En pie junto

a la cama, asistió durante todas las horas de un día completo a la convulsión ritual de la sacrificada, cuyo enorme vientre inmóvil agitaba con regularidad infalible piernas, brazos y cabeza. Por fin, vió abrirse las entrañas como una grieta en la tierra y asomar, empujando, la gran cebolla de raíces húmedas sobre que debía recaer la corona de Aragón.

Cuando Ramiro quiso unir en matrimonio a Petronila, su recién nacida hija, con el heredero del rey castellano, su afortunado adversario, volvieron a sentir los señores aragoneses que el reino estaba a punto de perderse. Si Alfonso había pretendido sepultarlo en su mausoleo por pura soberbia, este manso Ramiro pretendía ahora hacer abandono del gobierno, cederlo en vida, y colocarlos a ellos bajo el poder de otro rey cuya violencia habían probado en propia carne. Se opusieron, pues, los grandes a esta voluntad negativa, a esta sutil abdicación mediante la que el rey monje creía poder recuperar lo perdido entregando el resto al ganador para que, en sus manos, se reintegrara la desmembrada tierra. Después de haber sufrido el del Batallador, temían los señores al puño de Alfonso VII de Castilla: no consintieron en los desposorios; el reino denegó su anuencia.

Y entonces, sólo entonces, se dió cuenta Ramiro de que, mientras vivía en la turbación del ánimo, aquellos que lo hicieron rey prometiéndose de su mansedumbre holgura para sus propios asuntos, habían puesto mano en los del reino; de que había perdido el poder a que temía, la autoridad de que se avergonzaba; y de que todo marchaba al fin como si hubiera recaído el reino en las órdenes militares. Y se dió cuenta asimismo de que con ello había faltado al mandato de Dios.

Dicen que pasó toda una noche pidiéndole consejo, y fuerzas para cumplirlo. En todo caso, ejecutó su crueldad pensando obedecerle. Con desgana horrible, pero con horrible seguridad, dispuso el sonado escarmiento; lo hizo llena el alma de fría repugnancia, pero sin vacilar

un instante. Hasta entonces, la voluntad de Dios le había llegado siempre a través de la meditación, entre insufribles perplejidades: había tenido que aguardarla espiando pacientemente durante horas, en la vigilia, en el silencio nocturno, para entreverla un momento en las vueltas de su razón, para sentirla apenas, imprecisa como la señal con que una ramita golpea en el vidrio de la ventana. Y nunca había conseguido, tras la fatigosa espera en que se agotaba aguardando signos sutiles, estar seguro de que los interpretaba bien... Pero esta vez el Señor le hizo conocer su voluntad de manera súbita y clara. Le llegó el mandato a través de su corazón, en un solo golpe de su sangre. Fué su sangre violenta quien le dictó la hazaña: ¡la sangre pide sangre siempre, quiere ensangrentar el mundo! Y tanta evidencia, tan fácil llamada, una resolución tan inequívoca, le prestó ligereza terrible para disponer lo siniestro.

Apenas si eran creídas sus disposiciones por los criados de su casa. Estaban demasiado hechos al desprendimiento de ese rey piadoso y distraído, que daba órdenes con voz tímida y las olvidaba en seguida, y de quien se contaba que habiendo pedido en cierta ocasión un vaso de agua y, conchavados sus sirvientes para comprobar si, fingiendo olvido, reiteraría su deseo, vieron con asombro que, una hora más tarde, venía el rey en persona a buscar el agua a donde reían los pajes su insolente broma... Y así, más bien pensaron que el Monje se hubiera vuelto loco al entender que requería al verdugo y sus ayudantes y ordenaba erigir el tajo, cuando ningún crimen se había cometido ni estaba por cumplirse ninguna sentencia.

Estos preparativos fueron hechos con entero sigilo. El tajo no se montó en la plaza pública, sino en una gran cuadra del palacio, próxima al atrio de la iglesia; y nadie podía conjeturar a qué se dirigían, pues sólo algunos familiares de Ramiro y los caballeros de la casa de la reina que la acompañaron a Aragón y se quedaron en la Corte participaban en las idas rápidas y las voces quedas de la conjura. A su

hora, fueron saliendo mensajeros en direcciones distintas para buscar bajo engañosas órdenes a los magnates del reino; y todo se fué cumpliendo con helada exactitud.

La primera cabeza que hubo de caer separada por el hacha fué la muy anciana y venerable del prelado de Huesca. Se comentó más tarde que, recostada ya en el grueso tronco bajo las manos del ayudante, cuyos dedos separaban con torpeza la barba cana del dignatario, aun no terminaba de creer el altivo señor en la mudanza de la suerte, ni se resolvía a deponer la ira y revestirse de la resignada modestia con que es decoroso comparecer a la presencia de Dios.

Sobre la sangre del obispo, que corría hasta el suelo en delgados hilos negros, cayó la de los demás grandes, uno tras otro. Todo era tan rápido que apenas si les daba tiempo a abandonar el aplomo arrogante y asumir, tras la sorpresa, la actitud que a cada cual le dictara su alma frente a la muerte. Y sólo el señor de Basbastro se detuvo a la entrada y perdió el color y se le crispó la boca y se le extraviaron los ojos, viendo a un perrillo lamer la sangre que aun fluía de un tronco sin cabeza, en el que reconoció la corpulencia y la ropa de su propio hermano...

Cuando ya no quedó ninguno por ejecutar, fueron sacados los cuerpos en una carreta y expuestas en el atrio de la iglesia las cabezas, formando una campana que anunciaba el escarmiento dispuesto por el rey en quienes más se habían atrevido, —según explicó un pregonero, convocado el pueblo a tambor batiente—. Un silencio de horror dominó en la plaza, y eso duró todo el día, y se hizo aún más denso en la noche. Pero pasado un tiempo, ya ni los muchachos miraban las descarnadas cabezas... De todo esto sólo ha quedado escrito el testimonio de los Anales Toledanos, que dicen: "Mataron las potestades de Huesca: era 1136".

Pocos meses más tarde festejaba Aragón los solemnes desposorios de doña Petronila con Ramiro Berenguer IV. La novia tenía dos años de edad; el novio, veinticuatro...

Ramiro el Monje dió al príncipe catalán, con su hija, el ejercicio del poder, conservando para sí, durante los diecisiete años que se prolongó todavía su existencia mortal, el título y la sombra de rey. De este modo, y a través de tan perturbadoras y dolorosas crisis, de tanto angustiarse y buscar, de tanto dar tormento a su alma, vino por fin a cumplir Ramiro su destino originario, viviendo en la Corte esa dignidad sin servicio que correspondía, en su condición regia, al orden de su nacimiento.

*FRANCISCO AYALA*

# WASHINGTON, CIUDAD DE LAS ARDILLAS

*A María Rosa Oliver*

ARDILLA: "Mamífero roedor, de pelaje rojizo y cola muy poblada". Así define el Pequeño Larousse Ilustrado a las ardillas.

Me imagino que un hombre serio, un ensayista, por ejemplo, basándose en aquel axioma sería capaz de especificar en un artículo que las ardillas de América no tienen el pelaje rojizo, sino plomo —en el Canadá, a menudo negro—, y entraría luego a sostener la tesis de que las ardillas fueron traídas de Europa junto con el caballo. Entonces se complacería en una larga demostración tendiente a probar la evolución de todo lo europeo en América, desde el hombre hasta el vegetal. Un periodista empezaría, tal vez, su artículo en los siguientes términos: "Pululan las ardillas en los parques de Washington. Aquí, ese animalito, calificado de "salvaje por naturaleza", viene a comer en la mano..." En fin, pedantes o no, todos los que escribieran sobre la ardilla sabrían adoptar ese tono impersonal que confiere tanta dignidad al escritor.

Pero para el infeliz poeta que escribe en prosa —y éste es mi caso— nada más difícil que encarar un artículo en tercera persona, ya que su especialidad consiste en desmadejar una serie de impresiones tan personales como, al parecer, alocadas. Clasificaremos, pues, estas líneas en el género de la divagación. He aquí una divagación sobre las ardillas:

Nunca me atrevo a confesar la verdad cuando se extrañan de que, pudiendo vivir en Nueva York, me viniera a vivir a Washington. La

verdad es que en Nueva York me sentía sola, de aquella soledad particular que no se siente sino cuando uno empieza a sentirse extranjero. Cuando pensaba en mi pasado, me parecía el pasado de otra persona, y no lograba juntarme con él, tan ajeno y distante lo sentía. ¡Y nuestro pasado, por muy triste que sea, es el único compatriota que en el extranjero nos permite reconocernos a nosotros mismos!

¿Debo confesar, además, que hasta empezaba a sufrir de terrores nocturnos? Tenía miedo de encontrar cabezas cortadas por todos lados, y una puesta encima de la cómoda y que me mirara estúpidamente como emergiendo de un inverosímil baño turco. Miedo de que la puerta del armario se empezara a abrir lentamente, lentamente, y que de pronto... no, no quiero ni pensar en lo que imaginaba mi soledad del ente que empujaba la puerta del armario. Miedo que mientras durmiera una voz insidiosa me soplara al oído la idea de tirarme por la ventana del piso veintiuno, adonde vivía, y que mi espíritu dormido no tuviera tiempo de reaccionar para retener mi cuerpo sonámbulo. Miedo de que al abrir la canilla del agua caliente, el cuarto se llenara de leones. Miedo, en fin, miedo.

¡Quién no ha tenido alguna vez miedo en las noches, por lo menos de niño! Los que no tuvimos miedo de niños debemos pagarle su tributo al miedo de grandes, con la erudición aumentada, la que intensifica y complica aún más el suplicio.

—Pero ¿y las ardillas?

Fué por aquel tiempo que me vi obligada a venir a Washington, de pasada. Era un día gris, de esos días en que la tristeza cae del cielo como una lluvia. Atardecía cuando me tocó atravesar un parque...

De pronto, sentí unos pasos muy livianos entre la hojarasca otoñal. Me detuve. Y entonces vi y presencié encantada la sigilosa huída de una ardilla:

Pasó delante de mí, huraña y elástica. Dos veces se dió vuelta para mirarme, luego reanudó su carrera, que más parecía una danza caprichosa y burlona. Y fué como si su pasar veloz hubiera removido tiernamente la tierra de mi corazón.

La garra que me oprimía la garganta empezó a desapretar sus horribles uñas de hierro.

¡Ardilla! ¡Ardilla! murmuré. Y una serie de recuerdos pueriles empezaron a llover sobre mí, como si una primavera hubiera reemplazado la llovizna de mi tristeza y estuviera sacudiendo ramas floridas a mi alrededor. Y era una primavera, en efecto. La primavera de mi niñez...

¡Tarjetas postales enviadas desde otro continente hasta un lejano país estrecho, hasta una playa en donde el negro océano Pacífico estrella constantemente su lomo frío y poderoso!

Tarjetas postales: Una ardilla arrastrando una plateada brizna de árbol de Navidad. Una familia de ardillas anidando en el hueco de un árbol cargado de nieve. Lagunas heladas, y niños de rojas bufandas patinando sobre el hielo. Sombríos pinos agujereados de estrellas y de escarcha.

Ah, mis hermanas y yo deseábamos entrar en aquellas tarjetas postales. No nos cansábamos de mirarlas. Durante nuestras convalecencias, o cuando se nos retenía castigadas en el cuarto, el álbum de nuestras tarjetas postales era nuestra evasión; como lo es ahora algún libro, la poesía, o la música.

—Mamá —preguntábamos— ¿cómo es la nieve?... Es fría, claro, eso ya lo sabemos ¿pero es dura, mamá?... ¿Y qué gusto tiene? Si mordiéramos una de las pelotas de nieve con que estos niños están apedreando a esa figura, ¿qué nos pasaría?... Díganos, mamá, y estas ardillas ¿rasguñan?

—¡Claro que rasguñan! ¡No ven que tienen cara de brujas!

Es así como nuestra madre nos enseñó, desde muy niñas, que todos los sapos son príncipes y llevan una coronita en la cabeza; que debajo de ciertos caracoles se suele encontrar una sirenita llorando, y que las ardillas son todas brujas, unas brujas juveniles y traviesas, pero brujas, a pesar de ello.

¡Oh, mis queridas brujas que en Washington me devolvieron el sueño y la alegría!

Salgo al balcón y las miro.

Son muchas, muchas. Algunas prescinden de mí y revolotean impúdicas en el pasto. Otras se enojan porque las observo correr cargando una hoja y, deteniendo su tarea, me lanzan miradas furibundas. Otras están acurrucadas inmóviles entre la hojarasca, marcando los segundos con su pequeño corazón. Pero nadie lo sabe, nadie. Son como relojes perdidos que laten por su cuenta.

Una vez, me acuerdo, una amiga me llevó a una joyería. De todas las vitrinas sacaron alhajas que acumularon ante ella. El joyero tomó un reloj diminuto, un reloj no más grande que una almendra muy chica, le dió cuerda y luego de haber hecho saltar, mediante una leve presión, la tapa ligera como una lágrima de oro, procedió a mostrarnos la maquinaria: estaba toda punteada de rubíes. Una infinidad de martillos y de ruedas dentadas latían rítmicamente; y sin embargo todo aquello hubiera podido caber dentro de una almendra minúscula!..

“La cuerda le dura más de 48 horas” —nos advirtió orgullosamente el joyero, mientras observábamos atentas y conteniendo la respiración, tal como se mira trabajar a una hormiga, la lucha acompasada de aquella maravilla. De pronto, alargando su enorme mano con un ademán de croupier que arrasa las fichas, barrió prestamente su tesoro para enterrarlo amontonado en un cajón de terciopelo.

Yo me quedé aterrada. —Vámonos, ya— me dijo mi amiga y me preguntó—: ¿Qué te pasa?

—Nada —le contesté, como se debe hacer siempre en semejantes ocasiones y con semejante gente—. Nada. Estaba distraída. —Y la seguí.

“La cuerda le dura más de 48 horas”. Aquella noche desperté muchas veces pensando en aquel pobrecito reloj, sepultado vivo en las profundidades de un cajón, entre tanto metal muerto; viviendo por su cuenta con su pequeño corazón punteado de rubíes, marcando el tiempo para él sólo. ¡Oh, heroico, inútil, maravilloso!..

¿Qué hacen, qué piensan, qué utilidad prestan, para qué viven las ardillas? me preguntan.

Pues, para jugar y contemplar. Para que no se pierda la noción del juego en el mundo, y para contar los minutos inadvertidos como aquel diminuto reloj. Para que nada se pierda.

¡Piensen ustedes en todo lo que se pierde, día a día, en Washington! Porque aquí, la Gran Máquina del Mundo requiere la constante atención de todos. Se dictan decretos y blackouts. Llegan y se van Ministros, taciturnos y febriles. Y le echan carbón a la Máquina. Y la Máquina anda, suena y truena, y vomita resplandores rojizos como un dragón su fuego por las fauces. Y sucede que a veces se cansa, y se tumba, y jadea, y llora, llora lágrimas de sangre. Y hay que enjuagar su pobre cuerpo de hierro, empañado; y ayudarle a levantarse; y convencerla que es necesario que siga caminando.

Sí, esta Máquina sincera, terrible y contradictoria precisa ser atendida con urgencia — antes que los amaneceres, que los atardeceres y el amor, leyes naturales que pueden esperar.

Sin embargo el día corre, un solo día, único y que nunca volverá. Porque todo corre a un fin; todo corre a su formación y luego a su

destrucción o transformación. Y el mundo también —solitario planeta momentáneamente enardecido—. Dentro del Tiempo, esta Era nuestra del hombre y del árbol no significará tal vez sino el breve y furioso incendio de una mísera partícula del gran sistema astral.

¡Oh, lo que nunca volverá y que no fué captado!

De todos los segundos de belleza inadvertida o perdida es de lo que gozan las ardillas, prestándoles un sentido y una utilidad.

Por ellas no se pierde ni un solo reflejo de la mañana. Una vez evaporadas las gotas de rocío, son ellas quienes lo siguen captando, como en otro prisma, vivo y consciente.

Y gozan asimismo de cada accidente del día en su transcurso. De una breve hora de neblina, de un puntazo de sol, de un soplo de viento, y de las hojas secas recién desprendidas y revoloteando como pájaros duros alrededor de su propio esqueleto: el árbol desnudo y ceniciento; y de los aromas pesados que empiezan a alentar las flores cuando va a llover.

A menudo, buscan ciertos lirios sombríos, de esos que tienen la raíz hundida en el corazón de Isolda. Y cavando el limo con sus uñas se adentran en una tierra llena de murciélagos y de gemidos, de algas celestes y de blandos pozos de humo. Por las noches, aguzando el oído, percibo los pasos de ciertas ardillas intrusas aventurándose por las calles de este gran jardín otoñal que es Washington, y las oigo escurrirse por los cercos vivos y me las imagino asomándose a las últimas ventanas iluminadas.

He aquí la “casa del amor”. Muchos tules entrecruzados velan el milagro que se está produciendo detrás del balcón encendido. Pero algo así como las alas de un gran pájaro de seda parecen golpear dulcemente los vidrios, o tal vez a ratos, más bien, una gran campana de oro, desordenada y febril. Y del corazón de las ardillas en acecho empie-

zan a subir, como del fondo de un agua dormida, millares de burbujas de plata; millares de sentimientos, de ideas, de añoranzas.

He aquí la “casa después del baile”. La niña se está quitando los aretes. Un admirador le ha regalado un gran pañuelo estampado, tan fino que parece hecho de telaraña. ¿Dónde ha visto ella ese pañuelo? Está bordeado de una guirnalda celeste tan tupida y tan viva que se lo aplica al oído, como para oírle un murmullo de abejas. “¿Dónde he visto yo antes este pañuelo?” se pregunta, sin saber que aquel pañuelo está desde toda la eternidad tejido a la trama de su vida. Las ardillas lo saben, pero no se lo dicen. ¿De qué le serviría a la pobre niña conocer el destino de lágrimas que junto con el pañuelo y su donador le tiene asignado una fuerza superior e implacable?

Pasemos a la “casa del olvido”, que los minutos corroen por dentro y por fuera. Las enredaderas de la fachada se desmoronan sin que nadie las ayude a levantarse. Y se desmoronan los libros de la biblioteca dentro del gran salón cubierto de polvo. Y en vano las ardillas golpean vivarachas a la ventana de “la que se quedó sola”. Ha tomado veronal para dormir; se ha escurrido en un pozo muy hondo en donde senderos de sombra se bifurcan en senderos de más sombra...

¡Mis brujas! Vienen a mí apenas las invoco para conjurar mis miedos. Vienen y me miran con sus ojos intactos, redondos y duros como cuentas negras. Y pasan, y corren con sus colas caprichosas; todas distintas y todas iguales, cabalgando en sus escobas de juguete.

Y en su carrera de encanto, algunas se enredan en mi colcha, otras se trepan por las cortinas, muchas se caen para irse a ahogar, allá arriba, en el vasto abismo del cielo, en donde las estrellas, hormigas de fuego, las devoran luego sin piedad.

¡Son locas, sí! Son locas y brujas. Pero los Héroeos de la Má-

quina las toleran con ternura y tal vez las consideren necesarias. El hecho es que velan sobre ellas con benevolencia.

Como se hablara de expulsar a un griego, vendedor ambulante de los parques de Washington, Mrs. Roosevelt se opuso terminantemente, considerando que éste vendía menudencias y comida para las ardillas. Sí, las ardillas lo necesitaban, y Washington necesita a sus ardillas. Y me es grato terminar esta divagación con una seguridad de vida para aquel mundo que se mueve inocente, y al parecer inútil, entre la urgente tragedia de la Máquina.

Ahora nieva. El cielo está negro y mudo, pero el suelo blanqueado resplandece. ¡Ah, la triste magia azul de la nieve!

Es como si la tierra se hubiera tragado a la luna, me cuenta una ardilla.

*MARÍA LUISA BOMBAL*

## A LA MUERTE DE UN JACARANDÁ

¡Qué apasionadamente y cuán en vano  
el tiempo que sus círculos ceñía  
con implacable y lenta simetría  
se anudó por tu tronco soberano!

Ya no darás, jacarandá, al verano  
tu jubilosa y verde algarabía.  
Sobre la tierra que tu fe nutría  
yaces, de tan caído, tan humano.

¿Vendrá la primavera que no llamas,  
si no le ofreces límite a su vuelo  
en tu celeste alcándara de ramas?

¿No apagará sus trémulas estrellas  
si no le brindas su piedad al cielo  
para que pueda duplicarse en ellas?

*EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA*

# P A L A B R A   E   I M A G E N (1)

En el cinematógrafo soviético hubo un período durante el cual se proclamaba que el montaje era "todo". Ahora hemos llegado al final de otro período en que se considera "nulo" el montaje. Partiendo de la base de que el montaje no es nulo ni es todo, creo oportuno, en esta encrucijada, recordar que el montaje es un notable componente, tan indispensable para la producción de películas como cualquier otro elemento de eficacia cinematográfica. Después de la tormenta "pro montaje" y la batalla "contra el montaje", nos vemos obligados a encarar sus problemas con simplicidad y desde el principio. Esto es muy necesario, porque en el período de la "renuncia" al montaje, su aspecto más incontrovertible —el realmente inmune a los desafíos— fué también repudiado. La verdad es que los creadores de diversas películas en los últimos años han "descartado" tan completamente el montaje, que hasta olvidaron su finalidad y su función básica: esa parte que se impone por sí misma en toda obra de arte, *la necesidad de continuidad y coordinación en la exposición del tema, del material, del argumento, de la acción*; el movimiento dentro de la ilación del film y dentro del drama de la película en su totalidad. Aparte de la *emoción* de un relato, y hasta de su lógica o continuidad, la simple cuestión de contar una *historia coordinada* ha sido perdida de vista en las realizaciones de algunos sobresalientes maestros del séptimo arte, ocupados en llevar a la pantalla variados tipos de películas. Lo que necesitamos no es, por cierto, una crítica individual de estos maestros, sino, principalmente, un esfuerzo organizado para recobrar la cultura del montaje, que muchos han perdido. Esto es tanto más necesario cuanto que nuestros films se ven frente a la tarea de presentar

<sup>1</sup> Fragmento del primer capítulo del libro *The film sense* (Harcourt, Brace & Co.).

no sólo una narración que esté *lógicamente coordinada*, sino que contenga también el *máximo de emoción y de potencia estimulante*.

El montaje constituye una poderosa ayuda para resolver dicha tarea.

En realidad, ¿por qué utilizamos el montaje? Hasta el más fanático de sus opositores estará de acuerdo en que no es solamente porque la tira de la película de que disponemos no es de un largo infinito y que estando, por consiguiente, condenados a trabajar con trozos de un largo limitado, tenemos que pegar, de tanto en tanto, un trozo a otro.

Los “extremistas” del montaje veían la cuestión desde el ángulo opuesto. Mientras jugaban con pedazos de película, descubrieron en el juego cierta propiedad que los mantuvo asombrados durante varios años. Tal propiedad consistía en el hecho de *que dos trozos de película de cualquier clase, una vez unidos, dan inevitablemente la combinación de un nuevo concepto, una nueva calidad, que surge de esa yuxtaposición*.

Esto no es, en modo alguno, una propiedad peculiar del cinematógrafo sino un fenómeno que encontramos, invariablemente, en todos los casos en que encaramos la yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos acostumbrados a hacer, casi automáticamente, una definida y obvia generalización deductiva cuando se nos colocan enfrente, juntos, dos objetos cualesquiera separados. Imaginemos, por ejemplo, un sepulcro, y junto a él una mujer enlutada llorando, y casi nadie dejará de saltar hasta la conclusión: *una viuda*. En esta característica de nuestra percepción se basa precisamente el efecto del siguiente y brevísimo cuento de Ambrose Bierce, sacado de sus *Fantastic Fables* y titulado “La viuda inconsolable”:

“Una mujer, con enlutado manto de viuda, lloraba sobre una tumba.

—Consuélese, señora —díjole un Apenado Desconocido—. La misericordia divina es infinita. En alguna parte hay otro hombre, además de su marido, con quien usted puede ser feliz aún.

—Había —sollozó ella—, había, pero ésta es su tumba”.

Todo el efecto de este cuento está construido sobre la circunstancia de que la tumba y la mujer de luto junto a ella llevan a inferir, por convencionalismo establecido, que se trata de una viuda llorando a su marido, cuando en realidad el hombre por quien se aflige es su amante.

Las adivinanzas poseen frecuentemente la misma condición, por ejemplo la siguiente, que pertenece al folklore internacional: “El cuervo voló mientras un perro se sentaba sobre su cola. ¿Cómo puede ser?” Automáticamente combinamos y unimos los elementos yuxtapuestos, interpretando la frase en el sentido de que el perro está sentado sobre la cola del cuervo, cuando, en realidad, la adivinanza contiene dos acciones sin relación: el cuervo vuela, mientras el perro se sienta sobre su propia cola.

Esta tendencia a unir dos o más objetos o cualidades independientes es muy poderosa, hasta en el caso de palabras separadas que caracterizan diferentes aspectos de un solo fenómeno.

Un ejemplo extremo de esto puede encontrarse en Lewis Carrol, inventor de la palabra “portmanteau”. La modesta explicación de su invento de “dos sentidos implicados en una palabra como portmanteau”, termina la introducción de su libro *The Hunting of the Snark*:

“Tome, por ejemplo, las dos palabras “furibundo” y “furioso”. Hágase a la idea de pronunciar ambas palabras pero sin decidir cual de las dos va a decir primero. Ahora, abra la boca y hable. Si su pensamiento se inclina hacia “furibundo”, aunque sea un poquito, usted dirá “furibundo-furioso”; si tiende aunque sea por un pelo hacia “furioso”, dirá “furioso-furibundo”; pero si usted posee el más raro de los dones, una mente perfectamente equilibrada, dirá “furiboso”.

Naturalmente, en este caso no se nos ofrece un nuevo concepto ni una nueva cualidad. El encanto del efecto “portmanteau” se apoya sobre la sensación de dualidad que reside en la palabra arbitrariamente formada. Todos los idiomas poseen sus practicantes de “portmanteau”... el lenguaje norteamericano lo tiene a Walter Winchell. Donde más ha sido empleada la palabra “portmanteau” es, evidentemente, en *Finnegans Wake*<sup>1</sup>.

Por lo tanto, el método de Carrol es esencialmente la *parodia* de un fenómeno natural, de una parte de nuestra percepción común: la formación de nuevas unidades cualitativas; de ahí que constituya un método básico para construir efectos cómicos.

<sup>1</sup> Borges, en una nota titulada “Joyce y los neologismos” (SUR, N° 62), enumera algunas de las muchas *portmanteau words* de *Finnegans Wake*. En la misma nota se refiere a neologismos similares que aparecen en las literaturas de todos los tiempos, desde Shakespeare, Gracián y Fischart hasta Laforgue, Groussac, Swinburne, etc. — (N. de la R.).

Tales efectos se logran a través de la percepción simultánea del nuevo resultado y de sus dos partes independientes. Son innumerables los ejemplos de esta clase de ingenio. Citaré aquí solamente dos de ellos que pueden hallarse... en Freud.

“En 1912, durante la guerra entre Turquía y los Balcanes, “Punch” ilustraba el papel desempeñado por Rumania, representando a ésta como a un bandolero que asaltaba a los miembros de la alianza balcánica. La ilustración se titulaba: *Cleptorrumanía*.

Una maliciosa broma europea ha vuelto a bautizar a un ex potentado, Leopoldo, apodándolo “Cleopoldo”, debido a su amistad con una dama llamada Cleo...”<sup>1</sup>.

Me parece evidente que el fenómeno que tratamos está más que difundido: es literalmente universal. No es sorprendente, por tanto, que la concurrencia de una sala cinematográfica saque también deducciones definidas de la yuxtaposición de trozos de película cimentados entre sí.

No estamos, por cierto, criticando todos estos hechos, ni su notabilidad, ni su universalidad, sino las falsas deducciones y conclusiones a que se ha llegado con respecto a ellos. Sobre esta base será posible efectuar las correcciones necesarias.

¿De qué omisión hemos sido culpables cuando hicimos notar, por primera vez, la indudable importancia que para la comprensión y dominio del montaje tiene el fenómeno arriba apuntado? ¿Qué era verdadero y qué era falso en nuestras entusiastas declaraciones de aquél tiempo?

El hecho básico continúa siendo cierto hasta el día de hoy, es decir: la yuxtaposición de dos tomas separadas se parece no tanto a la simple suma de una toma más que otra, como a una *creación*. Se parece a una creación —más que a la suma de sus partes— por la circunstancia de que en cualquier yuxtaposición *el resultado es cualitativamente* discernible, distinguiéndose de cada elemento constitutivo visto por separado. A esta altura no es necesario recordar que cantidad y cualidad no son dos propiedades diferentes de un fenómeno, sino

<sup>1</sup> *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (F. Dieuticke, 1925).

tan sólo diferentes aspectos del mismo. Esta ley física es tan cierta en el arte como en otras esferas de la ciencia. El profesor Koffka la aplica en el terreno del comportamiento:

“Se ha dicho: El todo es más que la suma de sus partes. Es más correcto decir que el todo es algo distinto a la suma de sus partes, porque sumar es un procedimiento sin significado, en tanto que la relación de parte y todo está llena de significación<sup>1</sup>”.

Para volver a nuestro primer ejemplo, la mujer es una representación, el traje de luto que lleva es una representación: es decir, ambos son *objetivamente representables*. Pero *una viuda*, que surge de la yuxtaposición de las dos representaciones, es objetivamente irrepresentable: una nueva idea, un nuevo concepto, una nueva imagen.

¿Cuál fué en aquél tiempo la “tergiversación” de nuestra actitud hacia este indiscutible fenómeno?

El error consistió en acentuar las posibilidades de la yuxtaposición, mientras parecía prestarse menos atención al problema de *analizar el material* yuxtapuesto.

Mis críticos no dejaron de interpretar esto como falta de interés por el *contenido* de las tomas de la película, confundiendo la *investigación* de un aspecto del problema con la actitud del investigador hacia la representación de la realidad.

Los dejo a su conciencia.

La dificultad surgió porque yo, en un principio, me dejé subyugar por ese nuevo rasgo revelado en los trozos de película: por muy desconectados que estuvieran entre sí, y frecuentemente a pesar de ello, engendraban un “tercer algo” y adquirirían correlación una vez efectuada la yuxtaposición de acuerdo con la voluntad de un director.

Me preocupó, en consecuencia, esa potencialidad que no era típica de la construcción y composición cinematográfica normal.

Al operar desde el principio con tales materiales y tales resultados inesperados, era natural especular principalmente sobre las posibilidades de la yuxtaposición. Menor atención se prestó al *análisis* de la naturaleza misma de los trozos yuxtapuestos. Esa atención no hubiera sido suficiente por sí misma; la historia prueba que estuvo dirigida solamente al contenido de las tomas singulares, y

<sup>1</sup> KURT KOFFKA: *Principles of Gestalt Psychology* (Harcourt, Brace & Co., 1935).

llevaba en la práctica a una declinación del montaje hasta el nivel de los “efectos especiales”, “ilación del montaje”, etc., con todas las consecuencias que ello implica.

¿Qué medida hubiera debido tener mi énfasis para ser exacto? ¿A qué hubiera debido conceder especial atención para que ninguno de los dos elementos resultara indebidamente exagerado?

Era necesario recurrir a esa base fundamental que determina por igual el contenido encerrado en un solo marco y la yuxtaposición en forma de composición de estos contenidos separados, es decir, el contenido del *todo*, de las necesidades generales y *unificadoras*.

Una de las formas extremas consistía en la obsesión por los problemas de la técnica de unificación (métodos de montaje); la otra, por los elementos unificados (contenido de la toma).

Debimos habernos ocupado más en el examen de la naturaleza del *principio unificador* mismo. Es éste el principio que debe determinar el contenido de cada toma y el contenido que se revela por medio de una determinada *yuxtaposición de esas tomas*.

Pero era necesario que el interés del investigador no se dirigiese primeramente hacia casos paradójales, en los cuales el resultado total, general, final, no está *previsto* sino que surge inesperadamente. Debimos habernos ocupado de los casos en que las tomas no sólo se relacionan entre sí, sino que el resultado *final, general, total*, no sólo está previsto sino que predetermina de por sí los elementos individuales como también las circunstancias de su yuxtaposición. Tales casos son normales, generalmente aceptados, y empleados con frecuencia. En estos casos el todo surge, perfectamente, como “un tercer algo”. Surge también la imagen completa del todo, tal cual fué determinada por la toma y por el montaje, vivificando y distinguiendo a la vez el contenido de la toma y el contenido del montaje. Los casos de esta clase son los más típicos del cinematógrafo.

Considerado el montaje con este criterio, tanto las tomas singulares como su yuxtaposición alcanzan una correcta relación mutua. Por otra parte, la naturaleza misma del montaje no sólo no está divorciada de los principios del trazado realista del cinematógrafo, sino que constituye uno de los recursos más coherentes y prácticos para la narración realista del contenido cinematográfico.

¿Qué implica esencialmente tal comprensión del montaje? En el caso se-

ñalado, cada trozo de montaje no existe ya como algo inconexo sino como una determinada *representación particular* del tema general, que en igual medida penetra *todas* las tomas. La yuxtaposición de estos detalles parciales en una determinada construcción de montaje engendra y pone de manifiesto esa cualidad *general* de que ha participado cada detalle y que liga todos los detalles en un *todo*, a saber, en esa *imagen* generalizada en la cual el creador, seguido por el espectador, percibe el tema.

Si *ahora* consideramos dos trozos de película juntados, apreciamos su yuxtaposición bajo una luz algo distinta. Por ejemplo:

Trozo A (derivado de los elementos del tema que se está desarrollando) y trozo B (derivado de la misma fuente) en yuxtaposición dan a luz la imagen en la cual el argumento está más claramente englobado.

Expresada imperativamente, a fin de establecer una fórmula más exacta, esta proposición sería:

*Representación A* y *representación B* deben de tal modo seleccionarse de entre todas las posibles partes distintivas dentro del tema que se está desarrollando, deben buscarse de tal modo, que su *yuxtaposición* —es decir, la yuxtaposición de *nada más que esos elementos* y no de otros alternativos— evoque en la percepción y las sensaciones del espectador la más completa *imagen del tema mismo*.

Dos nuevos términos han entrado en nuestra discusión sobre el montaje: “representación” e “imagen”. Deseo definir la demarcación entre estos términos antes de seguir adelante.

Emplearemos un ejemplo como demostración. Tomemos un disco blanco, circular, de tamaño mediano y superficie lisa, cuya circunferencia esté dividida en sesenta partes iguales. En cada quinta división hay una cifra en orden de sucesión de 1 a 12. En el centro del disco se han fijado dos varillas de metal, que se mueven libremente sobre sus extremidades fijas, terminadas en punta en el extremo libre, la una de largo igual al radio del disco y la otra algo más corta. Coloquemos la punta libre de la varilla larga sobre el número 12, y la más corta marcará sucesivamente los números 1, 2, 3, etc., hasta el 12. Esto comprenderá una serie de representaciones *geométricas* de la relación sucesiva de las

varillas metálicas entre sí, expresadas en las dimensiones 30, 60, 90 grados hasta los 360 grados.

Sin embargo, si a este disco se le adapta un mecanismo que imparta movimientos uniformes a las varillas de metal, las figuras geométricas formadas sobre su superficie adquirirán un sentido especial, no serán ahora simplemente una *representación*, serán una *imagen* del tiempo.

En este ejemplo, la representación y la imagen que evoca en nuestra percepción están tan completamente fusionadas, que sólo en condiciones especiales distinguiríamos del concepto de tiempo la figura geométrica formada por las agujas en el cuadrante del reloj. No obstante, en circunstancias especiales esto puede ocurrirle a cualquiera de nosotros.

Le ocurrió a Vronsky, después que Ana Karenina le dijo que iba a tener un hijo:

“Cuando Vronsky miró su reloj, en el pórtico de los Karenin, estaba tan agitado y tan preocupado que vió las agujas y el cuadrante sin comprender qué hora era”.

En su caso, la *imagen* del tiempo creada por el reloj no surgió. Vió únicamente la representación geométrica formada por el cuadrante y las agujas del reloj.

Como puede apreciarse hasta en un ejemplo tan sencillo, en que la cuestión toca solamente el tiempo astronómico, la hora, la representación formada por el cuadrante del reloj es insuficiente en sí misma. No basta ver solamente; algo tiene que acontecerle a la representación, algo más tiene que hacerse con ella, antes que pueda dejar de ser percibida como nada más que una simple figura geométrica y pueda tornarse perceptible como imagen de una “hora” determinada durante la cual se desarrolla el acontecimiento. Tolstoy nos señala lo que pasa cuando este proceso no se realiza.

¿En qué consiste exactamente este proceso?

Un orden determinado de las agujas en el cuadrante de un reloj evoca una multitud de representaciones asociadas con la hora que corresponde al orden establecido. Supongamos, por ejemplo, que la cifra determinada sea el 5. Nuestra imaginación está acostumbrada a responder a esta cifra rememorando escenas de toda clase de acontecimientos que ocurren a esa hora. Quizá el té,

el fin de un día de trabajo, el comienzo de la hora de las aglomeraciones en el subterráneo; quizá tiendas que cierran o la luz peculiar del atardecer... En todo caso, recordaremos automáticamente una serie de escenas (representaciones) de lo que ocurrirá a las cinco de la tarde. La imagen de las cinco está compuesta de todas esas escenas individuales.

Tal es la ilación completa del proceso, y lo mismo sucede al asimilar las representaciones formadas por los números que evocan las imágenes de las demás horas del día y de la noche.

Después de esto, las leyes de economía de la energía psíquica entran en acción. Se produce la "condensación" dentro del proceso arriba descrito: la cadena de eslabones interpuestos desaparece y se establece una conexión instantánea entre la cifra y nuestra percepción de la hora a que corresponde. El ejemplo de Vronsky nos demuestra que una perturbación aguda de la mente puede causar la destrucción de esta conexión, ocasionando el divorcio de la representación y la imagen.

Estamos considerando aquí la *completa* exposición del proceso que se realiza cuando una imagen se forma por una representación como la señalada más arriba.

Esta "mecánica" de la formación de una imagen nos interesa porque la mecánica de su formación en la *vida* resulta ser el prototipo del método de crear imágenes en el arte.

Recapitulemos: entre la representación de una hora en el cuadrante del reloj y nuestra percepción de la imagen de esa hora, existe una larga cadena de eslabonadas representaciones con aspectos característicos y separados de esa hora. Y repetimos: que el hábito psicológico tiende a reducir al mínimo esa cadena interpuesta, de modo que sólo advierte el principio y el fin del proceso.

Pero en cuanto necesitamos, por cualquier razón, establecer una conexión entre una representación y la imagen evocada por ella en la conciencia y los sentidos, nos vemos inevitablemente obligados a recurrir de nuevo a una cadena de representaciones interpuestas, las cuales, por agregación, forman la imagen.

Consideremos, primeramente, un ejemplo que se aproxima mucho al otro ejemplo de la vida diaria.

En Nueva York la mayoría de las calles carecen de nombre. En cambio se distinguen por número: Quinta Avenida, Calle Cuarenta y Dos, etc. Los extran-

jeros, al principio, encuentran este sistema de designar las calles sumamente difícil. Estamos acostumbrados a calles con nombres, lo cual es mucho más fácil para nosotros porque cada nombre nos trae en seguida una imagen de la calle determinada, es decir, cuando se oye el nombre de la calle se despierta un complejo especial de sensaciones y junto con él la imagen.

Por mi parte, encontré muy difícil recordar las *imágenes* de las calles neoyorquinas y, por consiguiente, reconocer esas calles. Sus denominaciones, números neutros, como "Cuarenta y dos" o "Cuarenta y cinco", no lograban suscitar en mi mente imágenes que permitiesen a mi percepción concentrarse sobre los rasgos generales de una u otra de las calles. Para provocar dichas imágenes tuve que fijar en mi memoria una serie de aspectos característicos de esas calles, una serie de aspectos que despertasen en mi conciencia en respuesta a la señal "Cuarenta y dos" y completamente distintos a los despertados por la señal "Cuarenta y cinco". Mi memoria reunió los teatros, tiendas y edificios típicos de cada una de las calles que debía recordar. Este proceso se desarrolló por etapas definidas. Es menester señalar dos de estas etapas: en la primera, ante la denominación verbal "Calle Cuarenta y dos", mi memoria con gran dificultad respondía enumerando toda la cadena de elementos característicos, pero aún no lograba una verdadera percepción de esa calle, porque los diversos elementos no estaban aún consolidados dentro de una sola imagen; en la segunda etapa, todos esos elementos empezaron a fusionarse en una sola imagen emergente: a la mención del "número" de la calle, *aún surgía esa multitud de sus elementos separados, pero ahora no como una cadena sino como algo único*: como la caracterización completa de la calle, *como su imagen total*.

Únicamente después de esta etapa pude decir que había *memorado* la calle. La imagen de determinada calle empezaba a surgir y a vivir en la conciencia —y la percepción, del mismo modo que durante la creación de una obra de arte, su imagen única, completa y discernible va surgiendo gradualmente de entre sus elementos.

En ambos casos —ya se trate de memorar o bien del proceso de percibir una obra artística, el procedimiento de penetrar la conciencia y los sentidos a través del todo y el todo a *través de la imagen*, permanece obediente a su ley.

Además, aunque la imagen penetre en la conciencia y en la percepción *mediante agregados*, cada detalle permanece en las sensaciones y la memoria *como*

*parte del todo.* Esto produce, cuando se trata de una imagen sonora, una serie de sonidos rítmicos o melódicos, y cuando es plástica, una imagen visual que abarca en forma pictórica una recordada serie de elementos separados.

De un modo u otro, la serie de ideas surge en la percepción y la conciencia, construyendo una imagen completa que recopila los elementos separados.

Hemos visto que en el proceso de recordar existen dos etapas esenciales: la primera es la *convocación* de la imagen, mientras la segunda consiste en el *resultado* de esa convocación y su significado para la memoria. En esta etapa ulterior, es importante que la memoria prescindiera en lo posible de la primera etapa y llegue al resultado después de pasar, lo más rápidamente posible, por el período de convocación. Tal es la práctica en la vida, en contraste con la práctica en el arte. Porque cuando penetramos en la esfera del arte descubrimos un marcado desplazamiento de la acentuación. En realidad, para lograr su resultado una obra de arte dirige todo el refinamiento de sus métodos al *proceso*.

Una obra de arte, comprendida en sentido dinámico, consiste justamente en este proceso de combinar las imágenes en la mente y las sensaciones del espectador. Esto es lo que constituye lo peculiar de una obra de arte verdaderamente vital y la distingue de una sin vida, en la que el espectador percibe el resultado de un consumado proceso de creación, en vez de ser atraído dentro del proceso mientras éste se desarrolla.

Esta condición prevalece en todas partes y siempre, cualquiera que sea la forma de arte en discusión. Por ejemplo, el juego escénico de un actor no consiste en representar la imitación del resultado de los sentimientos, sino en ser la causa de que los sentimientos *nazcan, se desarrollen, se transformen en otros, para cobrar vida ante el espectador.*

De ahí que la imagen de una escena, de una serie, de una creación completa, no exista como algo fijo y ya listo. Tiene que nacer, que desarrollarse ante los sentidos del espectador.

Del mismo modo, si se quiere que un carácter produzca una impresión auténticamente real (tanto al describirlo literariamente como al representarlo en la escena) debe ser reconstruido para el espectador en el curso de la acción y no ser presentado como una figura maquinal con características establecidas *a priori*.

En el drama es particularmente importante que el curso de la acción no sólo

reconstruya una *idea* del carácter, sino también que reconstruya, que “pinte” *el carácter mismo*.

Por consiguiente, en el método efectivo de crear imágenes, una obra artística debe reproducir el proceso mediante el cual, *en la vida misma*, se reconstruyen nuevas imágenes en la conciencia y los sentidos humanos.

Acabamos de demostrar la naturaleza de dicho proceso en nuestro ejemplo de las calles numeradas. Y estaríamos en lo cierto al esperar que un artista, frente a la tarea de expresar una imagen determinada mediante la representación de un hecho, recurra a un método exactamente igual a esa “asimilación” de las calles neoyorquinas.

También hemos usado el ejemplo de la representación formada por el cuadrante de un reloj, y revelado el proceso mediante el cual la imagen de la hora surge como consecuencia de esa representación. Para crear una imagen, la obra artística debe apoyarse en un método exactamente análogo: la construcción de una cadena de representaciones.

Permítasenos examinar más ampliamente este ejemplo del reloj.

Como decíamos, en *Vronsky* la figura geométrica dejó de cobrar vida como imagen del tiempo. Pero existen casos en que lo importante no es advertir la hora 12, medianoche cronométricamente, sino experimentar la medianoche con todas las asociaciones y sensaciones que el autor desea evocar en prosecución de su argumento. Puede ser la hora de la ansiosa espera de una cita a medianoche, una hora de muerte a medianoche, la hora de una fuga fatal a medianoche; en otras palabras, puede muy bien estar lejos de la simple representación de la hora cronométrica de las doce de la noche.

En tal caso, *de la representación de las doce campanadas* debe nacer la imagen de medianoche como una especie de “hora del destino” cargada de significado.

Podemos ilustrar lo antedicho con otro ejemplo, sacado esta vez de *Bel Ami*, de Maupassant. Tal ejemplo encierra un interés adicional, porque es auditivo, e incluye asimismo otro interés, porque mediante el método de su resolución, correctamente elegido, está presentado en la novela como un relato de acontecimientos reales, lo cual es, en su esencia, montaje puro.

La escena es aquélla en que Georges Duroy (quien ahora escribe su nombre Du Roy) espera en el coche a Suzanne que ha aceptado huir con él a medianoche.

Aquí, las doce de la noche son en grado mínimo la hora cronométrica, y en grado máximo la hora en que todo (o por lo menos muchísimo) está en juego. (“Todo ha terminado. Es un fracaso. No vendrá”).

Del siguiente modo, Maupassant hace penetrar en la conciencia y los sentidos del lector la imagen de esa hora y su *significado*, en lugar de limitarse a una mera descripción de esa hora nocturna:

“Salió alrededor de las once, dió vueltas durante un rato, tomó un coche e hizo que se detuviese en la Plaza de la Concordia, frente al Ministerio de Marina. De tanto en tanto encendía un fósforo para ver la hora en su reloj. Cuando advirtió que se acercaba la medianoche su impaciencia se tornó febril. A cada momento asomaba la cabeza por la ventanilla para mirar. Un reloj distante dió las doce, luego otro más cerca, luego dos al unísono y después un último reloj, muy lejos. Cuando éste hubo dejado de sonar, pensó: “Todo ha terminado. Es un fracaso. No vendrá”. Había decidido, sin embargo, esperar hasta el amanecer. En estas cosas hay que ser paciente.

“Oyó sonar el cuarto de hora, luego la media, luego las menos cuarto, y todos los relojes repitieron la “una”, así como habían anunciado la medianoche...”

En este ejemplo vemos que Maupassant, cuando quería grabar en la conciencia y en las sensaciones del lector la calidad *emocional* de la medianoche, no se limitaba a decir escasamente que primero dieron las doce y después la una. Nos obligaba a experimentar la sensación de medianoche haciendo sonar las doce en varios lugares, en varios relojes. Al combinarse en nuestra percepción, estos grupos separados de doce campanadas se reconstruyen formando una sensación general de la medianoche. *Las representaciones separadas se reconstruyen, formando una imagen.* Esto se logró totalmente por medio del montaje.

El ejemplo de Maupassant puede servir de modelo como la forma más ajustada del montaje escrito. En él “las 12” sonoras están indicadas por medio de una serie completa de tomas “desde diferentes ángulos de cámara”: “distante”, “más cerca”, “muy lejos”. Este sonar de los relojes registrados a varias distancias es como la toma de un objeto desde diversos emplazamientos de la cámara y repetida en una serie de tres diferentes tomas: “mediana”, “distante”, “de conjunto”. Más aún, el sonido en sí, o más bien dicho, el sonido variado de los relojes no ha sido en modo alguno elegido por su virtud como detalle naturalista

del París nocturno. El efecto primordial del entrechocado sonar de relojes, en la escena de Maupassant, reside en la insistencia con que se acentúa la imagen emocional de la "hora fatal de medianoche", y no en la simple información de que son las "12 p. m."

Si su propósito hubiera sido el de comunicar sencillamente la información de que eran en ese momento las doce de la noche, no se hubiera esmerado Maupassant en escribir un párrafo tan acabado. De igual modo que, de no haber elegido cuidadosamente esta clase de solución creadora de montaje, no habría logrado con medios tan sencillos un efecto emocional tan evidente.

Puesto que estamos en el tema de los relojes y las horas, me viene a la memoria un ejemplo de mi propia experiencia. Durante la filmación de *Octubre* descubrimos en el Palacio de Invierno un curioso ejemplar de reloj: además del cuadrante principal tenía una guirnalda de pequeños cuadrantes que circundaban el borde del grande. En cada cuadrante se leía el nombre de una ciudad: París, Londres, Nueva York, Shanghai, etc. Cada cual marcaba la hora de acuerdo con la correspondiente a cada ciudad, en contraste con la hora de Petrogrado que se veía en el cuadrante mayor. El aspecto de este reloj se grabó en nuestra memoria. Y cuando en nuestro "film" necesitamos destacar con especial intensidad el histórico momento de la victoria y el establecimiento del poder soviético, este reloj nos sugirió una solución específica de montaje: repetimos la hora de la caída del gobierno provisional reproducida en el cuadrante mayor, hora de Petrogrado, a través de la serie completa de cuadrantes menores que registraban la hora de Londres, París, Nueva York, Shanghai. En esta forma, esa hora, única en la historia y el destino de los pueblos, sobresalía a través de la múltiple variedad señalada por las horas locales, como uniendo y fusionando a todos los pueblos en la percepción del momento de la victoria. El mismo concepto fué también ilustrado mediante un movimiento rotativo de la guirnalda de cuadrantes, movimiento que al crecer y acelerarse lograba también una fusión plástica de todos los distintos y separados indicadores de la hora, en la sensación de una sola hora histórica...

En este punto oigo una pregunta de mis invisibles opositores: "Todos esos argumentos son muy bonitos, pero ¿qué me dice usted de una sola tira de película, sin cortar, que contenga la interpretación de un artista? ¿Qué tiene eso que ver con el montaje? ¿Acaso ese trabajo interpretativo no causa, por sí mismo,

impresión? ¿No impresiona también la interpretación de un papel por Cherkasov, Okhlopkov, Chirkov o Sverdlin?"<sup>1</sup>. Es fútil suponer que esta pregunta asesta un golpe mortal al concepto del montaje. El principio del montaje es mucho más amplio de lo que implica tal pregunta. Es enteramente erróneo creer que no interviene el montaje cuando un intérprete actúa en una sola tira de película que no ha sido cortada por el director y el fotógrafo en diferentes ángulos de cámara. ¡Lejos de ello!

En ese caso basta buscar el montaje en otra parte, es decir, *en la actuación del intérprete*. Más adelante trataremos la cuestión de la medida en que se relaciona el montaje con el principio de la técnica "interna" de la interpretación. Por el momento basta permitir que aclare la cuestión uno de los artistas más destacados del teatro y la pantalla, George Arliss:

"Siempre había creído que para el cinematógrafo era necesario exagerar la interpretación, pero en ese momento advertí que la *sobriedad* era la principal lección que un actor debía aprender al trasladar su arte de la escena a la pantalla... El arte de la sobriedad y la sugestión en la pantalla puede ser estudiado en cualquier momento si se observa el trabajo del inimitable Charlie Chaplin"<sup>2</sup>.

A la representación acentuada (exageración), Arliss opone la sobriedad. Interpreta el grado de esta sobriedad reduciendo la realidad a sugestión. No solamente rechaza la exagerada representación de la realidad, sino, también, la representación de la realidad completa. En su lugar aconseja la sugestión. Pero, ¿qué es la "sugestión" sino un elemento, un detalle de la realidad, un "primer plano" de la realidad que, en yuxtaposición con otros detalles, sirve para determinar todo un fragmento de realidad? En esta forma, de acuerdo con Arliss, el trozo interpretativo, eficaz y fusionado, no es otra cosa que una yuxtaposición de determinantes primeros planos de esta clase; combinados, crean la imagen del contenido interpretado. Y yendo más lejos, la interpretación de un actor puede

<sup>1</sup> Nikolai Cherkasov, en el Prof. Polezhayev de *Diputado del Báltico*, en el Zarevitch Alexei, de *Pedro Primero*, y el protagonista de *Alexander Nevsky*. Nikolai Okhlopkov, en Vasili de *Lenin en Octubre*, y *Lenin en 1918* y en el papel de Vasili Buslai de *Alexander Nevsky*. Boris Chirkov en Maxim de la *Trilogía de Maxim* y en el *Nuevo Maestro*. Lev Sverdlin en el espía Tzoi de *El Lejano Oriente*, en el Coronel Uszhima de *La Defensa de Volochayevsk* y en el papel de Chubenko de *Brigada de Guerrilla*.

<sup>2</sup> GEORGE ARLISS: *Up the years from Bloomsbury* (Little, Brown, 1927).

asumir el carácter de una representación chata o de una imagen auténtica según el método que use en la construcción de su juego escénico. Aunque su actuación sea enfocada solamente desde un único emplazamiento (y aun desde una sola butaca del auditorio de un teatro), dicha actuación, en el caso de una interpretación feliz, será en sí misma un "montaje" de carácter.

Debo hacer notar que el segundo ejemplo citado anteriormente (*Octubre*) no es un ejemplo de montaje común, y que el primero (Maupassant) ilustra solamente un caso en el cual el objeto está tomado desde varios emplazamientos con diversos ángulos de cámara.

Otro ejemplo que citaré a continuación es muy típico del cinematógrafo y no concierne ya a un objeto individual sino a la imagen de un fenómeno completo, compuesto, sin embargo, exactamente en la misma forma.

Este ejemplo es cierto "guión" notable. En él, mediante un amontonamiento acumulativo de detalles y descripciones contribuyentes, se levanta visiblemente ante nosotros una imagen. No se trata de un acabado trabajo literario, sino sencillamente de la anotación de un gran maestro en la cual éste trató de apuntar para sí mismo en el papel su visión del Diluvio.

El "guión" a que me refiero es el apunte de Leonardo de Vinci sobre una representación del Diluvio en pintura. Elijo este ejemplo especial porque la evocación *auditivo-visual* del Diluvio está presentada con inusitada claridad. Que un pintor, aunque se trate de Leonardo, haya logrado tal coordinación de sonido e imagen, es algo notable:

"Que el aire obscuro y tétrico se vea golpeado por la furia de vientos encontrados en espirales de lluvia perpetua mezclada con granizo y llevando de aquí para allá una inmensa red de ramas de árbol, arrancadas y entremezcladas con infinidad de hojas.

Que alrededor se vean añosos árboles, desarraigados y tronchados por la furia del viento.

Mostrar cómo los fragmentos de montañas, que han sido ya arrasadas por los impetuosos torrentes, caen despeñados en esos mismos torrentes, obstruyendo los valles, mientras los ríos encerrados suben desbordándose y cubren las anchas planicies con sus habitantes.

Además podrían verse, amontonados sobre las cimas de varias de las montañas, cantidad de diferentes clases de animales aterrorizados y sometidos, al fin, a un estado de mansedumbre, en compañía de hombres y mujeres que han huído hasta allí con sus hijos.

Y en los campos que estaban cubiertos de agua, las olas arrastraban gran cantidad de mesas, armazones de camas, botes, y varias otras clases de balsas improvisadas por necesidad y temor a la muerte, sobre las que había hombres y mujeres con sus hijos, en montón, que lanzaban variados gritos y lamentaciones, espantados por la furia de los vientos debido a los cuales corrían y se enroscaban en potente huracán, trayendo con ellas los cuerpos ahogados;

y no había objeto que flotara sobre el agua que no estuviera cubierto de diferentes clases de animales que habían llegado a una tregua y permanecían amontonados, aterrorizados; entre ellos lobos, zorros, víboras y toda clase de seres vivientes, fugitivos de la muerte.

Y todas las olas que rompían contra ellos los golpeaban repetidamente con los cuerpos de los ahogados, y los golpes mataban a los que aún tenían vida.

Se veían algunos grupos de hombres, con armas en las manos, defendiendo los pequeños espacios que aún les quedaban contra los leones y lobos y otras bestias feroces que buscaban refugio allí.

¡Ah, qué horrorosos tumultos resonaban a través del aire lúgubre, asolado por la furia del trueno y del rayo que relampagueaba, rasgándolo, precipitando en ruina y destruyendo todo obstáculo en su trayectoria!

¡Ah, cuántos se tapaban los oídos con las manos para apartar la clamorosa convulsión causada a través del aire tenebroso por la furia de los vientos entremezclados con la lluvia, el trueno de los cielos y el estrépito de los rayos!

Otros, no contentos con cerrar los ojos, colocaban sobre ellos las manos, una sobre otra, tapándolos con fuerza para no ver la matanza despiadada de la raza humana realizada por la ira de Dios.

¡Ah, Señor, cuántas lamentaciones!

¡Cuántos, en su terror, se lanzaban desde las rocas! Enormes ramas de robles gigantescos, cargadas de hombres, pasaban impulsadas a través del aire, por la furia de los impetuosos vientos. Cuántos botes se volcaban y caían, algunos enteros, otros despedazados, sobre los hombres que luchaban por escapar con actitudes de desesperación que hacían prever una horrible muerte.

Otros, con gestos enloquecidos, se quitaban la vida, en la desesperación de no poder resistir más tanto tormento;

algunos se arrojaban desde las altas rocas,

otros se estrangulaban con sus propias manos;

algunos asían a sus propios hijos,

y, con extrema violencia, los mataban de un solo golpe;

algunos volvían sus brazos contra sí mismos para herirse y matarse; otros, cayendo de rodillas, se encomendaban a Dios.

¡Ay, cuántas madres gemían llorando a sus hijos ahogados, cargándolos sobre

las rodillas, levantando los brazos abiertos al cielo y clamando, con gritos y alaridos, contra la ira de los dioses!

Otros, presa de intensa e intolerable agonía, roían con mordiscos bañados en sangre sus manos apretadas y sus dedos entrelazados, acurrucándose de tal manera que tocaban sus pecho con las rodillas.

Manadas de animales: caballos, vacas, cabras, corderos, se veían ya rodeadas por las aguas, aisladas y apretujadas sobre los altos picos de las montañas, y los que quedaban encerrados en el centro, trepaban sobre los otros, pisoteándolos y librando furiosas batallas entre sí, y muchos de ellos morían por falta de alimento.

Y los pájaros ya habían empezado a posarse sobre los hombres y los animales por no encontrar tierra alguna sin anegar que no estuviera cubierta de seres vivientes.

Ya el hambre, ministro de la muerte, había quitado la vida a la mayoría de los animales, cuando los cadáveres que se tornaban más livianos empezaban a surgir de las aguas profundas, emergiendo a la superficie de entre las olas revueltas; y ahí estaban, chocando unos con otros, y así como las pelotas infladas rebotan en el aire desde el punto donde caen, estos cadáveres volvían a caer sobre los otros. Y sobre tales horrores la atmósfera aparecía cubierta de nubes oscuras, rasgadas por el dentado curso de los furiosos rayos que caían del cielo, lanzando llamaredas de luz, aquí y allí, entre la densidad de las tinieblas...

Lo que antecede no fué escrito por el autor con la intención de hacer un poema o un fragmento literario. Péladan, editor de la versión francesa del *Tratado de la Pintura* de Leonardo, considera que esta descripción constituye un plan irrealizado destinado a un cuadro que hubiera sido una inigualada "obra maestra del paisaje y de la representación de luchas elementales". Sin embargo, la descripción no es un caos, sino que está ejecutada de acuerdo con rasgos sobresalientes, característicos más bien del arte "temporal" que del "espacial".

Sin detenernos a detallar la estructura de este extraordinario "guión", debemos señalar no obstante el hecho de que la descripción sigue un *movimiento* muy definido. Además, *el curso de este movimiento* no es en modo alguno fortuito. El movimiento sigue un orden definido y luego, en un correspondiente *orden inverso*, repite fenómenos semejantes a los del comienzo. Empezando con una descripción del cielo, el cuadro termina con una descripción similar pero considerablemente más intensa. En el centro está el grupo de seres humanos y lo que éstos sienten; la escena se desenvuelve del cielo a los hombres y de los hombres al cielo, pasando por grupos de animales. Los detalles en escala mayor

(primeros planos) figuran en el centro al llegar al punto culminante de la descripción (“... manos apretadas y dedos entrelazados... mordiscos bañados en sangre...”). Con perfecta claridad surgen los elementos típicos de una composición de montaje.

Lo contenido dentro de cada marco de las escenas separadas adquiere vigor por la creciente intensidad de la acción.

Consideremos lo que podríamos llamar el “tema animal”: animales tratando de escapar; animales arrastrados por la inundación; animales ahogándose; animales luchando con seres humanos; animales peleando unos con otros; despojos de animales ahogados, flotando en la superficie. Y la progresiva desaparición de la tierra firme debajo de los pies de las personas, animales y pájaros, llegando a un punto tal, que los pájaros se ven obligados a posarse sobre los seres humanos y los animales por no encontrar ningún pedazo de tierra desocupado ni libre de inundación. Este pasaje nos recuerda enérgicamente que la distribución de detalles de una imagen en un plano único presupone también movimiento: un movimiento de composición dirigido, realizado por los ojos que se trasladan de un fenómeno a otro. Aquí, como es natural, el movimiento está expresado menos directamente que en el film, donde el ojo *no puede* discernir la sucesión de la serie de detalles en otro orden que el establecido por quien determina el orden del montaje.

Es indudable, sin embargo, que la descripción notablemente progresiva de Leonardo cumple la tarea, no solamente de enumerar los detalles, sino también de delinear la trayectoria del futuro movimiento de la atención sobre la superficie de la tela. Esto constituye un brillante ejemplo de cómo, en la aparentemente estática y simultánea “coexistencia” de detalles de una imagen inmóvil, ha sido aplicada la misma selección de montaje, exactamente la misma sucesión ordenada en la yuxtaposición de los detalles, que encierran las artes que incluyen el factor tiempo.

El montaje tiene un significado realista cuando los trozos separados, una vez yuxtapuestos, originan la generalidad, la síntesis del tema. Es la imagen que incorpora el tema.

Volviendo de esta definición al proceso creador, veremos que actúa en la siguiente forma: Ante la visión interior, ante la percepción del creador, está en suspenso una imagen determinada, que encarna emocionalmente su tema. La

tarea que enfrenta es la de transformar esta imagen en unas pocas *representaciones parciales* básicas que, al combinarse y yuxtaponerse, evoquen en la conciencia y los sentimientos del espectador, lector o auditor, esa misma imagen inicial, general, que originalmente estaba en suspenso ante el artista creador.

Esto se aplica, asimismo, a la imagen de la obra artística completa y a la imagen de cada escena o parte por separado. Es cierto, igualmente, en el mismo sentido, cuando se trata de la creación de una imagen por un actor.

El actor se ve frente a una tarea análoga: expresar en dos, tres o cuatro rasgos sobresalientes de un carácter o de una manera de comportarse, los elementos básicos que, en yuxtaposición, crean la imagen integral lograda por el autor, el director o el actor mismo.

¿Qué es lo más notable en este método? Primero y principalmente el dinamismo. Esto reside sobre todo en el hecho de que la imagen deseada *no está fijada y hecha de antemano sino que surge, nace*. La imagen planeada por el autor, el director y el actor se concreta por intermedio de ellos en elementos representativos aislados, y se reúne —de nuevo y finalmente— en la percepción del espectador. Tal es en realidad el objetivo final de todo esfuerzo creador por parte de un artista.

Gorky lo expone elocuentemente en la siguiente carta a Konstantin Fedin:

“Dice usted que está preocupado por el interrogante: “¿cómo se escribe?” He observado durante veinticinco años lo mucho que esa pregunta preocupa a la gente... Efectivamente, es un asunto serio; yo mismo me he preocupado, me preocupo y seguiré preocupándome por ello hasta el fin de mis días. Pero para mí, la pregunta se formula del siguiente modo: ¿cómo debo escribir para que el hombre, sea quien sea, surja de entre las páginas del cuento con ese vigor físicamente palpable de su existencia, con esa fuerza lógica de su *semi-imaginaria* realidad con que yo lo veo y lo siento? Ahí está la cuestión como yo la comprendo, ahí está el secreto del asunto...”<sup>1</sup>

El montaje ayuda a resolver este problema. La fuerza del montaje reside en que incluye en el proceso creativo las emociones y la mente del espectador. El espectador está obligado a recorrer el mismo camino de creación que el autor recorrió al crear la imagen. El espectador no sólo ve los elementos representados

<sup>1</sup> *Literaturnaya Gazeta*, N° 17, marzo 26 de 1938.

de la obra terminada, sino que también experimenta el proceso dinámico del nacimiento y la unión de la imagen, en la misma forma en que fué experimentada por el autor. Y es éste, evidentemente, el grado más alto posible de aproximación a la transmisión visual de las percepciones y la intención del autor en toda su plenitud, a la transmisión con “ese vigor físicamente palpable” con que surgieron ante el autor en su obra creadora y su visión creadora.

La definición de Marx sobre el curso de la investigación genuina viene a propósito en esta parte de nuestra discusión:

“No sólo el resultado, sino también el camino que nos lleva a él es parte de la verdad. La investigación de la verdad debe ser ella misma verdad, la auténtica investigación es verdad revelada cuyos miembros dislocados se unen en el resultado”<sup>1</sup>.

La fuerza del método reside también en la circunstancia de que el espectador está atraído dentro de un acto creador en que su individualidad no se halla subordinada a la individualidad del autor, sino que se hace accesible, durante todo el proceso de fusión, a las intenciones del autor, del mismo modo que la individualidad de un gran actor se fusiona con la individualidad de un gran dramaturgo al crear una imagen escénica clásica. En realidad, cada espectador, de acuerdo con su individualidad e idiosincrasia y su propia experiencia, extrae de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones —condicionadas todas por las premisas de su carácter, costumbres y obligaciones sociales— una imagen concordante con la dirección representativa sugerida por el autor que lo guía hacia la comprensión y experiencia del tema. O sea la misma imagen planeada y creada por el autor y al mismo tiempo creada también por el espectador.

Puede decirse que no existe nada más definido y claro que la casi científica enumeración de detalles del Diluvio conforme se desarrolla ante nosotros en el “guión” de Leonardo. Sin embargo, cuán personales e individuales son las imágenes resultantes que se insinúan en la mente de cada lector, derivadas de una especificación y yuxtaposición de detalles compartidas por todos los lectores de ese documento. Cada una de esas imágenes es tan similar o tan distinta como

<sup>1</sup> KARL MARX: *Werke und Schriften. Bis Anfang 1844, nebst Briefen und Dokumenten.*

sería el papel de Hamlet o del Rey Lear interpretado por diferentes actores de diferentes países, épocas o teatros.

Análoga construcción de montaje ofrece Maupassant a sus lectores al referirse al toque de los relojes. Sabe que esta construcción especial evocará en la percepción algo más que la simple información de la hora nocturna: evocará una experiencia del significado de la medianoche. Cada lector oye el toque de la hora en forma idéntica. Pero en cada lector nace una imagen propia, su propia representación de la medianoche y su significado. Cada representación de esta clase es, en el sentido de la imagen, individual y distinta y, no obstante, temáticamente igual. Y cada una de estas imágenes de la medianoche, aunque para cada lector es al mismo tiempo la del autor, no deja de ser también la suya propia: vívida, cercana, íntima.

La imagen compuesta por el autor se ha vuelto carne de la carne de la imagen nacida en el espectador... Dentro de mí, en mi calidad de espectador, esta imagen ha nacido y crecido. No solamente el autor ha creado, también yo --espectador creador— he participado en ello.

Al comienzo de este capítulo me he referido a la diferencia entre el relato emocionante y conmovedor y la lógica exposición de los hechos: diferencia igual a la que existe entre una experiencia y un testimonio.

Una *exposición-testimonio* sería la construcción *sin montaje* correspondiente a cada uno de los ejemplos citados. En el caso de los apuntes de Leonardo de Vinci para el Diluvio, una *exposición-testimonio* no hubiera tomado en cuenta, como él lo hizo, las distintas escalas y perspectivas que debían ser distribuídas en la superficie del cuadro terminado, de acuerdo con sus cálculos sobre la trayectoria de los ojos del espectador. Hubiera bastado, en el otro ejemplo citado, la simple exhibición del cuadrante de un reloj que marcara la hora exacta de la caída del gobierno provisional. De haber empleado Maupassant ese método en el pasaje de la cita de Duroy, habría escrito un conciso párrafo informativo de que daban las doce. En otras palabras, esta manera de encarar la cuestión transmite una árida información documental que no se eleva por medio del arte a fuerza creadora, conmovedora y de efecto emocional. En cuanto a *exposiciones-testimonios*, estos ejemplos serían en términos cinematográficos, *representaciones enfocadas desde un solo emplazamiento*. Pero en manos de ver-

daderos artistas constituyen *imágenes* despertadas a la vida mediante la construcción de montaje.

En este punto podemos decir que a diferencia del de la *representación*, el principio del *montaje* es el que obliga a los espectadores mismos a *crear*, logrando, de este modo, su enorme poder de emoción creadora interior<sup>1</sup> en el *espectador*, que distingue una obra emocionalmente conmovedora de otra que no vaya más lejos de la información o del registro de acontecimientos.

Examinando esta distinción, descubrimos que el principio del montaje en las películas es sólo la aplicación local del *principio del montaje en general*, principio que, bien comprendido, supera la limitada acción de pegar tiras de película unas con otras.

Según declaramos más arriba, los métodos de montaje comparados de *creación por el espectador* y *creación por el autor* pueden llevar a conclusiones absorbentes. En esta comparación se produce un encuentro entre el método de montaje y la esfera de la técnica *interior* del actor; es decir, la forma de ese *proceso interior* mediante el cual el actor crea un sentimiento real, para exhibirlo luego en la veracidad de su actuación sobre la escena o en la pantalla.

Muchos sistemas y doctrinas han sido erigidos sobre los problemas de actuación de un actor. Para ser más exactos, existen en realidad dos o tres sistemas con varios derivados. Estas escuelas de derivados se distinguen unas de otras por sus diferencias de terminología, pero principalmente por sus variadas concepciones de la importancia de los *diferentes* puntos básicos en la técnica de la interpretación. A veces alguna escuela olvida casi por completo un eslabón entero en el proceso psicológico de crear imágenes. Otras veces destaca un eslabón que *no es básico*. Hasta dentro del sólido monolito constituido por el método del Teatro de Arte de Moscú, con todo su cuerpo de postulados básicos, existen derivaciones independientes en la interpretación de estos postulados.

<sup>1</sup> Es obvio que el *tema en sí mismo* puede emocionar, independientemente de la forma en que está presentado. Una breve noticia periodística de la victoria de los republicanos españoles en Guadalajara es más conmovedora que una obra de Beethoven. Pero discutimos aquí la forma de llevar, por medio del arte, un tema determinado, que "de por sí" puede ser emocionante, hasta el máximo grado de eficacia. Además es evidente que el montaje, en cuanto a tal, no es en absoluto un medio completo en este terreno, aunque su poder sea enorme.

No es mi intención ahondar en los matices de las diferencias, tanto esenciales cuanto terminológicas, de los métodos de entrenamiento o creación para con el actor. Nuestro propósito es considerar aquí esas características de técnica interior que entran necesaria y directamente dentro de la técnica del trabajo del actor y le permiten lograr resultados, acaparando la imaginación del espectador. Cualquier actor o director está, en realidad, en situación de sacar deducciones de su propia experiencia "interior" sobre estas características si sólo consiguiese detener ese proceso con el fin de examinarlo. Las técnicas del *actor* y del *director* son, en relación con esta fase del problema, indiscernibles, puesto que en este proceso el director es también un actor. Por observaciones de esta "parte de actor" sacadas de mi propia experiencia directiva, trataré de describir esta técnica interior mediante un ejemplo concreto. Al hacerlo no es mi intención decir nada *nuevo* sobre *este* particular.

Supongamos que estoy frente al problema de poner en escena la "mañana siguiente" de un hombre que la noche antes ha perdido a las cartas dinero del gobierno. Supongamos que la acción está llena de asuntos de toda clase, inclusive, por ejemplo, una conversación con la esposa que no sospechaba absolutamente nada; una escena con la hija que observa fijamente al padre cuyo comportamiento le parece extraño; una escena del defraudador esperando nerviosamente el llamado telefónico que le ha de pedir cuentas de su mala acción... etc.

Supongamos que una serie de escenas de esta clase conducen al defraudador a un intento de suicidio. La tarea ante el actor es la de interpretar el fragmento final, culminante, en el cual llega a darse cuenta que no hay más que una solución: el suicidio, y su mano empieza a revisar a tientas el cajón de su escritorio, buscando el revólver...

Creo que sería casi imposible encontrar un actor de nuestros días, cualquiera que sea su escuela, que en esta escena empezara por querer "interpretar el sentir" de un hombre que se halla al borde del suicidio. Cada uno de nosotros, en vez de sudar y esforzarse por imaginar cómo se portaría un hombre en tales circunstancias, encararía la tarea en forma completamente distinta: obligando a la conciencia y el sentimiento apropiado a *tomar posesión* de nosotros. Y el estado auténticamente sentido, la sensación, la experiencia se "manifestarían", como consecuencia directa, en movimientos, acciones y comportamiento general veraces y emocionalmente correctos. Este es el camino hacia el *descubrimiento de los*

*elementos iniciadores* del comportamiento correcto, correcto en el sentido de que es apropiado a un estado de ánimo o sentimiento genuino.

La etapa siguiente del trabajo de un actor consiste en seleccionar composítivamente estos elementos, depurándolos de todo acrecentamiento fortuito, afinándolos hasta el grado mayor de expresividad. Pero ésta es la etapa *siguiente*. Lo que nos interesa aquí es la etapa *precedente*.

Nos interesa la parte del proceso en la cual el actor está *posesionado* por el sentimiento. ¿Cómo se logra esto? Hemos dicho ya que no puede hacerse mediante el método de “sudar y esforzarse”. En cambio seguiremos un camino que debería ser usado para todas las situaciones de esta clase.

Lo que haremos, en realidad, es obligar a nuestra imaginación a que nos represente una cantidad de escenas o situaciones apropiadas para nuestro tema. La agregación de las escenas así imaginadas suscita en nosotros la requerida emoción, sentimiento, comprensión y experiencia que buscamos. Naturalmente, el material de estas escenas imaginadas variará según las características particulares de la idiosincrasia e imagen de la persona interpretada en el momento por el actor.

Supongamos que uno de los rasgos distintivos de nuestro defraudador sea el miedo a la opinión pública. Lo que principalmente le atemorizará no será tanto el peso de su conciencia, el conocimiento de su culpa o la perspectiva de su futura prisión, como la idea de “¿qué dirá la gente?”

Al encontrarse en esta situación, nuestro hombre imaginará, antes que nada, las terribles consecuencias de su acción en esos términos especiales.

Esas consecuencias imaginadas y sus combinaciones serán las que someterán al hombre a un grado tal de desesperación que buscará un fin desesperado.

Esto es, exactamente, lo que ocurre en la vida real. El terror resultante del conocimiento de la responsabilidad despierta las febriles imágenes de las consecuencias. Y esta multitud de escenas imaginadas, actuando sobre los sentimientos, acrecientan el terror del defraudador rebajándolo al límite extremo del horror y la desesperación.

El proceso es en todo igual al empleado por el actor para suscitar un estado análogo en condiciones teatrales. Sólo existe una diferencia: y es que emplea su voluntad para que obligue a su imaginación a pintar las mismas consecuencias que despertarían espontáneamente en la imaginación de un hombre en la vida real.

Los métodos mediante los cuales se excita la imaginación para lograr este propósito, sobre la base de circunstancias presuntas e imaginarias, no son por el momento oportunas en esta exposición. Estamos tratando el punto del proceso en el cual la imaginación da forma ya a las imágenes necesarias para la situación. No es menester que el actor se esfuerce en sentir y experimentar las consecuencias previstas. El sentimiento y la experiencia, al igual de las acciones que fluyen de ellos, surgen de por sí, nacidas de las escenas que su imaginación se representa. El sentimiento vivo será evocado por medio de las imágenes mismas, su agregación y yuxtaposición. Al buscar maneras de despertar los sentimientos requeridos conviene imaginar una considerable cantidad de situaciones e imágenes apropiadas que hagan progresar el tema en varios aspectos.

Como ejemplo tomaré el primer par de situaciones que se me ocurren de entre la multiplicidad de escenas imaginadas. Sin pesarlas minuciosamente, trataré de apuntarlas aquí, tal cual vayan viniendo: "Soy un criminal a los ojos de mis anteriores amigos y conocidos. La gente me evita. Me condenan al ostracismo", etc. Para experimentar esto con todos mis sentidos, sigo el procedimiento delineado más arriba, evocando situaciones concretas, escenas reales del destino que me aguarda.

La primera situación en la cual me imagino colocado es en la sala del tribunal donde mi caso se juzga. La segunda será mi regreso a la vida normal después de cumplida la sentencia. Los siguientes apuntes tratarán de reproducir las condiciones plásticas y gráficas que naturalmente poseen tales situaciones fragmentarias llenas de múltiples repliegues, cuando nuestra imaginación entra a funcionar plenamente. La forma en que tales situaciones son evocadas difiere según los actores.

He aquí sin más, lo que acudió a *mi* mente cuando me puse *yo* en esa tarea:

"La sala del tribunal. Están juzgando mi caso. Me encuentro en el banquillo de los acusados. El salón está repleto de personas que me conocen, algunas apenas, otras mucho. Veo los ojos de mi vecino fijos en mí. Durante treinta años vivimos en casas contiguas. Él advierte que lo he sorprendido observándome. Su mirada se desliza sobre mí con fingida abstracción. Mira fijamente por la ventana, simulando aburrimiento... Otro espectador de la sala: la mujer que vive en el departamento de arriba. Al encontrar mi mirada, baja aterrada la suya mientras me observa de soslayo... Con gesto manifiestamente voluntario mi compañero de billar me vuelve la espalda... Ahí están el gordo,

dueño del salón de billar, y su mujer, clavándome la mirada con insolente fijeza... Procuro encogerme, mirándome los pies. Nada veo, pero oigo a mi alrededor el rumor de la censura y el murmullo de las voces. Como golpe tras golpe caen las palabras del fiscal, enunciando los cargos..."

Imagino la otra escena con la misma cruda intensidad: mi regreso de la cárcel:

"El rechinar de los portones al cerrarse detrás de mí, cuando me sueltan... La mirada asombrada de la sirvientita que deja de limpiar los vidrios de la casa de al lado cuando me ve aparecer en mi vieja calle... Hay un nuevo nombre en el buzón... El piso del "hall" ha sido encerado recientemente y al pie de mi puerta hay un felpudo nuevo... La puerta del departamento contiguo se abre. Personas que nunca he visto se asoman con aire de sospecha y curiosidad. Los niños se arriman más a ellas; instintivamente se retiran de mi presencia. Desde abajo, con los anteojos torcidos sobre la nariz, el viejo portero que me recuerda, mira hacia arriba por el hueco de la escalera... Tres o cuatro cartas desteñidas enviadas a mi dirección, antes de hacerse pública mi vergüenza... Dos o tres monedas tintineando en mi bolsillo... Y luego la puerta de mi anterior departamento que se me cierra en la cara, impulsada por viejos conocidos que ahora lo ocupan... De mala gana mis piernas trepan la escalera hacia el departamento de la mujer que en otro tiempo conocía y, cuando sólo faltan dos escalones, vuelvo a bajar. El cuello que, apresuradamente, se levanta un pasante que me conoce..." etc., etc.

Lo que antecede es el resultado de la simple anotación de todo lo que se agolpa en mi conciencia y mis sentidos cuando, ya como director, ya como actor, trato de lograr una comprensión emocional de la situación propuesta.

Después de colocarme mentalmente en la primera situación y luego de pasar mentalmente por la segunda y hacer lo mismo con otras dos o tres situaciones pertinentes, de variada intensidad, gradualmente llego a una percepción auténtica de lo que me espera en el futuro, y de ahí a experimentar realmente la desesperación y tragedia de mi situación. La yuxtaposición de detalles de la primera situación imaginada origina un matiz de este sentimiento. La yuxtaposición de detalles de la segunda situación, otro. Un matiz de sentimiento se agrega a otro matiz de sentimiento, y de todos éstos la imagen de la desesperación empieza a esbozarse, ligada inseparablemente a la aguda experiencia emocional de sentir realmente dicha desesperación.

De este modo, sin esforzarse en interpretar el sentimiento mismo, éste es evocado con éxito mediante la unión y yuxtaposición de detalles y situaciones deliberadamente seleccionados de entre todos los que al principio se agolparon en la imaginación.

No viene al caso establecer aquí si la descripción de este procedimiento concuerda o no, en sus detalles mecánicos, con el delineado por tal o cual escuela actual de técnica interpretativa. Lo importante es establecer que una etapa similar a la arriba descrita existe en cualquier sendero que conduzca a la *formación e intensificación* de la emoción, ya sea en la vida real o bien en la técnica del proceso creador. Es fácil convencerse de esto mediante un mínimo de auto-observación, tanto cuando se trata de creación como en circunstancias de la vida real.

También es importante el hecho de que la técnica creativa recrea un proceso de vida, condicionado únicamente por las especiales circunstancias que el arte requiere.

Por supuesto, es menester advertir que no hemos estado discutiendo la técnica interpretativa en su integridad sino únicamente un sólo eslabón de ese sistema.

Por ejemplo, para nada nos hemos referido aquí a la naturaleza de la imaginación misma, particularmente en lo relativo a la técnica de "excitarla" hasta el punto en que lleguen a representarse las escenas que le pedimos, aquéllas exigidas por el tema especial. La falta de espacio no nos permite hacer un examen de estos eslabones, aunque su análisis no haría más que confirmar la solidez de las afirmaciones expuestas en estas páginas. Por el momento nos limitaremos al punto ya tratado, teniendo en cuenta, sin embargo, que el eslabón analizado no ocupa mayor lugar en la técnica del actor que el que ocupa el montaje entre los recursos expresivos del "film". Tampoco podemos dar por sentado que el montaje ocupe un lugar menos importante.

Se nos preguntará en qué difiere, prácticamente o en principio, la exposición que antecede, relativa a la técnica interior del actor, de la que hemos delineado anteriormente como esencia del montaje cinematográfico. La diferencia reside en el campo de aplicación y no en el método en su esencia.

La segunda cuestión trataba de la manera de conseguir que los sentimientos y la experiencia vívida surgieran dentro del actor.

La primera cuestión trataba de la manera de evocar, con destino a los sentimientos del espectador, una imagen emocionalmente experimentada.

En ambas cuestiones los elementos estáticos, los factores determinados y los artificiales, todos en yuxtaposición unos con otros, engendran una emoción dinámicamente emergente y una imagen, también, dinámicamente emergente.

Consideramos que esto en nada difiere, en principio, del proceso de montaje en el cinematógrafo: vemos aquí la misma aguda condensación del tema que va haciéndose perceptible a través de los detalles determinantes; el efecto resultante de la yuxtaposición de los detalles es la evocación del sentimiento mismo.

En cuanto a la naturaleza real de estas "visiones" de composición que aparecen ante la "mirada interior" del actor, sus rasgos distintivos plásticos (o auditivos) coinciden por completo con las características típicas de la toma cinematográfica. Los términos "fragmentos" y "detalles" aplicados más arriba a estas visiones no fueron elegidos al azar, porque la imaginación no se representa imágenes completas, sino las propiedades determinantes y decisivas de esas imágenes. Si examinamos el cúmulo de "visiones" anotadas más arriba casi automáticamente, que yo con toda honestidad traté de registrar con la precisión fotográfica de un documento psicológico, advertiremos que esas "visiones" guardan un orden positivamente cinematográfico, con ángulos de cámara, emplazamientos a varias distancias y riqueza de material de montaje.

Una de las tomas, por ejemplo, era principalmente la de un hombre que vuelve la espalda, con toda evidencia una composición cortada por la línea de demarcación de su espalda, más que por la figura entera. Dos rostros con ojos vidriosos y mirada fijamente insistente forman contraste con las pestañas bajas, por debajo de las cuales la mujer del departamento de arriba me miraba de soslayo: como es natural esto requiere una diferencia en la distancia entre la cámara y los sujetos. Otros primeros planos obvios se ofrecen: el felpudo nuevo ante la puerta; los tres sobres. O, empleando otro sentido que en la misma medida forma parte de nuestro ambiente: la toma sonora de conjunto del público murmurador en la sala del tribunal, en contraste con las escasas monedas tintineando en mi bolsillo, etc. El lente mental trabaja de esta manera con variedad; amplifica la escala o la disminuye, ajustándose tan fielmente como la máquina cinematográfica a las variadas exigencias de enfoque, avanzando o

retirando el micrófono. Para convertir estos fragmentos imaginados en un típico guión cinematográfico sólo falta ponerles números delante.

Este ejemplo revela el secreto para escribir un guión cinematográfico que contenga auténtica emoción y movimiento, en lugar de salpicarlo meramente con una serie de tomas y planos alternados y entorpecedores.

La validez básica del método prevalece en ambos terrenos. La primera tarea es la disolución creadora del tema dentro de representaciones determinantes y luego la combinación de estas representaciones con el propósito de dar nacimiento a la *imagen iniciadora del tema*. Y el proceso mediante el cual esta imagen llega a percibirse es idéntico a la experimentación original del tema del contenido de la imagen. Igualmente inseparable de esta intensa y genuina experiencia es la tarea del director al escribir su guión. Este método es el único que le sugiere las decisivas representaciones a través de las cuales la imagen total de su argumento surge para adquirir vida creadora.

En esto consiste el secreto de esa calidad de exposición emocionalmente conmovedora (muy diferente de la exposición-testimonio meramente informativa) a que nos referimos más arriba y que es tanto la condición de la interpretación verdadera de un actor como la de una verdadera creación cinematográfica.

*SERGEI EISENSTEIN*

# D I A R I O D E G U E R R A <sup>1</sup>

JUNIO Y JULIO DE 1940

Junio 19. Lo he visto en la carretera. El desfile no ha cesado un segundo. El embotellamiento se agrava de hora en hora. Los caballos se desploman entre sus varas, caballos sometidos a un esfuerzo matador y mal alimentados desde hace varios días. Es un prodigioso reflujo, en un solo sentido; como si, presa de una locura migratoria, la humanidad sólo supiera ir hacia el noreste. Y hay algo profundamente humillante en mantenerse en filas durante esta hora en que todo orden ha sido abolido.

20. He pasado la noche viajando en equilibrio inestable sobre la cureña de un cañón; y ahora me hice "adoptar" por una sección del 403º D. C. A.; es decir que un sargento de dicha sección accedió a tolerarme a su lado: no sin haberme examinado de arriba abajo; no sin haber consultado a sus colegas acerca de la oportunidad de tal adopción. Es necesario que forme parte de una unidad cualquiera, ya que mis zapadores resultan inencontrables a pesar de haber interrogado decenas y decenas de soldados. Mi nuevo destino me ha valido, para empezar, una lata de sardinas y un pedazo de pan. Mientras me alimentaba apaciblemente, sentado en la plataforma de un camión, un avión que volaba literalmente a ras de los techos, en la calle de esta aldea cuyo nombre ignoro, pasó como una tromba, lanzando una ráfaga de balas. Cuatro confites me encuadraron estrechamente, perforando uno de ellos el piso de la plataforma, a diez centímetros de mi pie derecho.

\* Dos de la tarde. En una decena de camiones, huímos en fila india; huir es una manera amable de decir las cosas, ya que apenas avanzamos al paso.

<sup>1</sup> Véanse otros fragmentos publicados en nuestros números anteriores (104 y 105).

Pero estoy tan contento de no tener que ir a pie, que voy a tenderme sobre una pila de neumáticos y a tratar de echar un sueño.

\* Las cinco. Estamos estacionados a la orilla de un bosque, en la cima de un camino escarpado. Abajo, en la carretera, una humanidad presa de la locura migratoria sigue marchando con la fiebre del agotamiento.

\* Trato de comprender, de captar alguno de los motivos que nos empujan a huir de esta manera, puesto que —en principio, si no de hecho— ya no se combate. ¿Será quizás para no caer prisioneros? ¿Existe algún medio para estos centenares de miles de hombres cargados con su material, que les permita alcanzar un territorio libre? Por otra parte, si verdaderamente existe un armisticio que haya puesto término a las hostilidades, ¿por qué razón habremos de ser considerados prisioneros? Dado que, me parece, armisticio no significa rendición lisa y llana.

\* No puedo dejar de pensar que el comando alemán da pruebas de “humanidad”, porque si se le ocurriera hacer bombardear los caminos, pereceríamos por millares. La maniobra, sin duda, no valdría su peso en bombas. Y, de paso, su “humanitarismo” le sirve para conservar nuestro material, que está destinado a caer en sus manos como presa de guerra.

21. Los bosques de St. Jean d'Ormont, en los Vosgos. Llegamos aquí a eso de mediodía. Parece que estamos totalmente rodeados: los alemanes habrían tomado por atrás la línea Maginot, viniendo de Vesoul y de Belfort. Se dice, además, que están en Orléans, Tours, en la carretera de Burdeos. Así, desde Memel hasta la bahía de San Sebastián, controlan todo el litoral norte y oeste de Europa.

\* Quisiera tratar de pensar, de abarcar la situación, pues acaban de producirse acontecimientos de un alcance incalculable, cuyas consecuencias serán el eje del destino de las generaciones futuras. Pero no puedo ordenar mis ideas, me siento hueco, ausente, incapaz de registrar algo sin que esto me exija esfuerzos incompatibles con una simple anotación.

\* En los pequeños caminos de montaña, estos grandes artefactos complicados que son los cañones de defensa antiaérea son puestos fuera de acción. Se los carga con una bala de fogueo, se retira no sé qué pieza, qué clavija, y el cañón de la máquina revienta con el disparo.

\* Anochecer. Lo que no puede ser quemado, lo destrozamos a mazazos. Disparamos salvas contra los grandes neumáticos, les cortamos las cámaras (lanzando por su desgarradura una larga chispa crepitante y alegre en la sombra de la noche. Todo el mundo quiere intervenir con su cuchillo), derramamos el aceite de engrase, el aceite comestible, etc., etc. Se oyen tiros por doquier, se matan los caballos, se asierran los postes telegráficos y si un alemán se perdiera por aquí, un alemancito aislado y no demasiado malo, creo que sería asado vivo sobre un fuego de ramas.

\* Ni una tuerca, ni un tornillo para los "boches". Lo que ganamos con esto...

\* Me procuré una lona de tienda y me construyo un abrigo. Plantado en una loma, el bosque hormiguea de sombras y voces anónimas. Estoy entre un grupo de hombres donde se habla —¡ya!— de la existencia que nos espera en los campamentos alemanes. (Se habla, es cierto, en un tono trivial, porque en el fondo no creen que Alemania los espere). En cuanto a mí, he tomado mi resolución: no me dejaré llevar al otro lado del Rin, aunque me maten.

\* He participado al teniente Poilprès mi proyecto de evasión. "No lo conseguirá", me dijo. "Desgraciadamente no se trata de cruzar una línea fronteriza sino una enorme extensión en país enemigo".

\* Raymond K., joven, morocho, el cabello en cepillo, la charla voluble. En pocas palabras nos ponemos de acuerdo para fugarnos juntos. Tiene un mapa de la región, una brújula. Y —ventaja apreciable— también habla alemán.

22. Aplastante impresión de la potencia extraordinaria de las máquinas motorizadas alemanas. (Creo que esta impresión nos viene de la *cantidad* de armas que desfila ante nuestros ojos; porque la calidad escapa evidentemente a nuestra competencia.) Cañones, tanques, autos-ametralladoras, enormes vehículos con orugas, todo parece construido para enfrentar la eternidad. Observo que nos inclinamos a la admiración, al éxtasis, como si no fuera en modo alguno humillante haber sido derrotados por todo este mecanismo. Y olvidamos que una mina bien colocada, una granada bien ajustada, el simple lanzamiento de una botella de inflamable, reduciría a un informe montón de hierro viejo al más jarifo de estos mastodontes. Aquí y allá los hombres hacen comparaciones apasio-

nadas de las cuales lo menos que puede decirse, es que no redundan en honor del material francés.

\* De cada sendero, tras de cada bosquecillo, surgen hombres para engrosar la cadena sin fin de prisioneros. A veces, fusil o revólver en mano, soldados alemanes buscan entre la maleza; a veces, un tiro aislado; a veces, a lo largo del camino, una granja derruida, un árbol decapitado; a veces, tumbado en actitud de borracho, un cadáver.

24. Un soldado alemán, aparentemente con licencia, chaquetilla de tela blanca, gorro de cuartel, se jacta: "Ayer desembarcamos en Inglaterra", dice, mientras agita un diario de formato reducido. Los que entienden y los que no entienden se agrupan a su alrededor. Al verse escuchado, admirado quizás, cruza los brazos sobre su amplio pecho, levanta el mentón, echa la cabeza hacia atrás. En el diario que exhibe, hay un retrato de Mussolini. De estatura aventajada, el alemán nos mira de arriba abajo. Al avistar a un senegalés: "Estos, los negros, dice, y los judíos, los exterminaremos hasta el último. Pero los demás no tienen porque temer..." Y mira en su derredor, con una superioridad inequívoca. —"Ya, ya", dicen los aduladores, los sedientos de patadas, "Ya, ya".

25. Travesía de Maisongoutte. Ya se ven chapas indicadoras en forma de flecha, inscripción negra sobre fondo blanco. Maisongoutte ha sido desbautizada, ahora se llama Gotthausen. La famosa disciplina alemana toma posesión de los nombres propios.

26. Poco a poco se organiza la vigilancia. Estamos mejor encuadrados, nos hacen marchar en fila de seis, empujan a los que se atrasan y los obligan a seguir la fila. Sólo aquellos que no pueden más, evidentemente, son abandonados a su suerte. Quizá, al final de la columna, un tren de furgones sanitarios recoja los enfermos. Aquí y allá, un soldado alemán, nombrado enfermero en esta circunstancia, distribuye a los baldados un trozo de gasa, un poco de algodón. Es triste ver a tantos hombres vigorosos apagarse como una lámpara sin aceite.

\* Esos hombres fuertes —los mejor constituídos, en efecto, los fortachones

(o por lo menos aquellos que me parecen serlo)— son los que aflojan más rápidamente. Veo a algunos que se dejan caer, que se derrumban de un solo golpe.

27. Hoy —puede advertirse a simple vista— el dios de la disciplina germánica ha puesto su pesada pata sobre el “eterno protestador” francés. La columna ha sido dividida en grupos de 2.000 prisioneros (por lo que he podido juzgar), separados unos de otros por espacios de 200 a 300 metros, y entre cada grupo varios soldados alemanes con fusil, casco, botas, y en las botas una granada, flanqueados también por convoyantes que toman muy en serio su misión... Y a lo largo de todo el calvario, pedaleando en sus bicicletas, pasan y vuelven a pasar suboficiales, lanzando órdenes breves, monosilábicas, que los otros agarran al vuelo —como otros tantos platos de porcelana. A veces uno de los centinelas, por lo general un mocoso de 19 a 20 años, trata de enseñarnos cómo se marcha al paso; de avergonzarnos, en fin.

\* Al salir de Val-de-Villé la columna toma un camino lateral que rodea Solestat por el Norte. Llueve. Un soldado alemán marcha a mi lado, me da espontáneamente una lona de carpa. (Es una lona francesa, que sin duda ha “recuperado”). Dice, habiéndose percatado de que comprendo el alemán: “Somos todos hermanos; y vosotros tenéis suerte; para vosotros, la guerra ha terminado...” Es un hombre de unos 30 años, el rostro surcado de arrugas, la mirada sombría y febril, de hombros caídos. ¡Oh, como me gustaría tomarlo de un brazo, decirle: Habla, cuenta cómo has vivido, cómo has magnificado tu corazón de hombre!

28. Mis zapatillas se han fundido en el fuego de la noche. Caminando descalzo he ido a dar una vuelta por el inmenso campamento, en busca de un par de borceguíes. Las pisadas de la innumerable muchedumbre, de los caballos y de las mulas, han transformado el campo, que ayer todavía era verde, en un monstruoso lodazal, donde me entierro hasta las pantorrillas. A derecha e izquierda, sobre kilómetros y kilómetros cuadrados, hombres, animales, carros de todas clases, mezclados, bajo un cielo pesado de lluvia, sobre una tierra esponjosa como un pantano. Después de haber vagado toda la mañana, interrogado a centenares de hombres, y de haber visitado decenas de furgones, terminé descubriendo en un carro un par de zapatos en buen estado, pero demasiado grandes

para mí. Me limpié los pies con una lona alquitranada, me calcé. Los dedos de mis pies se mueven allí dentro con toda libertad.

\* Hay cien mil hombres, aproximadamente. Hoy hace 7 días que nadie ha tenido nada para comer, salvo lo que cada uno había podido llevar en su mochila como provisión; salvo lo que cada uno había logrado hacerse dar por los habitantes de las aldeas que hemos cruzado. Aquí y allá, caballos y mulas se acuestan, muertos de hambre. Observo con qué indiferencia los campesinos asisten a la muerte de estos animales preciosos, ellos que, sin embargo, no habrían dejado de considerar escandaloso que fuesen de tal manera abandonados a su suerte, si la incuria proviniera de los franceses; pero, de parte de los alemanes, con su sentido de la organización, con su genio de la disciplina, etc., etc.... Después de todo, ya que las cosas son así, monto en pelo una yegua que parece conservar un resto de aliento, y me reúno con K., muy satisfecho.

29. No hay nada para comer. Pasamos horas jugando al ajedrez. Luego, entre dos árboles, construimos una choza con ramas. Luego, por vigésima vez, estudiamos el mapa. Después nos contamos lo que nos habría gustado comer. Luego jugamos nuevamente al ajedrez.

\* Cuando me acerco a un grupo de hombres y escucho las conversaciones, me extraña el cambio que en ellos parece haberse producido. Ya no parecen ni tan flojos, ni tan zafados como hace 10 días. Y pienso que lo que hay de maloliente y de inmundo y de trágico en la guerra, no está tanto en la guerra en sí misma como en la abyección que ésta hace nacer.

\* Me pregunto qué sucede allá, en la "retaguardia", entre bastidores; en las sucias combinaciones que se traman; en el grupo de chacales de extrema derecha y de extrema izquierda, escarbando unos y otros en las entrañas aún calientes de la República, en busca del buen trozo; en los miles de Judas que, en diez horas, cambian cien veces de partido. Es el reino de los carniceros. El cadáver es grande, el cadáver es succulento. Podrán depositar en él sus huevos y proliferar a su antojo. ¡Y que alineamiento de nalgas, pantalones caídos, frente a Berchtesgaden, frente a Roma!

30. Nos han robado una de nuestras lonas de carpa, precisamente aquella que me había dado el soldado alemán.

\* Seguimos sin tener que comer. Se me cae la piel en el dorso de las manos y entre las falanges. ¿Deshidratación? También me parece que mis uñas no están muy seguras en mis dedos, y me duelen las encías. ¿Será, acaso, el comienzo del escorbuto?

\* Encuentro un pedazo de lona alquitranada. Con la lona que nos queda, con terrones de tierra que corto con una pala, construimos una carpa. Luego, al Norte del río, arranco manojos de hierba, para hacer una litera.

Julio 1º Prohibición de encender fuego desde la caída de la noche. Prohibición, bajo pena de muerte, de quemar o destruir trapos, correas, lonjas de cuero y, en general, todo objeto, sea cual fuere. Lejanos ruidos de bombardeo, cuya razón y procedencia ignoro. ¿Habría acaso nidos de resistencia? ¿Seguirían aún combatiendo algunos rabiosos, algunos desesperados? Y dentro o alrededor del campamento, durante toda la noche, se oyen tiros aislados y a veces el corto ladrido de una ametralladora. ¿Ejecución de coloniales? ¿De hombres que huyen?

2. Entonces, es cierto... Yo no quería creerlo; tantos ruidos fantásticos circulan en este recinto separado del mundo, en esta ciudad sin muros y sin techo; se captan tantos ecos raros... Por ejemplo, que Doriot ha sido nombrado "Gauleiter"; luego, que un gobierno ha sido constituido en Argelia; luego, que ha sido proclamada la monarquía; luego, que Pétain ha obtenido la repatriación de todos los prisioneros, etc., etc. Para cada hora su chisme y para cada chisme su público. Yo no quería creerlo; se decía que determinados oficiales alemanes se divierten provocando a los árabes, a los senegaleses, y matándolos ante la menor reacción. No quería creerlo, y ayer, en las últimas horas de la tarde —ya era casi oscuro—, he visto, he asistido a un asesinato. Había un grupo de árabes en cuclillas, formando semicírculo, jugando a las barajas y a los dados. Otros, también en cuclillas, miraban y se transmitían sus comentarios con voz gutural. Yo estaba de pie, observándolos desde hacía algunos instantes, cuando uno de los que miraban, sentado sobre sus talones justo delante de mis pies, se desplomó bruscamente con el rostro en el suelo, en medio del semicírculo de jugadores. Todos se pararon de un salto; me di vuelta: un oficial, alto, delgado, muy hermoso, según me pareció, pasaba un índice enguantado sobre las falanges de su

puño derecho. Antes que hubiera comprendido, el desarrollo ineludible, fatal, en menos de tres segundos: el hombre que, golpeado en la nuca, había caído del semicírculo de los mirones al semicírculo de los jugadores, se incorporó, hizo frente y, cegado por la cólera, se precipitó con la cabeza hacia adelante sobre su agresor: dos llamas de color rosa tierno surgieron a la altura de los ojos, deteniendo en seco su salto, y se derrumbó de golpe. Sin una palabra, con pasos lentos, el oficial giró sobre sí mismo y se alejó, con una sonrisa fina y triste en los labios, con un revólver en su mano enguantada.

\* Me castañeteaban los dientes. Fuí a sentarme. Me castañeteaban los dientes como nunca hasta entonces. Fuí a refugiarme debajo de la plataforma de un furgón, único sitio donde podía esperar un poco de soledad. No lo ignoraba, sin embargo... No ignoraba que se desuella, que se tortura, que se mata. Quise encender un cigarrillo, pero no me fué posible. Por primera vez fuí testigo de un asesinato. De un homicidio fríamente premeditado. La escena bailaba delante de mis párpados cerrados. No sentía ni odio ni piedad. Me aferraba con ambas manos a los rayos de una rueda. Sólo sentía asco. Mi cuerpo temblaba y se sacudía, como presa de convulsiones. Asco. Y un atroz deseo de vomitar.

\* Ahora estoy tranquilo. Tranquilo. El homicidio está en mí. Está en un secreto rincón de mi ser, duro cálculo clavado en las fosas de mi corazón, del cual ninguna cirugía podrá extraerlo. Y estoy seguro de esto: habrá matanzas cuya gloria ni yo mismo querré ver detenerse. ¡Pobre, pobre pueblo alemán!

\* Matar a un árabe, aplastar un piojo, ¿qué diferencia hay, Dios mío? Nadie debe ignorar que, en el espíritu de nuestros vencedores, los coloniales apenas son hombres. Es por ello que, pinchándolos literalmente con bayonetazos en las nalgas, los guerreros del "Herrenvolk" los mandan a la fagina. Sé muy bien que bajo el pretexto de la civilización también, y del cristianismo, los blancos han saciado siempre sus impulsos sádicos en la carne torturada de los "salvajes"; pero al menos, formalmente, esos "excesos" (¡ah! ¡qué hermoso matiz!) son condenados en nombre de una pretendida moral superior, descargándose la conciencia colectiva en la conciencia individual. Y bien, donde la ignominia y la abyección alcanzan lo sublime, a mi entender, es cuando la bestialidad y el homicidio son erigidos, como en este caso, en dogma, desechando la antigua ideo-

logía del humanismo cristiano en provecho de la ideología de la rapiña, de la cual Spengler se ha erigido en sacerdote y los nazis en fieles.

\* Un oficial polaco me dice: —“Me he disfrazado de soldado raso, porque fusilan a los oficiales de los cuerpos extranjeros. ¿Puede usted explicarme qué le ha pasado a su ejército? ¿Una parálisis general, o qué? Yo no soy médico, señor, soy militar. No comprendo la amplitud, la inesperada amplitud de este derrumbe. Hay traición, señor, nadie podrá sacármelo de la cabeza. (Traduzco palabra por palabra. Lo dice con una especie de gravedad jocosa y trágica a la vez, como si declarara ante el tribunal de la Historia.) Nosotros teníamos en nuestro sector, prosigue, más municiones y armas que las necesarias para mantenernos un año sin ser reabastecidos. El diablo y todos los habitantes del infierno no habrían podido pasar...” Luego, con la hoja de su cuchillo, traza en la arena las posiciones que ha mantenido, en un sector que ignoro. “Los franceses —se lamenta— nos han dejado abandonados... Era inútil pedir instrucciones; mis hombres partían y no regresaban. La retirada duraba desde hacía tres días, y nosotros no sabíamos nada. Hemos tenido que abrirnos camino entre las líneas alemanas. Eramos ochocientos; sólo he traído a cuarenta y seis, señor...” A su alrededor, los cuarenta y seis rescatados aprobaban con la cabeza. Hay más odio en sus miradas que el que puedo soportar.

\* Se discute firme: Alemania — Alemania no... Todos, o casi todos, como niños que se contaran cuentos en un cuarto oscuro, para animarse unos a otros, se persuaden de que antes de mucho tiempo se les enviará de regreso a sus hogares: la liberación sólo requiere el ajuste de las formalidades en curso, la organización de los convoyes, etc. “Pero la guerra no ha terminado —digo—, dista mucho de ello. Las inextricables contradicciones del régimen capitalista, uno de cuyos aspectos es la guerra, no se resolverán en el hecho simple de la derrota militar de Francia. Los alemanes, más que nunca, forjarán su herramienta de conquista. Tienen, tendrán, más y más necesidad de mano de obra, y nos harán trabajar duro del otro lado del Rín. Y por muchos años, además...” Entonces, un sargento ayudante pretende hacerme callar. Como antes Merlet, cabo de la 11ª Compañía, encuentra que socavo “la moral”. Pero como no tengo en cuenta para nada su advertencia, él, completamente rojo, hirviendo, grita que me va a hacer detener... ¡por espionaje!

4. El Padre Lalande. Capellán del Colegio Stanilas de París. Simpático, dulce, profundamente compenetrado de su misión de sacerdote. Casi demasiado de acuerdo con la imagen que uno se forma de un servidor de Cristo. Hace mucho tiempo ha estado acantonado en Erstein, antes de la derrota, y los habitantes de este país, con quienes supo estrechar amistad, lo reconocen entre los primeros. Jóvenes, niñas, chicos, se apiñan detrás de las alambradas que rodean el campamento; todos han venido por el Padre Lalande, trayéndole dulces, frutas, azúcar, vino, pan: hace días y días que montan guardia en la carretera, escudriñando los rostros de miles y miles de prisioneros, — y finalmente lo tienen a su Padre, los hijos de la muy católica Alsacia. Fieles a la consigna, los centinelas alemanes los echan, pero siempre vuelven, llevando preciosamente cada uno su paquetito, que el buen Padre comparte inmediatamente con los hombres de su grupo, y luego con los demás, al azar de los brazos extendidos. Después vienen algunas mujeres de la región, llevando entre dos, o cuatro, grandes recipientes de sopa caliente. Pese a que los centinelas cumplen con su obligación, las mujeres insisten, chillan, avergüenzan a esos soldados grandulones que también tienen hambre, como puede verse en su mirada. Y nosotros, aplastándonos del otro lado de la alambrada, nos empujamos con un insospechado vigor, nosotros —centenares y centenares de exhaustos, de hambrientos— gritamos y llamamos como chicos frente a un árbol de Navidad: —¡A mí! ¡A mí!... blandiendo nuestros cacharros adornados con grabados obscenos.

He logrado (¡en realidad tengo suerte!) pasar un billete de cien francos a un muchachito, para que traiga algo para comer. Regresa después de tres cuartos de hora, trayendo un cajón de hermosas cerezas y dos latas de porotos en conserva. Hay fácilmente siete u ocho kilos de cerezas. Cedo la mitad a los primeros que se presentan, y luego, con K., comemos las deliciosas frutas, acostados boca abajo frente a nuestro refugio. Para mi principio de escorbuto...

5. En la carretera de Estraburgo. Hemos salido de Erstein a las cinco de la mañana. A lo largo de la carretera, la población está en el umbral de las puertas de sus casas, provista de enormes recipientes con sopa. Bateas de sopa, toneles de hirviente sopa. Sin dejar de caminar —pues los alemanes prohíben la menor detención— zambullimos el brazo y corriendo el riesgo de escaldarnos

la mano, llenamos nuestros platos. (Inmediatamente después de nuestra partida de Erstein, aparecieron en la carretera seis religiosas, graves, pálidas, emocionadas hasta las entrañas, sosteniendo cada cual una bandeja donde se apilaban pirámides de sandwiches; y en dos filas, como hormigas atareadas, otras religiosas partían con bandejas vacías y regresaban con nuevos cargamentos de rebanadas.) Hay algo más que una simple demostración de solidaridad en este espectáculo de poblaciones enteras que salieron a la carretera, llevando todo lo que había en sus fiambreras. De sus miradas, de sus gestos, de las cosas que dicen, siento subir un alma fraternal que acelera los latidos de mi corazón. —“¡Sepan —dicen con su acento inimitable—, sepan que estamos con ustedes! ¡No lo olviden jamás! ¡Escríbanlo a sus familias! ¡Los alsacianos no son alemanes! ¡No lo olviden nunca!...” “Toma este huevo, esta bola de pan, este vaso de cerveza...” Las mujeres jóvenes no pueden retener sus lágrimas. Los hombres son feroces, los dientes apretados, la mirada dura. Siento fuertemente que no solamente están con nosotros, sino que *también* están contra los alemanes. Su presencia, más aún que su ayuda, nos aporta un extraordinario alivio; parece que avanzamos casi con alegría. Y pienso que nos han precedido decenas de millares de seres semejantes a nosotros, que otras decenas de millares nos siguen, y que esta gente tiene bastante corazón para reconfortarnos a todos, que está arruinándose, jugando su seguridad —pues no pueden olvidar que sus nuevos amos son de un feroz rencor...— Pienso que es hoy un gran día de bondad, una gran hora de bondad que debe anotarse en el libro de oro de los hombres.

\* Raymond K. ha conseguido una bicicleta. Y, además, un gatito, que se queda quieto en el manubrio de la bicicleta. El torso desnudo, tostados, barbudos, con el gatito como mascota, tenemos mucho éxito. Y también el *Arbatagato* (así lo hemos bautizado; en el camino me había llamado la atención un argelino que buscaba desesperadamente su unidad, o su grupo, o acaso un camarada, y que no cesaba de gritar: “¡Arbatache!” “¡Arbatache!”), lo que, en árabe, quiere decir —creo— “catorce”), aprovecha la bondad de corazón de los alsacianos: si pudiera tomar toda la leche que se le ofrece, se hincharía como un odre.

\* Frecuentemente, en carros sin capota, milicianos de las formaciones S.S. o S.A. luciendo uniforme color amarillo huevo, brazal, gorra con visera, gordos, bien alimentados, la nuca cuadrada, la mandíbula saliente, los hombros como forzudos de feria, cortados todos sobre el mismo molde, especies de “Ubermens-

chen” de puñetazo en los dientes. (Cómo se parecen a la representación que uno se hace del bruto; nada puedo contra eso).

Digo al Padre Lalande que Raymond K. y yo estamos resueltos a desaparecer tan pronto como sea posible, en todo caso hoy mismo. El, por lo menos, nos aprueba. —“¡Ah!, partiría con ustedes... —dice—. Pero es necesario que me quede con los compañeros. No tienen la moral muy sólida, sabes...” Me da el domicilio de su madre, para que le informe que todavía vive; luego me entrega un paquete que contiene provisiones de boca: algunas latas de conserva, pan, una botella de vino tinto, una barra de chocolate, regalos de la juventud de Erstein. Luego reza para que tengamos éxito. Y aunque le diga que soy ateo —o quizá a causa de mi falta de creencia—, me bendice.

\* Nos hemos arreglado para colocarnos al final de la columna. La columna siguiente estaba doscientos o trescientos metros atrás. Inmediatamente a espaldas nuestras, dos soldados alemanes con el fusil en bandolera, una granada en la bota. Estábamos en Illkirch-Graffenstaden. Mientras manejábamos nuestras bicicletas con una mano, nos pusimos la camisa y la chaquetilla. Había colocado a *Arbatagato* bajo mi axila, contra mi corazón que latía levemente. No sabíamos aún dónde y cómo íbamos a desaparecer, pero ambos sentíamos que había llegado el instante de entrar en acción. Cruzamos un pontón de madera que pasaba sobre el canal entre el Ródano y el Rin, reemplazando la construcción de piedra que los pontoneros franceses habían hecho volar. El pontón estaba custodiado militarmente en ambas extremidades. En el costado izquierdo, una casa derruida por una explosión. El pontón describía una leve curva en su extremo, partiendo de la cual la carretera avanzaba recta en dirección noreste. A nuestra derecha, frente a la casa destruida, un foso profundo cortado a pico, cuyo fondo estaba oculto por altos yuyales. Tomaba nota de todos estos detalles como a pesar mío, casi automáticamente. Habíamos recorrido unos cien metros desde el canal, cuando K. dijo: “¿Vamos?...” Después de dar un vistazo circular, “vamos...”, dije. Apoyamos nuestras dos bicicletas contra un árbol, en el borde del foso, haciendo como si no estuviéramos en condiciones de proseguir. Los dos soldados que venían detrás nuestro nos pasaron sin decir palabra. ¡Están tan acostumbrados! Sin embargo se dieron vuelta dos o tres veces, mientras, sentados, doblados en dos, nos entreteníamos desabrochando nuestros borceguíes. La columna, delante de nosotros, se alejaba; los soldados

alemanes arrastraban los pies detrás de ella y ya resonaba sobre el piso del pontón el martilleo de la columna siguiente. Entonces, repentinamente, como movidos por una intuición infalible, nos enderezamos de un solo movimiento, lanzamos nuestras bicicletas dentro del foso y saltamos detrás de ellas, de cabeza, como si nos zambulléramos desde lo alto de un trampolín. Todo eso no había durado más que un segundo, quizá menos que un segundo, y seguramente era el segundo más propicio entre millares de otros. Aterrizamos sin mucho daño, unos diez o quince metros más abajo, sobre una capa de yuyos, donde permanecemos inmóviles, resoplando en silencio. Luego, no escuchando ningún ruido sospechoso, nos arrastramos más abajo aún, en dirección a nuestras máquinas que yacían entremezcladas. Debajo de mi axila, *Arbatagato* ronroneaba con confianza.

\* Admirablemente “camuflados”, nos hemos dedicado a poner nuestras cosas en orden. Yo insistía para que conserváramos únicamente aquellos objetos estrictamente indispensables, no guardando nada, especialmente aquello que pudiera traicionarnos en caso de ser registrados. K. sentía las angustias del remordimiento al abandonar la voluminosa correspondencia de su mujer, se lamentaba, trataba de regatear, —su esposa ¡Dios mío! como si no hubiera más que ella en el mundo para escribir cartas que a uno le hubiera gustado guardar. Pero yo estuve inflexible; habíamos convenido, en nuestro plan de batalla, hacernos pasar por alsacianos liberados, en caso de que los alemanes nos interpelaran; y era imposible que estúpidas cartas de mujer nos hicieran correr el riesgo de ser capturados nuevamente. (Sin embargo, pienso que una de las razones de mi intransigencia residía, justamente, en el valor que K. parecía otorgar a esas cartas; si hubiera suspirado menos, probablemente yo hubiera tenido mayor comprensión). Debidamente aligerados (empero, mi compañero no quiso entender razones para desprenderse de su juego de ajedrez ni de un “necessaire” de manicura imitación lagarto, que había recogido en los bosques de St. Jean d’Ormont; un regalo para su esposa, supongo), hemos discutido acerca del partido que debíamos tomar y estudiado luego el mapa. Lo primero y lo más importante debía consistir en obtener pantalones y sacos civiles. Teníamos resuelto marchar derecho al sudeste, de acuerdo con el trazado de la ruta nacional 425, que íbamos a alcanzar tomando por Geispolsheim y Blaesheim. Faltaba saber cómo íbamos a cruzar el canal del Ródano al Rin y luego el río Ille.

La carretera estaba desierta. Ruido lejano de botas. A mi izquierda, en pleno sol, avistaba el casco del centinela que custodiaba la extremidad norte del puente. Después de un instante de recogimiento, di un salto por encima de la ancha cinta de la carretera y aterricé en el foso de enfrente, metido hasta el cuello entre las ortigas. Pegado a un muro, examiné el lugar; una mujer de edad mediana caminaba en un patio, a la sombra de la fachada de una casa de un piso. No osaba hacerme ver por temor de que se pusiera a lanzar alaridos, esperando que entrara nuevamente en la casa para saltar la pared. La espíe en esa forma durante unos veinte minutos. Carros, camiones, motocicletas pasaban y volvían a pasar por la carretera. Cuando, finalmente, desapareció la mujer detrás de la puerta, salté al patio, me arrastré debajo del edificio, tendiendo el oído; ni voces, ni ruidos. Sin golpear, empujé la puerta. Levemente sorprendida, según me pareció, la mujer se quedó inmóvil en medio de la habitación, una cocina vasta y sombría; pero cuando le manifesté mi deseo de comprar dos pantalones y dos sacos, dió indicios de extremo temor. No, nada semejante tenía para vender; y que me fuera en seguida, porque alojaba alemanes que podían volver de un momento a otro; y que en la casa de al lado hallaría seguramente lo que buscaba, considerando que allí había dos hombres movilizadas; y sobre todo que me fuera, que me fuera a toda velocidad, porque sería detenida, sería fusilada, sería...

\* Para eludir la carretera, salté por encima de otra pared, yendo a caer en los fondos de la casa de al lado. Arriba de una escalera, detrás de una puerta entreabierta, voces de mujer. De puntillas, deteniéndome en cada escalón, subí la escalera crujiente. Rara y absurda impresión de que mis pasos hacían un ruido como para despertar a un muerto. (¡Qué difícil oficio debe ser el de ladrón!) Después de escuchar atentamente, empujé la puerta: una anciana, una joven, un niño de cuatro o cinco años. Nos hemos mirado intensamente, un momento, en silencio, y aún antes que abriesen la boca había comprendido que se trataba de amigos. La anciana cerró la puerta detrás de mí, y, agarrándose por el codo: —“No haga eso, señor... Va a hacerse matar como un perro. Disparan... Disparan. Ayer hubo dos muertos, allí...”, y señalaba con un dedo la ventana. Y luego, sin transición, sin permitirme colocar una sola palabra, las dos mujeres se pusieron a preparar la mesa: —“Usted comerá algo, ¿verdad? Debe estar hambriento...” Dije que tenía un compañero que me esperaba del otro lado de la carretera, y que tenía que irlo a buscar.

\* Crucé nuevamente la carretera de un salto: y, después de una zambullida, cayendo de pie esta vez, me hallé al lado de un K. tranquilamente agazapado, que tenía a *Arbatagato* sobre sus rodillas. Le hice un breve relato de mi viaje y, algunos instantes más tarde, subíamos al borde de la carretera, abandonando nuestras bicicletas así como, ¡qué desolación!, la correspondencia de la Sra. K.; varios paquetes de cartas atadas con cuidado y amor. La carretera, como por encanto, estaba nuevamente desierta. Igual salto hacia adelante bajo las barbas del centinela de guarda en el canal, aterrizaje vertical en el foso de las ortigas, y en seguida estuvimos sentados frente a la mesa, comiendo una rica sopa en la que sobrenadaban redondeles de color oro. *Arbatagato*, que hemos dejado correr por el piso, dió de inmediato pruebas de humor alegre.

\* Estábamos comiendo desde hacía unos diez minutos, cuando pesados pasos de botas resonaron en la escalera. Las dos mujeres palidieron; eran soldados alemanes que se alojaban en su casa. La más joven se precipitó a la puerta, abriéndola con una premura que traicionaba su agitación. “Tengo aquí dos soldados franceses, dijo hablando en alemán. Tienen hambre y les doy un plato de sopa. ¿Nada malo hay en ello, no es cierto? ¿Nada malo?...” Dos grandes diablos se pararon en el umbral de la puerta, observándonos en silencio. Comíamos la sopa por pequeñas cucharadas, haciendo como si no entendiéramos palabra. Finalmente, uno de ellos: —“No, no hay nada malo...” Y el otro, moviendo los pies: —“No, pero no los ayuden a fugarse...” Ambas mujeres se pusieron a protestar, a prestar juramento, ¡vámos, ellas, ayudar, cómo podían creer eso!... La anciana, que les llegaba hasta la cintura, los arengaba con voz chillona: la más joven, apretando al niño contra sí, repetía despacio: —“...helfen, aber wo, helfen, aber wo...”. Entonces, ellos, los soldados, buenos muchachos, nos ofrecieron cigarrillos y se fueron. —“Ellos mismos no tienen nada que comer”, cuchicheó la anciana. “Habrían podido enojarse, porque no les damos nada”. (Tuve ganas de preguntarle por qué no les daba *nada*; pero me callé).

\* Dos niñas y una señora de edad madura juntaban flores en un campo. Les hicimos señas y se acercaron, así como un hombre con gorra. Les dijimos sin otra entrada en materia, que necesitábamos ropas civiles y un sitio donde ocultarnos hasta la noche. Positivamente estusiasmas, las dos jóvenes casi nos abrazan. El hombre que lucía un mameluco azul reflexionaba. La dama de cierta edad dudaba: ¿se trataba, en realidad de dos verdaderos franceses?,

parecían pensar; ¿verdaderos prisioneros que se habían fugado? El hombre manifestó que había un refugio contra bombardeos en el campo, cien metros más lejos, donde podríamos permanecer acostados en la más absoluta seguridad. Nos trasladamos allí inmediatamente, el hombre, las jóvenes, nosotros dos; la señora de edad nos había dejado. Bajamos al refugio; era un foso reforzado con troncos de árboles, sombrío y húmedo como una bóveda. Las jóvenes, al retirarse, prometieron hallar ropas civiles antes de la caída de la tarde.

6. En una granja, sobre la carretera de Estrasburgo a Selestat, un kilómetro al norte de Innenheim. Descalzos, casi desnudos, descansamos sobre el heno perfumado. La planta de mis pies está cubierta de enormes ampollas, resultado de una noche de marcha forzada con borceguíes cuatro o cinco números demasiado grandes para mí. Considerando el estado de mis extremidades inferiores, dudo que podamos reiniciar la marcha antes de mañana al atardecer.

\* Anoche, el hombre del mameluco azul volvió después de un par de horas, trayendo una ollita de sopa caliente. Era posible —dijo— cruzar el canal sobre restos de la esclusa. Largamente, explicó la forma de franquear el río Ille, apoyando sus recomendaciones en un croquis. Era —según nos parecía— sumamente complicado; era necesario atravesar todo Graffenstade, orientarse sobre un castillo, un parque, volverse a la derecha, luego a la izquierda, seguir las márgenes del río, etc., etc. Al fin, desesperados, como no entendíamos absolutamente nada, dije que era perfecto, claro, luminoso, que habíamos comprendido maravillosamente bien y que hallaríamos nuestro camino a ojos cerrados. Entonces se fué, prometiéndonos volver otra vez; regresó poco después, con dos botellas llenas de café y otra de chocolate. Hemos charlado largo rato. Es alemán, berlinés, está en Alsacia desde hace sólo algunos años; es decir —creo— desde que Hitler subió al poder. No habla una sola palabra de francés. Trato de ganarme su confianza, pero no quiere decir su nombre, ni mencionar sus ocupaciones; lo único que se trasluce de sus palabras, es su actitud netamente antinazi. Es un hombre de más de 40 años, grande, huesudo, con manos callosas de obrero. Al caer la tarde llegó el padre de las dos jóvenes, provisto de una bolsa en la cual trae dos sacos y dos pantalones. La vista de esas prendas me causa una rara sensación de alegría y fuerza.

7. Limpiado con el chaparrón de la víspera, el cielo es de un azul profundo, humillante de pureza. Detrás del seto de viñas está la granja, y en la carretera asfaltada, ruido de coches y camiones alemanes. En frente, la sombra de un bosque. A lo lejos, del lado izquierdo, puntos móviles que deben ser campesinos trabajando la tierra. Pienso en los centenares de miles de prisioneros que marchan bajo este cielo glorioso y tan hostil, empero, y tengo como un sentimiento de culpabilidad al hallarme así, desnudo y joven, y sin herida y casi libre.

\* En Meistretzheim, tuvimos una aventura que podría, empero, haber terminado menos alegremente. Ya salíamos de la aldea. Distingo en la oscuridad las cureñas de varios cañones alineados al borde de la carretera, y estaba a punto de decir a mi compañero lo raro que me parecía que los cañones no tuviesen guardia, cuando un “¡Halt!” nos hizo parar en seco. Al mismo tiempo oímos el ruido metálico del cerrojo de un fusil que arman y siento la punta de una bayoneta acercarse a mi epigastrio. —“¡Da gehen Freunde!”, digo con voz alta y clara. Un breve silencio, y luego: —“¡Der Passierschein!”, aullan en las tinieblas. Y como trato de colocar mi cuento del alsaciano dado de baja, el otro, siempre aullando: —“¡Das losungswort!” Estás arreglado, con el santo y seña... Entonces, ellos (son dos): —“¡Media vuelta, marchen! ¡A la sala de guardia!”. “Bueno, dice Raymond K. “Gehema’ nach die Wachstube...” Damos media vuelta, los dos alemanes detrás de nosotros, con sus bayonetas pinchándonos los riñones. Avanzamos sin pronunciar palabra; creo que sonreía, y tal como en el patio de la granja de Croixmare, es posible que me haya dedicado a realizar “introspección”. (He aquí, sin duda, cómo se “vuelve a ver toda la vida” en los instantes que preceden a la muerte). Luego, sin razón alguna, o porque hay un Dios de los prisioneros fugitivos, o porque no está previsto en los reglamentos de la Wehrmacht, o vaya a saber por qué; uno de los centinelas, el que gritó “¡Halt!” (lo reconocí por el sonido de su voz), siente de improviso necesidad urgente de cambiar ideas en voz alta. —“Pero, dice el bueno hombre, pero los habrán dejado pasar en la tercera batería?”. Aprovechando la oportunidad al vuelo, comprendiendo que esa tercera batería debía estar en Krautergersheim, digo, sin darme vuelta, marchando siempre: —“Naturalmente, vamos... En otra forma, ¿cómo estaríamos aquí? ¿Y por qué nos habrían impedido pro-

seguir nuestro camino? Los muchachos de la tercera batería son muy buenos...” Damos algunos pasos más en silencio, luego, ellos, el uno al otro: —“Ya que los dejaron pasar en la tercera batería...” Raymond K.: —“Fué en la tercera batería donde nos dijeron que siguiéramos este camino. Vamos a Nidernai, a casa del señor Schultze, saben ustedes, el Bürgermeister. Nos esperan allá mañana por la mañana. Vamos a trabajar...” La tercera batería, el señor Schultze, el alcalde, la granja...: hacemos como si tomáramos a nuestros guardianes por testigos, hablamos con ellos de cosas y personas que conocen tan bien como nosotros, y nos asombramos de que persistan en arrastrarnos a su sala de guardia —dadas todas nuestras referencias. Pero seguimos avanzando; ya se dibujan los contornos de la aldea en la oscuridad, ya llegamos a las primeras casas; y, en una de esas casas, la sala de guardia, el oficial, la inspección, el interrogatorio, el alba, el camión, otro oficial, otro interrogatorio, otra alba. Luego —porque el dios de los prisioneros evadidos los habrá hecho tropezar en su fatiga, su tedio, el catecismo del buen soldado—, nuestros centinelas nos dicen que nos vayamos: —“¡also, ja, Ziehen sie ab!”, con voz gruesa, como lamentándolo; pero, en fin, da lo mismo. Los siento detenidos en la pesada noche, espionando nuestros pasos que se alejan, no persuadidos del todo aún de haber estado a la altura de su misión, pero trabados por el lento trabajo de sus lentos cerebros. Entonces, para tranquilizarlos, para ponerlos de acuerdo con su conciencia turbada, me detuve a mi vez, encendiendo un cigarrillo, a fin de que viesan que no estábamos apurados por desaparecer de su vista. (Me pregunto si no era un miedo cervical lo que me hizo inmovilizarme al alcance de sus fusiles). Y, hablando en alemán, hemos proseguido nuestra marcha, mientras, dentro de mi pecho, mi corazón se distendía en una enorme carcajada nerviosa.

\* A eso de las ocho, hemos visitado una casa que estaba a la vera del camino, donde una mujer de mediana edad nos sirvió café con leche y pan. Nos informamos que el flujo de prisioneros que remontan hacia el Norte parece agotado. —¿Interpelan en las carreteras?—. No. Muchos jóvenes, alsacianos y loreneses, regresan a sus hogares. Luego nos dice que, a mitad de camino entre Nidernai y Goxwiller, a la izquierda, hay un gran establecimiento, perteneciente a una congregación religiosa de los Hermanos africanos, donde, con toda seguridad, podremos obtener preciosas informaciones.

\* Llegamos a Selestat en un automóvil. Se había detenido espontáneamente al lado nuestro, habiéndonos invitado el conductor a tomar asiento. Como el coche estaba ocupado por una señora joven, muy hermosa, y por un niño también muy hermoso, tuve escrúpulos. —“Tenemos un largo camino delante nuestro —dije— y nos sería muy grato subir a su automóvil. Pero debo advertirle, señor, que somos dos prisioneros en fuga, y que corre usted un serio peligro al llevarnos a su lado”. Reflexionó corto tiempo, consultó a su esposa con una mirada, y nos hizo seña de subir. Es un industrial de la región, que posee aserraderos en los alrededores del bosque de Obernai. Con avidez nos interrogó acerca del estado físico y moral de los prisioneros, respecto a las condiciones en que viven, cuál es el trato que reciben, etc. La joven y hermosa señora (tenían sus rasgos tal finura y distinción que me estaba enamorando de ella), no podía impedir que las lágrimas corrieran de sus grandes ojos claros. Nos hemos separado un poco antes de llegar a Selestat, habiendo quedado convenido que volverían a levantarnos más lejos, en la carretera de Colmar, dentro de una hora más o menos.

\* En Selestat, todo parece alemán: las inscripciones, los servicios de vialidad, los agentes de tránsito, etc. Nadie nos molesta, pero tenemos premura de salir de esta gran aglomeración. (Es evidente que los servicios de la Gestapo no han tenido el tiempo material de montar su red policial; dentro de una o dos semanas, será probablemente imposible trasladarse de una aldea a otra sin salvoconducto). Un hombre y una mujer, llevando cada uno dos bicicletas de la mano, nos preguntan si nos dirigimos a Colmar. Ante nuestra contestación afirmativa, nos proponen trasladarnos con ellos, utilizando las dos bicicletas suplementarias de que disponen. Aceptamos en el acto, colocamos nuestras cosas en los portaequipajes, y estamos listos para pedalear sobre la hermosa carretera bañada por el sol. Poco antes de partir, un soldado alemán desocupado se había acercado, para “charlar un poco”. Le respondimos, sonrientes y alegres, como se siente uno cuando habla con un “cana” y tiene buenos motivos para desconfiar de él.

\* Nuestro industrial de Obernai nos había alcanzado con su automóvil; y aun cuando íbamos en bicicleta, nos reconoció. Se había detenido, nos había dicho algunas palabras amables, y reiniciado la marcha; pero casi en seguida, deteniéndose una vez más, luego de esperar que lo alcanzáramos, nos preguntó si teníamos dinero. (K. está seco, pero yo tengo mil francos en mi poder, y

hemos rechazado su ofrecimiento). No vaciló en decirnos su nombre, darnos su dirección y rogarnos que le escribamos. Lamento no haber tenido la sencillez de hacerle saber cuanto me habían emocionado su solicitud y su cordialidad.

\* Primeras noticias del mundo. Nos enteramos de que hay dos Francias, una libre y la otra que no lo es. Los alemanes estarían en Lyon y en Burdeos. El gobierno de Pétain tendría su sede en Vichy, capital provisoria. (Me cuesta cierto trabajo orientarme en la geografía de esas dos Francias). Los ingleses habrían desembarcado en el Paso de Calais, se combatiría en el Norte y en Bretaña. Se iniciarían las persecuciones antisemitas en Alsacia. Los judíos habrían sido echados de las grandes ciudades, de Estrasburgo, de Metz y también de aquí (Colmar). Pero la noticia "bomba" sería la entrada de la U. R. S. en la guerra. Los rusos habrían invadido Polonia dominada por los alemanes; hasta habrían penetrado en Alemania propiamente dicha. Raymond K. está radiante. ¡Lo sabía, claro! ¡Los rusos sólo esperaban la oportunidad para tragarse a los nazis de un solo bocado! En lo que a mí respecta, soy algo escéptico. Sería interesante realizar un estudio acerca de la forma en que nacen y se propalan los rumores en tiempo de guerra. ¿Por qué los nazis no lanzarían ellos mismos falsos rumores? Nada más elemental y más hábil para sondear la opinión de una región conquistada, para situar topográficamente un núcleo de oposición, partiendo del cual sería fácil iniciar medidas de represión policial. Debe de haber en Colmar uno o varios campamentos de prisioneros, pues cruzamos varios grupos de éstos, custodiados por guardias alemanes, que en apariencia están de fajina. Una mujer con sombrero, que abordamos para preguntarle por la carretera de Kayserberg, nos ofrece dinero, que nos cuesta un ímprobo trabajo no aceptar. Al salir de Colmar, nos hacemos cortar el pelo en una peluquería. Estamos bronceados como mestizos.

\* Luego, otra vez, se detiene un coche y subimos. Es de un vendedor de quesos al por mayor, que reside en ———. Nos lleva a su casa, y estamos instalados en una hermosa residencia que tiene el aspecto de un castillo. La esposa de nuestro conductor y su hija nos reciben. La señora está algo asustada, pero la señorita está encantada. Nos preparan una comida muy sustanciosa. Durante la conversación posterior, nos informan que la joven (cuyo nombre no menciono, porque sería imprudente consignarlo aquí; es alta, esbelta, diez y nueve

a veinte años a lo sumo, simpática), nos informan, pues, que la joven se trasladada varias veces por día a Colmar, con los brazos cargados de conservas, frutas, queso, pan, para los prisioneros que están allá. Nos cuenta sus luchas heroico-cómicas con los soldados alemanes de guardia en los campamentos, pues está prohibido ponerse en comunicación con los prisioneros y traerles cualquier cosa. En forma general, la moral de la gente de estas regiones nos parece, a K. y a mí, extremadamente elevada. Ninguno de los que hemos tratado se deja abatir. Aquellas personas que hemos podido interrogar creen todas, y lo creen firmemente, que dentro de un plazo más o menos largo los alemanes estarán obligados a evacuar este país. Nos dicen que desde ya se introducen los métodos nazis en la vida diaria de las poblaciones: interrogatorio de los niños en las escuelas respecto a las opiniones políticas de sus padres, visitas domiciliarias, presión directa e indirecta sobre “nuestros hermanos y hermanas alsacianos” a fin de que se dejen de una vez para todas de “französisch schwätzen”, etc., etc. Viendo el estado lastimoso de mis pies, nuestra joven amiga me facilita un par de zapatillas, que calzo de inmediato con un indecible sentimiento de bienestar. Luego, con atenta minuciosidad, estudiamos y aprendemos de memoria la ruta para cruzar el desfiladero del Bonhomme, que está custodiado militarmente, con ametralladoras montadas en batería. Además, se nos facilita la dirección de un guardia rural jubilado, en la aldea de ———, quien, conociendo admirablemente la región, podría indicarnos caminos de atajo. Finalmente, nos entregan una carta de recomendación para personas que residen en Fraize, del otro lado del desfiladero. Nuestro huésped se ofrece para conducirnos fuera del país, a fin de sustraernos a la curiosidad de los alemanes. Son las cuatro de la tarde cuando subimos al automóvil. La joven nos estrecha vigorosamente la mano y partimos.

11. Hemos dormido en la carretera, entre Sens y Montereau. Extrañeza de comprobar que en ningún punto la carretera había sido minada. Los alemanes seguramente la cruzaron como una tromba, sin hallar resistencia.

12. El camino de Fontainebleau está bloqueado. En el cruce de las carreteras 5 y 51, avistamos desde lejos a centinelas que solicitan sus papeles de identidad a los viajeros y a los peatones. Nos ocultamos detrás de un tonel de agua

abandonado en la parte baja de la carretera, y reflexionamos acerca del partido que debemos tomar. La carretera es chata, desnuda. Transportes militares alemanes pasan y vuelven a pasar por la carretera. Motocicletas desfilan a toda velocidad. Al fin, después de detener a un joven ciclista a quien entregamos nuestras cosas, hemos cruzado un campo de trigo, oculto por el ángulo de la casa que se levanta en el cruce de las dos carreteras, justo en el punto donde los centinelas cumplen su misión. Antes de llegar a Montereau, hemos encontrado a nuestro joven ciclista, quien nos devuelve nuestras cosas. (Nos explica que tuvo miedo de detenerse cuando lo interpelamos; nos había tomado por alemanes; sucede, en efecto, dice, que soldados alemanes detienen a los ciclistas y los despojan de sus máquinas). En Montereau, el puente sobre el Sena está también custodiado militarmente. Son interpelados todos aquellos que no tienen aspecto católico; y sabe Dios si el nuestro dista de inspirar confianza. De nuevo entregamos nuestras cosas, a dos muchachas esta vez, que quieren hacerse cargo de ellas. Las vemos cruzar el puente, luego las seguimos despreocupadamente, deteniéndonos justo frente a los centinelas para encender nuestras pipas.

\* Una de las muchachas resultó ser casada. Nos llevó a su casa. Minúsculo alojamiento repleto de mil cosas inútiles. El esposo está allí, hombre de unos cuarenta años, delgado, débil, luciendo una gorra. Tiene el aspecto de un obrero. Y asistimos a la escena matrimonial más jocosa y trágica que pueda imaginarse; él dispuesto a cortar en pedazos a todo aquel que piensa bien de los alemanes, ella gritando: —“Está bien hecho, éramos un montón de despreocupados que no servíamos para nada, malditos haraganes de cuarenta horas por semana, frente-popularistas-con-vacaciones-pagas, mientras que ellos, los “Boches”, se lanzaban al trabajo, y del bueno!” Nos toman por testigos, gritan y se insultan. La mujer estaba al borde de la histeria. Olía a una cuadra a *Gringoire*, *L'Action Française* y *Je Suis Partout* reunidos. —“¡Qué contenta estoy! —bramaba la imbécil—. Necesitamos un poco de disciplina. ¡Y bien, los alemanes sí que nos van a dar disciplina! Y no un poco, solamente, José...” José, abrumado, daba la espalda a la habitación y tamborileaba nerviosamente el cristal. Entonces, completamente desencadenada, se volvió hacia nosotros: —“¡Valientes soldados, ustedes! ¡No fué así como peleamos en el catorce! ¡Yo soy del Norte, sé lo que digo! Ustedes son soldados, como yo soy el Papa!” Reunimos nuestras

cosas, saludamos cortésmente a la esposa de José, y nos hallamos nuevamente en las calles disciplinadas de Montereau.

\* Hemos dormido en una granja, en las afueras de la ciudad.

13. Nos dicen que Hitler debe venir a París, para el 14 de julio, y que los accesos de la capital están severamente custodiados; nadie entra en ella, nadie sale de ella. Sentados en un café, a dos o tres kilómetros fuera de la ciudad, nos consultamos respecto al partido que debemos adoptar. Pensamos que sería más prudente buscar refugio en la región, por algunos días, esperando que el ilustre conquistador quiera salir de París. Estamos a punto de levantarnos, habiendo resuelto ocultarnos en alguna pequeña aldea de los alrededores, cuando se detiene un coche frente a la puerta de nuestro café. Sale del mismo un hombre, se ubica en una mesa haciéndose servir algo de beber. Al tener conocimiento de que se dirige hacia París, abandonamos nuestra demasiado prudente resolución y le preguntamos si tiene un lugarcito dentro de su *Citroën*. Su coche está repleto hasta el techo, estirándose un perro en el único asiento más o menos libre, pero nos metemos allí a pesar de todo. Nuestro nuevo conductor se presenta: es un agente de la policía de París.

\* Avanzaba a toda velocidad. Nos relató que había salido de París el 12 de junio pasado, a pesar de la orden que se le impartió de permanecer en su puesto; y que temía ser exonerado. Nos dejó en Choisy-le-Roi, desde donde debe de haber unos doce kilómetros hasta París. Ya nada desagradable puede sucedernos. Un agente dirige el tránsito. Lo agarro por la manga y le digo que somos dos prisioneros fugados. Parece no comprender. Repito, al mismo tiempo que tiro el botón dorado de su manga. Luego, le digo que detenga el primer vehículo que pase, nos haga subir al mismo, y ordene al conductor que nos transporte hasta dentro de la ciudad de París. Que éste es su deber. El agente está positivamente enloquecido, se sofoca, pierde su latín. Entonces, a cubierto de su autoridad desfalleciente, detengo un automóvil ocupado por un hombre y una mujer, y les ordeno enérgicamente llevarnos a las puertas de París. Lo mismo que el agente de policía, el hombre da señas de un temor extremo, exhibe una tarjeta de legitimación: —“Soy empleado de la Prefectura... No puedo... No...”. Me meto violentamente dentro del pequeño *Peugeot*, hago

señas a Raymond K. de que me imite. El agente, boca abierta, la mirada fija, parece presa de cretinismo infantil.

\* Puerta de Italia. Plaza familiar. Quioscos de diarios. Entrada del subterráneo. Aquí están los Gobelinos, allí el Sena, más arriba está el Barrio Latino. Raymond K., que se ha portado como hombre a lo largo de todo el periplo, se pone a llorar bruscamente.

\* “Mañana es el “arbatagato” de julio.

*JEAN MALAQUAIS*

# NOTAS

## Los Libros

### FILOSOFÍA

MAX SCHELER: *Naturaleza y Formas de la Simpatía* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1942). —

El primado de lo emocional constituye la médula de la filosofía scheleriana. Antes que un ser que piensa o quiere, el hombre es —para Scheler— un ser que ama. Pero el amor, como en general toda la vida afectiva superior, no consiste en meros estados sensibles rigurosamente condicionados por la estructura psico-física del hombre, ni eso que simbólicamente llamamos “corazón humano” es un caos de ciegos estados sentimentales que se asocian y se disocian conforme a reglas causales con otros datos psíquicos.

Frente al racionalismo moderno, frente a aquella falsa manera de pensar según la cual la vida humana se agota en la oposición de razón y sensibilidad, de tal modo que todo lo afectivo queda incluido en la esfera de lo sensible, Scheler sostiene, como ya lo hiciera Brentano en su *Psicología*, la intencionalidad propia de lo emocional.

Los actos del sentimiento puro, al cual son dados como contenido intuitivo el mundo entero de los valores; los actos de preferir y posponer, en los que se funda el valor moral de nuestra acción; y, en fin, el amor y el odio, que ocupan el plano más alto de la intencionalidad emocional, son actos puros,

*a priori*, independientes de la peculiar organización psico-física del hombre y sometidos a una legalidad propia absolutamente ajena no sólo a las leyes naturales, sino también a las leyes lógicas del pensar.

Aquella profunda frase de Pascal: *el corazón tiene sus razones*, expresa —para Scheler— una evidencia de honda significación que sólo en la actualidad comienza lentamente a surgir de entre escombros de equívocos. Junto al *a priori* intelectual en la esfera del ser, hay un *a priori* emocional en la esfera del valer. Hay un modo intencional de conciencia de naturaleza afectiva dirigido a una esfera particular de objetos: el mundo de los valores y sus relaciones *a priori*, para los cuales el entendimiento es ciego como la vista para los sonidos o el oído para los colores.

En la existencia de ese mundo de valores con sus cualidades específicas y su orden jerárquico objetivo, y en esta función cognoscitiva de lo emocional, se funda la moralidad. Lo bueno o malo de una acción se apoya en el conocimiento *a priori* de lo bueno o malo. La ética encuentra así fundamentos rigurosamente conformes a la exigencia kantiana, sin caer por ello en el formalismo al que Kant se vió llevado por su identificación de lo afectivo con lo sensible.

Pero Scheler no se limita a reconocer para lo emocional una esfera propia de objetos impenetrables al entendimiento, sino que también ve en ello lo que determina y circunscribe el ámbito de todo conocimiento posible del ser esencial de las cosas. Todo conocimiento, que Scheler define ontológicamente como una participación en el ser, supone de nuestra parte una toma de interés, un dirigirnos hacia los objetos, un trascendernos a nosotros mismos para acercarnos a ellos. Sin interesarnos por algo no podríamos tener sensación ni representación alguna de ese algo: sea este interesarnos un simple impulso instintivo hacia el centro vital de otros seres, sea un verdadero movimiento de simpatía o amor hacia lo que constituye el núcleo personal de los seres espirituales ajenos. Más aún: lo que percibimos de los objetos se halla siempre determinado por la dirección impresa a nuestros actos de toma de interés, de amor y odio. Allí donde prende nuestro ánimo, allí está para cada uno de nosotros y en cada caso el núcleo de la llamada esencia de las cosas.

Pero a la vida emocional le está reservado un papel no menos importante como fundamento de toda forma posible de relación óptica y cognoscitiva y de vinculación moral entre los hombres. A la investigación y estudio de esta signi-

ficación social y moral de los fenómenos afectivos, en particular de la simpatía y el amor, ha dedicado Scheler diversos pasajes de su obra y, ante todo, este importante libro: *Esencia y Formas de la Simpatía*, una de las obras más hermosas y de más rico contenido de cuantas nos ha deparado la especulación filosófica en lo que va del siglo.

*Esencia y Formas de la Simpatía* es, sin duda, una de las obras que mejor caracterizan el pensamiento filosófico de Scheler, lo que hay en él de peculiar y típico, eso que podríamos llamar su estilo de pensar y de escribir. Muy raras veces nos es posible encontrar en un libro tan sorprendente riqueza de ideas, de pensamientos geniales, de observaciones y sugerencias finísimas. Esta exuberancia de ideas era una nota sobresaliente en Scheler, unida a un extraordinario poder de síntesis y una capacidad de penetración psicológica incomparable. Por lo demás, el prodigioso conocimiento que Scheler tenía de la historia de la filosofía se pone aquí una vez más de manifiesto al someter todas las teorías hasta ahora conocidas, acerca de los temas que constituyen el objeto de su investigación, a una completa revisión histórico-crítica. Esa extraordinaria riqueza de ideas, que parecían venirle encima en incontenible avalancha, y esa constante referencia a las posiciones adversarias, como si no le hubiese sido posible extraer de su mente un sólo pensamiento que no estuviese dirigido hacia algún oponente ocasional o sobre el cual no esperase una objeción inmediata, junto a la conmovedora pasión que ponía en el planteo y solución de sus problemas, dió a toda su obra y en particular a este libro un sello peculiarísimo y un estilo por momentos desordenado y confuso, pero a la vez brillante, frenético y de tal modo sugestivo que necesariamente provoca en el lector una reacción favorable o desfavorable a sus conclusiones que no raras veces sorprenden por lo inesperadas y atrevidas.

Después de señalar la importancia y significación de los problemas para la ética, la sociología, la psicología social, etc., estudia Scheler, en la primera parte de su libro, la estructura peculiar de cada una de las diversas formas de lo afectivo, sus caracteres diferenciales y las relaciones esenciales de fundamentación que existen entre ellas, consignando a la vez el tipo de vinculación que determinan y la significación moral que les corresponde.

Ante todo, distingue los fenómenos de verdadera simpatía de cualquier otro tipo de conducta con los cuales a menudo se los confunde: el simple contagio

afectivo, la unificación afectiva, el sentir o vivir con-otro, etc. La simpatía propiamente dicha se origina sobre la base de estos fenómenos de convivencia mútua, pero difiere de ellos en cuanto supone una distinción entre el yo ajeno y el mío propio y una actitud positiva y de participación en los estados afectivos ajenos como tales. Además, la simpatía y todas las formas de compasión y congratulación fundadas en ella poseen un sentido moral que no se presenta en aquéllos. No obstante, es un error creer, como los moralistas ingleses del siglo XVIII, que todo juicio ético debe pronunciarse a través de un sentimiento de simpatía.

Pero si es erróneo confundir la unificación afectiva y el vivir con-otro con la verdadera simpatía, no lo es menos reducir a ésta los fenómenos de amor y odio; y mucho más, por consiguiente, reducir estos últimos a hechos más simples o considerarlos como un complejo de tales hechos.

El amor y el odio difieren cualitativamente de toda otra forma de vida afectiva. Por lo demás, sólo a ellos les corresponde una función moral en sentido riguroso y, particularmente, por lo que concierne a la responsabilidad colectiva de todos los entes morales, en cuanto el amor se dirige al valor de la persona como tal y no a los bienes de los cuales es ella soporte, y en cuanto apunta, sin una representación previa de su contenido cualitativo, a los valores más altos posibles en el ser amado, contribuyendo así a la realización de su peculiar destino moral.

La fenomenología de los actos de amor y odio, los valores fundamentales del amor, la relación entre éste y la persona, y las formas, modos y especies del amor y del odio, son los temas que Scheler desarrolla magistralmente, con penetrante sentido psicológico y moral, en la segunda parte de su obra, completada con una exposición y crítica de las teorías naturalistas que tratan de explicar genéticamente los actos de amor como derivados de formas más simples y elementales, desconociendo la originalidad de tales actos y la imposibilidad de reducir la vida espiritual a la naturaleza, sus formas y sus leyes.

La parte final del libro está dedicada al problema del conocimiento del yo ajeno. Problema importantísimo y fundamental para toda teoría del conocimiento en las ciencias del espíritu, para la sociología, la psicología empírica, la psiquiatría y, en general, para toda cuestión que se refiera a los fundamentos esenciales, existenciales y cognoscitivos de los lazos entre los yo humanos y las almas humanas.

No voy a referirme ahora a esta cuestión ni a la clasificación, ordenación y solución dada por Scheler de los muchos y difíciles problemas que ella encierra<sup>1</sup>. Me limito a consignar que la contribución scheleriana al planteo y solución del problema del yo ajeno es una de las más valiosas de cuantas es posible encontrar en nuestro tiempo, incluyendo la siempre renovada teoría de la conclusión analógica y la de la "proyección sentimental" de Lipps. Sin duda, el genial aporte de Scheler a esta cuestión impone una nueva y completa revisión de sus problemas.

RAFAEL VIRASORO

RODOLFO MONDOLFO: *El genio helénico y los caracteres de sus creaciones espirituales* (Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1943). —

Ha sido error muy común entre los que han estudiado a la ligera el genio helénico, figurarse que éste se distinguía por una completa uniformidad. Nos hablan de orden, de desarrollo y de perfección dentro de normas fijas y determinadas. No menos en lo filosófico que en lo político, religioso y ético, se intenta presentar al pueblo griego como adscripto a ciertas y determinadas formalidades. Se le quiere negar, al parecer, el poder de ser imperfecto, la posibilidad de deslizarse por vías diferentes a las que seguía la generalidad. La simetría y la armonía con que algunos autores caracterizan sus virtudes, nos abruma.

El Dr. Mondolfo desmiente, con abundancia de citas y enumeración de hechos, esta manera de presentar una de las épocas más ricas de la historia de la cultura. Nos demuestra que el pensamiento griego estuvo dotado de una enérgica vitalidad y que, por lo tanto, fué variado y oscilante; tuvo, incluso, sus horas de decaimiento y profunda declinación, para luego rehacerse y elevarse. Demuestra cuán profundamente errónea fué la concepción clasicista, al atribuir a los griegos exclusivamente "libertad y claridad de espíritu; armónica unidad

<sup>1</sup> Me he referido a ellos en otra nota que sobre este mismo libro se publicó en la revista "Universidad", de la Universidad Nacional del Litoral.

de contenido y forma, de elemento sensible e intelectual, de naturaleza y espíritu; plástica serenidad y sentimiento de la medida y de la proporción; sano y puro objetivismo..." (pág. 16). De hecho, al describir como un conjunto de pensar y evolución uniformes a la cultura helénica, se le presta un magro servicio. Es desconocer su espontáneo desarrollo, lo que en ella hubo de vital, de libre, sin llegar, por eso, a la extremista concepción de Nietzsche, citado por el mismo Mondolfo, quien afirma que el helenismo es contraste, lucha, inhumanidad y, por esto mismo, genialidad. Para Nietzsche, en el límite adverso a la concepción clasicista, las raíces del árbol y de la cultura helénica nacían y se alimentaban de un humus de crueldad y de barbarie.

El Dr. Mondolfo expone, en los capítulos de que consta este libro, la multiplicidad y la variedad del genio helénico. Dentro de la Hélade podemos encontrar la más completa variedad en prácticas políticas y sociales, en la vida familiar, en las relaciones con los extranjeros. No menos múltiples y variadas fueron las concepciones artísticas, religiosas, filosóficas y todo lo que lleva el sello de la cultura. Nada humano le fué ajeno. De todo encontramos en Grecia cuando estudiamos sus fuentes sin el prurito de querer destacar a todo trance perfecciones y virtudes.

Mondolfo nos presenta en rápida visión, en prietas síntesis, con continuas llamadas a los textos originales, lo que fué el espíritu helénico. Y uno casi lo admira más en su variedad y en su contradicción que no en la clasicista idea que lo anquilosaba en un desarrollo uniforme y monótono. Es conocido el método de trabajo del Dr. Mondolfo, tanto en ésta como en otras de sus obras. Hombre de ciencia e investigador, consciente de lo que escribe, no quiere dejarse arrebatado por el entusiasmo que nos lleva a las afirmaciones prematuras e infundadas. Estudia el genio helénico en sus fuentes originarias y diversas. Nos presenta por igual las facetas que son un elogio y las que pueden engendrar un sentimiento de menosprecio.

El libro nos ayuda a captar el sentido de lo griego. Y comprobamos que es humano; por lo tanto, contradictorio. Pero lo que admira, y tal vez esté en ello la auténtica genialidad, es cómo en tan reducido espacio, y en tan pocos siglos, pudo un pueblo expresarse tan enérgica, vital y diversamente. El estaticismo a que lo había sometido el clasicismo, queda roto por una honda dinámica que trastrueca y enfrenta valores. Pueblo riquísimo, en donde podemos encon-

trar antecedentes para casi todas nuestras formas políticas, sistematizaciones filosóficas y artísticas. La influencia de lo griego en el espíritu europeo no ha sido, pues, unilateral, sino completa. Las palabras de Cicerón "Graeca leguntur in omnibus fere gentibus", los escritos griegos se leen en todos los pueblos, donde dejan sentir su influencia, se cumplen también en nuestros días.

Termina el libro con un apéndice, "El problema del conocimiento desde los presocráticos hasta Aristóteles"; Mondolfo demuestra que en el Estagirita, incluso, se pueden encontrar rasgos de subjetivismo y espiritualismo muy semejantes al criticismo kantiano.

LUIS FARRÉ

### HISTORIA, POLÍTICA

VEIT VALENTIN: *Historia universal*. (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1943). —

¿Existe una posibilidad histórica verdadera? ¿No será en el fondo tan vano indagar el pasado —esa sombría inexistencia— como pretender adivinar el porvenir —su fantasma gemelo? Los historiadores, con superioridad profesional, se sonreirán ante esta gravísima pregunta de un profano: allí, en la mano, tienen sus documentos. Pero los videntes tienen sus sueños, y entre un sueño vivo y un papel con todas las irrefutables evidencias de la propia muerte, no es más creíble el segundo que el primero.

La historia, como memoria extra-individual, obedece a una necesidad biológica de la especie, pero que no garantiza en modo alguno su valor cognoscitivo. Veit Valentin, el autor de esta *Historia universal*, nos dice en su proemio: "Queremos concebir y captar las realidades tal como ellas son, ni mejor ni peor de como lo merecen. Pretendemos asir la verdad que reside en las cosas mismas... y ya sólo esto vale el esfuerzo que en la tarea pongamos".

Y vuelvo a la pregunta impertinente: ¿Pero es que hay tal "merecimiento", tal verdad-residiendo en las cosas, o en los acontecimientos? La pura suma de fenómenos no engendra la menor porción de historia. Lo temporal, como simple sucesión, como acaecer liso y llano, podrá servir de apoyo a lo histórico, pero

es en su esencia carente de toda historicidad. El mismo Valentin nos lo anticipaba renglones antes:

“El asignarle un sentido a la Historia Universal es, pues, algo ineludible en quien echa sobre sí la tarea de escribirla. En la factura misma reside ya una asignación de sentido. La Historia Universal es informada por la concepción del mundo y ha de acabar en concepción del mundo”.

Me adhiero con entusiasmo a estos últimos conceptos, aunque no alcance a comprender, con suficiente claridad, cómo se concilia aquella indagación de la verdad “que reside en las cosas” con este “ineludible sentido” que debe asignarle a la Historia Universal el que la escribe. Y ¿por qué no decirlo? El que la hace. Si hubiera una posibilidad de Historia Universal independizada del concepto del mundo de quien la escribe, pronto tendríamos una Historia reducida a la objetividad estricta de la Anatomía o la Botánica, con sus herbarios de hechos definitivos y catalogados, con su detallada prolijidad de inserciones y conexiones de acontecimientos entre sí, y la labor de los historiadores sería una minuciosa expurgación de elementos espurios aportados por la pasión o la imprecisión de los investigadores menos serenos o peor informados.

Pero la Historia, como la Poesía, hermanas al fin, nacidas de las necesidades de la Memoria, su madre común, buscan y encuentran su verdadera autenticidad en el “sentido”.

Y eso sería y es hermoso. Pero hay algo que falsea al sentido y al mismo tiempo va indisolublemente unido a él, y es que el “sentido” presupone, no sólo una dirección, sino, antes que nada, un punto de vista. Y el punto de vista es el natural enemigo de la objetividad, porque el objeto “es” sin necesidad de ser contemplado, y la contemplación ya lo tiñe de subjetividad. Miro este libro y de inmediato lo deformato: no sólo las leyes de la perspectiva falsean ya mi visión: es algo más hondo lo que modifico en él: también hay un sentido para mí como lector, en la sucesión de sus páginas, pero en el libro, todas las letras, y las ideas por ellas fijadas, están expresándose simultáneamente. En el libro no hay “desarrollo” ni “progreso”, principio ni fin: en el libro todo es instantáneo y simultáneo, como en la mismísima Eternidad. Ahora que ese libro en sí, es algo inhumano, carece de sentido para el lector que debe disfrutarlo en el tiempo, en una prudente y acompasada sucesión que deforma —o si se quiere “conforma”— la objetividad dada para hacerla asequible a nuestra vida.

¿Hasta qué punto un historiador que pretende buscar “las realidades tal como ellas son” tiene derecho a deformarlas por efectos de su ángulo visual? Evidentemente carecería de todo derecho en ese sentido. Cada hecho debería ser valorado, no de acuerdo con su punto de vista, sino por sus intrínsecos “merecimientos”. Si consideramos la Historia, en cambio, como el producto de una concepción del mundo, es no menos evidente que le asiste ese derecho, y más aún, que no puede prescindir de él en ningún momento.

Es lo que Veit Valentin ha hecho con valeroso descaro en esta hermosísima obra, corriendo todos los riesgos, incluso el que nos asista el pleno derecho a nosotros, como lectores, de protestar por el título de Historia Universal a lo que debió llamarse de modo menos ambicioso.

Porque resulta que el ángulo de enfoque de Valentin, para aumentar su precisión, tal como hacen los fotógrafos, se ha reducido en abertura. Es maravillosa la vivacidad de detalles que así ha logrado, pero a expensas de la amplitud. El centro de Europa, que ocupa el centro del foco, está fijado con una riqueza de colorido, con un vigor en los trazos, con una espontánea animación que rara vez se alcanza a lograr en un libro de Historia. El estilo nervioso y tenso, y al mismo tiempo de afinada puntería, logra retratos de personas y épocas en una apretadísima síntesis de expresividad elocuente. Véase, por ejemplo, la figura de Lutero, o de Juana de Arco, o de Bach, o lo que dice sobre el Rococó francés o el Renacimiento italiano. Una densa sabiduría bulle bajo la concisión de esos párrafos esenciales y justifica ampliamente a su autor. Pero sucede que, sin perder en exactitud, las zonas circundantes van siendo raleadas de noticias en cuanto a su propia vida. Valentin no puede eludir su condición de hombre del centro de Europa, ni se propuso hacerlo. Para él la Historia Universal es la Historia de ese centro de Europa. Las mismas Rusia y España, así como la propia Inglaterra, aparecen por momentos ligeramente “flous” por efecto de lo ceñido del enfoque. No digamos nada de América, y en especial de nuestra América Hispana, despachada en brevísimas páginas, y siempre en relación al movimiento histórico general fijado en el centro europeo. Personalmente tendríamos poco que objetar, porque tenemos conciencia de lo modesto de nuestro papel en el conjunto del mundo en cuanto al pasado; pero es que resulta que la cultura maya o incaica tampoco merecen sino contadísimos renglones, y por supuesto en el momento en que se ponen en contacto con la cultura europea.

casi como si fueran una creación (y un poco como una pesadilla) de los conquistadores. Las culturas chinas o indias no salen mejor libradas: sólo como tributarias o, en el mejor de los casos, como telón de fondo para que se destaque con todos sus “merecimientos” la Historia de Europa, iluminan brevemente sus páginas.

En esto —confieso— me he sentido defraudado como lector de una Historia llamada Universal. ¿Qué diríamos de una Historia Universal escrita con idéntica deformación por un hotentote o por un esquimal? Tendrían, sin embargo, el mismísimo derecho a exponer su punto de vista, y si alcanzaran el alto grado intelectual e informativo y comprensivo de Veit Valentin, escribirían libros no menos interesantes, ni menos arbitrariamente titulados.

Una Historia Universal presupone ineludiblemente un punto de vista y un concepto como filtro selectivo, pero no puede reducir la amplitud de sus propios designios, así como, volviendo a la comparación fotográfica, no se nos puede ofrecer como vista panorámica la que sólo abarca el pequeño detalle de un paisaje.

No menos evidente resulta la deformación en el tiempo que en el espacio. Baste para ello decir lo que sigue: la obra total consta de tres tomos. El primero abarca desde la prehistoria hasta la Contrarreforma, el segundo desde la Contrarreforma hasta las postrimerías de Napoleón, y el tercero desde entonces hasta nuestros días, como si la Historia fuera adquiriendo mayor densidad e importancia a medida que se aproxima al historiador.

Esta Historia sería inobjetable si en lugar de calificarse Universal, se llamara “Historia de los Orígenes de la Europa Contemporánea”. Y resaltarían, aún más, muchos de los altísimos valores que encierra. Numerosas figuras semiborrosas, cobran aquí un vigor y un brío inusitados y se mueven, eso sí, con un sentido de integración del propio ritmo vital a un ritmo más amplio, que si no es el universal, es por lo menos el europeo. Hay una aguda penetración que cala en la profundidad de los acontecimientos y nos los presenta a una nueva luz, como si realmente fueran nuevos. Esto presta a la obra la vivacidad de un auténtico libro de aventuras, que tal es en puridad toda Historia, como si el hombre, con criterio de folletinista, se hubiera empeñado en desentrañar de entre las posibilidades la menos aparente, la más inverosímil, para traerla por ese mérito al mundo de la realidad.

No se trata de un "esquema" a la manera del de Wells, porque el esquema presupone una ilación, un "orden", además de un "sentido", y Veit Valentin confiesa: "No hay leyes históricas. La Historia Universal entera es un caso particular que consta de casos particulares. Es la revelación de lo individual".

Maravillosas palabras que coinciden con aquellas de Schopenhauer, quien decía que buscar formas en los procesos históricos era tan entretenido, pero tan vano, como distinguir rostros en los cambiantes perfiles de las nubes. La presentación gráfica de esta obra, increíble hace unos cuantos años entre nosotros, nos permite palpar los progresos de nuestra industria editorial. Las ilustraciones seleccionadas con certero buen gusto... en cuanto el buen gusto puede coincidir con la efigie del Dr. Goebbels, cuya exactitud iconográfica supera en precisión al peor de los insultos.

La traducción se ciñe ejemplarmente al texto, y a veces se excede a sí misma, dejándonos frente al problema de identificar a Juan el Tremendo con nuestro viejo conocido Iván el Terrible, o de orientarnos en la ya difícil ciudad de Shangai sustituyéndola por la aún más problemática de Xangae; pero ha conservado la fluencia caudalosa del estilo, opulento y severo a la vez, característico del autor.

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

JOSEPH E. DAVIES: *Misión en Moscú*. (Editorial Marcos Sastre, Buenos Aires, 1943). —

¿Qué forma tomará la diplomacia del futuro y qué laya de hombres estará llamada a desempeñarla?

La pregunta se impone al leer los libros de memorias de tres embajadores en países totalitarios, publicados durante la guerra: *Fracaso de una misión*, por Sir Neville Henderson, *Diario del Embajador Dodds*, y *Misión en Moscú*, de Davies. Aun cuando los dos primeros, que tratan de la política alemana y sus dirigentes en el período agudo de la preguerra, carezcan del interés de actualidad, son libros que tienen, sobre otros del tema, un valor documental con *addendum* de informes y notas oficiales; como lo tiene igualmente el popular libro del

Embajador Davies (ya llevado a la pantalla). Ofrecen, además, un contenido de observaciones que dejan entrever el temple psicológico de quienes intervinieron en las últimas etapas de las negociaciones internacionales que culminan en la catástrofe, y que invitan a reflexionar sobre la función de la diplomacia del porvenir.

Sir Neville Henderson, el representante de S. M. Británica en Alemania (1937-1939), es diplomático de carrera. Educado en la vieja tradición conservadora, es el instrumento requerido para interpretar los designios de su gobierno ante el gobierno al cual está acreditado, y los de este gobierno ante el suyo. Se mantiene estrictamente en sus fueros. No parece enterarse de la mentalidad nazi, ni de la educación que la adiestra, ni de los métodos que la sostienen. Hombre culto y de mundo, su misión es ajustarse al medio en que debe actuar y proceder con la política conciliadora (?) de Chamberlain — Berchtesgaden, Goldesberg y, por último ¡Munich!

El embajador Dodds, un profesor universitario que nada conoce de diplomacia, es el polo opuesto. Se le ha designado para tan difícil cargo por la integridad de su carácter y por sus conocimientos del idioma y del país (había cursado estudios en una universidad alemana). Hombre sencillo, inflexible y austero, no se siente a sus anchas en el fastuoso medio diplomático, y menos aún en el febril ambiente de Berlín en los años que se sucedieron a la *purga* de junio de 1934. Convencido de que los deberes de un diplomático implican conocer la historia total (él era un historiador distinguido) del pueblo en que actúa, a fin de comprenderlo, nada puede hacer en la Alemania hitlerista, salvo ejercer, en ocasiones aisladas, la intervención protectora que sus funciones le permiten. Estuvo lejos de desempeñarse como un perfecto instrumento este embajador a quien le repugnaba estrechar la mano de Goering (Henderson, por lo contrario, confiesa su simpatía por el Mariscal). Mas si Dodds falló en su misión, surge el hombre de una recta honestidad cuya actitud merece tomarse en cuenta.

Los antecedentes y el temperamento del embajador Davies son muy diferentes. Abogado y millonario que entiende de finanzas y negocios, se lanza, puede decirse, a la aventura de la diplomacia con un fervor y un entusiasmo de adolescente. Goza de un optimismo boyante, de una capacidad extraordinaria para admirar gentes y cosas, de una buena dosis de ingenuidad, y tiene algo del periodista norteamericano que todo lo quiere ver y espera enterarse de todo. Añádase a esto el

propósito de ponerse a tono en cada momento con el medio soviético, y se comprenderá el éxito del Embajador. Cumple con su misión, al conseguir el pago de la deuda rusa a los EE. UU.; frecuenta a Máximo Litvinov, cuyo realismo político hace que sea el asesor más seguro de la situación internacional: sabe congraciarse con los Comisarios, quienes le invitan a sus respectivas *dachas* (casas-quintas) en los alrededores de Moscú: privilegio que no se extiende a viejos miembros del cuerpo diplomático. Todo lo observa al detalle. No se le escapa la abundante mesa de los Comisarios, ni el caviar que sólo se sirve en el Kremlin y en su restaurant, o el número de florerías, con salones de bellezas y cosméticos, en una determinada manzana. Admira los teatros, el ballet, las escuelas. Recorre zonas de Ucrania y llega hasta el Mar Negro, para visitar fábricas de armamentos, planteles eléctricos, bodegones, campos petrolíferos, granjas colectivas, sanatorios, escuelas nocturnas para obreros y jardines infantiles. Consigna en sus notas oficiales su asombro ante la portentosa industrialización de la Rusia soviética en pocos años, la eficiencia y la juventud de los ingenieros y técnicos, muchos educados en EE. UU. Buen millonario, ve complacido que el sistema gravita hacia el capitalismo —¿acaso las diferencias de salario no implican diferencias de vida y de clase?— y, buen demócrata y patriota, sostiene abiertamente que en su país se disfruta de la libertad de pensar, sentir y hablar, como que allí “todo hombre es rey en su propio castillo”.

Su admiración se extiende desde Stalin —a quien conoce en una reveladora entrevista, y en quien ve a un hombre sencillo, modesto, paternal, empeñado sólo en el bienestar de su pueblo— hasta la G. P. U., que, si bien vigila al embajador, también lo protege. Cuenta, no sin cierto humorismo, que, en una ocasión, el automóvil en que paseaba con un amigo por un bosque sufre un desperfecto, y que la policía secreta los socorre, invitándolos a regresar a la ciudad en su propio automóvil. Y cómo, en otra ocasión, los agentes interceptaron un cuadro comprado por él esa misma mañana a un anticuario, que se lo había hecho pasar por la obra de un maestro, obligando a éste a devolver el monto. Porque el embajador es un generoso amante del arte: colecciona iconos y porcelanas rusas, a más de donar a su Universidad de Wisconsin una serie de pinturas históricas de artistas rusos modernos. (Selección que puede apreciarse en *Life*, número especial de marzo, dedicado a la Rusia soviética).

El embajador asiste a los dos famosos juicios: el de Radex, acusado con

otros del asesinato de Kirov, y el de Bukhanin-Rykov (que tuvo lugar después de la ejecución secreta del General Tukhatchevsky y de once jefes del Estado Mayor, condenados en un tribunal marcial, por estar implicados en el gran complot militar). Como abogado que algunas veces ha sido fiscal y defensor, observa con ojo crítico. En ambas ocasiones, nota el aspecto sano de los acusados y concluye que las extraordinarias confesiones son auténticas: opinión suya que corrobora con la de otros diplomáticos. No comprendió entonces —dice más adelante— que los crímenes imputados —sabotajes, voladuras de puentes y laboratorios químicos, destrucción de líneas férreas, etc.— eran parte de actividades quintacolumnistas convenidas con Alemania y el Japón.

Es posible que estas conjeturas sean verdad: que las autoacusaciones no fueran —según se ha dicho— los efectos de drogas y suplicios mentales que paralizan la voluntad e inducen a la autosugestión; medios a los que habría recurrido un Gobierno autócrata temeroso de la contrarrevolución.

El fenómeno humano queda ahora planteado en forma aún más pavorosa. No se trata de unos cuantos sino de muchos hombres. ¿Cómo explicar el hecho de que ninguno de aquellos revolucionarios de la primera hora que lucharon por un ideal junto a Lenin —con excepción de Stalin, Kalanin y Litvinov— mantuvieran su integridad moral? Todos han desaparecido: condenados a muerte o a presidio por asesinos y traidores dispuestos a vender su patria, desarmarla y entregar parte de sus territorios —de acuerdo a un plan bien definido— a Alemania y al Japón.

¿Cómo explicar el enigma de tamaña traición y en tan grande escala?

Se suele traer a colación lo ocurrido durante la Revolución Francesa. Pero las condiciones de esta revolución, que lleva ya más de dos décadas de existencia, son totalmente distintas. No es posible aceptar el fatal paralelo. Y no se aclara el enigma humano.

*ANA M. BERRY*

DARDO CÚNEO: *Juan B. Justo* (Editorial Americalee, Buenos Aires, 1943). —

La extensa bibliografía sobre Justo se ha ampliado con este tomo de Cúneo. Ya, fervorosos discípulos habían estudiado varios aspectos de la personalidad de quien fundó el Partido Socialista en nuestro país: como médico, como parlamentario, como periodista, como divulgador de la teoría de Marx frente a los problemas rurales, monetarios, educacionales. Cúneo abarca todos estos aspectos de la vida de Juan B. Justo y lo presenta, además, en función del medio argentino. Conocemos, así, el barrio en que ha nacido, su primera escuela y el nombre del maestro que le enseñó a deletrear; seguimos sus pasos en la Escuela de Medicina y lo vemos en el Parque, curando heridos, no obstante su disconformidad con el carácter de motín militar que los jefes dieron al movimiento del 90. A medida que Justo avanza en las ideas que lo aproximan a los grupos de obreros inquietos, en procura ellos mismos de luz para sus inteligencias y de justicia social para todos, y funda organizaciones en defensa de la clase trabajadora, asistimos a la evolución del país en una sucesión de animados cuadros.

La intención del autor fué presentar a la figura central de su relato dentro del marco político de la nación, apuntando todas las influencias que podían determinarlos. Pero aparte de que el estudio del medio lo hace Cúneo con su criterio de adepto de la escuela de Justo, amoldándose estrictamente a la enseñanza de Justo, y adoptando hasta las propias palabras de Justo, lo cual limita el valor crítico de la obra, ese procedimiento esfuma al personaje central y lo pierde en la masa de hechos relatados. La personalidad de Justo requería una presentación sintética de su vida, de sus ideas, de su acción, en un relato apretado y ceñido, paralelo a la descripción del medio.

Los próceres argentinos habían realizado su obra cuando Justo empezó la suya. Pero, de común con ellos, la obra de Juan B. Justo gravita en nuestro espíritu cuando queremos representarnos la marcha ascensional del país. Bien ha hecho Cúneo al exponer las lacras de nuestra política desde antes del 90, para explicar el alcance de la intervención de Justo en el escenario nacional. El negociado, el soborno, el fraude, la corruptela de comité, la inconsciencia y la inmoralidad de los caudillos, la incompreensión general de los verdaderos intereses argentinos, y, más que todo, la indiferencia por la suerte del hombre que valorizaba con su trabajo el suelo del campo y de la ciudad, eran bastante para

inducir al profesor universitario, al cirujano ya célebre, al hombre ante quien se abrían las puertas de los honores oficiales y de la fortuna, a renunciar a todo para dedicarse a predicar, en reuniones proletarias, las verdades aprendidas en las páginas de *El Capital*.

Salió Justo un día de la sala del hospital preguntándose si no sería mejor, en vez de empeñarse en curar vanamente enfermos, dedicarse a suprimir las causas de la enfermedad y el dolor. El latifundio tenía oprimido al país como en un cerco de bronce. El capital extranjero exprimía la salud y la vida del trabajador, en larguísimas jornadas, por salarios reducidísimos, dando por resultado la miseria y la desnutrición. En tales circunstancias, ¿en qué consistiría trabajar por la patria con el máximo de eficacia? El pensador dió al médico la respuesta: señalar al obrero sus derechos y enseñarle a reclamarlos, y para esto fundar periódicos, levantar tribunas en los humildes locales de barrio, organizar un gran partido de la clase trabajadora, con un programa definido; además, instruirlo en la difícil ciencia de la edificación social, y para esto hacer escuela de cooperación, de gremialismo, de mutualidad, de conciencia cívica. Es lo que hizo Juan B. Justo. En eso consiste su obra. Por eso fué el Maestro, el Fundador. Sembró sin preocuparse mayormente de si vería florecer la cosecha. Pero la vió florecer.

La política del país se había transformado cuando Justo dejó de existir. Ya no era el parlamento argentino un lugar de reuniones de puros oligarcas, a veces reñidos entre ellos. Allí se habían dicho muchas verdades que interesaban a nuestra vida institucional. Justo y sus discípulos habían disecado el presupuesto de la Nación. El ambiente parlamentario se había purificado con debates sobre la defensa de la mujer y del niño, sobre la protección del obrero, sobre la higienización de los lugares de trabajo.

Pero no se rinde justicia a Juan B. Justo trazando su vida en línea recta, como lo hace el autor de este libro. Era una personalidad asombrosamente múltiple. Sobre todo asunto, sobre todo tema, aun literario, tenía su idea. Su sensibilidad no se limitaba a sentir la injusticia que oprime al obrero, y alcanzaba a la obra de arte. Por otra parte, su vida, su acción, su obra, no están exentas de errores. Y después del libro de Cúneo —escrito con fervor y acatamiento de discípulo—, falta la obra crítica, la obra hecha con independencia de espíritu, que analice a fondo y coloque al autor de *Teoría y práctica de la historia*

en el exacto lugar que le corresponde, tanto en la historia del socialismo internacional como en la evolución de nuestra vida social y política.

Con todo, esta obra de Cúneo es lo mejor que se ha escrito sobre Juan B. Justo hasta hoy. Vale por la sinceridad que la inspira, y porque enseña la vida de un hombre a quien millares de seres deben su elevación de la opaca existencia del que es explotado sin comprenderlo, al mundo claro de la acción guiada por la conciencia del derecho y del deber.

*ARTURO MONFORT.*

## Letras de México

### JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Vivo, Juan Ruiz de Alarcón fué víctima de sus ingeniosos y crueles contemporáneos; muerto, de los profesores de literatura, que lo cubrieron con una espesa capa de adjetivos rutinarios. Sus contemporáneos no lo querían: indiano, jorobado, seguramente amigo de la reverencia y del elogio, seguramente frío y hermético, dueño de una medida y de un sentido de la perfección que sería inútil buscar entre sus rivales, tenía que aparecer a los ojos de todos como un intruso. Lope, en un retrato apasionado, lo llama "sinuoso". (Más tarde Lawrence hablará de los suaves, violentos, sinuosos mexicanos). Esta imagen de Alarcón fué substituída después por otra, que lo hace un mártir inocente y una víctima de las intrigas de sus poderosos adversarios. En cuanto a la apreciación de su obra, todos se limitaban a afirmar que Alarcón inicia en la Europa moderna la comedia de caracteres y la tendencia moralista. En 1913 Pedro Henríquez Ureña "se acerca más a la obra de Alarcón, distingue su tonalidad propia dentro del siglo XVII español y la conecta con la psicología del pueblo mexicano". A partir de Henríquez Ureña la crítica de la obra del dramaturgo mexicano se ha hecho más aguda, más profunda y más luminosa. Los trabajos de Alfonso Reyes y Antonio Castro Leal, por una parte, y de

José Bergamín y Valbuena Prat por la otra, han acabado por darnos una imagen compleja, rica en contradicciones, y por tanto viviente, de Alarcón.

Antonio Castro Leal, a quien la poesía mexicana y la novela inglesa deben algunos estudios excelentes, ha publicado un libro, *Juan Ruiz de Alarcón, su vida y su obra*<sup>1</sup>, que no sólo es un resumen de la vida y un análisis de la obra del dramaturgo, sino que representa la culminación de los estudios alarconianos. La crítica de los especialistas —Alfonso Reyes, Enrique Diez-Canedo, Ermilio Abreu Gómez— ha señalado ya la importancia de cada capítulo del libro: el preciso, transparente resumen biográfico; la descripción del teatro del siglo XVII, “hecho para despertar el interés y satisfacer el gusto del público”, como las modernas novelas policíacas; el análisis de cada comedia de Alarcón, seguramente el más ceñido, claro y agudo que se ha hecho y en el que destaca el estudio dedicado a la figura de don Domingo de Don Blas, uno de los personajes más humanos y complejos del teatro español; y el examen de la obra alarconiana, en el que desvanece la imagen de un Alarcón moralista, se enfrenta a la teoría del resentimiento, sostenida por Valbuena Prat y, finalmente, ahonda y precisa los límites del mexicanismo de Alarcón, siguiendo el camino señalado por Henríquez Ureña.

El estudio de Castro Leal termina con estas palabras: “Creo que la obra de Alarcón anuncia los rasgos predominantes del espíritu mexicano”. Recoger esta afirmación, someterla, si es posible, a una nueva y rápida inquisición, me parece todavía fértil y necesario. No sólo la figura y el carácter del dramaturgo irritaron y extrañaron a sus contemporáneos; también su obra, medida, clara, viviente negación del monstruoso, laberíntico teatro poético español. Alarcón es una respuesta mexicana al siglo XVII español; es la réplica que necesitaba el espíritu hispano, que siempre vive de la polémica y que cuando no tiene interlocutor, lo engendra. En Alarcón se presiente que lo mexicano no es tan sólo una dimensión de lo español, sino sobre todo su réplica. El teatro alarconiano es una réplica al teatro de su tiempo; por eso no es nada accidental el entusiasmo con que fué acogido por los franceses, que veían en estas afiladas negaciones muchas de sus afirmaciones nacionales. Alarcón, el indiano, llega a España seducido por Lope, el monstruo de la naturaleza, pero ante este

<sup>1</sup> Prólogo de Alfonso Reyes (Cuadernos Americanos, México, 1943).

monstruo genial y poético, disparatado, se inhibe. Se recoge en sí mismo, en su joroba alarconiana que guarda, sin esconder, todas sus lágrimas no derramadas y que desde ese día será el símbolo de todo lo que no hará. Veía en su joroba a la de todo el teatro de su tiempo; como en un espejo la veía reflejada, con toda su violencia inmoderada y espantable, con toda su misteriosa ternura, hinchada, hinchada de lágrimas, fantasía delirante y humorista. En un callado, heroico esfuerzo artístico y ético, les dijo *no*, a la Joroba de su tiempo y a su propia joroba. Se escapó así del resentimiento, pero también del teatro imaginativo y poético.

De esta negación parte su obra y buena parte del teatro universal. A la temperatura apasionada de Lope, opone la suya, hecha de medida y dignidad. Si no es sublime, es, por lo menos, digno. No asciende mucho, pero tampoco su caída es profunda: su obra queda siempre en un tenso equilibrio. En el *no* de Alarcón vive, como en cifra, todo el *no* de México. Es un *no* a su tiempo, pero también a España. En esta respuesta negativa palpitan, implícitas, todas esas posibles, incumplidas afirmaciones del naciente carácter mexicano, que desde entonces busca expresarse. La nota polémica de Alarcón fué advertida, primero que nadie, por sus contemporáneos, aunque la atribuían más bien a singularidades personales. Pero es curioso que “todos los rasgos que caracterizan a la obra de Alarcón (discreción, sobriedad, medida, observación fina y maliciosa, cortesía, inclinación clásica, tendencia epigramática, temperamento reflexivo y preocupación ética), aunque no son, de ningún modo, privativos del espíritu mexicano, se presentan en él con tal frecuencia y en tan particulares proporciones, que se puede decir forman un cuadro de tonalidades propias”. Es significativo también que la poesía lírica mexicana, por lo menos en su porción más valiosa y constante, posee las mismas cualidades y limitaciones, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta Othón.

Debajo de esta medida y de esta cortesía (¿máscara viviente?) alientan un espíritu violento y mágico, desesperado y nihilista, un humor fúnebre y una alegría salvaje. Pocas veces este carácter subterráneo se ha expresado en el arte y pocas veces se ha manifestado de un modo creador en nuestra historia. Este México secreto, que hizo la Revolución Mexicana y que luego la abandonó a los burócratas, vive en algunas páginas de Vasconcelos, en algunos cuadros y

pinturas, en algunos poemas, y en muchas fiestas y costumbres populares, pero aun espera su hora. Oprimido por una historia adversa, abandonado a la desesperación y al hambre, cuando no reducido al silencio, se expresará apenas tenga verdadero acceso a la cultura y a sus bienes.

Diré, por último, que el libro de Castro Leal está escrito en un idioma luminoso y transparente, exacto y levemente irónico, que lo hacen uno de los tres o cuatro mejores prosistas mexicanos; idioma al que se puede aplicar, sin esfuerzo, esas palabras de La Bruyère que cita (*quelle pureté, quelle exactitude, quelle élégance!*), y en las que encuentra la mejor definición del estilo del dramaturgo mexicano.

OCTAVIO PAZ

## Crítica de Arte

ATTILIO ROSSI

Si se ha de juzgar el valor de una exposición por las sugerencias que ésta despierta en el espectador, ya en meditaciones que se ajustan a sus límites, ya en disparados mundos imaginarios, ya, más serenamente, en el sencillo goce de los ojos, la de Attilio Rossi<sup>1</sup> tiene, por sí misma, un purísimo valor emocional. No es la emoción, claro está, la única calidad que nos ofrece Rossi en su pintura actual —actual es un decir, pues una exposición que tenga unidad, como un libro, es ya obra pasada—, pero sí es la que creo conveniente destacar sobre las otras, pues en apariencia era la más oculta en algún otro momento del pintor. Ciertos cuadros anteriores de Rossi podrían parecernos demasiado invadidos por la voluntad, anudados en exceso, como si el pintor empeñara el aliento, no en darle soplo a sus imágenes, sino en levantarlas arquitectónicamente, en construirlas. Podría quizás verse en aquellos cuadros, con hiriente evidencia, la “mano de obra”, cosa que siempre desorienta los ojos del contemplador, enredándolos en la fachada e impidiéndole ver la firmeza de los

<sup>1</sup> Realizada en el *Salón Impulso*.

cimientos y el anhelo que vuela sobre el tejado o se posa en el árbol del jardín, ante la ventana.

Pero la emoción que comunica la pintura de Rossi no nace sólo en el argumento, en la novela o en el guión lírico de sus cuadros, cosa que también tienen, de lo cual estoy muy seguro, pues a mí ni me gusta ni me parece recomendable un arte, cualquiera que sea, que no tenga argumento, que es tanto como no tener huesos, ni sangre, ni espíritu; un arte que no comprenda en sí mismo su tradición, es decir, que no tenga sentido; pues creo que nada es más desconsolador que la contemplación de una obra que *no quiere* decir nada, que no cuenta o canta —perdón por lo gastado del juego— nada, que no entabla diálogo con el hombre, que no responde a su pregunta, o no le hace soñar o meditar, sea desde unas nubes que valga la pena estar en ellas o junto a una roca que confirme la misteriosa existencia de la realidad; en fin, si porque nada pasa en él, nada suyo queda en mí, ni siquiera, afortunadamente, su poca nada. La pintura de Rossi tiene desde luego tradición, novela, poesía, sentido. Pero su emoción viene de fuentes estrictamente plásticas, se comunica con su lenguaje propio, un color raro en su naturalidad, un dibujo flotante y riguroso a la vez, una atmósfera íntegra, espaciosa en sus límites, que revela la orientación íntima de los objetos, la hondura de la recreación, la certidumbre de la luz. Viene sobre todo de esa melancolía latente, menos manifestada que interior, que brota de los tonos, decididos pero tiernos; melancolía en los grises, tristeza en los fríos azules, que resplandece y se trasparenta temblorosamente en ese blanco sutilmente mineral, que va del hueso mate a la cal muerta, recorriendo una matizada escala de sensibles hallazgos de color.

Para quien tenga la fortuna de no ser archivero por vocación, ha de ser alentadora la imposibilidad de clasificar la pintura de Rossi. ¿Cómo apuntar en la tarjeta correspondiente esta doble dirección: un afán de vuelo romántico y una ambición de orden clásico? Rafael Dieste, que inauguró esta exposición con una conferencia sobre “la paz de la pintura”, señaló el conflicto de estas dos direcciones en la vocación de Rossi. Yo señalo el del crítico que quiera, inteligentemente, expresarlo con claridad y deducir las consecuencias del mismo. Creo que la mejor explicación del conflicto, está contenida en los cuadros de Rossi. Junto a una ventana que da al mar, hay una botella que encierra un velero. En el horizonte, respirando a todo pulmón, un velero de verdad cruza el

paisaje. El velero aprisionado en la botella junto a la gracia del velero libre, nos hace recordar que la melancolía de Rossi, a que ya nos hemos referido, tiene mucho de irónica. Contrastes así, pueden verse, aunque no tan directos, en toda su obra. En otro cuadro está el mar, abandonado, bañando una playa solitaria en la que sólo aparece un quitasol, que se ha quedado solo. Todo está pintado con conciencia, lógica, rigor. Pero por dentro, en las mismas venas del cuadro, hay algo que sonríe. Esa gran soledad de la playa, frente a la que el mar sigue su vaivén fatal, hace que de pronto el quitasol gane personalidad, pareciendo que le ha dado la locura de quedarse allí, veraneando a destiempo, fijo en su vocación. Pero esta ironía, más que buscada, nos parece hallada. Surge de la misma sorpresa, de la sorpresa natural que podemos encontrar si damos un paseo o si descorremos la cortina y nos asomamos al balcón. Es la sorpresa sencilla, sin retórica, sin artificio, sin truco. Esa sorpresa indefinible que nos hace decir: "Mira", ¿es raro, eh?, y el acompañante responde: "fantástico", o "estupendo", o "sí, es hermoso".

Rossi, como los mejores artistas jóvenes, tiene la conciencia atormentada, la sangre revuelta por un problema que no siempre han enfrentado íntegramente muchos pintores: el problema mismo de la pintura, su milagroso mundo problemático.

Picasso, Dalí, son Picasso, Dalí; el uno un genio, el otro genial, según la convenida definición de Weininger. Pero ni Picasso ni Dalí son el cielo de la pintura. La pintura es Velázquez, y es Ticiano y es Rembrandt. Y es Rubens y Van Eyck y Tintoretto. Pero, ¿podríamos decir que es, por ejemplo, Picasso, para citar el más grande del hoy de ayer, la pintura? Creo que muy pocos se atreverían a afirmarlo.

Y Rossi quiere —no es sólo querencia suya— reunir en un solo árbol pleno el empuje romántico y la suprema verticalidad del arte clásico. A la deslumbradora personalidad romántica picassiana darle la ley universal, el esplendor incomparable de la unidad renacentista, la luz de su sabiduría. Hacer que cuaje en capítulo de Historia Universal la anécdota de las evocaciones íntimas. Y éste es el problema general, último y primero del creador. Hay ya tres vértices resueltos: Velázquez, Ticiano, Rembrandt. (A veces pienso que esos tres vértices dejaron cumplida la primera trinidad de la pintura, y que Goya y el Greco

vinieron a fundar una nueva, sin que nadie hasta ahora se revelase como la tercera persona esperada).

Rossi está en plena, seria juventud de pintor. Todavía le veremos quemar las naves y adentrarse en el continente para emprender la épica más imprevista. Esta exposición, que en otro sería muestra de particular madurez, en él es exploración inquieta, anhelante. La lírica de las antiguas quintas, la aventura de las ventanas, la leve y eterna gracia de las palomas, la ironía burlona y trágica de los lugares desiertos, para él no son, felicitémoslo por ello, medios de alcanzar una fácil gloria romántica. Pues Attilio Rossi es uno de los heroicos, de los fieles que van a la batalla para morir “desnudos como los hijos de la mar”, con el único, angustioso afán de encarcelar vivo al ruiñeñor, enamorándolo en su jaula de colores, para que siga encantado, cantando.

#### GRABADOS A PUNTA SECA DE MANUEL COLMEIRO

No se abandona Colmeiro a los delirios con que suele tentar el grabado, ni se desvía por un solo instante de su ley de pintor. No juega en sus planchas la mano del artista que cambia la imaginación y la sensibilidad por la habilidad y el alarde de ella, aprovechando la ocasión que brinda este género plástico para dar rienda suelta al ingenio y procurar embobarnos con revuelos y gracias menores, si acaso de buen artesano.

Colmeiro es un pintor esencialmente colorista, y sus grabados, aun teniendo que renunciar al color, son fieles a la pintura, son los grabados de un pintor colorista, como lo son los de Rembrandt. Habiendo en ellos, para quien quiera ver, una abundante lección de dibujo, en variedad de tratamiento y en calidad conseguida, no es la ostentación lineal lo que les da carácter, sino la concepción atmosférica, la unidad última del conjunto, jugando la línea el papel de enlace entre un centro de sensibilidad y otro, pero sin constituir por sí misma el corazón del grabado. Esas *Labradoras* (un ejemplo tomado casi al azar) salen del costado de la pintura de Colmeiro, y hasta parecen pintadas primero y reflejadas luego en un espejo que convirtiese los colores en formas correspondientes, en líneas, sombras, luces, todo ello en una perspectiva más fiel a las proporciones que ordena el color que a las reglas de la geometría convencional.

Tema y expresión tienen el mismo aliento, y bastaría que naciese uno para que ya el otro comenzase a vivir, y por ello, por la inocencia que hace posible esa identidad, ante estos grabados el espectador recuerda los idos días de fiesta, fuese el danzador domingo de Ramos o una soleada y épica jornada de siega; aquellos limpios días de fiesta, inagotables de felicidad, cuando el cielo nos sonreía y no había tiempo para dejar libre el gozo, que de tanto como nos llenaba parecía que iba a estallarnos dentro del pecho, como nos estalla ahora, en el recuerdo que nos trae Colmeiro con toda su pureza comunicativa y fraternal.

Felicitemos a la Galería Luisa Fanning, que ya había dado muestras de acierto en la exposición de pintores argentinos y españoles con que inauguró sus actividades, por este su segundo y significativo ofrecimiento al público.

LORENZO VARELA

## La Torre en Guardia

### EXHORTACIÓN A LAS ADIVINAS

Decía Goethe que lo demoníaco no encontraba ocasión de manifestarse “en una ciudad prosaica y clara como Berlín”. Los prodigios —quién no lo sabe— prefieren altas noches y barrios tranquilos. Pero los hay, al menos en Buenos Aires, que se atreven con los más estrepitosos mediodías de Reconquista y Corrientes. Allí he visto pasar, galopando en su motocicleta, un pavoroso deshollinador, sobreviviente sin duda de una raza extinguida de centauros. Hasta palomas puede uno contemplar todavía, palomas de verdad entre las cornisas inverosímiles de bancos y agencias de cambio. Y extraños antropoides histéricos que graznan y gesticulan a la entrada de sus cuevas, empeñados en que debemos ganar el millón y sacar más lustre a nuestros zapatos.

Hasta hace pocos años, también era posible recibir en esas calles unos oscuros mensajes distribuidos por manos de niños. “Si sus enemigos le hacen daño, si la suerte lo ha abandonado, si todo lo que usted ha emprendido le ha sido adverso, si ha visto desvanecerse una tras otra sus esperanzas...” Tal solía ser el doloroso comienzo, con ese reiterado *Si...* en que tan clara se advertía la

forma impresa por Kipling en las admoniciones de Séneca. Y terminaban: "No desespere, recurra a mí, hoy tiene la felicidad a su alcance, mañana será tarde". Nunca creí en semejantes promesas, excesivas e impúdicas. Pero no se me des-pintan de la memoria frases como ésta: "Si alguna persona le tiene envidia, yo se la hago ver en una copa de agua". O como esta misteriosa jactancia: "Jamás tuve desagrazos en mis admiradores".

Tanto se ha refinado Buenos Aires, que ya dice no tolerar adivinas. Filósofos, poetas y folkloristas pueden aspirar a la protección del gobierno, pero ellas no tienen dónde reclinar la cabeza. Anuncios como los de la Dra. Nieve de los Andes, los de la Prof. Frakner o los de Mme. Scheznarda sólo se leen ahora en uno que otro periódico de cultas colectividades extranjeras (hasta hay maestro de inglés a quien la competencia ha obligado a ofrecer, con sus clases de correcta pronunciación londinense, "horóscopos gratis"). Y San Francisco se ha ido llenando de estas tarjetas amarillas, verdes y rosadas, que Adrián Aguilar reúne y estudia con morosa atención.

Pero también allí han empezado, desde hace unos meses, a imitar servilmente la severidad porteña. Claro está que no todos los ministros de la justicia se muestran igualmente inexorables; los hay comprensivos y respetuosos, quizá movidos por la gratitud o la esperanza. Aun entre varones hechos al ejercicio profesional del rigor,

fut-il jamais un sein si dur  
qu'on n'y puisse loger un songe?

Lo cierto es, sin embargo, que arrecian de día en día los ataques a la enseñanza y práctica de las ciencias ocultas, y mi amigo no pierde ocasión de aconsejar suavidad a los poseídos de más violentas ansias exterminadoras. Que no fien demasiado en sus propias fuerzas. "Yo soy —dice Mme. Scheznarda— la Profesora que tarde o temprano usted tendrá que consultar". Piensen, en efecto, que alguna vez la fortuna puede volverles la espalda, y que les sabrá entonces a hiel y vinagre el tener que implorar los servicios de aquellos mismos a quienes maltrataron. Lean con mano diurna y nocturna el libro primero de Samuel, allí donde se cuenta el triste fin de Saúl, el hijo de Kis, hijo de Abiel, hijo de Seror, hijo de Bejorath, hijo de Afia, hijo de un fuerte guerrero de Jémini. Saúl desterró de su reino a magos y adivinos. Y un día se congregaron contra

él los enemigos de la patria, inmensos en número. El rey temió, e interrogó a Dios; pero Dios no contestó a sus preguntas con los sueños de costumbre, y los psicoanalistas vagaban desconsolados por falta de signos que interpretar. Y el rey tuvo que acudir por último, confuso y humillado, a una adivina oculta, la pitonisa o ventrílocua de Endor, y ella hizo brotar de la tierra un oscuro fantasma, que vaticinó destrucción y muerte.

Esto no es decir que el doctor Aguilar defienda a las adivinas. Al contrario, más bien incitaría a extirparlas con mano de hierro, si no pensase que en estricta justicia la misma inflexibilidad debiera aplicarse sistemática y equitativamente a muchos de los que se ganan el pan de cada día velando por la felicidad del prójimo. Y si las tiene por dañosas e inmorales, no es, desde luego, por la ambición científica que las devora. Dante las confinó en el noveno departamento de su infierno, con la nuca vuelta hacia el pecho y el rostro hacia la espalda, condenadas a mirar perpetuamente atrás por haber querido mirar demasiado adelante. Pero ¿por qué castigar en ellas lo que en tanto bienhechor de la humanidad celebramos como sano afán de conocimiento? ¿Cuándo fué crimen calcular la marcha de los astros? ¿Cuándo lo fué predecir si el cielo estará mañana claro o encapotado, o si el viento soplará del norte o del sur? ¿Por que no escrutar con igual celo el curso de las vidas humanas y prevenir accidentes futuros?

Muy otras faltas son las que don Adrián les echa en cara; no las ansias de saber, que él ve con benignidad hasta cuando pasan de lo razonable.

“Hago cumplir casamientos en el término de un mes y obtener éxito en estudios y negocios, a usted, señor comerciante, ¿desea que cambie su suerte, tiene alguna duda y quiere aclararla? visíteme y todo se resolverá, hago ganar pleitos y cobrar cuentas, doy los números de la lotería que corresponden a cada cual y me especializo en trabajos para tener buen resultado en caprichos personales y en uniones felices no afectando al culto ni a las personas sino por el contrario vienen más cariñosos y buenos que antes y además soy sabia de nacimiento”.

El orden, desde luego, no es virtud cardinal de ese estilo. El doctor Aguilar lo disculparía de buen grado: su propio ideal de sintaxis no es tampoco aquella triste claridad que Sainte-Beuve reprochaba a los filósofos de Port-Royal. Pero lo que no puede perdonar es la ignorancia de la palabra “quizá”, y la vanidad,

la soberbia, la envidia y la avaricia que en vano quieren disimularse entre los zarcillos y convólvulos de esta prosa.

“Para mí no hay nada oculto y tengo por los espíritus y por los astros todo el poder que quiero para realizar lo imposible, utilizo los secretos de Madame de Tebes y poseo su testamento firmado con su sangre, de su puño y letra, mi caudal de sabiduría ha deslumbrado al mundo entero, sonámbula de nacimiento hablo correctamente el castellano y veinticuatro dialectos de la India por la facultad maravillosa que recibí al nacer y que he desarrollado enormemente con mis profundos estudios y mis largos años de práctica”. No lo tomemos por ingenuo egotismo; es sólo manera hipócrita de rebajar a los otros. Cuando más concentradas parecen en la alabanza de sí mismas, tienen los ojos puestos en sus rivales. El yo es menos odioso que ese pseudo yo, turbio y envenenado.

Por lo demás, la arrogancia y la codicia que les hierven en el pecho no tardan en salir a luz. “Soy la única, la verdadera, la insuperable, la doctora en ciencias ocultas más poderosa que se ha conocido hasta hoy en el mundo entero, ninguna me iguala, las de mi ramo me piden que les haga los trabajos más difíciles, todas las espiritistas y tiradoras de cartas están bajo mi dominio y sin mí nada pueden y ellas mismas me autorizan a que haga público mi superioridad, no confundir con las que actuaron sin resultado en Avellaneda, yo no soy de las que se titulan adivinas, mis trabajos son por espiritismo y sonambulismo, que mis discípulas vengan a mí y yo les daré diploma, consultas todos los días, también domingos y fiestas, desde las 8 de la mañana hasta las 10 de la noche, tranvías y ómnibus en todas direcciones, no se atiende correspondencia si no se envían 2 pesos en carta certificada”.

¡Cuánta sordidez, cuántas miserias que nunca hubiéramos esperado de seres en continuo comercio con lo profundo y lo importante! Viven de dominar fuerzas lejanas, y no se dominan a sí mismas. Veinticuatro dialectos hindúes, y el dios que las agita no les ayuda a puntuar mejor. Catorce horas diarias de beneficencia, y qué falta de caridad con las de su propio gremio. Se les ve la mirada oblicua y las uñas largas. Venderían todos sus sangrientos autógrafos por treinta monedas de níquel.

Y aunque en efecto fueran capaces de hacer lo que dicen —concluye el doctor Aguilar— ¿podrían, con tanta ruindad de espíritu, hacerlo bien? ¡Cuándo

hubo sabio de veras que no reuniese conocimiento y virtud! Ya desesperaba de los de su siglo el buen Iacopone:

Ò son li doctori pien di prudenza?  
Molti ne veggio saliti in scienza  
ma la lor vita non ma convenza.

¿Habrán de convencernos y encandilarnos ahora los que se vanaglorian de sus habilidades, no porque sean benéficas sino porque son suyas, y los que sucumben (como tú, lector, y como yo, que no hemos tenido la fortuna de nacer sonámbulos) a la tentación de clasificar a los prójimos en amigos y enemigos, con el rudimentario simplismo de un Carl Schmitt cualquiera?

Yo, al menos, me guardaré muy bien de confiar mi destino a la penetración de quienes no la tienen bastante para advertir que, revelando en sus actos la mezquindad que revelan, nunca llegarán a inspirar el necesario respeto y temor. Si enderezasen las raíces de sus afectos y de su voluntad, daría más fruto su entendimiento. Mejorarían de ciencia y —estoy seguro— de estilo, y quizá, quizá, pudieran así llegar a exigir más de 2 pesos por carta certificada y verse en la gustosa obligación de comenzar cada día antes de las 8 de la mañana y acabar después de las 10 de la noche.

Pues creen tener vigilado cada detalle de su propaganda, y se olvidan entre tanto, como el mono de Florián, de encender la linterna. Luz necesitan esas almas, no rencores y ambiciones nibelungas. Contémpelas el mundo libres de tan vergonzosas llagas. Aparezcan solidarias y cordiales; aprendan a alabarse unas a otras, a organizarse acaso en academias, cofradías y jerarquías, y, sobre todo, a no publicar sus mutuos agravios. ¿No es verdad, señor comerciante, que estará usted mejor dispuesto a pedirles ayuda cuando ellas mismas se muestren menos necesitadas de salvación? Por muy poca familiaridad que tengamos con la vida y costumbres de los sabios, no se nos oculta que cada hora consumida por la conquista del favor público es hora robada al estudio y la meditación. Ni ignoramos que nunca hizo nada bueno quien no supo admirar. Ni que la verdadera ciencia es templo de humildad y concordia, a cuyo sagrado recinto sólo tienen acceso los que aman a sus colegas como a sí mismos: antes pasará un camello por el ojo de una aguja que un alma de pistolero por las puertas de la sabiduría.

ANTONINO REY



ESTE CENTÉSIMO SEXTO NÚMERO DE "SUR"  
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA DOS  
DE AGOSTO DE MIL NOVECIENTOS  
CUARENTA Y TRES, EN LA  
I M P R E N T A L Ó P E Z,  
PERÚ 666, BUENOS AIRES