

SUR

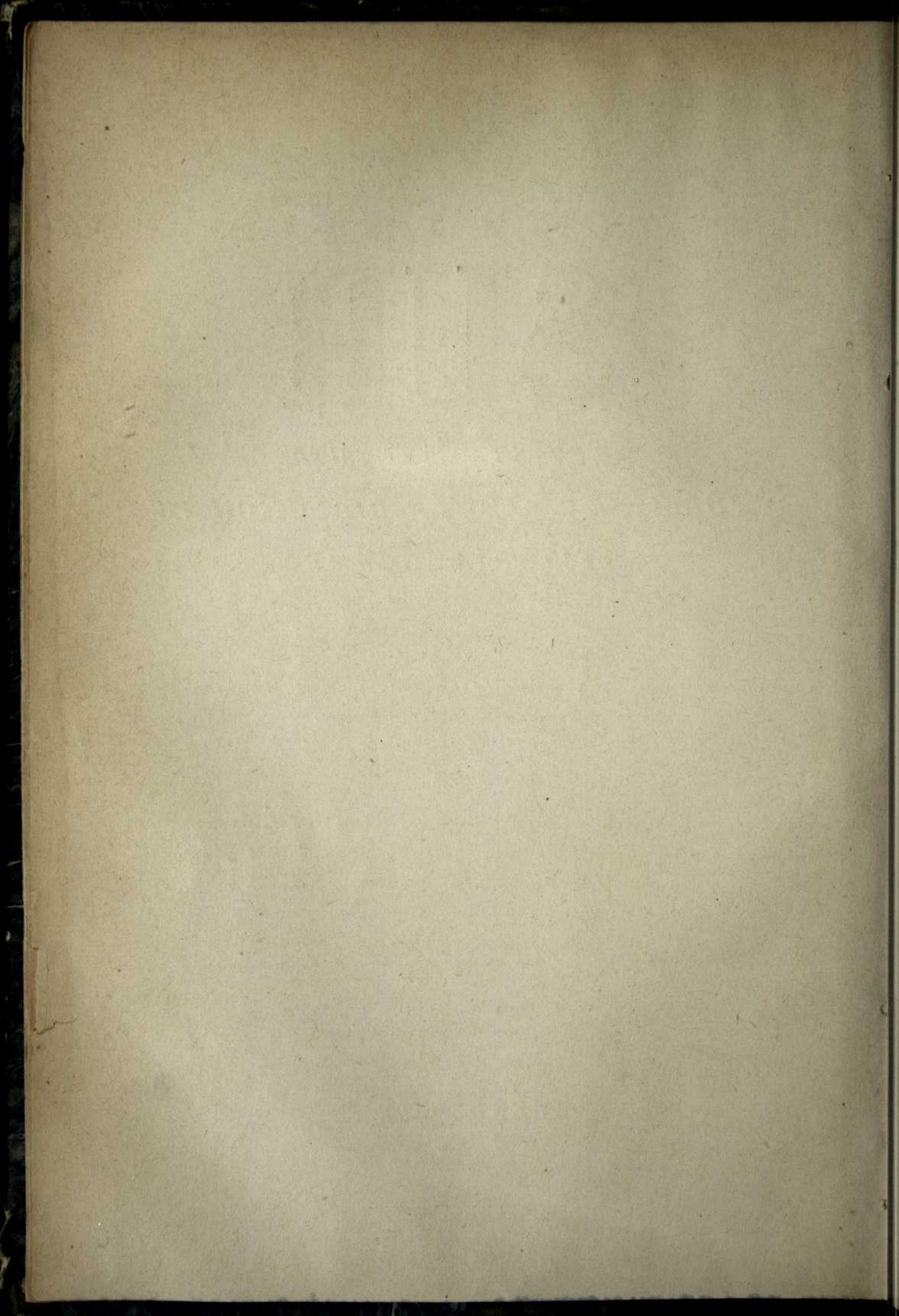
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

ENERO DE 1944

AÑO XIV

BUENOS AIRES



S U M A R I O

L É O N - P A U L F A R G U E
CAMINAR

S I R T H O M A S B R O W N E
*QUINTO CAPÍTULO DE LA
"HYDRIOTAPHIA"*

D E L M O R E S C H W A R T Z
*EL AISLAMIENTO DE LA POESÍA
MODERNA*

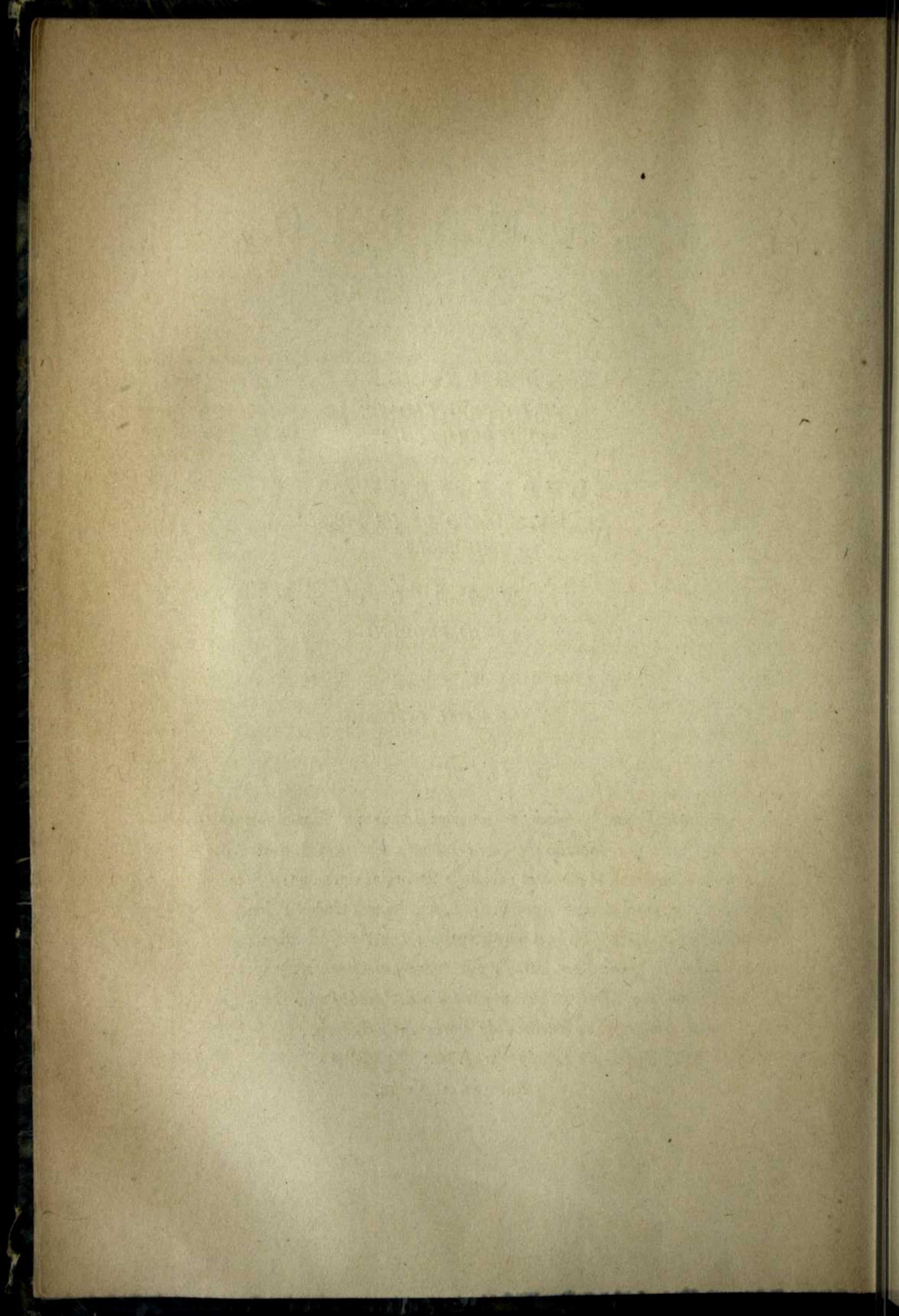
J . R . W I L C O C K
EL HIJO PRÓDIGO

M A N U E L P E Y R O U
EL AGUA DEL INFIERNO

N O T A S

LOS LIBROS ☆ Eduardo González Lanuza: "Transitable cristal", por *Ricardo Baeza* ☆ Juan G. Ferreyra Basso: "El mineral, el árbol, el caballo"; González Carbalho: "Solo en el tiempo", por *E. G. L.* ☆ Silvina Bullrich Palenque: "La redoma del primer ángel"; José Bianco: "Las ratas", por *Jorge Luis Borges* ☆

CRÍTICA DE ARTE ☆ *Julio E. Payró*: Quince cuadros de flores en la Galería Fanning ☆ *J. L.*: El Ballet Ruso en el Colón.



C A M I N A R

Estas páginas de Léon-Paul Fargue están incluidas en el libro Haute solitude publicado en París, después de la caída de Francia, y por consiguiente ignorado fuera de Francia. A título de primicia ofrecemos uno de sus capítulos a los lectores de SUR.

Había comido muy lejos, en casa de un viejo camarada, en un país de barriletes y aceras resbalosas como lodazales. Y regresaba empujado por los cuernos del amanecer, y se hubiera dicho que el amanecer daba vuelta la tierra... Bajo una tenue hoja de noche, la ciudad yacía como aplastada, como una calcomanía que uno se apronta a revelar. Yo caminaba libando a derecha e izquierda, murmurando mis pasos, palpando los barrios con una mano habituada a hurgar en la pez. A veces reconocía lugares, sustituía mentalmente una pieza vuelta del revés en el puzzle. Encrucijadas con olor de limaduras de hierro y ácido de tranvías y oficinas de correos, el río apenado bajo el puente, los agentes de policía como fuentes petrificadas, como bolos de ébano sobre las plazas desiertas... Sorbía a grandes bocanadas la fúnebre ave de paraíso de las locomotoras a través de las rejas, y pensaba en aquellos que parten, que esperan el silbato del tren, la hora, el primer pantorrillazo de las bielas, para huir, para huir de sí mismos. Pero huir de París, qué valor. Huir de esta ciudad en la cual se diría que todos los viajes parten de los quioscos de periódicos o de los edificios...

Un prolongado resbalón de viento a lo largo de las dunas de la atmósfera estremecía un grupo de casas con sus moradores. Bajas som-

bras se entrechocaban. Una prostituta salía de un rincón y corría hacia otro dando una vuelta de murciélago. La hora pesaba, se apoyaba con fuerza como para hacer entrar bajo tierra siglos de relieve. Y yo continuaba mis pasos en medio de un olor de allanamiento, tan bien avenido a los rumores rojizos y azules del barrio que festonean las manos empalmadas de los plátanos. ¿Alguien me llamaba? ¿Quién? No, no era sino el choque de las dos orejas frías de una fuente Wallace pudibunda, perfilada sobre el muro de un hospital sobre el cual podía leerse: Para el domingo, comida compuesta de: 1 lata de sardinas de Concarneau, 1 pastel campesino, 1 flan Cadoret... Y el amanecer mordía con apetito ese festín vertical.

Por todas partes las ventanas me miraban y se miraban. Pasaban regimientos de calles guiados silenciosamente por el dedo enguantado de hierro de una torre o de una iglesia. Pasos distintos de los míos corrían hacia sus casas, vidas distintas de las mías se doblegaban bajo toneladas de asco. ¿Hacia qué punto lanzarme para dejar la angustia, jadeante, ahogada en medio de mi sombra, sobre ese pedazo de acera? Pero no salgo de mi historia, no salgo de mi caso, de mi pequeño caso. Veo y reveo rostros que amaba, sin aplacar en ellos mi tristeza. Aparecen en todas las ventanas, noche y día, en cada hueco de París. Se acumulan en casa del fotógrafo, me acogen en el cementerio. Vienen hasta aquí desde el fondo de una calle, en este lugar donde yo mismo estoy perdido, y se plantan... Hay un rostro muy pálido y próximo, estirado como el de un mendigo, con una suave barba en la luna, que se apoya contra un árbol. ¿Quién es, y qué me quiere? Hablo y escribo para todos aquellos que caminan como yo, curvados en sus vidas. Se detendrán como yo, volverán por esos caminos y sobre esos sentimientos que tenuemente se envuelven en la noche. Pensarán, tratarán de comprender y encajar su historia en el

inmenso y movable juego de paciencia de la vida terrestre. Y quizá un día, poco a poco, en los siglos de los siglos, alguien llegará a subir pacientemente, por pequeñas sacudidas interiores, por infiltraciones, por violaciones afelpadas, a paso de lobo, como un cazador diestro que se acerca sin hacer siquiera el ruido de una respiración imperceptible, hasta el principio de la ráfaga que nos ha echado por tierra, alguien llegará a tocar humildemente, pero tocará, al fin, la espuma de la inmensa catarata de la partida...

Sin embargo, que se apresure ese contra-hombre, ese nuevo dios que partirá de la abundancia para empobrecerse poco a poco de ciencia, de alfabetos, de cifras, de sensaciones y de murmullos. Que se apresure, si corremos a grandes zancadas hacia el vacío. Pelado el planeta ¿nada quedará de esos rincones de sentimientos? ¿Nada puede quedar que no sea el vacío? El vacío. Esa tristeza mortal, ese silencio que resopla, la tormenta llenando el cielo, bombeando fuentes y colinas, horizontes y surcos. El vacío. Ese rugido de monstruo capado, ese trueno eterno, esa especie de bestia enorme que ocupa todo el espacio concebible y se revuelve sin cesar en su sueño.

Entonces, más allá de los mares, los mares, ¿qué eco buscará nuestro desgraciado recuerdo? “¿Quién esculpirá mi rostro en la proa del navío?”, dice el poeta. Porque siempre la misma música se abre en mi cabeza. La siento que me toma por detrás de las orejas, que se abre paso por detrás de mis ojos, que empuja, que me empuja las lágrimas. También sube de la garganta, del pecho, y recorre mi cuerpo como un veneno ardiente. Me viste de soledad, me extravía. Creía buscar una puerta, vacilar entre dos calles, caminar en una dirección premeditada con paso robusto y seguro: sólo quiero salir de mi soledad y colocar los recuerdos ante mis ojos.

Nada me despide de los rostros amados. Aquí o allá continuaré

viviendo en este cuarto, con los galops del piano en el balcón vecino, o en tal barrio, bajo una lluvia de insectos y prospectos, o más allá todavía, con relámpagos distraídos y desfile de nubes, domingos claros o ceñudos de tedio, chasquidos de fiacres, y todo ese tierno almanaque...

Esta vida vivida, dispersada, fundida, que se vuelve cuando yo me vuelvo, que baja cuando yo me bajo, que se adormece cuando me quedo dormido, la reveo a menudo, a menudo, la recibo como un impulso y me pierdo en ella colmado de instantáneas esperanzas que me asaltan y abandonan como vértigos. Nunca cesaré de sentirme estupefacto, encantado de haber súbitamente visto a Dios en el mundo, como uno se ve desde lejos en un espejo de su cuarto... Y de haber visto, agrupadas alrededor de mí, cinco o seis sombras sonrientes que son siempre las de los míos.

Desde hace cien años busco esas sombras, desde hace cien años recorro los callejones sin salida, llamo a las puertas, imploro en las troneras. Pero los corredores me conducen a los corredores. Espero mi turno para salir. ¡Qué oscuridad hace en este mundo donde uno acaba por chocar con su propio cuerpo, por distinguirse siempre en caravana! ¿Qué hacer para evitar esas hordas de sí mismo que remontan las avenidas, hacen cola en las estaciones, ocupan las mesas de los cafés? Ah, esas calles del crepúsculo en las cuales, bajo un cielo color de zinc, una luna redonda y vendada como una cabeza de herido parece bogar, esas calles llenas de sosías que caminan a lo largo de los muros, siluetas obsesionantes, andares torcidos, rostros desmelenados que salen en ráfaga bajo una ráfaga de luz burlona...

El cielo nos espera en todas las puertas, en las ventanas que dan a todas las calles. A cada vuelta nos despista, ostentando ante nosotros grandes extensiones de desesperación, en tanto que nosotros pisoteamos esta tierra parecida a una papa que hubiera fermentado un día, en la

época cuaternaria, esta tierra repleta como un pan de pasas de uva, esta tierra llena de muertos que se han deslizado hacia abajo, invisibles, por una trampa. Nuestras osamentas, prolongación de los esqueletos de nuestros abuelos... El mundo... Inmensa cadena de esqueletos unidos por las manos, por los pies, como una compañía de acróbatas que se han hecho los unos a los otros, que se han deducido el uno del otro, tejiendo una hamaca innominable que no vemos balancearse sobre el vacío, y en donde cada cual se desprende del anterior, cae sobre sus pies, se recibe a sí mismo, se convierte en esta especie de mecedora, de caballete de hombre.

Ahora, en las siembras de la ciudad, en el pastel de miel donde las casas hunden su vientre, esas casas que bizquean por sus ojos de hombre, ahora me inclino a derecha e izquierda. Joven he comenzado esta vida de piedra pisoteada, este monólogo interminable a lo largo de los caminos de sirga. He recorrido esos bulevares, he rozado una tras otra esas puertas abiertas. Prostitutas heladas, con bocas plácidas y gruesas como frutos, aparecían a menudo brincando en los umbrales, como cucús de péndulos. Prostitutas lívidas y rosadas como las grageas de yeso de los bautismos de pobre. Tenían aspecto de haber sido escupidas por el sótano y depositadas allí, como crisálidas cloróticas, inventadas para remover hasta lo espeso el alma de los transeúntes, de los solitarios y de los borrachos... Ya entonces buscaba lo que no pude encontrar. Ese descubrimiento ¿debe hacerse en el espacio o en el tiempo? ¿Cuándo caerá la advertencia de lo Desconocido? ¿Qué puerta se abrirá en el flanco de una confusión de casas? ¿Qué voz llamará súbitamente? Sí, qué voz, para que yo me vuelva...

Entre tanto debemos empezar nuevamente a buscar la escapatoria, la salida, llamar aún a las casas, atravesar calles grasientas como sartenes, ver los tranvías extenderse sobre las aceras y morir, como largos

espectros perforados. Hay que verse allí, macizo, sin brazos, con un pie menos y llevando tres cabezas como en los espejos deformantes del Luna Park. Todos esos monstruos son fantasmas que he dejado partir, confesiones que hice, prendas que di para no morir solo o demasiado pronto. Entre tanto, hay que caminar, caminar siempre, en esta ciudad poblada de uno mismo. Arriba, el cielo gris, pensativo, inspirador. Más lejos, músicas desterradas de las calesitas, asados de kermesses, redobles de tambores ensordecidos, olor de aperitivos, y esas lejanías que atraen de más en más lejos. Sobre el horizonte de tormenta se arrastran canciones, viejas canciones de marineros. Y en los alrededores de la ciudad se adivina el pataleo de un tren, el descontento de un tren que ya nadie necesita... Porque la ciudad está llena, repleta, de arriba abajo. La ciudad no quiere trenes, ni hombres...

La ciudad se desgarrá con un ruido de lienzos. Un nuevo día se insinúa que responde al prontuario del día prescripto. Parece que alguien gritara: "¡El siguiente!" Es un día como otro, que fluye con ruido de esclusa, un lento tamiz. Me embriago al empezar a escucharlo, debajo de un alero, en tanto que los hombres responden a ese renacimiento con sus ritos habituales. Salen de sus cuevas los panaderos, carteros, lecheros, verduleros. Un café cierra. Otro, justamente a su lado, abre en el mismo minuto, y los patrones se observan celosos y mohinos. Nunca andarán a la par. Yo escucho nacer este día, agregar otro misterio a los muchos que debemos desentrañar, complicar el laberinto en donde estoy al acecho.

Primero es un filtraje de tiempo en tiempo un poco apresurado, fresco como el ruido de una represa, arrugado como el desfile de insectos bajo las hojas secas, y es también el rumor de un tejido, el rumor del movimiento que hace la lanzadera, algo así como una lluvia de hombres que redoblara, una lluvia que desfila, una lluvia mucosa, una lluvia

grávida de plantas ya crecidas, de largos tallos que tuvieran cerebros, cabezas de amapolas amuebladas solapadamente y que saltaran al rango. De pronto es un ruido de fábricas, un ruido de manufactura lejana, de motor sincopado que cortan las cachetadas de las correas de trasmisión.

¿No es más que eso, pues, la materia del tiempo? ¿El ruido mismo de la “máquina redonda” circundado de cielo gris? Mecánica inmensa que recorta el metraje de estaño, la pasta de pizarra, el dolor de un día, de todos esos días de la existencia que se alían como los excrementos de una paleta: gallina de agua, vientre de curuca, canales que puntea por instantes la bofetada de un ruido más agudo, punzados hasta un tono más penetrante. Días sangrientos, días muertos, días extendidos, agujereados por las balas y que sangran por los ojos en las noches largas y negras. Días asesinados, aguas muertas que arrastran pausadamente los recuerdos, los recuerdos aún, los recuerdos siempre, a veces acompañados de voces encerradas, de voces que sobrenadan. Levanto la cabeza: qué lejos están de los ruidos del campo a cielo abierto y de sus olores a establo, a sílex y a miel, estos días de la ciudad, sus pasos gimnásticos en torno a cofres de piedra donde los corazones no arden jamás cerca de la tierra sino a mitad camino de la materia y el vacío, exaltados, escondidos por las escaleras.

Me mantengo a ras de la desesperación. He sido impulsado suavemente y luego, de menos en menos suavemente, echado afuera como un desecho, desde el dorado al gris calmo, desde el gris calmo al amenazador. Heme aquí de pie, cada vez más sólido sobre mis piernas, multiplicando el mundo y multiplicado por el mundo. Es la hora de intentar un paso más, de moverse, de adelantar este cuerpo ya condenado a la inmovilidad y que nunca encontrará la puerta radiante. ¿Desde hace cuántos días, desde hace cuántos años estoy apoyado contra este

muro? El desfile no ha cesado: las calles, las calles, siempre las calles, aquí y allá. Esqueletos en sus vainas de carne, de tejido, de cuero, que van y vienen a paso militar. Al verlos chapotear en el lodo de las ciudades, mi cuerpo se torna rígido como una estatua a punto de derrumbarse. Todos los hombres del mundo son abribocas que miran pasar bajo sus ventanas los cuerpos del ejército de las calles, las prisiones movibles de los bulevares y de las plazas. Y no ven que ellos mismos se encierran, no ven que ya nunca encontrarán el camino de vuelta.

—Es hora —dijo el fantasma.

—¿Es hora?

—Sí.

Crucé de un salto el brocal del laberinto. Sí, es hora de abrir los ojos, de ver con más claridad. También es hora de entrar en otro laberinto: el vivo. Busco apresuradamente mis ropas tiradas por cualquier parte, las pisoteo, tengo impaciencia de huir de ese negro despertar del cual no sacaré nada claro, nada bienhechor. Hay que desertar al galope.

Empiezo por equivocarme de puerta: entro en el placard en lugar de lanzarme por la verdadera puerta de los amigos y oficiales de justicia. Mi placard está repleto como el de Barba Azul. ¿No hay nada, por lo tanto, nada que sonría a quien sabe perfectamente dónde se encuentra, a quien ha comprendido el juego, a quien reconoce a Dios bajo todos los disfraces? Desciendo al encuentro del día. Y anticipadamente sé, sé que volver a subir en seguida para cerrar un cajón que sé cerrado, que acabo de cerrar...

LÉON-PAUL FARGUE

QUINTO CAPÍTULO DE LA “HYDRIOTAPHIA” (1658)

Ya que han durado más estos huesos muertos que los huesos vivos de *Matusalén*, y a una yarda bajo tierra, entre débiles tabiques de barro, han sobrevivido a los soberbios edificios que los cubrían, y han reposado quietamente bajo los tambores y los caballos de tres conquistas ¿qué Príncipe se atreverá a prometer esa duración a sus Restos, o no oirá con alegría:

*Sic ego componi, versus in ossa, velim?*¹.

El tiempo que relega las Antigüedades y que resuelve en polvo todas las cosas, ha perdonado estos Monumentos menores.

Vanamente esperamos ser conocidos por abiertos y visibles Conservatorios, cuando estos huesos deben su perduración a la ignorancia, su protección a la oscuridad. Si los hubieran matado manos violentas y arrojado luego a las Urnas, conocerían la veneración de aquellos antiguos Filósofos que atribuyeron más pureza a las almas bruscamente arrancadas de los cuerpos; almas con deseo de regresar, no como las que dejan, fatigadas, un cuerpo que declina, con el que ya no quieren reunirse. Si hubieran caído por dilatada y añosa decrepitud, aunque arrastrados por las avenidas del tiempo, se perderían, indistintos, y se confundirían con los niños. Si vivir es empezar a morir, si la longevi-

¹ Así, disperso en huesos, yo quisiera que me juntaran (Título III, 2, 26).

dad no es otra cosa que una prolongación de la muerte, nuestra vida es una triste composición: vivimos con la muerte y no morimos en un momento. Cuántos latidos integraron la vida de *Matusalén*, sería tarea para *Arquímedes*¹; unas pocas Fichas bastan para la vida del hombre de *Moisés*². Nuestros días aumentan por acumulaciones minúsculas: muchos quebrados equivalen a pocos números redondos; y nuestras vidas, largas de un palmo, no exceden un meñique³.

Si la cercanía de nuestra postrera necesidad nos arrimara a la resignación, sería una dicha encanecer, y el embotamiento de los sentidos no sería un infortunio. Pero la larga costumbre de vivir nos indispone para la muerte: entonces la Avaricia juega con nosotros, el mismo *David* es perverso, *Salomón* no es el más sabio de los hombres. Pero muchos tempranamente envejecen, antes de la fecha de la vejez. La Adversidad dilata nuestros días, el dolor nos depara noches de *Alcmena*⁴ y el tiempo no tiene alas. Pero el ser más lamentable es el que se niega, resignado a no ser o a nunca haber sido, lo cual excede la desesperanza de *Job*⁵, que maldijo el día de su Natividad, no el de su Concepción, contento con estar destinado a vivir, aunque su vida fuera escondida, como la de un aborto.

Qué Canción cantaban las *Sirenas*, o qué nombre *Aquiles* tomó cuando se ocultó entre las mujeres, son interrogaciones arduas⁶, pero que no superan la conjetura. Quizá pueda indagarse en qué tiempo las personas de estos Osarios ingresaron en las famosas Naciones de los

¹ Alusión al *Psammites* (en latín, el *Arenarius*) de Arquímedes, libro que procura hallar un guarismo que pueda expresar la cantidad de granos de arena que caben en el mundo. Arquímedes propone la cifra 10⁶³.

² *Los días de nuestra edad son setenta años; en los más robustos ochenta; y lo que pasa de estos, trabajo y dolor, porque es cortado presto y volamos.* (Salmos, XC, 10; Oración de Moisés. varón de Dios).

³ De acuerdo a la antigua Aritmética de la mano, según la cual el meñique de la mano derecha, encogido, significaba cien. (N. del A.).

⁴ Júpiter hizo que la noche en que poseyó a Alcmena tuviera la duración de tres noches.

⁵ *Perezca el día en que nací, y la noche que se dijo: Varón es concebido.* (Job, III, 3).

⁶ Suetonio (*Los doce Césares*, libro III, capítulo 70) refiere que Tiberio solía proponer a los gramáticos, problemas de este orden: "¿Quién fué la madre de Hécuba? ¿Qué nombre tomó Aquiles entre las vírgenes? ¿Qué cantaban las sirenas?"

muertos ¹ para reposar con Príncipes y Consejeros ². Pero quiénes eran los propietarios de estos huesos, o qué cuerpos componían estas cenizas, son preguntas más allá de la Arqueología, no elucidables por el hombre, ni quizá fácilmente por los espíritus, salvo si consultamos a los Guardianes Locales o a los observadores tutelares. Si para conservar sus nombres se hubieran precavido tanto como para conservar sus Reliquias, no erraran tan groseramente en el arte de la perpetuación. Pero sobrevivir en huesos, y ser tan sólo Piramidalmente perpetuo, es una falacia de duración. Vanas cenizas, que en el olvido de nombres, personas, tiempos y sexos, han encontrado en ellas mismas una estéril continuación y que resurgen para una tardía posteridad, como Emblemas de vanidades mortales, Antídotos contra la vanagloria, el orgullo y la furia de los vicios. Las vanaglorias paganas, en la ignorancia del fin del mundo, encontraban estímulo para la ambición, y sin *Atropos* ³ que cortara la inmortalidad de sus nombres, no eran abatidas jamás por la necesidad del olvido. Hasta las ambiciones antiguas llevan sobre las nuestras la ventaja de haber obrado temprano, antes del probable Meridiano del tiempo, y han realizado ya sus propósitos, pues los Héroes antiguos han sobrevivido a sus Monumentos y a sus conservaciones Mecánicas. Pero en este último Acto del tiempo no hay que esperar tales Momias para nuestras memorias, ahora que la ambición puede temer la Profecía de *Elías* ⁴, y Carlos V no tiene esperanza de alcanzar dos *Matusalenes* de *Héctor* ⁵.

¹ κλυτὰ ἔθνεα νεκρῶν, (*Odisea*, X, 526).

² Pues ahora durmiendo estaría en silencio, y en mi sueño reposaría con los Reyes y Consejeros de la tierra, que edifican para sí los desiertos (*Job*, III, 13, 14).

³ La Parca Atropos, que tenía por tarea cortar el hilo de la vida.

⁴ Dice un pasaje del Talmud, citado por Delitzsch: "Es una tradición de la casa (escuela) de Elías, que el mundo durará seis mil años: dos mil de confusión, dos mil de sujeción a la ley mosaica, dos mil, los días del Mesías". Paul Deussen (*Die Philosophie des Mittelalters*, página 323) afirma que, según Ireneo, el mundo durará seis mil años, correspondientes a los seis días de la Creación. El milenio corresponde al séptimo día. William Blake (*The marriage of Heaven and Hell*, circa 1793) ha escrito: "La antigua tradición de que el mundo será consumido por el fuego al cabo de seis mil años es verdadera, según he oído en el Infierno".

⁵ Antes de que naciera Carlos V, la fama de Héctor había durado ya dos vidas de Matusalén. (N. del A.).

Infatigablemente codiciar la diuturnidad para nuestra fama, es una vanidad ya tardía y una insensatez anacrónica. No esperemos perdurar tanto en nuestros nombres, como lo hicieron otros en sus personas; una de las caras de *Jano* es más pequeña que la otra. Es demasiado tarde para la ambición¹. Ya han ocurrido las grandes mutaciones del mundo; el tiempo es demasiado breve para nuestros designios. Prolongar nuestras memorias en monumentos, por cuya muerte oramos todos los días y cuya perduración no podemos anhelar sin perjuicio de nuestras esperanzas en el advenimiento del día postrero, es contradecir nuestra fe. Nosotros, destinados al poniente del tiempo, estamos providencialmente libres de tales ambiciones: obligados a encarar una breve partícula del porvenir, propendemos a meditar en el otro mundo, y no podemos declinar la consideración de esa eternidad, que hace de Pirámides pilares de nieve, y del pasado entero, un momento.

Círculos y líneas rectas confinan y cierran todos los cuerpos, y el círculo mortal rectilíneo² todo lo confina y lo cierra. No hay antídoto contra el Opio del tiempo, que comprende todas las cosas; Nuestros Padres hallan sepulcro en la brevedad de nuestras memorias, y tristemente nos imparten cómo seremos enterrados en nuestros Sucesores. Durante cuarenta años escasos las lápidas preservan la verdad³. Pasan las generaciones mientras duran algunos árboles, y los Linajes más antiguos no logran la duración de tres Robles. Ser leídos en meras inscripciones, como tantos en Gruter⁴, aguardar que Enigmáticos Epítetos, o letras iniciales de nuestros nombres, nos confieran eternidad, ser descifrados por Arqueólogos, recibir Nombres nuevos como les acontece a las Momias⁵, son fríos consuelos para el Estudiante de la perpetuidad, hasta en idiomas inmortales.

¹ *Poco tiempo queda para el presente* (Shu T'ung).

² Símbolo de la muerte. (N. del A.).

³ Al cabo de ese tiempo se levantan las lápidas para inhumar nuevos cadáveres. (N. del A.).

⁴ *Gruteri Inscriptiones Antiquae*. (N. del A.). Trátase de una colección de inscripciones del Imperio, publicada en 1603 por el filólogo belga Juan Gruter.

⁵ Que se exhiben en diversos países, con nombres arbitrarios. A veces con los de antiguos reyes de Egipto, mencionados por Herodoto. (N. del A.).

Resignarse a que el porvenir sepa que tal hombre existió, y prescindir de toda otra noticia sobre él, era una frígida ambición de Cár-dano¹, contradictoria de su opinión de sí mismo y del carácter que le atribuía el horóscopo. ¿A quién puede importarle subsistir como, en *Homero*, los caballos de *Aquiles*², o como los Pacientes de *Hipócrates*: simples nombres sin Méritos ni Proezas, que son el bálsamo de nuestras memorias, el alma y la *Entelequia* de nuestra perduración. Ser anónimo en insignes hazañas vale más que una historia infame. La mujer *cananea*³ vive más dichosamente sin nombre, que *Herodías*⁴ con uno. ¿Quién no prefiere ser el buen ladrón, y no *Poncio Pilatos*?

Pero la iniquidad del olvido ciegamente dispersa su amapola, y trata la memoria de los hombres sin considerar sus derechos a la perpetuidad. ¿Qué, sino lástima, otorgaremos al fundador de las Pirámides? Vive *Erostrato*⁵, que incendió el templo de *Artemisa*; el que lo erigió, casi está perdido. El tiempo ha perdonado el Epitafio del caballo de *Adriano*⁶, y ha aniquilado el suyo. Vanamente medimos nuestras dichas por la ventaja de nuestra buena fama, ya que las malas no duran menos, y *Tersite*⁷ vivirá tanto como Agamenón. ¿Quién nos dirá si los mejores hombres son conocidos? ¿Quién si no fueron olvidadas personas más notables que cuantas duran en el censo del tiempo? Sin el favor del registro imperecedero, el primer hombre sería tan ignoto como el último, y la larga vida de *Matusalén* sería toda su Crónica.

El olvido es insobornable: Los más han de avenirse a ser como

¹ *Cuperem notum esse quod sim, non opto ut sciatur qualis sim.* Card, in *vita propria* (N. del A.).

² "Xanthos y Balios, corceles rápidos como el viento, hijos de la arpía Podarga, que los concibió del Céfito". (*Iliada*, XVI).

³ *Éxodo*, VI, 15.

⁴ *San Mateo*, XIV, 1-11; *San Marcos*, VI, 14-28.

⁵ Efesiano de oscuro nacimiento, que, para lograr celebridad, incendió el templo de *Artemisa*. Fué condenado a muerte por los habitantes de Efeso, que prohibieron que se pronunciara su nombre.

⁶ El autor se equivoca. Elio Esparciano, en la *Historia Augusta*, registra el epitafio de *Adriano*: *Turba medicorum regem interfecit.*

⁷ El más feo de los guerreros que arribaron a Troya (*Iliada*, II).

si nunca hubieran sido, y a figurar en el Registro de Dios, no en la noticia humana. Veintisiete nombres integran la primera historia¹, y son menos los que se recuerdan desde entonces que los que viven en un Siglo. El número de los muertos excede al de los hombres que han de vivir. La noche del tiempo supera al día y ¿quién sabe cuándo fué el Equinoccio? Todas las horas contribuyen en esa creciente Suma, que apenas se detiene un momento. Ya que la muerte es la *Lucina*² de la vida, y hasta los Gentiles sospechaban que vivir es morir; Ya que nuestros Soles más largos declinan prematuramente y apenas describen arcos invernales, no faltará mucho para que yazgamos en la obscuridad, y nos alumbremos con brasas³. Ya que a diario el hermano de la muerte nos hostiga con *mementos* mortales, y el tiempo que envejece nos prohíbe aguardar una larga duración: La Diuturnidad es un sueño y un desvarío de la esperanza.

Amplios son los tesoros del olvido, e innumerables los montones de cosas en un estado próximo a la nulidad; más hechos hay sepultados en el silencio que registrados, y los más copiosos volúmenes son epítomes de lo que ha sucedido. La crónica del tiempo empezó con la noche, y la oscuridad todavía la sirve; algunos hechos nunca salen a la luz; muchos han sido declarados; muchos más fueron devorados por la oscuridad y las cavernas del olvido. Cuánto ha quedado en vacuo, y nunca será revelado, de esos longevos tiempos en que los hombres apenas recordaban su juventud, y más que antiguos parecían antigüedades, cuando perduraban más en sus vidas que ahora en nuestras memorias.

La tiniebla y la luz dividen el curso del tiempo; el olvido comparte nuestras vidas con el recuerdo; apenas recordamos nuestras dichas, y los golpes más agudos de la pena sólo nos dejan cicatrices efímeras.

¹ Antes del Diluvio (N. del A.). *Génesis*, IV y V.

² Diosa romana que presidía los nacimientos.

³ Según la costumbre de los judíos, que, junto al cadáver colocan en una vasija de ceniza una luz encendida. León [de Módena] (N. del A.). El rabino italiano León de Módena, más propiamente Judá Aryeh, publicó en 1637 su *Historia de los ritos hebraicos*. En 1650, Edward Chilmead la tradujo al inglés.

El sentido no tolera cosas extremas; los sufrimientos nos destruyen o se destruyen. Llorar hasta volverse piedra es mentira. Las aflicciones nos endurecen; los infortunios son resbaladizos, o se derriten como la nieve sobre nosotros, lo cual es una insensibilidad venturosa. Ignorar los males futuros y olvidar los pretéritos, es una piadosa providencia de la naturaleza, que nos permite digerir el conjunto de nuestros pocos y malvados días; y, exentos nuestros sentidos de recaer en hirientes recuerdos, nuestros pesares no se eternizan bajo el filo de las repeticiones. Muchos de los Antiguos saciaban su esperanza de perdurar con la transmigración¹ de las almas: buen camino para continuar sus memorias,

¹ Alude tal vez a los pitagóricos. Tal vez, a Empédocles de Agrigento, que dijo: *Yo he sido mancebo, doncella, arbusto, pájaro y mudo pez que surge del mar.* Compárese, en los *Mabinogion*, la enumeración de Taliesin:

*Yo he sido la hoja de una espada,
Yo he sido una gota en el aire,
Yo he sido una estrella luciente,
Yo he sido una palabra en un libro,
Yo he sido un libro en el principio,
Yo he sido una luz en una linterna,
Yo he sido un puente que atraviesa sesenta ríos,
Yo he viajado como un águila,
Yo he sido una barca en el mar,
Yo he sido un capitán en la batalla,
Yo he sido una espada en la mano,
Yo he sido un escudo en el combate,
Yo he sido la cuerda de un arpa,
Durante un año estuve hechizado en la espuma del agua.*

Véase también este otro poema:

*Soy el jefe de los bardos de Elphin,
Mi patria es la región de las estrellas del verano,
Idno y Heinin me han llamado Gwyddno,
El día llegará en que todos los reyes me llamarán Taliesin,

Estuve con mi Señor en la esfera más alta,
Cuando se abismó Lucifer en la profundidad del Infierno;
He llevado el estandarte de Alejandro;
Sé los nombres de las estrellas de norte a sur;
Estuve en Canaan, cuando murió Absalom;
Estuve en el lugar de la crucifixión del Hijo de Dios;
He sido el capataz de los obreros que erigieron la torre de Babel;*

ya que teniendo la ventaja de sucesiones plurales, era imposible que en tanta muchedumbre de vidas no ejecutaran algo notable, y, poseedores de la fama de sus anteriores encarnaciones, no hicieran acumulación de gloria para las últimas etapas. Otros, antes que perderse en la desamparada noche de la nada, se resignaban a volver al ente universal, y a ser una partícula del alma pública de todas las cosas, lo cual equivalía a regresar a su desconocido y divino Origen¹. Más exigente era el ingenio de los Egipcios, que dulcemente preparaban los cuerpos para esperar la vuelta de las almas. Pero todo era vanidad, alimentar el viento, y locura. Las Momias del Egipto, perdonadas por *Cambises*² o por el tiempo, son ahora pasto de la avaricia. La Momia es

*Ahora estoy en este palacio y en las ruinas de Troya.
He visto la destrucción de Sodoma y Gomorra;*

*Estuve con mi Señor, en el pesebre del asno;
Estuve en el firmamento con María Magdalena;
Estuve en la Colina Blanca, en la corte de Cynvelyn,
Un día y un año en el cepo y en las prisiones;
He padecido hambre por el Hijo de la Virgen;
He sido maestro de todas las inteligencias,
Soy capaz de instruir todo el universo;
Hasta el Día del Juicio estaré en la faz de la tierra,
Y no se sabe si mi cuerpo es carne o pescado.*

*Luego permanecí nueve meses
En el vientre de la bruja Caridwen;
En el principio fui Avagddu,
Y al fin soy Taliesin.*

El bardo irlandés Amergin (E. Hull, *A textbook of Irish literature*, I, 127), tiene un poema análogo:

*Yo, el viento en el mar;
Yo, el rumor del océano;
Yo, la ira del toro;
Yo, un halcón en la cumbre;
Yo, un reflejo del sol;
Yo, un jabalí que persigue;
Yo, un salmón de los ríos;
Yo, la laguna de las tierras bajas;
Yo, la fuerza del canto.*

¹ Alude a los estoicos.

² Rey de los persas y de los medos; invadió el Egipto.

ahora Mercadería, Mizraim¹ cura las heridas y Faraón se vende como bálsamo.

En vano las personas esperan la inmortalidad, o panaceas contra el olvido, en perpetuaciones bajo la Luna; el Hombre se ha engañado hasta en sus adulaciones allende el Sol, y en sus meditados artificios para eternizar nombres en el cielo. Ya la versátil Cosmografía de ese lugar ha mudado los nombres de presuntas constelaciones; *Nemrod* se ha perdido en *Orión*, *Osiris*, en la Canícula. En los cielos buscamos incorrupción, y son iguales a la Tierra: Duraderos en lo esencial, variables en las partes; de todo esto, amén de las nuevas Estrellas y de los Cometas, nos dan noticia los Telescopios. Y las manchas que rondan en torno al sol, al amor de Faetón, confirman el aserto.

Nada es rigurosamente inmortal, salvo la inmortalidad; lo que no tuvo un principio, no debe temer un fin: peculiaridad de aquel ser necesario que no puede destruirse a sí mismo. La más alta prueba de omnipotencia es ser invulnerable a su propio poder; todo lo demás es contingente, y lo alcanza la aniquilación. Pero la Inmortalidad Cristiana basta para frustrar todas las glorias terrenales, y el Cielo o el Infierno hacen irrisoria toda memoria póstuma. Dios, único destructor posible de nuestras almas, que nos ha prometido resurrección, no ha prometido eternidad de cuerpos ni de nombres. Todo lo cual es tan fortuito que los audaces en Esperanza hallaron infeliz desengaño, y durar mucho es apenas una postergación del olvido. Pero es el hombre un Noble Animal, espléndido en cenizas, y pomposo en la sepultura, solemnizando Natividades y Muertes con igual brillo, y celebrando en Ceremonias bizarras la infamia de su carne².

La vida es una llama pura, y nos anima un invisible Sol interior. Un escaso fuego basta para la vida; grandes llamas parecieron exiguas después de la muerte, cuando los hombres vanamente afectaron hermosas

¹ Nombre bíblico del Egipto (*Génesis*, X, 6). Significa *frontera*, *límite*.

² Cf.: Quevedo, *Epístolas a imitación de las de Séneca*, XXXIX:
Por mucha riqueza que gastemos en cubrir este polvo, siempre seremos el asco, y el edificio el precio; disfrazar en palacio la sepultura engaño es, no confesión.

piras para arder como *Sardanápalo*¹; pero la sapiencia de las leyes funerarias condenó la locura de esos esplendores profusos, y redujo los fuegos según el canon de las exequias más austeras, para las que nadie fué pobre, ya que todos pudieron suministrar un poco de leña y de brea, un plañidero y una Urna².

Cinco Idiomas no aseguraron el Epitafio de *Gordiano*³. Más que todo hombre por su Tumba, perdura sin ella el hombre de Dios, inhumado invisiblemente por Ángeles, y adjudicado a la oscuridad, aunque no sin algunos signos para encaminar un piadoso descubrimiento. *Enoch*⁴ y *Elías*⁵, sin tumba ni sepelio, en un anómalo estado de ser, son grandes Ejemplos de perpetuidad, en su larga y viva memoria; rigurosamente, se hallan de este lado de la muerte, y aun les queda un tardío papel que representar en el escenario de la tierra. Si en el prefijado término del mundo todos no moriremos, pero todos seremos transformados⁶, según la recibida tradición, el último día cavará pocas tumbas; rápidas Resurrecciones se anticiparán a duraderos Sepulcros. Algunas tumbas se abrirán antes de cerrarse del todo, y Lázaro no será maravilla. Muchos que temieron morir, deplorarán sólo poder morir una vez, ya que el estado lóbrego es la viviente muerte segunda⁷, cuando

¹ Nombre griego de Asurbanipal, rey de Asiria.

² Según el epitafio de Rufo y Verónica, en Gruter (N. del A.).

³ En griego, latín, hebreo, egipcio y arábigo, borrado por Licinio el Emperador (N. del A.). Gordiano, tercer emperador de ese nombre, m., en 244; Licinio, en 324.

⁴ "Caminó, pues, Enoch con Dios, y desapareció; porque Dios lo llevó" (*Génesis*, V, 24).

⁵ "Y como hubieron pasado, Elías dijo a Eliseo: Pide lo que quieras que haga por ti antes que sea arrebatado de ti. Y dijo Eliseo: Pido que sea duplicado en ti mi espíritu.

Y él le dijo: Cosa difícil has pedido: si me vieres cuando fuere arrebatado de ti, tendrás lo que pides: mas si no me vieres, no lo tendrás.

Y como siguiesen adelante, y caminando hablasen entre sí, un carrò de fuego con caballos de fuego apartó a los dos: y subió Elías al cielo en un torbellino.

Y Eliseo lo veía, y gritaba: Padre mío, padre mío, carro de Israel y su gente de a caballo. Y no lo vió más, y trabando de sus vestidos los rompió en dos partes". (*2 Reyes*, II, 9-11).

⁶ "He aquí, os digo un misterio: Todos ciertamente no dormiremos, pero todos seremos transformados" (*I Corintios*, XV, 51).

⁷ "Y el Infierno y la Muerte fueron arrojados en el estanque de fuego. Esta es la segunda muerte" (*Apocalipsis*, XX, 14).

la vida desespera a los réprobos, cuando los hombres desearán que los cubran Montañas, no Monumentos, y la aniquilación será cortejada.

Algunos han estudiado Monumentos; otros estudiosamente los han rehusado; otros han sido tan vanamente jactanciosos, que no se han atrevido después a confesar sus tumbas; de estos últimos, el más sutil parece *Alarico*¹, que desvió un Río para esconder sus huesos en el cauce. El mismo *Sila*, que se creía seguro en su Urna, no logró evitar lenguas vengativas, y lapidación de su Monumento. Felices aquellos a quienes hace inocentes la oscuridad, aquellos que de tal modo tratan a los hombres en este mundo que no temen encontrarlos en el otro, aquellos que al morir no hacen escándalo entre los muertos, y son inmunes a la befa poética de *Isaías*².

Pirámides, Arcos y Obeliscos sólo fueron irregularidades de la vanagloria, e hipérboles de la antigua magnanimidad. Pero la decisión más animosa es la de la Religión Cristiana, que pisotea la soberbia y cabalga en el lomo de la ambición, humildemente persiguiendo esa infalible perpetuidad, ante la cual todas las otras deben acortar sus diámetros y ser apenas perceptibles en Ángulos de contingencia³.

A los piadosos que pasaron sus días en raptos de futuridad, les ha importado poco más este mundo que el anterior, cuando yacían oscuros en el Caos de la predestinación y en la noche de la preexistencia. Y si algunos han tenido la dicha de comprender la aniquilación Cristiana, el éxtasis, la postración, la liquefacción, la transformación, el beso de

¹ *Jornandes de rebus Geticis* (N. del A.). “La ferocidad de los bárbaros se manifestó en el funeral del héroe, cuyo valor y cuya dicha celebraron con lúgubre aplauso. Una muchedumbre de prisioneros desvió el curso de un río que baña los muros de la ciudad de Concencia. El sepulcro, adornado con los despojos y trofeos de Roma, se construyó en el lecho vacío; luego se restauraron las aguas al cauce natural. El lugar secreto donde los restos de Alarico fueron depositados, quedó escondido para siempre, por la inhumana matanza de los prisioneros que habían ejecutado el trabajo”. (Gibbon, *Decline and fall of the Roman Empire*, XXXI). Hay tres explicaciones verosímiles de esta inhumación misteriosa: impedir que fuera profanado el sepulcro; impedir el robo de los tesoros; impedir la resurrección del guerrero.

² *Isaías*, XIV, 9-19.

³ *Angulus contingentiae*, el menor de los ángulos (N. del A.).

la Esposa, la gustación de Dios y la ingresión en la sombra divina, han tenido una hermosa anticipación del cielo; la gloria del mundo es preterita para ellos, y la tierra es ceniza.

Subsistir en perdurables Monumentos, vivir en sus producciones, existir en sus nombres y predicamentos de *Quimeras*, era amplia satisfacción para las esperanzas antiguas y formaba una parte de sus *Elíseos*. Pero todo esto es nulo en la Metafísica de la verdadera fe. Vivir es, en verdad, ser de nuevo nosotros mismos, lo cual no sólo es una esperanza sino una certidumbre para el digno creyente. Lo mismo es yacer en el Cementerio de San *Inocencio*¹ que en las Arenas de *Egipto*: Listo a ser cualquier cosa, en el éxtasis de ser para siempre, y tan satisfecho con seis pies de tierra como con el Mausoleo de *Adriano*².

—*Tabesne cadavera solvat*
*An rokus haud refert*³.

SIR THOMAS BROWNE
(1605-1682)

(Traducción y notas de A. Bioy Casares y de J. L. Borges).

¹ En París, donde se consumen pronto los cuerpos (N. del A.).

² Un soberbio mausoleo o pila sepulcral, erigido por Adriano en Roma, donde ahora está el castillo San Angello (N. del A.).

³ Poco importa que la corrupción o la hoguera consuman los cadáveres (*Farsalia*, VII, 809, 810).

EL AISLAMIENTO DE LA POESÍA MODERNA

El aspecto más discutido de la poesía moderna es, naturalmente, su dificultad, su oscuridad famosa. Algunas interpretaciones, por lo general de poetas contemporáneos, han proyectado bastante luz sobre los nuevos métodos y formas de la poesía contemporánea. Otras, han ilustrado una debilidad esencial inherente a todos los lectores: que la preferencia por determinada manera de escribir puede a menudo ser obstáculo para la comprensión de otra manera. Wordsworth conoció muy bien esta debilidad.

“Se supone que un autor —dice— por el hecho de escribir en verso se compromete formalmente a satisfacer ciertos hábitos de asociación conocidos; que no sólo anuncia al lector que en su libro hallará cierta clase de ideas y expresiones, sino también que otras serán cuidadosamente excluidas”.

Esto me parece una definición perfecta de la primera barrera que se interpone entre el lector y cualquier clase de escritos con la cual no está familiarizado. Pero dista de ser suficiente como defensa de la poesía moderna. Wordsworth había emprendido la defensa de su poesía contra la habitual expectativa de un lector acostumbrado a Dryden y Pope. Ahora es necesario defender al poeta moderno contra un lector acostumbrado a Wordsworth y Keats. La diferencia específica entre

un poeta como Wordsworth y el poeta moderno típico requiere una explicación específica.

Existe otra defensa del poeta moderno que me parece enteramente insuficiente. Se dice que el poeta moderno tiene que ser complejo porque la vida moderna es compleja. Tal es, entre otras, la opinión de T. S. Eliot. "Parece probable —dice— que en nuestra actual civilización los poetas tengan que ser *difíciles*. Nuestra civilización importa gran variedad y complejidad, y esta variedad y complejidad, al obrar sobre una sensibilidad refinada, tiene que producir resultados variados y complejos". La explicación de T. S. Eliot me parece, más que errónea, superficial. No necesito decir que T. S. Eliot, bajo cualquier aspecto que se le considere, rara vez es superficial; pero también creo que en este caso identifica la superficie de nuestra civilización con la superficie de nuestra poesía: la complejidad de la vida moderna, el desorden del tránsito en una calle comercial o la variedad de noticias de los diarios están lejos de ser la misma cosa que las dificultades de sintaxis, prosodia, estilo, metáfora y alusión que el lector encara en un poema moderno. Si es verdad que la una es producto de la otra, la derivación causal lleva implícitos cierto número de factores en diferentes planos, y deducir de ello, como creo que lo hace T. S. Eliot, que existe una simple relación causal entre el desorden de la vida moderna y la dificultad de la moderna poesía es, sencillamente, originar un mal entendido por exceso de simplificación.

Ahora bien, la oscuridad sólo constituye uno de los aspectos característicos de la poesía moderna. Hay otros que son igualmente importantes. Nada más característico que la poesía moderna sea lírica, faltando en ella escritos narrativos o dramáticos. Con la posible excepción de Hardy y Robinson, es difícil encontrar algún poeta moderno de habla inglesa que pueda ser recordado por sus escritos en otra forma que la lírica.

Por contraste, es obvio que la mayor parte de la poesía del pasado, de la poesía anterior a la segunda mitad del siglo XIX, es narrativa y

dramática, como también lírica en sus momentos más importantes, y es por igual evidente que nada en esa poesía es oscuro en el sentido moderno.

No necesito mencionar otras características de la poesía moderna que coexisten con su oscuridad y su limitación a la forma lírica. Me parece que ambas están relacionadas entre sí y emanan de la condición esencial del poeta moderno. La forma en que tal situación, si es éste el vocablo adecuado para lo que quiero significar, la forma en que tal circunstancia esencial afecta al poeta moderno es un asunto intrincado, pero me parece mejor establecerlo lisa y llanamente en este punto. El poeta moderno se ha sentido afectado por la situación y la circunstancia de haberse visto separado de toda vida social. Este alejamiento ha adoptado numerosas formas y no ha cesado de acrecentarse. Se trata de un alejamiento que se produce con desarrollo desigual en todas aquellas cuestiones en las cuales el poeta moderno tiene que interesarse. Poetas diferentes se han sentido diferentemente afectados y sus esfuerzos para luchar contra esta separación han sido varios. Pero existe un común denominador que indica una causa común.

La iniciación del proceso del alejamiento, si en esta clase de cosas es posible establecer una iniciación, es la gradual destrucción del concepto del mundo que, a pesar de muchos cambios, fué durante largo tiempo aceptado por el poeta. Entre mucho cambio, desarrollo y modificación, la Biblia (y también los clásicos, principalmente a través de las *Metamorfosis* de Ovidio) había brindado una visión del universo que circunscribía el área donde cada cual se aventuraba a pensar o a usar su imaginación. Sería, naturalmente, un grave error suponer que esa visión del universo no ha sido perturbada de diversas maneras mucho antes de la entrada en escena del poeta moderno. Pero es dudoso que el poeta anterior a la época de Blake advirtiera un conflicto entre dos pinturas del mundo: la ofrecida por la Biblia y la ofrecida por las ciencias físicas¹.

¹ Por ejemplo, Pope, un católico, podía escribir como deísta en su *Ensayo sobre el Hombre* y en otras obras, sin sentir el extraordinario conflicto que Tennyson, a la par de

En la ira de Blake contra Newton y Voltaire, en su interés como poeta por las doctrinas de Swedenborg y en su intento de construir su propia visión del universo, encontramos el primer ejemplo completo de esa dificultad del poeta. Se produce un rompimiento entre el intelecto y la sensibilidad; al intelecto le parece irrazonable lo que la sensibilidad y la imaginación no pueden evitar sino aceptar, a causa de siglos de imaginar y sentir en términos de imágenes definidas del mundo. El uso que hizo Milton de la cosmología de Ptolomeo, aun cuando sabía que la de Copérnico era matemáticamente superior, constituye un ejemplo de un período más anterior aún, el ejemplo por antonomasia, diremos; muestra exactamente hasta qué punto el poeta depende de la tradicional pintura del mundo dominante en la cultura occidental. Después de Blake, los poetas románticos constituyen otros ejemplos; no sólo se interesaban con vehemencia en las nuevas concepciones del mundo, en las nuevas filosofías, sino que al volver como lo hicieron a la naturaleza, desarrollaron el doloroso sentido de que el poeta no pertenecía ya a la sociedad en que había nacido y para la cual, presumiblemente, escribía sus versos.

Pero estos autores no son poetas modernos, y sólo a mediados del siglo XIX el progreso de las ciencias físicas trajo a primer plano un cúmulo de conocimientos que estaban en serio y abierto conflicto con la pintura del mundo, empleada durante tanto tiempo. Durante siglos, naturalmente, este conflicto había adelantado poco a poco, pero cuando se ofrece una oportunidad como la publicación de la teoría de Darwin, el conflicto se torna tan radical y obvio que ningún poeta ambicioso puede, seriamente, eludirlo. No me refiero a un conflicto entre la doctrina religiosa y el conocimiento científico, porque tal conflicto, si en realidad existe, difícilmente concierne al poeta en forma directa. Me

muchos otros, sufrió: el conflicto entre las creencias heredadas y las nuevas doctrinas científicas del siglo XIX. Hardy es otro ejemplo. ¿Quién puede olvidar el poema en el cual desea salir en Nochebuena para ver a los animales arrodillados a la hora del nacimiento del Salvador? Esto, conviene recordarlo, era un viejo cuento infantil, y Hardy dice que iría contento hasta el pesebre, "¡Deseando que fuera así!"

refiero al conflicto entre la sensibilidad del poeta, entre las imágenes que para él representaban el mundo, y el universo que preconiza la ciencia del siglo XIX, universo en blanco, vacío y en trance de evolución.

El desarrollo de la cultura moderna, de Darwin y Huxley a Freud, Marx y el autor de *The Golden Bough*, no ha hecho más que extender, precipitar e intensificar ese proceso modificador de la pintura del mundo, establecida por el poeta como escenario de su imaginación, y ha puesto en su lugar otra visión del mundo de la cual no puede hacer uso el poeta. Esto se encuentra ampliamente ilustrado en la carrera de un poeta como Yeats. Yeats, en su juventud, oye que el hombre desciende del mono, y se dedica durante muchos años a la teosofía, a la magia negra y a las formas menos respetables de investigación física, en un esfuerzo por recobrar una visión del universo y del hombre que restaure la dignidad e importancia de uno y otro. Podríamos inventar un ejemplo análogo y suponer que cuando Yeats, o cualquier otro poeta moderno de intereses similares, se enteró de la enorme cantidad de millones de años-luz que comprenden las regiones conocidas del universo, tuvo el sentimiento de la fundamental incongruencia que existía entre su propio sentido de la importancia que tienen las vidas humanas y su pequeñez física dentro del universo. Es esto, sencillamente, una dificultad de *imaginar*: se tiene la imagen de un ser muy pequeño en un mundo de inmensidad inconcebible; pero he aquí precisamente la cuestión, la dificultad con las imágenes. El filósofo y el teólogo saben que la medida no es un aspecto particularmente importante de ninguna cosa; pero el poeta tiene que mirar, y lo que tuvo que mirar fué la incongruencia entre la importancia que el hombre se atribuye a sí mismo, y su pequeñez al situarse contra el fondo del mundo físico de la ciencia del siglo XIX.

Pero es éste sólo un aspecto del aislamiento del poeta, el aspecto en el cual su sensibilidad se vió separada del conocimiento teórico de su tiempo. El aislamiento del poeta moderno, sin embargo, ha adop-

tado una forma aún más difícil: la de estar separado por la poesía del resto de la sociedad. Debemos aquí ponernos en guardia contra una visión simplista de lo que tal separación significa en cualquier circunstancia particular. No se trata de una sencilla cuestión de carencia de auditorio por parte del poeta, puesto que esto es un efecto, más que una causa, del carácter de la poesía moderna. Y no es tampoco, por lo demás, una sencilla cuestión de que el poeta esté aislado de las costumbres y diversiones de su tiempo; si tal fuera el inconveniente, el poeta quizá podría ser acusado con justicia de retirarse a su famosa torre de marfil; y entonces sería completamente razonable aconsejar al poeta como algunos lo han hecho, decirle que debe adquirir "experiencia", ver mundo, unirse a algún partido político y, en cualquier caso, asegurarse que participa en las actividades usuales de la sociedad.

El aislamiento fundamental del poeta moderno no empieza en el poeta ni en su modo de vivir, sino en todo el modo de vivir de la sociedad moderna. Más que el poeta, la poesía, la cultura, la sensibilidad y la imaginación eran las que estaban aisladas. Por una parte, en el curso de la industrialización de la sociedad, había cada vez menos espacio para un monstruo tal como un hombre cultivado; en el mejor de los casos, el gusto de un hombre por la literatura nada tenía que ver con la mayoría de las actividades que constituyen la vida diaria en una sociedad industrial. Por otra, la cultura, hasta no encontrar sitio en la vida moderna, se ha ido alimentando progresivamente de sí misma, y ha creado sus propias satisfacciones autónomas, alejándose cada vez más de todas las partes esenciales de la vida orgánica de la sociedad.

Expuesto en esta forma, lo antedicho puede parecer abstracto y hasta poco plausible. Mejor será, antes de proseguir, mencionar algunas evidencias: por ejemplo, la clásica broma norteamericana sobre el hastiado papá en la ópera o en el concierto; también el poeta, de tiempo en tiempo, ha sido una figura esencialmente cómica. Pero aquel ejemplo casero puede parecer simple producto de vulgaridad y falta de gusto. Una tendencia análoga, que los extranjeros han observado a

menudo, es la creencia existente en los Estados Unidos de que las mujeres se interesan en la literatura, en la cultura y “en esas cosas”, mientras los hombres carecen de tiempo para placeres tan triviales porque están empeñados en “los negocios”. Pero este ejemplo puede parecer local por cuanto atañe a los Estados Unidos, y no presenta una conclusión, ya que se refiere al auditorio del poeta más que al poeta mismo. Existe, pues, un tercer ejemplo, uno que a mí me parece casi dramático: el fenómeno de autores norteamericanos superiormente dotados que se dirigen a Europa y permanecen allí. Henry James es el caso más convincente; pocas dudas caben de que vivió en Europa porque el divorcio entre la cultura y el resto de la vida, aunque ya se había iniciado allí, de ningún modo había alcanzado el grado que era ineludible en la Unión. Santayana, Ezra Pound y T. S. Eliot son casos ulteriores; no sabemos exactamente la razón por la cual estos hombres fueron a Europa; el hecho significativo es que no volvieron a América. No pretendo únicamente sugerir un punto de vista crítico del papel de la cultura en la vida norteamericana porque el mismo proceso se desarrollaba en Europa, aunque con ritmo más lento y diferencias locales. El punto fundamental es el reconocimiento intuitivo, tanto por parte del artista como del resto de la población, de que cultura y sensibilidad —y, en consecuencia, los trabajos que les permitían subvenir a sus necesidades— ya no pertenecen, ya no calzan dentro de los trabajos esenciales de la sociedad.

Aquí puede objetarse que la cultura no ha desempeñado nunca un papel muy importante en la vida de sociedad alguna, que sólo atrajo la atención y la devoción de los elegidos cuyo número es siempre escaso. Este punto de vista me parece enteramente equivocado, y con el fin de demostrar en breves palabras cuán equivocado es históricamente hablando, citaré a uno de los más grandes eruditos vivientes en materia de clasicismo sobre el papel que la tragedia dramática desempeñaba en la vida de la Atenas de Pericles. Werner Jaeger escribe:

“Después que el Estado organizó las representaciones dramáticas

del festival de Dionisio, la tragedia reclamaba cada vez más el interés y la participación del pueblo entero... Su poder sobre ellos era tan amplio que lo hacían responsable del espíritu de todo el Estado... no es exagerado decir que el festival trágico era la culminación de la vida de la ciudad" (Werner Jaeger: *Paideia*).

El contraste entre la función del dramaturgo griego y el poeta moderno en la sociedad de su tiempo, no puede ser más extremo.

Un efecto significativo de tal divorcio ha sido la profesión, por parte del poeta, de la doctrina del Arte por el Arte, doctrina que sólo tiene sentido vista dentro del medio donde siempre se la proclama, es decir, en una sociedad que no utiliza ni necesita el Arte sino en calidad de diversión superflua o decoración. Y otro efecto significativo, relacionado con lo dicho, es el sentimiento del poeta, y en ocasiones su convicción, de que no tiene vinculaciones ni obligaciones con nada.

Esta creencia se halla expresada con claridad en un poema en prosa de Baudelaire, el primero y a la vez más típico de los poetas modernos:

—Dime, hombre enigmático ¿a quién amas? ¿A tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?

—No tengo padre, ni madre, ni hermana, ni hermano.

—¿A tus amigos?

—Acabas de emplear una palabra cuyo sentido, hasta el día de hoy, continúa siendo desconocido para mí.

—¿A tu patria?

—Ignoro en qué latitud está situada.

—¿La belleza?

—De buena gana la amaría, diosa e inmortal.

—¿El oro?

—Lo odio como tú odias a Dios.

—Pero entonces, ¿qué es lo que amas, hombre extraordinario?

—Amo las nubes... las nubes que pasan... allá lejos... allá lejos... ¡las maravillosas nubes! ¹

Sería posible tomar menos en serio a ese extranjero que es el poeta moderno, si estuviera adoptando meramente una actitud, tratando de dramatizarse o parecer ingenioso. En ese sentido, los pasajes desconcertantes de la poesía moderna han sido a veces interpretados como bohemia, y el retrato o la caricatura convencional del poeta han derivado de esa bohemia considerada superficialmente. Pero los sentimientos que Baudelaire atribuye a su extranjero son los más profundos del poeta moderno. Siente, en verdad, que es un extraño, un personaje antagónico situado al margen; se encuentra sin padre ni madre, o está separado de ellos por la oposición existente entre lo que él valora como artista y lo que ellos valoran como miembros respetables de una sociedad moderna. Tal oposición no puede ser evitada, porque ni los subsidios gubernamentales, ni los premios anuales, ni una academia nacional pueden disfrazar el hecho de que no hay sitio genuino para el poeta en la vida moderna. En cuanto a poeta, carece de país, de comunidad, y su mayor enemigo es el dinero, puesto que la poesía no puede darle medios de vida. Por consiguiente es natural que acentúe su lealtad y su devoción a la Belleza, es decir, a la práctica del Arte y las obras de arte ya existentes. Es ésta la razón por la cual el extranjero de Baudelaire declara que lo que más ama es la contemplación de las nubes, o lo que viene a ser lo mismo, ejercitar su propia sensibilidad. El poeta moderno no ha tenido otra cosa que hacer, ninguna otra seria actividad, que cultivar su yo sensible. Existe en Walter Pater un pasaje muy famoso que precisamente aconseja esta orientación, pero es inútil citarlo ahora.

Desde este ángulo, los dos aspectos de la poesía moderna que señalé al principio pueden verse como desarrollos naturales, e inevitables, casi. Al cultivar su sensibilidad, el poeta moderno participa de una vida alejada de las vidas de otros hombres, que, hasta donde podían ser

¹ "El Extranjero".

considerados personas importantes, se dedicaban a ganar dinero o a construir una sociedad industrial. Por eso era cada vez más imposible para el poeta escribir sobre la vida de otros hombres: no sólo estaba alejado de sus vidas sino que, sobre todo, la cultura y la sensibilidad que habían hecho de él un poeta no podían ser empleadas cuando el tema propuesto era la vida de seres humanos en los cuales la cultura y la sensibilidad carecían de toda función orgánica. Hubo casos de vanos esfuerzos, realizados por poetas capaces, que intentaron escribir sobre banqueros y ferrocarriles, y en tales ejemplos el poeta se enfrentó con aquello que superficialmente parece un problema técnico, es decir, la extraordinaria dificultad de emplear el estilo poético, el metro, el lenguaje y la metáfora para describir los contenidos de la vida moderna. No es que los poetas contemporáneos dejen de hablar y pensar poéticamente; los seres humanos en general, en todas las épocas, no hablan ni piensan en formas inmediatamente poéticas, y si lo hicieran no habría necesidad de poesía. La dificultad reside en que el lenguaje poético, y el pensamiento y la conversación normales de la comunidad, se han desplazado en opuestas direcciones y han tenido escasa o ninguna relación entre sí. El estado normal se alcanza cuando la poesía digiere continuamente la prosa de la época y cuando el arte popular y el lenguaje procuran una amplia base para esfuerzos literarios de categoría.

Puesto que la única vida posible para el poeta, como hombre culto, ha sido cultivar su sensibilidad, es éste el único tema posible para él, suponiendo naturalmente que un poeta sólo puede escribir sobre aquellos temas de los cuales tiene en todo sentido una experiencia absoluta¹. Por consiguiente, encontramos que, en gran parte de la poesía moderna, el poeta escribe inspirándose en otra poesía, al igual que las obras de arte y los estilos del pasado se han convertido con frecuencia en tema

¹ El nexa que existe entre la manera de vivir de un escritor y sus obras es, naturalmente, complicado. Pero hasta qué punto es estrecha esta relación y cuán efectiva es puede medirse si nos hacemos las siguientes preguntas sobre algunos de los grandes escritores de nuestro tiempo: ¿Habría escrito Eliot *The Waste Land*, por lo menos en sus detalles actuales, si no hubiera vivido en Londres? ¿Hubiera escrito Pound el último *Cantos* si no hubiese vivido en la Riviera italiana? ¿Hubieran, tanto Pound como Eliot, escrito en el

del pintor moderno. Porque escribir inspirándose en otra poesía y en otras obras de arte en general, es la manera más directa de captar, como tema, la propia sensibilidad. Pero más aún: desde el momento que sólo puede escribirse sobre la propia sensibilidad, sólo puede escribirse poesía lírica. La poesía dramática y narrativa requiere la comprensión de las vidas de otros hombres, y son precisamente esas vidas, lo repito, las que se encuentran fuera de la órbita del estilo y la sensibilidad poética. En la historia de la novela ha ocurrido forzosamente algo semejante; el desarrollo de la novela autobiográfica ha sido, en parte, el resultado de la incapacidad del novelista para escribir sobre alguien que no fuera él mismo u otras personas relacionadas con él.

La oscuridad de la poesía moderna surge también de este aislamiento de la sensibilidad poética, del mismo modo que los novelistas se vuelven hacia el método del fluir de la conciencia. El poeta está ocupado en seguir los mínimos movimientos, matices y diferencias de su propio ser como poeta. Y como esta vida interior de su sensibilidad es el tema principal que tiene a su disposición, necesita cada vez más recurrir a nuevos y especiales usos del lenguaje. Cuanto más cultiva el poeta su sensibilidad, más único y especial se vuelve su tema y por lo tanto su método. El lenguaje común de la vida diaria, su sintaxis, sus habituales derivaciones y procesos de asociación, son precisamente lo contrario de lo que necesita, si quiere hacer poesía con aquello que lo absorbe como poeta, es decir su propia sensibilidad.

Algunas veces, ciertamente, el poeta ha tomado como tema este conflicto entre su sensibilidad y la vida moderna. Las primeras obras imaginativas de Thomas Mann se refieren, repetidamente, a la oposición entre el artista y la burguesía, y en un relato, Tonio Kröger, vemos planteado el problema del modo más explícito; el artista no se siente

marco de referencia de desterrados cosmopolitas, empleando toda cultura como terreno libre, si no hubiesen sido expatriados norteamericanos en Europa? Ciertamente que Joyce podría no haber escrito *Finnegans Wake* si no hubiera enseñado en una academia Berlitz, y Perse no podría haber escrito *Anabase* si no hubiera sido enviado como diplomático al Asia, y Yeats podría no haber escrito algunas de sus últimas poesías si no hubiera vivido en la propiedad rural de Lady Gregory.

cómodo en parte alguna y experimenta el intenso anhelo de ser normal y burgués. Está también el famoso recurso de la poesía moderna creado por Laforgue y empleado con el mayor éxito por T. S. Eliot: el contraste irónico entre un pasado en el cual la cultura era algo importante en la vida, y el presente, en el cual la obra de cultura se avecina con la vulgaridad y la insensibilidad. Con frecuencia esto ha sido interpretado erróneamente como un deseo de volver a un pasado concebido con criterio idílico. No; es la experiencia consciente que tiene el poeta de lo aislada que está la cultura del resto de la sociedad. Y también Yeats, al advertir la escisión y el conflicto entre el “objetivismo” y el “subjetivismo”, se hizo eco de este hecho en “Una Visión” y muchos otros poemas.

Querría citar un ejemplo más. Hace ocho años, uno de los mejores poetas modernos dió una conferencia y leyó sus poesías en Harvard. En su calidad de “ciudadano normal”, es funcionario de una importante empresa. Al terminar su conferencia y la lectura de sus poesías, este poeta y hombre de negocios hizo la siguiente observación a uno de los profesores que acababa de felicitarlo: “Me pregunto qué pensarían de esto los compañeros de oficina”.

Pero he hablado todo el tiempo como si este aislamiento fuera, en todo sentido, una desgracia. Sin duda es una desgracia en lo que concierne a la vida de la comunidad; esto se advierte claramente en el carácter del gusto popular, en la clase de literatura de ficción, piezas teatrales y películas que obtienen éxito, comparados con los libros populares del siglo XIX que, con frecuencia, eran también los mejores. Pero, por otra parte, me parece que el período de la poesía moderna, la era que se inicia con Baudelaire es, sin duda, una era en la que el arte poético ha ganado mucho no sólo en buenos poetas sino también en recursos técnicos de toda especie. Si el aislamiento forzoso del poeta, por un lado, ha hecho imposible la poesía dramática y narrativa, por el otro ha acrecentado los usos y posibilidades de los lenguajes en las más sorprendentes y valiosas direcciones.

He hablado también como si el aislamiento del poeta hubiera llegado a su conclusión. Si ha llegado o no, y si sería enteramente deseable que llegara, puede dejarse como una pregunta que aún no ha tenido respuesta y que acaso no la tenga. De todos modos es cierto que, en los últimos diez años, una nueva escuela poética ha intentado liberarse del aislamiento de la poesía, tomando a la sociedad como tema dominante¹. El ensayo ha sido brillante en muchas formas, y ha causado emoción; el alcance de su éxito no está claro aún, especialmente porque ha sido inspirado por la presente crisis social; y su relativa popularidad puede también estar limitada a los intereses contemporáneos y transitorios. Pero la naturaleza misma de ese esfuerzo atestigua a su modo el aislamiento que es el fantasma de la poesía moderna y del cual han tratado de huir los poetas.

DELMORE SCHWARTZ

¹ Se trata de poetas que en forma muy significativa han inventado la muchas veces repetida imagen de "la isla" e "islas" como símbolo de aislamiento. Desde el punto de vista de este ensayo, los principales temas de los poetas agrario-regionalistas, como Tate y Ramsom, representan otro esfuerzo muy diferente para volver al centro de la comunidad y destruir su aislamiento como poetas.

E L . H I J O P R Ó D I G O

Tan suave era el silencio de las ramas oscuras
en los cedros del parque, y el sol que descendía,
y en los arcos de piedra las últimas figuras,
el hamadriade que huía,
y aquel estanque pálido con un pájaro muerto;
¡oh recuerdo de voces lejanas, resplandores,
vuelvo a cerrar los ojos en el aire desierto,
mi patria y mis amores!

Y me envuelven palabras en la noche olvidadas,
que suscitan la antigua belleza de las fuentes
donde un niño consuela sus lágrimas calladas
junto a las aguas transparentes.
¡Dejad, laureles de oro y álamos de la aurora
de mover en un sueño el lejano ramaje,
y en el claro de luna no me llaméis ahora
sobre este pórvido salvaje!

Álamos y laureles al viento florecidos,
allá en el sol cubierto de augusta lejanía,
y que un día cambiara por los desconocidos
cantos que el aire me ofrecía
de noche entre jazmines desde Tiro en el mar;
hoy exhausta esta arena de vanidad quisiera
recostarme a su sombra y volver a escuchar
su voz tranquila en primavera.

Ya se llevan los años mi juventud distante,
tal un río en las peñas que infinito descende.
Oh porqué no haber sido como el mar es constante,
que en una misma playa extiende
este siglo y los otros de semejante espuma,
y en los mismos candiles su queja inmóvil vierte;
ver como el aire mismo donde nací consume
el gesto vano de mi muerte.

Y he de tornar mañana hacia el tiempo pasado,
oh Jordán, hacia el valle donde este pueblo extraño
de fantasmas que surgen con los cuadros que he amado,
llenos de imágenes de antaño,
entre neblinas yace en los bordes del río,
y me ofrece el silencio tan suave a los mortales,
y mis viejos jardines cubiertos de rocío,
mis frondas estivales.

Una vez más la tarde con majestuosas telas
volverá a aquellas ondas sombrías su paisaje,
y volverá mi rostro de niño en las estelas
de un bote, envuelto en el follaje;
las misteriosas luces verdes y los reflejos,
el agua que los sauces dejaban en mi frente
al pasar, y el destello del deseo a lo lejos
huyendo en fuego hacia el poniente.

Como la breve espuma y la flor de un instante
se llenan de esplendores, mi espíritu en el ruido
profundo de aquel río se adornará fragante,
frente a la muerte y el olvido,
con su primer tristeza, con el cielo nublado
de otros años que un arco de basalto aureola,
este pórtico grave donde estoy reclinado,
mi infancia dulcemente sola.

Paramillo de Juan Pobre (Mendoza).

J. R. WILCOCK

EL AGUA DEL INFIERNO

Sobre el rumor interminable de las cataratas se escuchó un rumor que terminaba. Un gran avión gris, que a la luz de la luna era plateado, bajaba con sus hélices detenidas en busca de la pista de aterrizaje. El pueblo estaba a mil metros de las cascadas; más adentro, cruzando la frontera, estaba el aeródromo. Cuando el avión se detuvo en el fondo de la pista, un hombre salió gritando en portugués algo así como que hicieran marchar de nuevo los motores; quizás no había elementos para remolcarlo. Cerca de diez minutos después aparecieron en marcha hacia los hangares los tripulantes y un hombre de impermeable claro. Éste expresó, en castellano, que era Jorge Vane, del Ministerio Británico de Informaciones, y que la tormenta los había alejado de su ruta.

—Eso no es nada —corrigió el piloto, que era casi un niño, con el pelo del color del trigo y la nariz roma—; hay una avería y necesito veinticuatro horas para estar listo.

El hombre que hablaba en portugués indicó el camino. Cuando llegaron al bar del aeródromo, Vane pidió un whisky y los tripulantes lo imitaron.

—¿Dónde se puede pasar la noche? —preguntó Vane.

—A diez minutos de marcha está el hotel de Magalhaes —le contestaron.

—¿No hay ninguna casa de ingleses? —continuó Vane.

—Sí, hay —dijo el hombre que hablaba en portugués—; pero...

—¿Pero qué?

—Es el caso... este... que es un poco molesto, porque allí se ha cometido un... un crimen; es decir, más que un crimen, como que se trata de un doble asesinato.

—¿Lo han aclarado?

—Todavía no, pero hay un sospechoso que anda prófugo.

—Dormiremos en el hotel y mañana iremos a la casa de ese inglés —terminó Vane con los ojos que le brillaban, no se sabe si por el whisky o por el escalofrío de aventura que siempre le producían los crímenes.

Desde el alto dique natural que formaban las rocas, el agua se precipitaba con fragor, rompiéndose en infinitas partículas brillantes; abajo, sobre el fondo confuso de ese caos de espuma flotaba una líquida niebla, llena de reflejos iridiscentes. Era como si en las rocas grises y verdes que cortaban el torrente y en las pocas zarzas de la orilla, se enredaran los fragmentos luminosos de un arco desprendido del cielo. Jorge Vane se quedó largo rato inmóvil, ensordecido por el isócrono rumor del agua. Era un espíritu propenso a las divagaciones, pero éstas rondaban siempre las cosas más próximas, fueran del alma o del mundo. Pensaba raramente en la eternidad —verbigracia— y declinaba con modestia toda esperanza de favorecerse con ella después de muerto; en ese instante, sin embargo, se le ocurrió que un reflejo de la eternidad hablaba con la voz interminable de las cataratas. Después

comprendió —sin ningún prurito de humorismo ni simetría verbal— que pensar en la eternidad era perder el tiempo, el único tiempo de que disponemos los hombres y que en ese momento necesitaba para indagar un doble asesinato. Alejó de su cabeza todo pensamiento inútil y marchó hacia el automóvil. Diez minutos después llegaba a la casa de Cristóbal Hume y era recibido por el comisario Teixeira.

La casa estaba en el margen de un camino en pendiente, frente a un estrecho sendero que llevaba al río; por la parte de atrás el terreno era abrupto y la selva se espesaba hacia el Norte y el Este. El comisario Teixeira era un hombre moreno, adiposo, de gestos pausados, vestido de blanco y calzado con fuertes botas negras. Recibió a Vane con afabilidad.

—Me dijeron en el hotel que usted quería visitar el lugar del hecho y me adelanté —dijo—; lamento no poder ofrecerle honores oficiales. Nuestros dos países...

—Sí; nuestros dos países todavía no son aliados pero nosotros podemos colaborar.

—¿Colaborar?

—Sí; me han hablado de este doble crimen y me parece muy extraño; si usted no tiene aún la solución podemos conversar. Relátame los hechos.

En ese momento se abrió con estrépito una ventana de la casa y apareció el rostro de un hombre sonrosado, casi calvo, con un bigote rubio caído.

—Es Cristóbal Hume —dijo Teixeira—; el dueño del obraje; ya tendremos tiempo de hablar con él, una vez que yo le haya relatado los hechos. El caso es que en la noche del sábado, los inspectores de la policía federal Bruno Sampaio y Silvestre Pinheiro fueron muertos a balazos frente a esta casa.

—Ya pensaba yo que no iba a llegar a tiempo...

—¿Qué dice usted?

—Nada importante; continúe...

—Nunca se sabrá el objeto de su visita, pues fueron muy discretos. Yo supongo que andaban en una investigación sobre contrabando. En el lugar del hecho se encontró una pistola del ejército inglés, con las iniciales B. H. Corresponden a Basilio Hume, hermano gemelo de Cristóbal, que había llegado aquí el mes pasado.

—¿Conocían ustedes la existencia de ese hermano?

—No; recién se supo cuando Cristóbal lo anunció en el hotel, tres días antes de que su hermano llegara. Después, el 14 de febrero, llegó Basilio Hume por el río. Creo que no se llevaban bien porque Cristóbal no lo fué a esperar. Tampoco se les vió nunca juntos.

—¿Cristóbal acusa a su hermano? —insistió Vane.

—Ni lo acusa ni lo defiende —repuso el comisario.

Vane y Teixeira caminaron hasta el río. Éste se abría paso en un cauce estrecho, oprimido por una vegetación enmarañada y pujante; luego, a unos cien pasos de Vane y Teixeira, el cauce se ensanchaba y el agua se detenía en un remanso; más adelante, ya casi fuera de la vista de los dos hombres, entraba en un remolino de bordes estáticos y centro-dinámico, vertiginoso.

—En estos remansos grandes se puede pescar —dijo Teixeira—; hay nueve remansos de aquí a las cataratas.

—¿Está cerca de aquí la frontera?

—A un kilómetro, más o menos.

—¿Cómo se descubrió el crimen?

—El propio Cristóbal mandó un muchacho a caballo con un mensaje. Al llegar, lo primero que encontré fué la pistola del ejército, con las iniciales de Basilio.

—Es curioso que Basilio no se la llevara —dijo Vane—; si hay alguna regla en el arte del asesinato es la de que el criminal huya con el arma, cuando ésta puede servirle para ulterior defensa.

—¿Y si no pudiera llevársela? —propuso Teixeira con agudeza—. Yo también he pensado en esto —continuó— y he construído una hipótesis que voy a referirle. Permítame confesarle que he leído la serie completa de Ellery Queen... Yo creo que Basilio no pudo llevarse el arma porque, como persona física, nunca existió. Es una creación de Cristóbal. Éste necesitaba matar a los inspectores que lo vigilaban o habían descubierto alguna actividad de contrabando. Inventó un hermano gemelo y anunció su llegada. Se fué, por la selva, hasta el puerto próximo y allí tomó el barco. Llegó vestido de diferente manera y todo el mundo lo tomó por el hermano que venía del Sur. Recuerde que nadie vió a los dos hermanos juntos. Cuando mató a los inspectores, marcó las iniciales B. H. en el arma y me mandó llamar.

—Es una buena hipótesis... muy bien inspirada... —dijo Vane, mientras se acercaba al parapeto. Luego miró la hora y agregó—: Son más de las once y tengo apetito.

Volvieron al sendero que zigzagueaba y retomaron el camino grande; el sol voraz del mediodía estaba sobre la planicie y el bosque. Vane y Teixeira caminaron hacia la casa.

—Parece que allí hubiera llamas —dijo Vane.

—No; son los rosales de Cristóbal agitados por el viento —rectificó Teixeira.

Entraron en un jardín lleno de rosas, amapolas y margaritas. Vane, al pasar, cortó un pimpollo sangriento y se lo colocó en la solapa. En un sillón de mimbre, con un abanico de colores en la mano, estaba Cristóbal Hume. Al verlos se enderezó con lentitud, se enjugó la frente y

saludó con trabajosa cortesía. Después de las presentaciones, Hume se adelantó a las preguntas:

—Ustedes vienen por el asunto del sábado. ¿No es así? Mi situación es un poco complicada, y no puedo ofrecer otra cosa que mi palabra.

—Sin embargo, usted tiene una buena defensa —dijo Teixeira—; la pistola tiene las iniciales de su hermano.

—¿Iniciales? —cortó Hume con sorpresa—. ¿Las iniciales de mi hermano?

Habían entrado en una habitación grande, rectangular, que hacía de comedor y biblioteca. Vane, como olvidado del objeto de su visita, se puso a revisar los libros, alineados en dos amplios estantes. Transcurrieron unos minutos antes de que hablara:

—*Treatise... Enquiry...* —dijo el joven, de pronto—. No son malos libros para la biblioteca de un hombre que se llama Hume. ¿Su antepasado, quizá?

—No sé. En todo caso, esta biblioteca es lo único que me queda.

—¿Y de los libros, le ha quedado algo? —inquirió Vane, con jovialidad.

—Sí. Me ha quedado una vaga idea acerca de la naturaleza sentimental de algunos conceptos... de algunos prejuicios, si usted prefiere —replicó Cristóbal, con una sonrisa.

—Veo que usted rechaza toda posibilidad de fundamento crítico —comentó Vane—; se expone usted a los peores desórdenes del alma.

Desde el extremo opuesto de la habitación, Teixeira los miraba con cierta perplejidad.

Cristóbal ofreció bebidas y desapareció en busca de botellas y vasos. Vane continuó el examen de la biblioteca; casi la mitad de los libros eran chinos, de todas las épocas y géneros.

—¿Usted ha vivido en la China? —interrogó Vane a Cristóbal, que volvía con una botella de ginebra y tres vasos.

—Estuve allí veinte años, en la Escuela Preparatoria de Nankín —contestó Cristóbal, mientras llenaba los vasos—. A propósito ¿conoce usted la leyenda de la Flor de Muselina y el Jardín Prohibido?

—No. Nunca he oído hablar de tales cosas —repuso Vane.

—¿Y de la hija de Chang, cuyo pestañear provocaba el estornudo?

—Tampoco. Siempre he tenido que recurrir a una auténtica corriente de aire para lograr un estornudo.

—Es lamentable. La hija de Chang se llamaba *Redecilla para cazar miradas*... Pero, ¿le interesan a usted los temas chinos?

—Me interesan. Yo tuve un bisabuelo holandés que...

—Usted dice que tuvo un bisabuelo holandés —cortó Hume, versátil—. A esa lejana porción de sangre holandesa le voy a ofrecer un estímulo que le agradará: un curry preparado al estilo de Batavia.

La invitación a comer anuló todo otro interés momentáneo y, como siempre sucede, recordó bruscamente a Vane el apetito que sentía antes de entrar en la casa. Se sentaron sin preámbulo y eran las tres de la tarde cuando el cocinero de Hume —un hombre oscuro, de origen indescifrable— retiró el servicio.

Vane se levantó, caminó por la habitación mientras encendía un cigarrillo y, de pronto, abordó a Cristóbal.

—¿Puede usted decirme dónde está Basilio Hume?

—¡Sólo Dios sabe dónde está! —contestó Cristóbal, que se había levantado y miraba un retrato de mujer en la pared contraria a la biblioteca. Una vez más cambió de tema y dijo:

—Era mi mujer. Murió joven; tuvo el tiempo justo para alegrar mi vida.

—Nunca sabremos si nuestros bienes son una concesión o una conquista...

—Es verdad; quizá sea yo quien tuvo el tiempo justo. Pero no sé por qué le hablo a usted de estas cosas...

Desde el principio del almuerzo Teixeira había escuchado con vivo asombro las conversaciones de Vane y Cristóbal. Como hombre práctico, no concebía las divagaciones en instantes que parecían más aptos para la acción y el razonamiento. De pronto, su confusa ansiedad se encontró satisfecha por un suceso perfectamente práctico: el opaco —inconfundible— resonar de los cascos de un caballo en la selva. Un instante después, como un ser caído del cielo, bajó de un caballo blanco sudoroso un individuo pequeño, moreno, que saludó a Teixeira con entrecortado respeto.

—Lo encontramos... —dijo— lo encontramos...

—¿Qué han encontrado? —apuró Teixeira.

—¡El tercer asesinado! ¡Es idéntico al señor Cristóbal!

—¿Dónde encontraron a Basilio? —preguntó Vane con suavidad.

—En el río, en el último remanso. Flotaba y tiene un balazo en el pecho.

—¿En el último remanso? —interrogó Cristóbal. Después, como si del asombro pasara de inmediato a la comprobación de un hecho inevitable, dijo con calma—: Es el sitio apropiado...

En ese preciso instante Vane descubrió el misterio o, por lo menos, la mitad del misterio. Su conmoción fué tan grande que casi trastabilló. Para disimular, encendió un cigarrillo. Pero Teixeira, que estaba por lo práctico, se adelantó y dijo:

—Lo siento, pero debo detener al único sospechoso, al señor Cristóbal Hume.

—Puedo asegurarle que el señor Cristóbal no es culpable —cortó Vane, mientras apartaba a Teixeira y lo conducía cerca de la ventana.

—¡Pero, señor Vane! Si Cristóbal no es culpable el asunto se pone cada vez más confuso...

—No creo. Yo lo veo cada vez más claro. Déjeme hablar a solas con Cristóbal Hume y luego le daré mis impresiones.

Cristóbal también parecía tener interés en hablar a solas con Vane, porque le hizo una seña y luego lo esperó en la puerta, con un gran sombrero de paja. Encendió su pipa, fumó unos segundos con aplicación, y luego dijo:

—He descubierto algo sobre usted, señor Vane.

—Es curioso; yo creía haber descubierto algo sobre usted —repuso Vane, con una sonrisa.

—Quizás los dos estemos equivocados.

Sin agregar palabra, Cristóbal Hume tomó por un camino que a duras penas se abría paso entre la maleza; no se distinguía la forma del terreno, pero Vane notó, por el cansancio, que subían una cuesta ligera. Después el ascenso fué más franco y tuvo que ayudarse con las manos. Cerca de media hora caminaron por el flanco vertiginoso de una colina y, finalmente, Hume lo condujo a una pequeña planicie arbolada; en el centro de un calvero tapizado de hojas secas, se alzaba una pirámide hecha con piedras desiguales. Había una inscripción: "Rosamunda Hume" y una fecha.

—Soy un viejo pagano —dijo Hume—. Me gusta practicar ciertos actos en el lugar propicio. Este es mi culto: Usted ve que prescindo de intermediarios. El recinto es este árbol, el cielo, esta tierra; el objeto unos huesos que hay allí abajo. Aquí le confieso a usted que yo maté a mi hermano, pero le juro que no soy culpable...

Una explosión, cuyos ecos resonaron en la colina y murieron en el

río, ahogó las palabras de Cristóbal. Cuando se hizo el silencio el hombre hablaba aún.

—El resto debe reconstruirlo usted. Creo que lo hará, porque me parece hábil. Yo no hablaré más.

Giró la cabeza como para volver, pero se detuvo un instante; Vane comprendió que lo hacía para ocultar una horrible mueca de dolor; el joven entonces miró hacia la pirámide y después al suelo, lleno de hojas amarillentas; luego de un tiempo que se le ocurrió muy largo, pero que a Hume debió parecerle corto, habló:

—Volvamos. Debemos averiguar el origen de la explosión...

En silencio, Cristóbal Hume inició el regreso y Vane lo siguió. Una teoría completa sobre el misterio culminaba en su mente el proceso de fijación.

Cuando llegaron a la casa vieron a Teixeira que los esperaba con inusitada nerviosidad. Cristóbal entró sin decir palabra y Vane se dirigió al inspector.

—Hace un rato escuchamos una explosión. ¿Puede usted decirme de qué se trata?

—Una cosa sin importancia; una estación de radio, del otro lado del monte. Como no se había solicitado permiso, mis hombres la han hecho volar. Ésas son las órdenes.

—Perfecto —repuso Vane—; las puntas se han unido.

—¿Qué quiere usted decir? —interrogó Teixeira.

—Es preciso que parta de inmediato. El avión ya debe estar listo.

—Pero. ¿Y estos crímenes? Ayer recibí una seria reprimenda del gobierno. Si no informo satisfactoriamente me irá mal...

—Usted puede estar tranquilo. El misterio está descubierto —contestó Vane, caminando hacia el automóvil.

—Entonces llevaré preso al culpable.

—El culpable ha muerto. Volvamos; en el camino le contaré todo.

La tarde caía; soplabá una brisa ligera y en la tácita oquedad brillaba la luna. El automóvil marchaba con lentitud por el camino abierto en la selva; arriba, en largos trechos, los árboles se unían para formar un túnel. Un rayo de luna se coló entre las ramas oscuras y pintó de plata melancólica el camino desierto.

—Usted vive en un continente despreocupado y feliz —dijo Vane—. Usted vive casi en un planeta lejano. Para entender este caso hay que comprender que ha llegado la hora de matar a nuestros hermanos.

—¿Matar a nuestros hermanos?

—Sí; porque sino nuestros hermanos nos matarán a nosotros. En este drama hay un traidor, que apareció muerto en el sitio preciso, en el último remanso: *el noveno círculo*; hay un hombre aferrado al viejo sentimentalismo del honor, capaz de matar por el buen nombre de su familia; hay, finalmente, dos pesquisantes que descubren una gran organización de espionaje. Basilio Hume era un hombre de Hosley, el jefe del fascismo inglés. Cuando éste fué encerrado en la torre de Londres, Hume logró escapar y se embarcó hacia América. Este hombre era, además, uno de esos ortodoxos de nuevo cuño que están más lejos del cristianismo de lo que yo puedo estar de los *élohim* o del budismo. Sus almas están llenas de rencor y de intolerancia; creo que ven el fascismo como un castigo para los que olvidaron a Dios, aunque su misma doctrina sea una de las mejores maneras de olvidarse de Él. En estos tiempos, amigo Teixeira, se reproduce lo ocurrido hace siglos...

—¿Qué quiere usted decir?

—Digo que ya una vez, hace mucho tiempo, fueron acogidos los bárbaros como un castigo del cielo; esta vez, sin embargo, la recepción fué organizada por los que esperan alguna ventaja en la tierra. Ya ve usted que Hume estaba en la situación mental más propicia a la trai-

ción; su teoría misma era ya una traición. El caso es que Sampaio y Pinheiro llegaron enviados por su gobierno y a mi pedido, para investigar las actividades de espionaje. Nuestra pérdida de la ruta no fué totalmente casual. Yo tenía deseos de seguir de cerca la investigación, pero no llegamos a tiempo. Basilio llegó para instalar una estación de radio; contaba con despistar por el hecho de hacerlo en la selva; desde el Sur llegaban los mensajes sobre movimiento de barcos, los que eran retransmitidos a los submarinos del Reich. Pero Sampaio y Pinheiro descubrieron la estación y se dispusieron a detener a Basilio. Éste se defendió a balazos y los mató. Después, ya no tuvo más remedio que contar a Cristóbal la verdad, pero eso fué su perdición: olvidó que para Cristóbal el tiempo del honor no ha pasado. Cristóbal lo mató en el acto y luego lo arrojó al río. Esto era muy importante: Cristóbal no podía confesar la muerte de Basilio sin certificar la vergüenza de su familia. Por eso prefirió para su hermano la acusación de asesinato; eso era mejor que el estigma de la traición.

—Tiene usted razón —repuso Teixeira—. Le agradezco que me haya sacado de este apuro.

—No me lo agradezca y piense en esto: nuestros fines han sido logrados. Yo no diré una palabra; usted podría informar que luego de una disputa por motivos que se ignoran, Basilio Hume mató a los inspectores y luego se suicidó.

—Estoy de acuerdo —contestó Teixeira.

Media hora después, un gran avión gris describía hacia el Sud una curva a poca altura. Arriba estaba la luna, decorativa y exangüe; abajo estaban las cataratas, con su eterno rumor y su infierno de espuma. En el jardín lleno de rosas, amapolas y margaritas, Cristóbal Hume siguió con la vista el avión y luego agitó con melancolía un pañuelo blanco.

MANUEL PEYROU

NOTAS

Los Libros

P O E S Í A

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA: *Transitable cristal* (SUR, Buenos Aires, 1943). —

Se ha dicho, con razón, que la mala literatura está empedrada de las mejores intenciones, y que no bastan las buenas ideas para hacer buena poesía. Pero si es cierto que la esencia de la poesía no estriba fundamentalmente en las ideas, que de una modulación prosódica, de una cadencia rítmica, de un movimiento del verso, de un efecto sonoro, del simple encuentro de dos sílabas puede saltar una chispa poéticamente más pura y encendida que del más grave pensamiento¹, si es cierto que el poeta va más de los sentidos a la emoción que del concepto

¹ Así, los versos que quedan iluminando la memoria no son siempre los más profundos ni los más trascendentales, y la mera sugestión verbal sobrevive con frecuencia al esplendor intelectual y al *pathos*. Versos tiene sin duda Garcilaso más altos y más significativos; ninguno, sin embargo, me resuena dentro más tercamente que el apóstrofe a la "rústica diosa":

¿Íbate tanto en perseguir las fieras?
¿Íbate tanto en un pastor dormido?

Y de la maravilla ardiente y flúida del *Cántico Espiritual*, ninguno me acaricia más íntimamente que el

.....y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo...

en el cual esos tres *que* consecutivos prefiguran ya el dulce balbuceo del amor.

a la forma, dejándose guiar más de la palabra que de la idea, no lo es menos que la más grande poesía: Dante, Milton, los *Sonetos* a Mr. W. H., Fray Luis, Goethe, Shelley, las *Odas* de Keats, Leopardi, el *Rubáiyát*, Heine, Baudelaire, *The Ballad of Reading Gaol*, el mejor Rubén y el mejor Machado, es también poesía de ideas, en que el contenido ideológico aparece integrado a la sustancia poética, en una unidad inextricable y como hipostática.

Yo no sé si Eduardo González Lanuza tiene una estética codificada, o definida cuando menos. En todo caso, a juzgar por las obras, se me ocurre que su estética no debe ser la más al uso entre las recientes generaciones de poetas, que, posiblemente, le reprocharán un exceso de clasicismo, e incluso de casticismo, y se inclinarán a considerarle en general como un *pasadista*.

En primer lugar, el Sr. González Lanuza no ha renunciado a la música del verso, como otros poetas contemporáneos (e incluso algunos que parecían agradados con su don). En este sentido, la poesía del Sr. González Lanuza está en la línea de la más pura tradición clásica. Parafraseando una famosa definición d'annunziana, se ha dicho que la poesía era el esfuerzo de la palabra para convertirse en música¹. Y la verdad es que, tanto por su modalidad creadora y su mecanismo psíquico como por las normas que las rigen, no hay dos artes más afines que la poesía y la música. La materia de ambas es semejante —tan articulado el lenguaje musical como el hablado, aunque el órgano psíquico a que se dirige no sea el mismo—, ambas se hallan sujetas a las leyes de la melodía y la armonía, y ambas tienen la misma finalidad esencial: la suscitación de estados espirituales y la expresión de la zona más profunda e indeterminada del alma.

Desde luego, para el Sr. González Lanuza la poesía no es un escaparate de imágenes, ni una sarta de metáforas (“no es superponiendo cristales como se hace un espejo”, había ya enseñado Hebbel), ni esas ristras de versículos y letanías más o menos acompañados que algunos confunden con el verso. Así, de lleno en la tradición clásica —de cauce amplísimo por otra parte—, utilizará en toda su riqueza los registros del ritmo y de la rima (“la rima: esa única cuerda que hemos añadido a la lira de los griegos”, según Wilde). Tampoco

¹ D'Annunzio había dicho: “el color es el esfuerzo de la materia para convertirse en luz”. Aparte del mérito inicial, hay que reconocer que, si la paráfrasis es más lógica, la frase original es (quizás precisamente por ello) más sugestiva.

padece el Sr. González Lanuza la superstición de la originalidad a ultranza. Sabe, sin duda, que la meta final, en el arte, no es la novedad, sino la belleza. Si una obra de arte es realmente bella, ¿no es también nueva? Por otra parte ¿sería realmente bella, de una belleza sustantiva y dotada de aseidad, si fuera tan sólo una imitación, por hábil que ella fuera? Podría engañar a la moda, podría incluso engañar a su época, pero no podría embaucar indefinidamente al tiempo. De modo análogo, la única originalidad que cuenta es la que se alcanza involuntariamente, sin proponérsela.

No sé, repito, si el Sr. González Lanuza tiene una estética premeditada. Tanto mejor¹ si no es así y se contenta con crear espontáneamente la belleza. Pero, al fin y al cabo, no hay obra de arte que no pertenezca a un orden estético y no se encuadre, por libre e instintiva que sea su creación, en un determinado canon artístico. Por mi parte, pensaría que, si no en propósito, cuando menos en realización, su poesía podría alinearse en la poética de Keats (con Heine, el más puro, para mí, de los líricos modernos).

Tres principios formula Keats como axiomáticos de su concepción poética: primero, dice, “pienso que la poesía debe sorprender no por su singularidad, sino por un exceso de belleza, sobrecogiendo al lector como la expresión de sus propios y más altos pensamientos, e impresionándole casi a la manera de una reminiscencia; segundo, su hermosura no debe quedarse nunca a medio camino, dejando así al lector más suspenso que satisfecho; como el sol, debe apuntar y seguir su curso con toda naturalidad, ascendiendo y brillando sobre él, declinando y poniéndose, con tanta sencillez como esplendor, dejándole en la voluptuosidad del crepúsculo. Pero es más fácil pensar lo que debería ser la poesía que escribirla. Y esto me lleva a otro axioma: que, si la poesía no nace tan naturalmente como las hojas en el árbol, mejor será que no nazca en absoluto”. En forma sumaria y axiomática, no conozco poética más clara y saludable; aunque difiera, desde luego, en aquello de que es más fácil determinar lo que debe ser la poesía que llevarla a cabo. El escribir buena poesía es, como todo lo bueno que se hace, o fácil o imposible; el determinar lo que debe ser la poesía, es no sólo difícil, sino baldío y en realidad punto menos que imposible. Afortunadamente; y una vez más hay que agradecer a los hombres (siquiera en el arte)

¹ Mejor para él, claro está: para su propio goce; que, para nosotros, sea cual fuere la fuente, la ventaja y el goce son los mismos.

que no se pongan de acuerdo; que la belleza es esto, y eso, y aquello, y lo de más allá; y si la poesía es Keats, también es Wordsworth y es Browning. Pero, aunque problemática, ésta es ya demasiada preceptiva, y confieso que cada vez tengo menos afición a sus malabarismos¹.

El libro del Sr. González Lanuza se sitúa naturalmente en la estela de aquellos poetas que antes mencionaba, de Dante a Machado, cuya poesía, a la vez de la más pura calidad lírica, es también una poesía de ideas. Leyéndolo, vienen instintivamente a la memoria... Es decir, leyéndolo no; leyéndolo, como ocurre ante toda auténtica obra de arte, no se siente otra cosa que ella misma; pero, luego, y precisamente por amor a ella, por el rescoldo vivo que ha dejado en nosotros, el pensamiento vuelve sobre ella, revuela y se cierne en torno suyo, otea, escudriña, busca las raíces, se remonta a las fuentes... (Un paréntesis aquí. Los artistas menores repugnan especialmente el capítulo de influencias; nada les halaga tanto como el supuesto de su generación espontánea y en ocasiones hasta llegar a sentir casi como una ofensa personal las tentativas genealógicas del crítico. En realidad, apenas hay autor que, en cuestión de crítica, no prefiera ante todo el objetivo laudatorio bien rotundo e inequívoco, y lo más abundante posible, que, en este sentido, no debe temerse de parte de ellos el reproche de redundancia. El verdadero artista, sin embargo, —aunque alguna vez, cuando se halla personalmente en cuestión, propenda a olvidarlo— sabe que no hay ciencia infusa, y que no existe la partenogénesis en arte, tiene conciencia de sus orígenes y desarrollo, siente un amor entrañable y una férvida gratitud por quienes le precedieron y formaron y, lejos de sentirse disminuido por la filiación, se goza y gloria en ella). Estoy, pues, seguro que el Sr. González Lanuza no llevará a mal si digo que su poesía, en *Transitable Cristal*, nos trae a las mentes, por su tónica de acendrado intelectualismo, las canciones de Dante, ciertos poemas de Valéry, y más que nada, por su embriagado gorjeo y su armonía

¹ "It is a wretched thing to confess, but it is a very fact, that not one word I ever utter can be taken for granted as an opinion growing out of my identical nature. How can it when I have *no* nature?", escribe también Keats, con palabras que me siento particularmente encaminadas." Lo que escandaliza al filósofo virtuoso, deleita al poeta camaleón, que goza tanto concibiendo a Yago como a Imogenia. "Ya que el poeta", como explica en seguida, "es el ser menos poético que existe, pues carece de identidad: continuamente anda inspirando y asumiendo el cuerpo de otros." Observación aguda, pero que, si puede aplicarse a cierto linaje de poetas, se me ocurre que aun es en general más aplicable al crítico, (al crítico ideal, claro está, no al corriente y moliente).

metafísica, las odas de Fray Luis. Pero la raigambre castellana prevalece sobre toda otra, más visible aún en los sonetos, rezumantes de la más pura savia clásica —savia ardiente y concentrada, si las hay—, con el apasionado acento estoico y ascético que culmina en Quevedo, el más grande de los sonetistas españoles en estos dominios interiores. Desasimiento de la materia, ante la fugacidad de todo lo terreno, aun de lo que más permanente parecía, tan frágil e inestable en el torrente de la eternidad como lo más volandero:

Mármol huidizo, bronce pasajero,
versátil pedernal, roca inconstante,
fugacidad de pájaro y diamante;
lo que la rosa dura el duro acero...

La vida fluye y pasa junto al hombre, o lo arrastra con ella, sorda y ciega a su dolor, indiferente a sus afanes, dejándolo, circundado de sus “cinco sentidos como cinco muros”, ante la soledad, la nada y el olvido:

la luz, el agua, el aire que respiras,
nada te llevará, que nada es tuyo.

Crece el silencio (—¡Abrid!) Crece y nos hiere
(—¡Abrid!) Inmóvil la cerrada puerta
mientras el cielo exangüe se nos muere.
Tibia sangría en vano restañada,
que está en mi corazón la herida abierta
por donde el tiempo fluye hacia la nada.

Inútil toda rebeldía, todo esfuerzo por torcer el destino ineluctable:

Grita si quieres. Gritarás en vano.

A estos motivos cardinales de la poesía castellana —hondo estuario entre la región volcánica de la carne y las ardientes landas teologales— viene a sumarse, casi como dominante, el tema de la consustancialidad de lo real y lo irreal, de lo vivido y lo imaginado, de lo pasado y lo porvenir, que es también uno de los *leit-motivs* fundamentales, y de los más sugestivos sin duda, del temerario esencial

de aquella lírica, la meta aérea de la "vida es sueño" a que llega Calderón por la senda de los sofistas y los neoacadémicos ¹:

¿Eres lago o recuerdo de otro lago,
así, de inmóvil tarde circuído?
¿Es de agua gris o de apretado olvido
la doble irrealidad en que naufrago?
Por tu futuro ayer ahora divago,
sin advertir —de imprecisión transido—
si eres lago o recuerdo de otro lago?..

Niebla ya de otra niebla paralela:
¿cuál de las dos de cuál es vana estela?..

Tiempo soñado o sueño en tiempo ardido,
entre ambos quedará la vida trunca:
lo que pudiendo ser no será nunca
y lo que no pudiendo ser ha sido...

¿Aún es de luz la luz y de aire el viento?
¿Aún a la flor le duele su hermosura?
¿Aún la nube sonámbula asegura
la frágil realidad del firmamento?

¿Vivo un vivir? ¿Soy del vivir vivido?
¿La luz, viene a mis ojos? ¿De ellos crece?
¿Soy arquitecto o muro derruído?

Pero en esta misma fugacidad, en esta caducidad e inconsistencia, se halla implícitamente el rescate, y de ellos brota la filosofía manumisora. En medio de esta fugacidad, el hombre puede hacer eterno el momento con su voluntad de creación y de belleza, con su don de imaginación y de ensueño, con su capaci-

¹ Recuérdese el fascinador sorites de Carneades, y su eco en el terrible pensamiento cartesiano de que, si los sueños tuviesen regularidad, ya no sabríamos distinguir el sueño de la vigilia. De ahí nuestra emoción y perplejidad cuando un sueño se repite varias veces, al punto de llegar a hacernos pensar que nos encontramos frente a una realidad. Pues todo nuestro conocimiento del mundo, como observa Pirandello, pende de este hilo delgadísimo: la re-gu-la-ri-dad de nuestras experiencias.

dad, en suma, de amor, del amor de que habla Diótima y que no sólo mueve la esfera platónica, sino también “el sol y las demás estrellas”:

soñar y no vivir es necesario
mentira el mar y cierta la sirena.

Sí, la vida es insensible al sufrimiento humano: sí, “grita si quieres; gritarás en vano”, pero el hombre puede transmutarlo todo con la magia de su espíritu:

Canta si quieres. Nadie en vano canta...

La moraleja, altiva y generosa, es del más puro orden estoico. Rubén había dicho:

El alma que entra allí debe ir desnuda,
temblando de deseo y fiebre santa,
sobre cardo heridor y espina aguda:
así sueña, así vibra y así canta.

González Lanuza, a su vez, nos dice:

Ofrece el corazón para el desquite
y aprieta tu silencio dolorido
hasta que adentro te rezume y grite.

Rubén indicó igualmente el remedio contra este mal del vivir al hombre de la “eterna vivacidad” (“Torres de Dios, pararrayos celestes, rompeolas de las eternidades”):

Torres, poned al pabellón sonrisa.
Poned ante ese mal y ese recelo,
una soberbia insinuación de brisa
y una tranquilidad de mar y cielo.

Por otra parte, ya el sentimiento de la transformación incesante, del continuo devenir, de ser nuevo mañana como lo somos hoy, como lo fuimos ayer, basta a la felicidad del hombre espiritual:

En tanta soledad, en tanto olvido
sólo una certidumbre permanece:
No soy el que seré ni el que ya he sido.

Pero si admirables son los sonetos (y creo que entre ellos los hay que merecen figurar entre los mejores del idioma), los otros poemas: las cuatro elegías, los tercetos al itálico modo y las octavas de "Inquietud", me parecen lo esencial del libro, su centro ideal, y más expresivos aún de su filosofía. La concepción de la vida que apunta en los sonetos acaba aquí de cristalizar, y la vida se nos muestra como una síntesis de todo lo existente, lo real y lo imaginario, la causa y el efecto, el sentimiento y su objeto, la eternidad y el instante, todo ello coexistente y fundido en una unidad vital superior:

Grita en mí la unidad de lo distinto...

Por milagrosa suma
cabe en uno solo anhelo
ser la saeta y ser su propio vuelo.

Tácito en el recuerdo llega el canto;
aún no es y ya el trino en mí se anida;
fugaz consuelo anticipado al llanto,
ágil dolor precedes a la herida,
risa posible en impreciso espanto.

Trino interior fugaz y perdurable,
en la selva del alma sólo habría,
sin tu latir, silencio impenetrable.
En ti esperanza hermanas y agonía.

...donde el ayer verdea y se engalana
con la flor aún dormida del mañana.
Flexible el tiempo fiel entre tus manos
aligera los siglos volanderos,
o encierra el gozo y el dolor humanos
en un mismo segundo prisionero.
El hoy y aquí parécennos lejanos,
los turbios horizontes asideros,
las rendidas distancias caen deshechas
si el espacio acribillas con tus flechas...

Para llegar a este resultado ha sido preciso renunciar al conocimiento dialéctico y superar el mundo físico, “el pálido país de lo seguro”:

ya de porqués me alejo
—que dialogue la rosa con su espina—
y suspendida de
en su vuelo a la inmóvil golondrina.
¡Adiós, la verde encina
de la tupida selva
donde el vivir se ahonda!
El tiempo, detenido entre tu fronda,
me esperará dormido hasta que vuelva.

Llegaremos así a ver la vida como una esfera cristalina: el maravilloso “huevo de cristal” de que nos habla Wells, por cuyo diáfano seno se condensan y pasan, brillan y se disuelven como nubes, reflejos de otros tiempos y parajes, de las lejanas latitudes del pasado y el futuro: “transitable cristal” de nuestra alma¹.

El término natural de esta visión se halla en el éxtasis, y la verdad es que difícilmente se encontrarían en toda la poesía moderna versos más extáticos, más embriagados del puro deliquio de eternidad, más genuinamente en la armonía de Fray Luis, tan puramente sensual y tan voluptuosamente metafísica a un tiempo:

¡Oh transparente prisma
de la luz inviolada!
Alta región de música callada.
¡Oh Soledad, espejo de sí misma,
en donde el ser se abisma
en las tiernas entrañas de la nada!

¿Qué sonreír sin rostro me anonada?
¿y qué mirar terrible,
qué voz a mis oídos inaudible,

¹ Confieso que el título del libro, aunque de una exacta adecuación conceptual, no me hace muy feliz. Cierta que crea en torno de él una corteza protectora; pero quizás un tanto áspera, e innecesaria, pues ya su misma calidad basta a defenderlo.

entra en mi corazón como una espada?
 ¿Qué Presencia inflamada
 colma la eternidad de lo posible?

La tiniebla creciente
 que sólo por luceros desmentida
 mana ininterrumpida
 de tu fuente,
 hasta que colma con su llanto oscuro
 los valles del pasado y del futuro,
 primicias y despojos
 son del tiempo abolido de los muertos
 y el tiempo de los ojos
 aún no abiertos:
 nocturna Eternidad, virgen prudente,
 ¡qué alejada del mísero presente!

Poesía de médula esencialmente filosófica, por los versos citados habrá podido ya colegirse que esta filosofía es más rica y compleja que la impresión apuntada, no sólo un tanto sumaria, sino también quizás demasiado concreta. Pues la filosofía poética no es del orden lógico: flúida e imprecisa, por su naturaleza misma, es polimorfa, no cristaliza en un único y determinado sistema; como la música, no dice lo mismo a todos y su mensaje es distinto para cada oído.

La forma es, en todo el libro, de una extraordinaria perfección y maestría, de un infalible dominio del idioma, en la más íntima adecuación al sentimiento que lo anima. (Por retórica que ya parezca la distinción entre *fondo* y *forma*, ambos existen en toda obra de arte, aunque sin divisoria precisa; la diferencia es que, en la obra de arte genuina, fondo y forma aparecen íntimamente asociados, en unidad consustancial, mientras en la falsa obra de arte aparecen disociados.) La musa que lo preside no es, desde luego, la variedad, sino la unidad. Su misma brevedad (diez poemas y dieciocho sonetos) contribuye sin duda a esta unidad y es una cualidad más. Unidad integral, es lo que deberían ser todos los libros nuevos de poesía (esto es, los que no son una recopilación): como una sinfonía o un cuarteto en el arte del músico, con una arquitectura general y una unidad armónica e instrumental.

Seguramente, no todo en *Transitable Cristal* es de igual valor. Sin temor a empobrecerlo, podría prescindirse del poema preliminar, del titulado "Confluencia" y del soneto a Mario Delfino. Y versos hay, como:

La brisa de la aurora
cede a la golondrina
su ademán de pastora...

El tiempo cauteloso
regidor de su férvida fluencia,
al recental segundo temeroso
guía al preciso azar de la apariencia...

Déjame verte en implacable gozo
sin perdonar gaviota...

Cabalga luz en su irisada pluma...

—pastora de la muerte y la alegría—
tamborileas dedos impacientes...

(Se salvó la inocencia en el rocío)...

En el jardín, su sueño de violeta
duerme en el casto centro de su aroma...

que podrían tildarse, ya de un tanto nimios o trillados, ya de cierto versallismo inoportuno —más disonante en medio de la apasionada gravedad del conjunto—, ya de excesivamente elípticos y conceptuosos, frisando casi en el galimatías gongorino; e incluso podría señalarse algún caso de adjetivación inadecuada, como en el verso

Sueño en su propia identidad blindado,

en que el vocablo terminal resulta demasiado moderno y demasiado técnico, sobre todo en estos tiempos de divisiones acorazadas y de *blitzkrieg*.

El crítico, temiendo aparecer demasiado candoroso o entusiasta, siente la necesidad de señalar las máculas de la obra que examina. Pero si alguien me dice que una obra tiene defectos o lunares, nada me dice que no sepa ya por

anticipado, puesto que, como obra humana, no puede ser absolutamente sin tacha. Lo importante será que me haga ver su hermosura, y lo esencial, desde el punto de vista intrínseco de la obra, que prevalezca en ella esa hermosura y sea suficiente a nuestro deleite. Poner de relieve las deficiencias menudas junto a las grandes excelencias (aun suponiendo que no sean una alucinación del crítico, cuando no el efecto de una tara propia), es muchas veces, no sólo una falta de criterio estético, sino hasta una indelicadeza moral. Por otra parte, en el caso de *Transitable Cristal* las máculas (si máculas son) son veniales y apenas si los versos censurables pasarán de los transcriptos.

De la lectura de los buenos libros de poesía, aparte de la impresión general, suelen quedarnos, sobrenadando en la memoria, algunos versos sueltos, que nos complacemos en recordar y citar. Este espigar es instintivo y habitual en los que padecemos de una memoria esporádica o indisciplinada, y es un delicioso pasatiempo para el espectador imaginativo, que urde su propio capullo en torno de estas crisálidas de poesía, cosa que no permitiría el poema completo, ni aun la estrofa separada, realidades demasiado concretas e imperativas *per se*. Todos los fieles de la poesía llevan así en la memoria una serie de versos sueltos, inconexos, reliquias de sus lecturas, a manera de mágicos pies (dicho sea en lenguaje de apuntador de teatro), que van suscitando en nosotros sugerencias más o menos soñadas¹. Unas veces aúnanse en ellos son y sentido, música e idea, y son bellos por lo que dicen y por cómo lo dicen:

On ne voit point deux fois le rivage des morts...
 Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse...
 Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change...
 Que por ser tan antiguas se sienten tan hermosas...

¹ Incluso en ocasiones, como "un eco más bello a veces que la voz que repite", puede despertar un fantasma que no corresponda exactamente al original. Es así como el sortilegio de los versos recordados opera en nosotros y hasta nos propone lección distinta de la que subentendió el autor. (Pero, ¿acaso no son ya más nuestros, que estamos vivos, que suyos?) Así, por ejemplo, si nos susurramos:

que un hombre que todo es alma
 está cautivo en su cuerpo,

el alma actual del hombre, con sus sombras subconscientes, su moral más autónoma y su carga mayor de conocimiento, nos sugiere una interpretación psicológica más bella y más profunda que la interpretación ascética que seguramente tuvo en Lope.

Queste parole di colore oscuro...
Better to reign in Hell than serve in Heaven...
A hooded eagle among blinking owls...
How roses first came red and lilies white...
A thing of beauty is a joy for ever...
And flights of angels sing thee to thy rest!

Otras veces es sólo la magia verbal, el misterioso ensalmo del ritmo, y el modularlos entre los labios es ya una voluptuosidad:

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!...
La fille de Minos et de Pasiphaé...
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala...
Hay un mar tan azul como el Partenopeo...
El divino y eterno rumor mediterráneo...
Conobbi il tremolar della marina...
Colui che mo si consola con nanna...
Men che di rose e più che di viole...
The soldier's music and the rites of war...
Keep up your bright swords, for the dew will rust them...¹

Y en todos ellos, los más densos como los más ligeros, se cumple la regla keatsiana: brete tan natural "como el de las hojas en el árbol".

También el Sr. González Lanuza tiene versos sueltos particularmente sugeridores, que quedan resonando en la memoria:

La vi avanzar, Eternidad adentro...
Tu antigua voz de resonante espuma...
La palpitante luz de la paloma...
De duras voces y rumores tiernos...
Queda más ciego. Y más iluminado...
Por las grutas de luz de los espejos...

¹ Pero la sugestión en este último verso, del *Othello*, es también de orden dramático; de una maravillosa eficacia dramática, tanto de caracterización como de acción, y pocos ejemplos recuerdo tan cabales de fusión lírica y dramática. He ido citando los versos al azar de mi memoria, sin cribarlos y procurando que fueran de los más conocidos; claro está que los ejemplos podrían multiplicarse punto menos que indefinidamente, y quizás podrían ser aún más ejemplares.

En la entraña viviente del olvido...
 Bruma, vellón de tiempo detenido...
 Sobre la honda eternidad dormida...

Pero, en general, su poesía se presta menos a este cernido de versos sueltos. Pertenece a ese orden poético miltoniano "*of linked sweetness long drawn out*", más de interdependencia y de lirismo orgánico que de cimas aisladas, más de fisiología viva que de esplendor anatómico. Ello depende en parte de la forma elegida (aunque en la verdadera poesía, más elige la forma al poeta que éste a la forma). Casi todos los versos señalados, de belleza solitaria y sustantiva, son versos de metro largo, alejandrinos en su mayoría, o verso blanco. La estancia a lo Fray Luis, de González Lanuza, es de metro breve, que va del heptasílabo al endecasílabo. Por otra parte, la forma más tradicionalmente castellana (y más popular: véase el *Romancero*), y algunas de las más bellas poesías castellanas a este orden pertenecen: tales las *Coplas* de Jorge Manrique, el "Poema del Otoño" y "Juventud, divino tesoro"... de Rubén, y las *Soledades* de Lope:

No sé qué tiene la aldea
 donde vivo y donde muero,
 que con venir de mí mismo
 no puede venir más lejos...

poesía en que la sugestión musical, de ritmo y rima, es más esencial aún que el contenido y nos revela más entrañablemente su secreto.

Se me ocurre que, a ciertas alturas de la vida, cuando empieza a vislumbrarse el término y a verlo cada día más cercano, el artista, si es más artista que filósofo, y agnóstico de añadidura, (y si tiene sensibilidad poética, claro está: cosa bastante menos corriente de lo que podría pensarse), ha de preferir la poesía a toda otra lectura. Por su condensación, por su capacidad de transfiguración, de conjunta fruición elemental del pasado y el futuro: por su capacidad mágica en suma; y es así como toda gran poesía es también poemancia.

Eduardo González Lanuza ha escrito uno de estos libros de esencial madurez y de gran poesía: Canto que mana de una "fontana pura" y que, para decirlo también con palabras de nuestro maestro Fray Luis, "cría salud y lava las tristezas del corazón, y no sé en qué manera lo despierta a pensamientos divinos".

RICARDO BAEZA

JUAN G. FERREYRA BASSO: *El mineral, el árbol, el caballo* (Edición del autor, Buenos Aires, 1943). —

Es éste el tercer intento de un poeta en procura de su expresión, o lo que es igual, en persecución de sí mismo, y en el breve tiempo que media entre su original *Rosa de arcilla* y el libro de ahora, se puede apreciar una hermosa porción de camino no recorrido en balde.

Ferreyra Basso es un poeta auténtico y acaso el más representativo entre los de su promoción, porque en ninguno como en él se manifiestan de modo tan acabado y, al menos, con tan ingenua plenitud, las características del movimiento retórico que intentan.

Este propósito fundamental, cuya profundización tal vez ensaye algún día, consiste esencialmente en no enfrentar la imagen poética, sino en soslayarla; no asirla en su plenitud reveladora, sino entreverla o dejarla entrever; no hacer que el lector afirme sus plantas sobre la tierra firme poética, sino que fluctúe en su atmósfera; en insinuar, digamos, una posibilidad a base de lejanas y veladas confidencias, cuya intimidad última queda siempre escondida.

Las posibilidades de sugerencias se multiplican, así, hasta lo infinito, disminuyéndose al mismo tiempo y en la misma medida sus realizaciones concretas. Se desprecia un tesoro amonedable para cambiarlo por nubes o por sueños, tan aparentemente dóciles a nuestros designios. Se busca, en suma, una reducción de la poética a la música, sólo que no recurriendo a lo puramente eufónico de la palabra sino a la multiplicidad de sus sugerencias y resonancias anímicas. Para ello, se complacen estos poetas, y ejemplarmente Ferreyra Basso, en aproximar palabras increíblemente distantes, que se avecinan en el verso como los pasajeros de distintas clases en la balsa del naufragio. Veamos un ejemplo:

Pon tu arteria de musgo en las rodillas.

Lo he elegido poco menos que al azar, y podría multiplicarlo. Hay algo de grave en este procedimiento, que no es precisamente la posibilidad —a veces la inevitabilidad— del disparate lógico, ya que la lógica nada tiene que ver con la poesía, aunque, dicho sea de paso, nada se pierde poéticamente con que no exista abierta oposición entre ambas. La gravedad consiste para mí en la difi-

cultad de una sintonización, siquiera aproximada, del contenido del verso. Las palabras no sólo son dispares —arteria-musgo-rodillas—, sino que se alejan aún más por el nexa que debiera unir las y que las hace aún más lejanas: “arteria de musgo” y “de musgo en las rodillas”. Es evidente la intención del autor de no establecer entre estas palabras una relación de resonancia humana, y que la proximidad espacial en el mismo renglón redunde en un alejamiento planetario en sus representaciones. En la metáfora, las palabras más diversas se reúnen para intercambiar sus valores emocionales; en este tipo de nuevas construcciones, el poeta se empecina en defender la soledad inalcanzable de las palabras que maneja.

Para acentuar el contraste, Ferreyra Basso trata de lograr su ambiente poético deliberadamente indeciso y ambiguo valiéndose de palabras concretas, recortadas en frío perfil de naipe. Le gustan los nombres decisivos, firmes, bien seguros de sí mismos, como trigo, arena, pelo, uñas, cenizas, hierro, llamas, acequias, lunas. Todas ellas sirven de lastre a sus volátiles intuiciones. Y no ejemplifico más porque nos basta a este respecto el propio título del libro que tenemos entre manos: *El mineral, el árbol, el caballo*. Claro que hay en él, por lo menos, una enumeración deliberadamente ascensional que le confiere un cierto sentido lógico.

Es que la lógica acecha, quiérase o no, en la esquina de cada estrofa, y asoma su sombra al menor descuido del poeta, pero éste se apresura a corregir la posible interferencia por medio de un desvío brusco de su expresión:

Controlado por lunas y crecientes
como los vegetales y el ganado
remonto ya setiembrés y torcazas

Aquí es la torcaza irremontable la que cambia el flujo poético que amenazaba verse por el plácido desnivel de la imagen fluyente. Otras veces recurre a la actitud atenuadamente surrealista:

Pero era yo, era yo que sonreía
con los mismos botines, los cabellos
y alguna que otra rama en las rodillas.

(Puede ser que algún día las Musas perdonen a Pablo Neruda por haber introducido los pelos, los botines y los sastres en el orbe de lo poético.)

Hay en todo esto, más que vano afán de originalidad, un movimiento de pudor, un recogerse sobre sí mismo para evitar que la mirada del lector penetre hasta rincones demasiado íntimos y recónditos de nuestro espíritu.

Personalmente juzgo equivocada esta defensa. Todo pudor —y en consecuencia todo impudor— sobran en la lírica, que debe tender a una desnudez esencial, no estorbada por temores ni vanamente subrayada por exhibicionismos. Por cierto que sin salirse de su línea original, cuando intenta esa desnudez, Ferreyra Basso la logra en toda su plenitud luminosa, como en este hermoso comienzo de su "Convalecencia en primavera":

Alza la mano. Prueba su estatura.
Se prolonga en livianas pesadumbres.
Piensa: mañana, y se le puebla el mundo
de saludos y de álamos azules.

También podría multiplicar la alusión a este tipo de aciertos, porque en Ferreyra Basso está latente uno de los valores más auténticos de los que hasta el presente se han manifestado en su generación, que empieza a revelarse rica en ellos.

Sus libros tienen ese no sé qué imponderable, pero evidente, que nos dice que sus tanteos no serán vanos; ya pintan en ellos los primeros matices de una temprana madurez. Algo nos hace ver que en la última de sus páginas, aunque no impresa, está sobreentendida la palabra promisoría: (*Continuará*).

GONZÁLEZ CARBALHO: *Solo en el tiempo* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1943). —

Difícilmente puede el poeta prescindir de su propia infancia, porque el ejercicio de la poesía requiere ese frescor inédito de la impresión primaria, el descubrimiento o creación de un mundo aún no empañado por miradas ajenas. Pero hay dos modos, o si se quiere dos actitudes, del poeta frente a su infancia; una es la añoranza; otra, la perseverancia. Se puede prolongar el matinal des-

velo que nos presenta las cosas cada vez nuevas, o se puede recordar, con explicable tristeza, aquella época feliz y ya lejana en que las horas tenían una limpidez y una transparencia que parecen perdidas. El poeta, en este último caso, es un perpetuo desterrado de su patria inicial y tiende hacia ella su "saudade". El presente será para él un fantasmagórico y poco preciso pasado —que adquiere la Realidad más profunda—, y desde sus desvaídas horas suspirará por aquellas otras de precisión incorruptible. Se sentirá entonces "solo en el tiempo", ya que no puede regresar a la única parcela de eternidad, perdurable en el recuerdo, donde continúa transcurriendo su infancia.

Ésta puede ser la clave de toda la poesía de González Carbalho, de su calidad de ensueño, de su recóndito e insistente tono menor, que es el que a su expresión conviene, de su acento elegíaco que le hace murmurar:

Quien llegue sigiloso a mi silencio
verá sólo cipreses y columnas;

elementos de mansa y resignada tristeza, para quien ya nada del huidizo presente puede despertar el abolido entusiasmo de la existencia. Su poesía tiene el ámbito del sueño más que el del recuerdo, porque parece adivinar que es en lo onírico donde perdura, todavía actuante, la infancia, edad de oro puesta al comienzo de la existencia. Por eso se nos aparece:

Sonámbulo, en el linde del sueño y de las mieses,
el ayer me hace señas con su ramo de meses;

Nótese cómo aquí ya no estamos entre cipreses y columnas, sino que el ayer tiene los atributos florales de lo vital en "su ramo de meses". Y aún va más lejos y es más explícito en su declaración:

Sólo soy una puerta que mira hacia el ayer.

La soledad temporal se convierte así en soledad actual o presente. Él sabe que hay o hubo una zona del tiempo, inalcanzable ya, y eso confiere a sus versos un indudable sentido romántico, con una compañía infantil, la de la hermana, más evidente, la de la madre, más diluída, la suya propia, acaso, entibiada más que el mismo sol con su presencia. De ahí nace su resignado desconsuelo, y su tentativa de dignificarlo en la mansedumbre del verso, construído como con la

sustancia de otro mundo, que casi se le desvanece en esta fantasmagoría del presente. Lo expresa líricamente en el conjunto de poemas del "Tema de la Guirnalda", de los más delicados del libro que tenemos entre las manos. Se ve a sí mismo otra vez niño:

¿Qué haces, pequeño mío,
con esas tristes flores?
Alzas la frente, miro
despertar en tus ojos
vertientes y jacintos,
algas, peces, carbones,
lo ardiente, lo encendido,
sustancias, elementos
inmensos y fatídicos.
Todo lo palpitante
fué tuyo, sometido
para que entretejeras
una guirnalda. ¡Oh niño!

La sustancia, el elemento —ardiente y encendido— sólo destella y palpita en el pasado: lo palpitante "fué" tuyo. Sólo le queda esta triste guirnalda de sus versos. La noble melancolía que inspira al poeta se refleja cabalmente en sus poemas, no sólo en su contenido sino en su forma. La poesía de González Carbalho se caracteriza, así, por su dilución en un aura inasible, en una especie de niebla expresiva que no suele cuajar en un verso definitivo, de esos que quedan grabados con fuego en la memoria. No hay nada en ella que suspenda el ánimo, que rapte el entusiasmo e imponga su dominio decisivo sobre el lector. Todo sucede allí con una blandura como de plumón angélico, con una indecisión sonriente y sin apresuramientos. No es la rosa, es el leve vilano del cardo que fluctúa en el aire vespertino.

Tras los vidrios empañados por el vaho de las añoranzas que son sus versos, más de una vez adivinamos el perfil ligeramente borroso pero inconfundible de la Poesía.

E. G. L.

NOVELA

SYLVINA BULLRICH PALENQUE: *La redoma del primer ángel* (Emecé, Buenos Aires, 1943). —

Alfonso Reyes ha considerado, en *Tren de ondas*, un tema predilecto de las neurosis, de las literaturas y de las magias: el doble, el *doppelgaenger*. A los ejemplos recordados por él (ficciones de Franz Werfel, de Amado Nervo, de Chamisso, de Stevenson) cabe agregar algunos otros: la dolencia de aquellos que, según Séneca (*Naturales quaestiones*, I, 3), en todo tiempo y en todo lugar ven su imagen; la *dolencia espectral* de los japoneses, que desdobra los cuerpos de los enamorados ausentes (Hearn: *The romance of the Milky Way: Goblin poetry*); el simbólico *William Wilson*, de Poe; el relato *The jolly corner*, de Henry James; el mago que, vulnerado por un demonio, se convierte en cuatro mil magos, a quienes el demonio les dice: "Multiplicarse es baladí; lo difícil es volver a juntarse" (*A mission to Heaven*, página 278); el Zoroastro de Shelley, que antes de la ruina de Babilonia, se ve a sí mismo en un jardín (*Prometheus unbound*); el cuadro *How they met themselves*, de Rossetti; las doctrinas de mundos facsimilares, ya en el espacio (Demócrito, Blanqui), ya en el tiempo (los estoicos, los pitagóricos, David Hume); la tradición rabínica de los hombres (Meyrink: *Der Golem*, X) que bajaron al Reino de las Tinieblas: uno regresó loco; otro, ciego; el tercero, Akiba ben Yosef, dijo haberse encontrado consigo mismo... También la felicísima variación que nos propone *La redoma del primer ángel*. Dos partes integran el libro; los protagonistas de la primera reaparecen en la segunda, secretamente idénticos a sí mismos, pero nacidos y educados en otro medio, sometidos a otros influjos, habituados a otra moral y a otro vocabulario. El señor de la primera dice *mi mujer*; el compadrito de la segunda, *mi señora*...

Bajo la pluma de J. L. B. (por ejemplo), un argumento así, de tipo ingenioso, hubiera sido sujetado a un férreo sistema de simetrías, de coincidencias y de contrastes. Sylvina Bullrich, sabiamente, se ha negado a esos juegos; la realidad, la credibilidad, de los personajes le ha interesado más que urdir una serie de vaivenes artificiales. Rasgo admirablemente inactual: en las doscientas pá-

ginas de este libro no se incurre una sola vez en el culto romántico de los pobres (cf. *Don Segundo Sombra*), que es típico del Barrio Norte, ni tampoco en el culto del Barrio Norte, que es típico de los pobres (cf. las revistas ilustradas que enseñan al país los rudimentos del servilismo y de la tontera). Un texto presocrático habla de ciertas almas egregias que, al transmigrar entre los animales, son leones y entre los árboles de oscuro follaje son el laurel; Sebastián y Mercedes, protagonistas de esta doble novela, pasan también de un avatar a otro, sin mutación fundamental. No en las circunstancias, en ellos, está lo miserable, lo trágico. Hay en Mercedes una lúcida valentía, una especie de fuego desesperado; Sebastián, en cambio, es incapaz de toda redención, moral o intelectual; el hecho es grave, ya que la población entera de la República (sin otra verosímil excepción que la del lector) consta de Sebastián, o de imperceptibles variantes de Sebastián. "Sebastián es un hombre de carne y hueso, con el que os topáis a menudo por la calle" declara la escritora. Nada más cierto; una de las muchas aflicciones de la vida humana es la de encontrarse en todas las calles con un Sebastián infinito; es la de comprobar con horror que uno también es Sebastián.

Sylvina Bullrich conoce con plenitud el ambiente de la primera parte; muy poco o nada, el de la última: los dolorosos conventillos de Buenos Aires. Tal es, sin duda, la razón paradójica de que la última parte sea superior. En la primera, la autora se limita a postular una realidad que no le interesa; en la segunda, tiene que recrear o inventar una realidad: problema literario. Dante, que sólo pasó cuatro días en el Infierno, lo describe mejor que Swedenborg, que durante doce años lo frecuentó.

El sentimiento de que la soledad es incorregible, de que la vida humana es atroz, de que la dicha es un error de nuestra esperanza, informa de algún modo todas las páginas de Sylvina Bullrich Palenque. Lo dice, a veces, con terribles palabras; por ejemplo, éstas de *Saloma*: "Quien supedite su amor a posibilidades de retribución, quien no sepa querer solo, quien alimente esperanzas de sacrificios ajenos, quien crea posible escuchar siquiera una vez: *Cuánto has hecho por mí y cuánto has perdonado*, es un ser que vive fuera de la tierra y pretende que el campo le dé peces y el mar vacas". Otras, lo impone con intensidad, sin decirlo. Por ejemplo: en *Saloma*, la paciente multiplicación del cáncer de Irene, la agonía embotada por la morfina; en *La redoma del primer ángel*, el insultado nacimiento del hijo, las temerosas dichas de los pobres, más conmovedoras que

el infortunio, “el día claro, templado, excepcional” en que se envenena Mercedes... A la convicción de que nuestra vida es atroz, une Sylvina Bullrich la convicción de que nuestro deber —nuestro imposible pero inevitable deber— es la felicidad y el coraje. Ese valeroso estoicismo (el de ciertas páginas de *Martín Fierro*, el de nuestro injuriado Almafuerte) es inherente a todos sus libros, aunque los propósitos ocasionales hayan sido otros.

En general, nada más extraño a los libros que el propósito del autor. Hernández redactó el *Martín Fierro* para mostrar cómo el ejército hace de un paisano decente un prófugo, un borracho y un forajido; Lugones y Rojas, para definir a ese desertor, recurren a la voz *paladín*... En otros libros, Sylvina Bullrich cometió la imprudencia de intercalar algunas opiniones políticas; fatalmente, quienes han juzgado esos libros han ignorado su carácter de documento trágico y han preferido condenar o alabar esas opiniones. *Saloma —horresco referens—* ha sido juzgada en función de nuestra marina mercante. Esa curiosa desventura no se repetirá: *La redoma del primer ángel* es una intensa y pura novela, más universal que argentina, más estudiosa de las generalidades humanas que de la historia, menos actual que eterna.

Los personajes creados por la ficción sólo viven durante las escenas que les destina el arte; los de esta lúcida y vehemente novela viven entre capítulo y capítulo y hasta fuera del libro.

JOSÉ BIANCO: *Las ratas* (Editorial SUR, Buenos Aires, 1943). —

Referida en pocas palabras, esta novela de ingenioso argumento corre el albur de parecer un ejemplo más de esas ficciones policiales (*The murder of Roger Ackroyd*, *The second shot*, *Hombre de la esquina rosada*) cuyo narrador, luego de enumerar las circunstancias de un misterioso crimen, declara o insinúa en la última página que el criminal es él. Esta novela excede los límites de ese uniforme género; no ha sido elaborada por el autor para obtener una módica sorpresa final; su tema es la prehistoria de un crimen, las delicadas circunstancias graduales que paran en la muerte de un hombre. En las novelas policiales lo fundamental es el crimen, lo secundario la motivación psicológica; en

ésta, el carácter de Heredia es lo primordial; lo subalterno, lo formal, el envenenamiento de Julio. (Algo parecido ocurre en las obras de Henry James: los caracteres son complejos; los hechos, melodramáticos e increíbles; ello se debe a que los hechos, para el autor, son hipérboles o énfasis cuyo fin es definir los caracteres. Así, en aquel relato que se titula *The death of the lion*, el fallecimiento del héroe y la pérdida insensata del manuscrito no son más que metáforas que declaran el desdén y la soledad. La acción resulta, en cierto modo, simbólica.) Dos admirables dificultades de James descubro en esta novela. Una, la estricta adecuación de la historia al carácter del narrador; otra, la rica y voluntaria ambigüedad. La repetida negligencia de la primera es, verbigracia, el defecto más inexplicable y más grave de nuestro *Don Segundo Sombra*; básteme recordar, en las veneradas páginas iniciales, a ese chico de la provincia de Buenos Aires, que prefiere no repetir “las chuscadas de uso”, a quien la pesca le parece “un gesto superfluo” y que reprueba, con indignación de urbanista, “las cuarenta manzanas del pueblo, sus casas chatas, divididas monótonamente por calles trazadas a escuadra, siempre paralelas o perpendiculares entre sí...”. En lo que se refiere a la ambigüedad, quiero explicar que no se trata de la mera vaguedad de los simbolistas, cuyas imprecisiones, a fuerza de eludir un significado, pueden significar cualquier cosa. Se trata —en James y en Bianco— de la premeditada omisión de una parte de la novela, omisión que permite que la interpretemos de una manera o de otra: ambas contempladas por el autor, ambas definidas.

Todo, en *Las ratas*, ha sido trabajado en función del múltiple argumento. Es de los pocos libros argentinos que recuerdan que hay un lector: un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa. “Necesito pensar en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos que voy a referir” leo en el segundo capítulo. ¿Cuántos escritores de nuestro tiempo sospechan esa necesidad? ¿Cuántos, en vez de interesar al lector, no se proponen abrumarlo e intimidarlo?

El estilo manejado por Bianco para referir su trágica fábula es engañosamente tranquilo, hábilmente simple. Lo rige una continua ironía, que puede confundirse con la inocencia. En el dramático decurso de la novela, el narrador no se inmuta una sola vez. Elude los epítetos estimativos y las alarmadas interjecciones. No usurpa la función del lector; deja a su cargo el eventual horror

y el escándalo. (Que yo recuerde, sólo en este párrafo que atribuye a un profesor francés, la ironía es enfática: “Bajo cierto aspecto y en cierta medida, los experimentos bio-químicos que ha hecho Julio Heredia, el joven sabio argentino, para demostrar la influencia del aluminio en las enfermedades de los huesos y del intestino, no carecen, quizá, de una relativa importancia”).

Ha primado hasta ahora en la formación de las novelas argentinas el influjo de la literatura francesa; en este libro (como en *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares) prima el influjo de las literaturas de idioma inglés: un rigor más severo en la construcción, una prosa menos decorativa pero más pudorosa y más límpida.

Tres géneros agotan la novela argentina contemporánea. Los héroes del primero no ignoran que a la una se almuerza, que a las cinco y media se toma el té, que a las nueve se come, que el adulterio puede ser vespertino, que la orografía de Córdoba no carece de toda relación con los veraneos, que de noche se duerme, que para trasladarse de un punto a otro hay diversos vehículos, que es dable conversar por teléfono, que en Palermo hay árboles y un estanque; el buen manejo de esa erudición les permite durar cuatrocientas páginas. (Esas novelas, que nada tienen que ver con los problemas de la atención, de la imaginación y de la memoria, se llaman —nunca sabré por qué— *psicológicas*.) El segundo género no difiere muchísimo del primero, salvo que el escenario es rural, que las diversas tareas de la ganadería agotan el argumento y que sus redactores son incapaces de omitir el pelo de los caballos, las piezas de un apero, la sastrería minuciosa de un poncho y los primores arquitectónicos de un corral. (Este segundo género es considerado patriótico.) El tercer género goza de la predilección de los jóvenes: niega el principio de identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia; no está destinado a la lectura, sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor...¹ Obras como ésta de José Bianco, premeditada, interesante, legible, —insisto en esas básicas virtudes, porque son infrecuentes— prefiguran tal vez una renovación de la novelística del país, tan abatida por el melancólico influjo, por la mera verosimilitud sin invención, de los Payró y los Gálvez.

¹ A esos tres géneros, el doctor Rodríguez Larreta ha añadido un cuarto: la novela dialogada. En el prefacio, invoca (inexplicablemente) el nombre de Shakespeare; olvida (inexplicablemente) el nombre de “Gyp”.

JORGE LUIS BORGES

Crítica de Arte

QUINCE CUADROS DE FLORES EN LA GALERÍA FANNING

Quince lienzos de motivos florales, ejecutados por artistas contemporáneos, argentinos o activos en nuestro país, forman la última exposición de la temporada de 1943 en la Galería Luisa Fanning, que ya se ha señalado a la atención del público por una serie de muestras artísticas de calidad, realizadas en un ambiente de sencillez y de buen gusto, agradable y cómodo, que invita a la visita prolongada. En carácter de homenaje póstumo, figura en el conjunto de producciones de estos artistas vivientes una hermosa obra, bien construída, sensible, fina, y animada, de Víctor Pissarro, cuya temprana desaparición será motivo de constante pesar para todos los cultores del arte. Demás está subrayar el interés que merece despertar la confrontación de quince talentos cuando, como en el presente caso, se facilita la comparación de los respectivos valores por el hecho de manifestarse todos ellos sometidos a un mismo y único género, el de la pintura de flores. Ante motivos de inspiración similares, cada artista reacciona a su modo, poniendo al desnudo sus características individuales, su capacidad técnica, su orientación conceptual, la calidad de su riqueza íntima y su relativa facultad de emoción en presencia de un producto maravilloso de la naturaleza.

Los expositores, Héctor Basaldúa, J. Battle Planas, Horacio Butler, Juan Castagnino, Manuel Colmeiro, Eugenio Daneri, Juan del Prete, Pedro Domínguez Neira, Raquel Forner, Nina Haeberlé, Jorge Larco, Orlando Pierri, Raúl Soldi y Miguel C. Victorica están representados por pinturas de la calidad que de ellos puede esperarse y que permiten medirlos bien. Conciben la pintura de flores exactamente de acuerdo con su modalidad ya definida en cualquiera de los demás géneros que abordan. No les plantea problemas diferentes ni les inspira búsquedas nuevas. En el "ensemble" reina la diversidad de las facturas, desde luego, y una mayor diversidad aún de los enfoques, con un equilibrio tal de los valores de cada uno que resultaría difícil afirmar que alguna tela sobresale del honorable promedio, aun cuando, como forzosamente ha de ser, nuestra preferencia se incline

hacia ésta o aquélla. Si se quisiera establecer alguna clasificación —por arbitrarias que sean, siempre puntualizan algo— diríase que el conjunto se divide en tres grandes grupos. Uno, en que se desarrolla toda la escala del intimismo tierno, entre la sensibilidad exquisita de Victorica y la vehemencia cordialísima de Juan del Prete, pasando por las obras de Basaldúa, Larco y Daneri; otro, colocado un paso más lejos de la relativa objetividad de estos primeros y es el grupo más estilizador y ornamental de Domínguez Neira, Horacio Butler y Soldi; un tercero, en que se toca al realismo mágico, insinuado apenas en un detalle del lienzo de Colmeiro, pero que se afirma en Nina Haeberlé, Castagnino, Pierri, Raquel Forner y, sobre todo, Battle Planas.

Alternan la acuarela y el óleo, llevándonos de la frescura de una impresión luminosa a la deliberación de una alegoría superrealista, o de la sencillez de la emoción popular ante un ramillete de malvones a la complejidad de una alusión mística, una sana sensualidad expresada en estilizadas rosas púrpuras o la inquietante vida lunar de vermiculares flores imaginarias. Se ve allí la obra cándida y de fresca espontaneidad, al lado del refinamiento de elegancia, de la fácil elocuencia; se ve la tela de tono aristocrático, de buena compañía, sin mayores entusiasmos, un poco frívola y un poco cansada; la obra violenta y agria que clama descontento, protesta o desesperanza. Algunas de esas telas, de tendencia polémica, buscan conmover mediante un simbolismo patente e ingenuo; otras no aspiran a otra cosa que dar placer a la vista; unas cuantas inquietan con su misterio de vida interior, o evidencian una emoción de sensitivo. Pero en todas, en un tono, en un toque, en un empaste, en una forma plena, en un contorno agudo y certero, sea cual fuere la fórmula del artista y la escuela, queda el signo viviente de un fervor por la pintura, de un culto de la naturaleza.

JULIO E. PAYRÓ

EL BALLETO RUSO EN EL COLÓN

La cruel situación por que atraviesa el mundo (fronteras obstruidas, permisos de traslación vedados, éxodos obligatorios) ha trasplantado de sus patrias verdaderas o adoptivas, en forma ineludible, a muchos intelectuales y artistas extranjeros, quienes ahora refuerzan los pequeños núcleos ya existentes en nuestro país. Uno de estos problemas de restricciones fronterizas permitió que durante la última temporada se incorporase al Teatro Colón el ballet ruso que dirige el Coronel W. de Basil y, por ende, que el público de Buenos Aires apreciara las creaciones coreográficas de la célebre compañía en un escenario adecuado.

El Coronel W. de Basil recibió la inestimable herencia de Diaghilev: orientado con idéntica sabiduría prosiguió la coordinación de valores estéticos necesarios para resolver el intrincado problema de movimientos, actitudes, formas, luces, sonidos y colores que constituyen lo que se llama un "ballet".

Recordaremos la hondura dramática que bajo su dirección adquirió *Francesca de Rimini*, la inquietante atmósfera de *Sinfonía fantástica*, la gracia delicada de *Proteo*, la elegancia de *Cotillón*. Recordaremos las notables interpretaciones de Lubov Chernicheva, en la ya mencionada *Francesca de Rimini*, de Tamara Grigorieva en *Choreartiun*, de Olga Morosova en *Las mujeres de buen humor*, de Nana Gollner en *El lago de los cisnes*, de Tatiana Stepanova en *Paganini*; en *El hijo pródigo* recordaremos a Román Jassinsky, que pasa, ante los bellos fondos de Rouault, de la desaprensiva juventud al punzante remordimiento (esta creación coloca a Jassinsky entre los bailarines jóvenes más notables de nuestro tiempo), y la belleza, el arte exquisito de Geneviève Moulin, la técnica extraordinaria de Tatiana Leskova, Anna Volkova y el resto de la compañía, para no seguir enumerando los motivos de nuestra emoción estética y de nuestra gratitud hacia el "Original Ballet Russe".

Pero hay algo más: la compañía de Basil ha prestado beneficios de otra índole al carcomido organismo del ballet municipal; ha señalado, por contraste, los defectos que obstaculizan su desarrollo.

La danza, como el deporte, requiere juventud y belleza física. ¿Cómo exigir estas cualidades a ciertos artistas que han perdido, desde hace largos años, la liviandad corporal y la gracia que suelen ser privilegio de los jóvenes?

¿Puede admitirse que una bailarina que llega a convertirse en primera figura, por circunstancias muchas veces fortuitas, se mantenga ineluctablemente en su puesto sin dejar oportunidad para que surjan elementos más nuevos y capaces?

La prensa está cansada de repetir hasta qué punto es absurdo que nuestros bailarines se jubilen como si fueran escribientes de oficina.

La compañía de Basil ha destacado, sin proponérselo, la incapacidad o el mérito de algunos bailarines del Colón, demostrando de cuánto sirve la emulación y la disciplina para la juventud que emprende el camino del arte como una vocación y no como una carrera burocrática. María Ruanova confirmó lo que ya todos sabíamos: que es nuestra única primera bailarina y que los públicos europeos tuvieron razón al situarla a la par de las mejores. Alberto Siccardi y Ángel Eleta (especialmente este último en *Petruschka*) también comprueban que el teatro Colón puede disponer de elementos capaces.

Y terminamos presentando un nuevo interrogante que nos ha sugerido la troupe de Basil:

La memorable belleza de sus espectáculos reside en la diversidad de las atmósferas creadas por sus coreógrafos y pintores, reunidos de acuerdo con la música, en perfecta y calculada selección; verbigracia: Prokòfiev, Lichine y Rouault; Berlioz, Massine y Berard; Debussy y Chirico, etc.

Los espectáculos del Colón deben encararse en forma análoga: se ha de pedir que colabore el mayor número posible de coreógrafos y pintores.

Entendámonos: no se vea en estas líneas la más pequeña, la más mínima reticencia a la labor de Héctor Basaldúa, uno de nuestros pocos y auténticos artistas. Su desempeño como director escenógrafo lo acredita de insustituible.

De la monótona postura escénica de los bailes del Colón tal vez sea responsable la pertinaz actuación de Margarita Wallman, a cuyas extravagantes elucubraciones es mejor no referirse.

J. L.

ESTE CENTÉSIMO ONCE NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA TRES
DE ENERO DE MIL NOVECIENTOS
CUARENTA Y CUATRO EN LA
IMPRESA LÓPEZ, PERÚ 666,
BUENOS AIRES,
REP. ARGENTINA.