

SUR

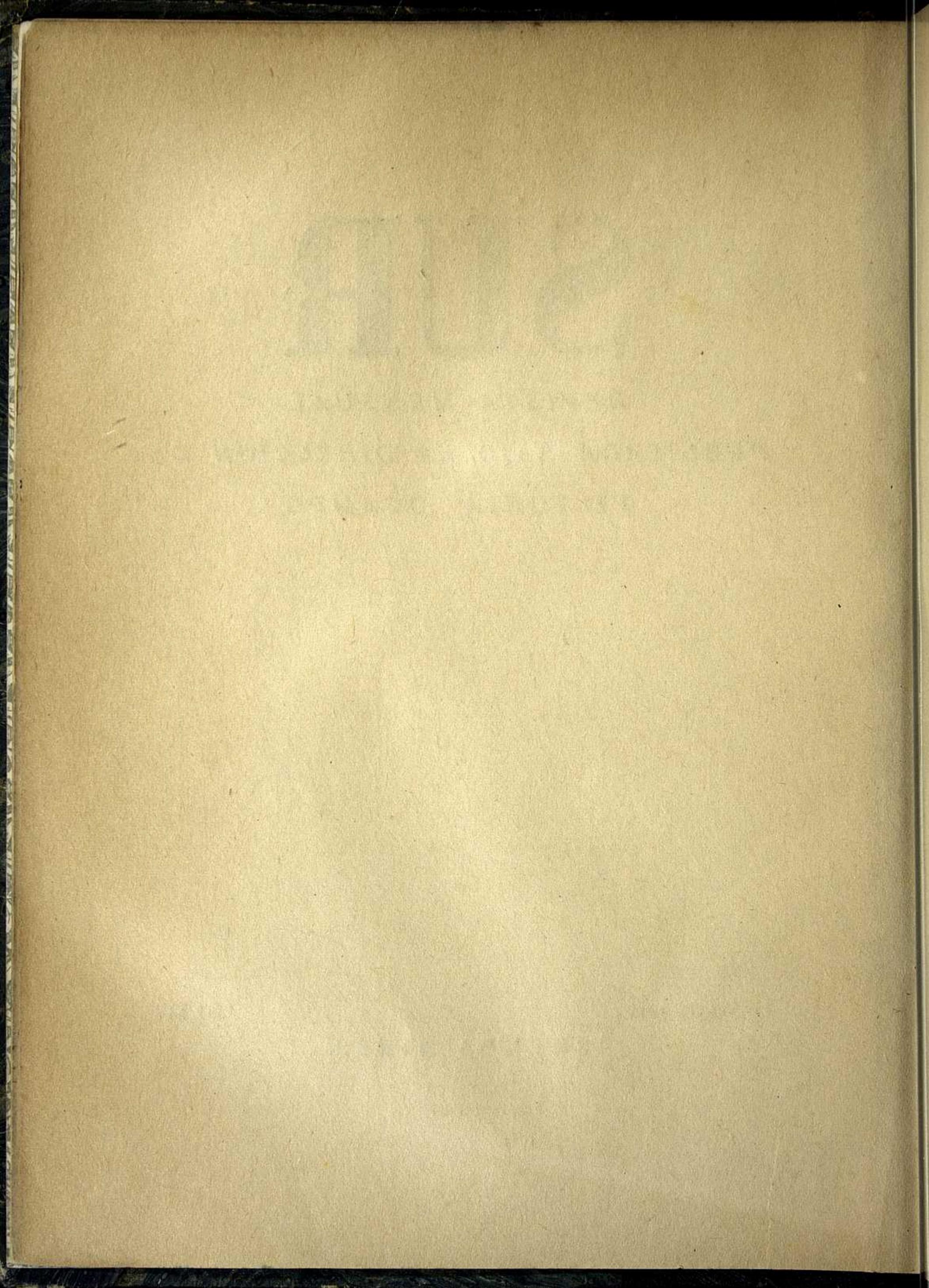
REVISTA MENSUAL

PUBLICADA BAJO LA DIRECCION DE
VICTORIA OCAMPO

MAYO DE 1944

AÑO XIV

BUENOS AIRES



S U M A R I O

HOMENAJE A JEAN GIRAUDOUX

J E A N G I R A U D O U X
EL PROBLEMA DEL TEATRO

J U L E S S U P E R V I E L L E
JEUNES FILLES DE JEAN GIRAUDOUX

R O G E R C A I L L O I S
LECCIÓN DE GIRAUDOUX

P H I L I P P E S O U P A U L T
FANTASMA DE JEAN GIRAUDOUX

P A T R I C I O C A N T O
EL MITO TRANSPARENTE



V I C T O R I A O C A M P O
VUELTA A HARLEM

J O R G E L U I S B O R G E S
UNA DE LAS POSIBLES METAFÍSICAS

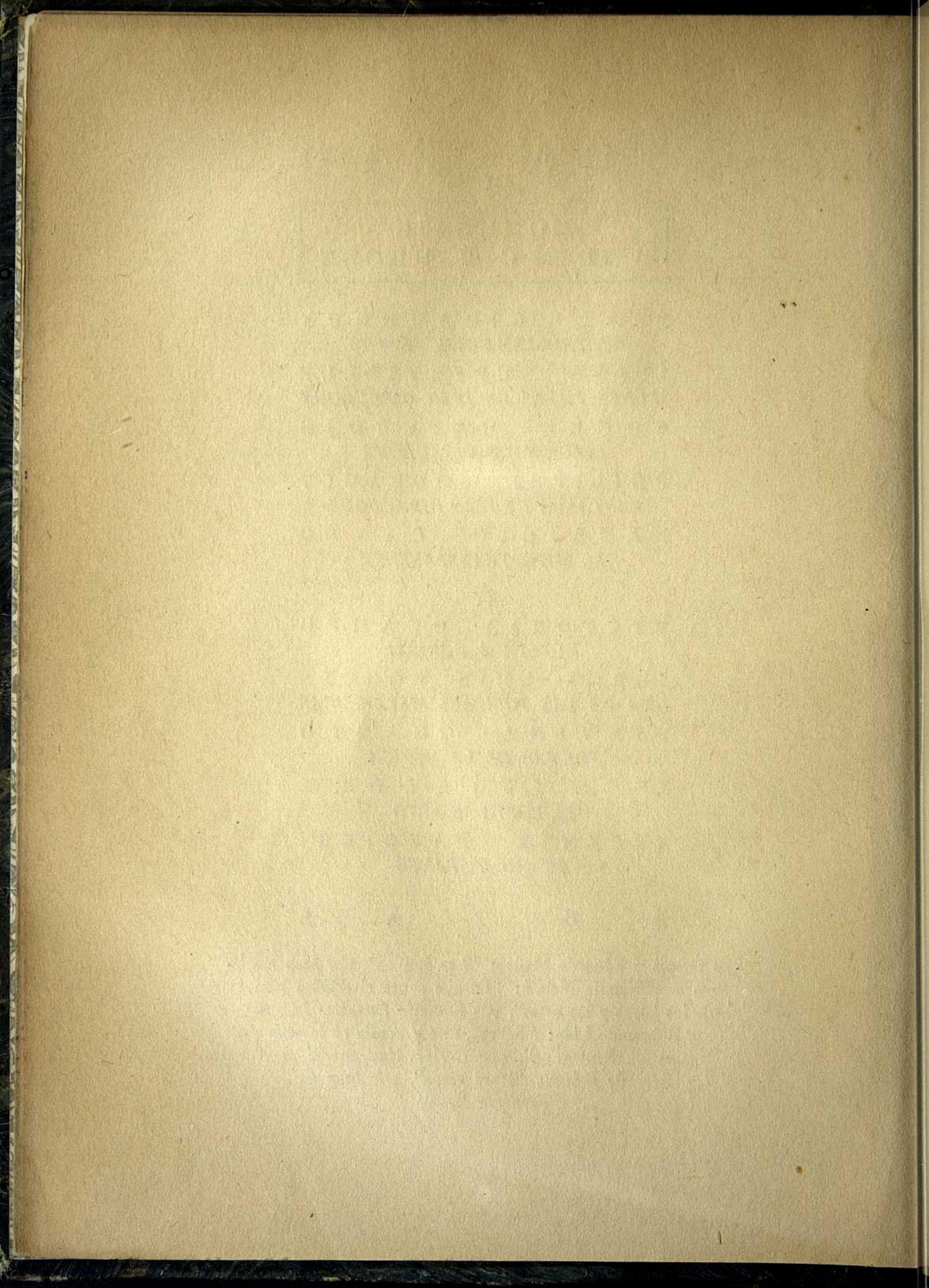
S I L V I N A O C A M P O
FORMAS DE LA MÚSICA

J. R. W I L C O C K
EL POETA MUERTO

V I C E N T E B A R B I E R I
EL RÍO DISTANTE

N O T A S

LOS LIBROS ☆ Eduardo Mallea: "Las águilas", por *Luis Emilio Soto* ☆ Wladimir Weidlé: "Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes", por *Eduardo González Lanuza* ☆ Raimundo Lida: "Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana", por *Carlos Mastronardi* ☆ Sara de Ibáñez: "Hora ciega", por *Juan G. Ferreyra Basso*.



EL PROBLEMA DEL TEATRO

CONFERENCIA PRONUNCIADA EN LA "UNIVERSITÉ
DES ANNALES" EL 1º DE DICIEMBRE DE 1933

Hoy quiero hablaros de la grandeza del teatro. No creo que el problema del teatro consista, a pesar de la crisis de locales, de administradores, de taquillas, en buscar su equilibrio financiero. Si así fuera podríamos afirmar que el problema económico es también el problema de Francia, que sólo ha conseguido ajustar su presupuesto —salvo bajo regímenes y durante períodos insípidos— por la bancarrota y la moneda de níquel, y cuyas quiebras financieras han coincidido generalmente con florecimientos espirituales y morales.

Sin llegar a decir que la mala gestión de los gobiernos y de las administraciones sea una forma de la virtud, puesto que lo es de la pobreza, no es temerario pretender que el problema del teatro es, como todos los problemas dignos de ese nombre, el de su moral. Los verdaderos enemigos del teatro, que se disfrazan por lo común bajo el afectuoso nombre de amigos del teatro, son justamente aquellos que quieren dar razones de orden menor a esta supuesta crisis. Yo, en cambio, quiero deciros lo que falta a nuestra época para ser una época teatral. Pero antes es necesario que nos pongamos de acuerdo sobre la misión del teatro y que no haya duda entre nosotros respecto al fuego que debe arder, cotidianamente, en esas gigantescas chimeneas de aereación dispersas en las capitales del mundo y que se llaman escenas teatrales.

Una primera comprobación salta a los ojos: donde no hay libertad, no hay teatro. Y hablo de la libertad dada a un pueblo por el perfeccionamiento de sus instituciones y de su civilización, como al pueblo ateniense, por ejemplo, en la época de Aristófanes o de Eurípides. O de la libertad dada a un mundo, aun de siervos, por la creencia universal en una existencia y una libertad superiores, como en la época de los misterios medievales, o aun de la libertad creada por el desencadenamiento de los espíritus y por la ausencia de toda sujeción, como en el pueblo inglés durante la época Isabelina. O de la libertad creada en un régimen por la simultaneidad de su decrepitud y de su refinamiento, como en la época de Beaumarchais. O de la libertad también, y no es poca, creada por la desesperación y la ruina, como en tiempos de Kleist y de los románticos alemanes bajo Napoleón.

Pero allí donde la tiranía se instala, bajo cualquier forma que sea, el teatro muere. El día que Augusto aparece, el teatro latino cierra sus puertas, y el teatro griego cuando adviene Alejandro. Los grandes hombres son los Atila del césped teatral. Lo matan bajo sus pasos, lo saben, tratan hipócritamente de velar este asesinato. Todos, de la antigüedad a nuestros días, han jugado con la palabra espectáculo para ilusionarse a sí mismos. Han simulado creer que el deseo de teatro era el deseo de espectáculo, y el teatro, bajo el Imperio Romano y bajo las dictaduras más recientes, se ha convertido en el juego de la arena o en el desfile. O bien los tiranos han reemplazado el teatro por el circo y el comediante por el boxeador, el corredor o el juglar. O bien han hecho del ciudadano su propio comediante al vestirlo de uniforme e incorporarlo a manifestaciones donde representar un papel decuplica su convicción y lo priva de reacciones personales.

No se trata aquí de juzgar las diversas formas políticas ni de comparar las ventajas de las dictaduras y de los gobiernos liberales. Pero el hecho es ése. Para proseguir con nuestro símil reciente, en el pre-

ciso instante en que aparece el tirano, las chimeneas ya no son más que falsas chimeneas y los súbditos de los emperadores romanos, como los de Napoleón, pueden ir por millones al teatro o al espectáculo: no verán ni una obra teatral. Inversamente, el estudio del teatro nos revela que muchos gobiernos que pasaron por tiránicos no lo fueron en realidad. Si nos limitamos a los tiempos modernos, basta releer las piezas alemanas representadas y publicadas antes de 1914 para afirmar que el estado de espíritu de los Hohenzollern era, al lado del que anima a las modernas dictaduras, el de un régimen esclarecido e imbuído de todas las libertades.

Esta primera comprobación puede ser completada por una segunda, gracias al reparo que no dejarán de hacerme: dos de los principales teatros, el español de comienzos del siglo XVII y el francés de mediados de ese mismo siglo, se han desarrollado admirablemente en épocas de monarquía absoluta. A veces, en efecto, las monarquías absolutas ofrecen magníficos períodos teatrales, pero ellas no tienen nada que ver con las dictaduras. Mientras la dictadura es el término de una época de incertidumbres y de revoluciones y el principio de un régimen, la monarquía es el florecimiento de una civilización, de una verdad y, en consecuencia, debe también conducir a una especie de libertad. Que haya habido un desencadenamiento de libertad en España bajo los Felipes y la Inquisición, en Francia bajo Luis XIV y su régimen, puede parecer inverosímil. No lo es, sin embargo. Lo advertiremos al estudiar rápidamente, antes de preguntarnos cómo se plantea hoy el problema del teatro, la forma en que se ha planteado y resuelto durante esas dos principales épocas.

Conocéis el régimen español al finalizar el siglo XVI y comenzar el XVII. Pasa por personificar todas las sujeciones: sujeciones mora-

les, Inquisición, protocolo administrativo, nepotismo. El cepo y la hoguera son elevados permanentemente. Y las sujeciones físicas, la guerra, la pobreza, el hambre... Pero asistimos al desencadenamiento de una verdad y de una libertad que igualan a todas las otras: la realidad novelesca.

La historia feérica de España, las luchas épicas contra los moros, el descubrimiento de continentes fabulosos, la dominación de Europa, la fe, conducen al pueblo español en su conjunto a un estado constante de locura novelesca, de desvergüenza de la imaginación, de realidad en las imaginaciones más irreales. O mejor dicho, habiéndose convertido para el pueblo español la vida real en una especie de sueño tan terrible como maravilloso, cierra voluntariamente los ojos ante la guerra y la Inquisición, las considera como un decorado, y admite, como únicas realidades, todos los sentimientos, todas las expresiones del alma humana. La población pasa de diez millones a siete. Tres millones de campesinos y comerciantes desaparecen en el decurso de esta hegemonía de España sobre el mundo. La fértil campiña española, heredada de los árabes, se convierte en un desierto. El comercio y la industria españoles, iguales en invención y fuerza expansiva a los alemanes y franceses, entran en plena decadencia. Ya sólo se trabajan las entrañas brutas de la tierra, el oro, el hierro. "En España nacen más hombres de acero que niños de carne", dice un español de la época aludiendo a las armaduras. Pero la vida española, apretada de más en más entre los dos monumentos de la imaginación, la iglesia y el tesoro, se crea un tercero: el teatro.

No es posible representarse la boga del teatro español durante esta época. No está reservado, como en la Francia del siglo XVII o en la Alemania del siglo XIX, a la nobleza o a la pequeña burguesía. Es el teatro del pueblo. Cada ciudad tiene su teatro, cada burgo, sus abiertas arenas. Innumerables compañías nómadas recorren el país y cada noche se representa en todas partes. Es un público ruidoso y exigente que

va a la representación como irá a la corrida de toros, no para ver cada día una pieza que ya conoce sino para ver luchar y defenderse y vencer o morir, como el toro ante el espada, un personaje conocido en nuevas circunstancias. El consumo de piezas es tan prodigioso como después llegará a serlo el de los toros.

A veces los comediantes improvisan sobre este cañamazo que le ofrece el público; las damas se ven obligadas a ir a la función con el rostro velado, temiendo que los comediantes, en su frenesí, se dejen arrastrar a no importa qué verso indecente. Entonces se recurre a los autores fértiles: sin duda conocéis la anécdota del concurso de rapidez entre Lope de Vega y Montalván y la derrota de este último cuando queriendo aventajar a su viejo maestro termina un acto, entre las dos y las diez de la mañana, y llega a casa de Lope, quien no sólo ha terminado el suyo esa misma mañana sino también escrito una epístola en cincuenta tercetos y regado su jardín.

Esta fertilidad, junto a la cual parecería bien pobre la de nuestros autores más fecundos, es universal. Tirso de Molina ha escrito trescientas piezas, todas en verso. Calderón de la Barca, ochocientas. Lope de Vega, más de mil ochocientas, de las cuales ciento y tantas en veinticuatro horas. Para los aficionados al teatro había reglas tan teóricamente artificiales como las reglas de las corridas de toros, y a cada autor se le reclamaba su especialidad. Existían las reglas de Calderón de la Barca: un hombre que habla con una mujer que está en el balcón, debe matar a todos los demás hombres que pasan por la calle; las de Lope de Vega: una mujer, seguida por un indiscreto, puede pedir al recién venido que lo provoque en duelo; las de Tirso: el seductor, muerto en duelo, debe proclamar con el último suspiro la inocencia de la mujer perseguida.

Esta serie de costumbres, de manías, de axiomas, tan artificiales en apariencia como las reglas de las corridas de toros, pero frutos de una

imaginación generosa y noble, eran de hecho el andamiaje siempre listo y necesario de aquella imaginación. En tanto que la historia española ya no hace surgir sino personajes humanos cada vez más pálidos, de la escena surge, bajo esa presión popular, bajo ese arrebató de creación, un mundo de personajes imaginarios cuya realidad borra a los otros.

¿Cómo la Iglesia, en aquella época todopoderosa, dejó desarrollarse en el pueblo español esa vida imaginaria, esa devoción a una tercera existencia? He ahí la cuestión del teatro tal como se plantea en España. Sin hablar de la extraordinaria crudeza de las palabras, de la licencia de la acción, de la tiranía y del pillaje moral que ejercen sobre la península entera las bandas de comediantes reclutados entre los elementos más turbulentos e inmorales del país y lanzadas sobre las provincias como grandes compañías colonizadoras, parecería que la Iglesia hubiese debido fulminar esta vida de la imaginación que empezaba a hacer competencia a la vida religiosa. Lo intenta, en efecto. Al cabo de una serie de edictos de detalle, hasta prescribe que un teólogo deberá leer cada pieza para descubrir cualquier ataque al dogma. Dado el número de dogmas, acaba por existir en el teatro mismo el teólogo de servicio, que se interesa en él como el médico o el comisario de hoy. Pero, justamente, el teólogo no puede descubrir en ninguna pieza y en ningún personaje una palabra o un sentimiento sospechoso a la Iglesia. El ardor teatral de España no era la inconsciente oposición al ardor cristiano: era su derivación y su confirmación. Esa creencia en el hombre y en la mujer que constituía su base, no hacía sino exaltar la creencia en Dios: su creador. En verdad, el teólogo de servicio no podía dejar de comprender la analogía del principal motor dramático, el lance imprevisto, con el principal juego divino, la gracia.

El teatro, por sus muertes extemporáneas, sus cóleras súbitas, sus

arrepentimientos, sus pasos bruscos de la fortuna al infortunio, y recíprocamente, era la ilustración misma de la más estricta doctrina de la gracia. El autor dramático, además, estaba conducido, por su amor a la solución inesperada y al desenlace novelesco, a utilizar el efecto teatral supremo que es el milagro. A él y a sus espectadores la intervención del milagro les parecía el colmo de la lógica. De este modo, al llegar al punto extremo de su evolución, el teatro en España readquiere las costumbres de sus comienzos, las costumbres de la pieza religiosa y del misterio. La escena no es ya otra cosa que una tierra a la cual presta el cielo su transparente. Ya todos sus accesorios no son los de la vida ordinaria, tal como los ha empleado nuestro teatro romántico, sino los de la vida sobrenatural; ya no se reconoce a un niño por la "cruz de su madre" sino por una marca de la verdadera cruz, ya no se lo reconoce por una quemadura, sino por un estigma.

De ahí la creciente adhesión entre la vida novelesca y la fe, entre el comediante y el religioso. Cada semana una compañía representa un drama en la sacristía de los conventos y, viceversa, numerosos monjes se escapan para unirse a las compañías de actores. Cuando un actor se hace ilustre, como Peñafiel, los más célebres predicadores madrileños van todas las tardes al teatro para mejorar su elocuencia. De los tres principales comediógrafos, Lope de Vega toma en la época más triunfal de su existencia el hábito de la Tercera Orden: en adelante dice su misa todas las mañanas antes de ponerse a trabajar, en medio de lágrimas y temblores, y no ahorra las disciplinas para castigarse. Calderón de la Barca llega a ser primer capellán de la Congregación de San Pedro. Tirso de Molina, después de terminar sus estudios de teólogo en Alcalá, en el colegio de San Ildefonso fundado por el famoso Cardenal Jiménez, se hace hermano de la Merced. Y en ese estado no sólo se consagran a escribir autos sacramentales: también continúan escribiendo en su lenguaje más libre, bajo la inspiración menos reprimida, comedias de

amor o sátiras de costumbres. En el momento en que Cervantes es franciscano y vive en el Convento de los Trinitarios, escribe su célebre farsa sobre la novia del sacristán. Pero también, en el momento en que Calderón de la Barca llega al punto culminante de su carrera mundana, escribe esa *Devoción de la Cruz* en donde la Cruz es el principal personaje, en donde el público sabe que la peripecia se prepara desde que la escena representa un camino en cruz, desde que un actor tiene los brazos cruzados en forma de cruz, desde que dos réplicas, en vez de sucederse, se cruzan. Hay tal confusión entre la imaginación religiosa y la profana, que a menudo los actores y las actrices acaban su carrera en un convento, y a veces las conversiones tienen lugar en plena escena: María Cilacho, mientras representa un papel de monja, declara súbitamente al público que ya nunca se quitará ese velo y por los bastidores, donde los demás cómicos se inclinan y se prosternan, pasa del teatro al convento que no abandonará jamás.

En resumen: el teatro en España es el triunfo de la libertad de imaginación; gracias a que esta libertad no tuvo límites, como no los tenía el globo terrestre para la España de aquella época, el teatro español conquistó las disciplinas más rígidas. Un extraño conflicto entre la Iglesia y la monarquía española surge el día en que la iglesia de Madrid confisca para ella un actor célebre, y Felipe exige al cardenal Espinosa que se lo devuelva. He aquí el punto culminante de esta época magnífica: el rey y el gran inquisidor, de acuerdo para reinar sobre el mundo real el uno, sobre el mundo espiritual, el otro, se disputan encarnizadamente al único ser que pertenece y a la vez escapa a esos dos mundos, al único ser anfibio: un actor.

Llegamos al segundo ejemplo: la historia del teatro francés del siglo XVII es también una historia de libertad. Decir teatro francés

es mucho decir: teatro parisién sería más justo; y más justo aún, al terminar el siglo, teatro versallesco. ¿De qué libertad puede entonces tratarse ya que el arte teatral bajo Luis XIV, no más que las otras artes, no tiene el menor contacto con el pueblo? No ha nacido, como después pretendieron que creyéramos, de los misterios y representaciones religiosas medievales, ni de los ejercicios pedantescos del Renacimiento. Está en las antípodas del candor, de la improvisación y, necesario es decirlo, de la simplicidad. Su carrera es la carrera de la realeza. El teatro está unido a ella y vive para ella. Sus transformaciones y enriquecimientos son los mismos de la dinastía. Cuando el rey se casa con una italiana o con una española, el teatro recibe en presente un aporte italiano o español. *Le Cid* es una entrega a cuenta sobre la dote de la futura mujer de Luis XIV, y la representación bajo Luis XIV, en vez de ser como en España y en la Francia de tres siglos antes una especie de misa de todos los sentimientos humanos, religiosos o no, es el torneo de la inteligencia y del refinamiento de una corte que, a la vez, es el reflejo multiforme de su rey. En suma: nunca, bajo ninguna otra civilización, el soberano ha sido a tal punto responsable de la inteligencia y del pensamiento de los escritores de su reino.

No se ha recalcado bastante el hecho de que no hay una sola de las grandes frases del siglo XVII francés que no pueda ser firmada por Luis XIV. Él, por lo demás, ha firmado muchas, y no de las menores. No sólo ha dicho: "El Estado soy yo". Cuando aparecen las máximas de la Rochefoucauld, cuando se representa *Andromaque*, también puede decir: "La inteligencia, el corazón, soy yo". Y no es únicamente para obligar a los autores que el rey y los grandes príncipes aceptan que sus nombres figuren en la portada de las obras dramáticas y de los poemas: en verdad, se sienten expresados por ellos y por ellas, tienen el sentimiento de ser, a la vez, los autores y los héroes.

La Bruyère, en su pequeño departamento del palacio Condé, per-

sonifica el mal humor y el espíritu crítico de Condé. Por eso el avance del pensamiento francés en el siglo XVII no es el avance del pensamiento en un hombre sino en un rey, en tanto que el siglo le presta al escritor su grandeza y la corte se lo anexa estrechamente a ella. La carta de Vauban a Luis XIV sobre las desgracias del reino no chocó a Luis XIV porque era, de hecho, una carta de Luis XIV a sí mismo. Todo lo que se piensa y publica en Francia es el alimento espiritual del futuro pequeño delfín, de la futura abeja reina: es el pensamiento paterno. Este objeto inspiró directamente las principales obras de Bossuet y de Fénelon, pero todas las obras del siglo han sido indirectamente *ad usum delphini*. La identificación de toda acción y de todo pensamiento con la acción y el pensamiento regio presta por igual su grandeza a la administración de Colbert y a la poética de Racine. La fórmula del “rey sol” es tanto una fórmula de esplendor como de unanimidad. El fin del escritor es siempre el estudio de los conflictos del hombre, pero ese hombre está dotado de una alma regia. Los héroes de Racine, de Quinault o de Pradon son reyes no porque sus autores amen los sujetos extraordinarios, sino porque el rey, en Francia, es el sujeto medio y universal. Por entonces, la grandeza de nuestra literatura, que compensa su falta de juventud, de impulso, de candor, consiste en que ha tomado por base la más baja para sus estudios sobre el hombre: el rey. El rey, que en todas las otras concepciones humanas es el punto de llegada, aquí es el de partida. Los pocos escritores que se atreven a tener un pensamiento propio no se atreven a calificar con la palabra libertad su vagabundeo individualista y escogen para ello un sucedáneo casi infamante: libertinaje. Y esta idea no realista, pero regia del hombre, ha traído la Revolución —mucho más que la idea humana del siglo XVIII— e implantando la igualdad, como dicen los cantos revolucionarios, no para un pueblo de hombres sino para un pueblo de reyes.

Antes de inspirar los temas de las tragedias y comedias, Luis XIV era totalmente responsable de ellas. ¿Responsable ante quién? Un Rey sólo es responsable ante Dios. Es la única responsabilidad que admite, pero la admite enteramente y humildemente. Ya vemos de qué manera debe considerarse en el siglo XVII francés la cuestión del teatro. Remata en el punto culminante de toda libertad: en una lucha de conciencia en el alma de un rey.

Ni la falta de éxito o de genio, ni el desvío del público, ni la enfermedad instalan súbitamente el silencio en una escena desde la cual la voz humana resonó con su más alto timbre. Pero sí el ligero golpe dado a la puerta del rey por su confesor, el ligero golpe dado a su conciencia por el escrúpulo. La edad del rey. Cuando el teatro entra en plena juventud, el rey entra en la edad adulta. Cuando la literatura alcanza por sus triunfos ese raro y difícil estadio que es la libertad, libertad de pensar con Molière y libertad de saber con Racine —y está a punto de alcanzar, tal vez, esa libertad de valorar que es el orgullo—, el rey, bajo el fardo de un pesado reino, es inducido a cambiar su noción elísea de la vida por la idea de sus deberes y a inclinarse ante el nuevo símbolo que los representa: la modestia. Por modestia el siglo XVII francés ha limitado la carrera de su genio intelectual, así como Racine se calló por modestia después de *Phèdre*. Cuando la comedia francesa saca por fin de todos los oropeles de la comedia italiana ese hombre desnudo que es Tartuffe, cuando la tragedia francesa desprende de toda la guardarropía de Lulli y de Quinault esa mujer desnuda que es *Phèdre*, el personaje fatídico interviene ya sea bajo la forma del escrúpulo, del sacerdote o de Mme. de Maintenon, y hace notar a Luis XIV que Tartuffe ni *Phèdre* no le pertenecen, que no pueden ser firmados por el rey.

Recordáis los memoriales suplicantes de Molière, quien llega a

enviar a dos de sus actores, en plena guerra de Flandes, para obtener esa firma; recordáis la desesperación de Racine, que vanamente espera una palabra de aliento y el endose por el rey de su tragedia. Las vacilaciones del rey, su lentitud para responder, pueden resumirse así: ¿Consentirá en continuar siendo Molière, siendo Racine? No. *Tartuffe* y *Phèdre* han salido de la verdad regia y con ellos sus autores. Desde entonces ambos personajes parecen tan extraños e irreverentes, tan vanos, como sonámbulos sobre los techos de Versailles. Y se vuelven infamantes para sus autores porque no están firmados por el rey. Molière se libra por la muerte. Racine por el silencio. Pero ya todo se acabó. La edad clásica ha vivido, y ahora encontramos, por azar, la verdadera definición del vocablo clásico: el arte clásico es el de una cierta clase, que es la clase real.

Conozco pocos momentos más patéticos en nuestra historia literaria y moral que el último episodio de una gran lucha: el diálogo sostenido hacia 1690 entre Racine y Bossuet; puede reconstituirse citando palabra por palabra los últimos prefacios del primero y las *Maximes sur la Comédie* del segundo.

Racine está solo; su compañía, como se dice en el teatro y en el ejército, está diezmada y dispersada. A su alrededor únicamente quedan las señoritas de Saint-Cyr. Estas muchachas son su última defensa, y también la defensa del Luis XIV de antes, el último vestigio del amor a la gloria y a la guerra de La Vallière y de La Champmeslé, de la sed de brillo y de conocimiento. Sólo queda Esther para defender a Hermione y a Roxane y a Phèdre. Pero Bossuet ataca justamente a Esther, porque Esther representa todavía el amor, el triunfo del amor, y para proteger a Esther ya sólo existe un Racine humilde y vencido de antemano.

Escuchad la modestia de los argumentos con los cuales trata de defender la mayor audacia y el mayor logro humano en el estudio del corazón humano:

“Monseñor:

Es exacto. Representamos una obra, pero nuestra representación es útil a esas jóvenes señoritas. Aprenden de memoria y declaman los más bellos trozos poéticos; eso les permite desprenderse de cantidad de malas pronunciaciones que pueden haber traído de la provincia. Aprenden a cantar; eso les permite conservar un talento que puede divertir las inocentemente y del que podrán servirse, algún día, para entonar alabanzas a Dios”.

Y el jefe del ejército victorioso, Bossuet, responde (cito palabra por palabra sus *Maximes sur la Comédie* aparecidas en 1694):

“¿Cantar? Hasta los aires de Lulli, repetidos en el mundo, insinúan las pasiones más engañosas al volverlas lo más agradables y vivas posible mediante el encanto de una música que sólo queda impresa fácilmente en la memoria gracias a que se apodera, desde el principio, del oído y del corazón... Mientras arroba la dulzura de la melodía, los sentimientos se insinúan sin que se piense en ellos y gustan sin que se adviertan... Bajo este aspecto, *Esther* no se aleja de *Phèdre*”.

Y Racine contesta:

“¿*Phèdre*? Puedo aseguraros que nunca he escrito una pieza en que la virtud resalte tanto como en *Phèdre*; en ella, las menores faltas se castigan severamente; el solo pensamiento del crimen se contempla con tanto horror como el crimen mismo, las pasiones se presentan a los ojos para mostrar todo el desorden que originan, y el vicio se pinta siempre con colores que hacen conocer y odiar su deformidad”.

Y Bossuet responde:

“Lo sé, ya lo habéis dicho, quiero creerlo. La pasión aparece en escena como una debilidad, pero como una bella, como una noble de-

bilidad, como la debilidad de los héroes y de las heroínas, en fin, como una debilidad tan artificiosamente transformada en virtud, que se la admira y que no es posible soportar un espectáculo en que ella no sólo aparezca sino también en que no reine y anime toda la acción”.

Y Racine vuelve a la carga, llamando en su auxilio a su heroína preferida, a la heroína preferida de Luis XIV:

“Pensaba, sin embargo, que *Bérénice* es una lección de nobleza; que sólo por accidente puede inspirar un pensamiento ilegítimo.

Y Bossuet estalla:

“Eso es, hablemos de *Bérénice*. Osad decirme que una obra como vuestra *Bérénice* no hace directamente, y por sí misma, el juego a la concupiscencia, y que mientras buscáis las expresiones más tiernas para representar la llama en que se quema un amante insensato, sólo es por accidente que el ardor de los malos deseos surge de esa llama”.

Y Racine:

“¡Pero *Esther*!”

Y Bossuet:

“¡Pero *Esther*! ¡Decidme que allí sólo se ofende por accidente el pudor de una señorita y no por todos los discursos en que una persona de su sexo habla de sus combates, arma su derrota y la confiesa a su vencedor! Una señorita aprende directamente en el teatro lo que no ve en el mundo, lo que aquellas que sucumben a esta debilidad esconden con tanto cuidado. Ya no lo verá en los hombres a quienes el mundo permite todo, sino en una muchacha a quien se muestra como modesta, como púdica, como virtuosa, en una heroína, y esta confesión — que hasta ahora ruborizaba y se escondía en el secreto — se juzga digna de ser revelada al público y de arrancar como nueva maravilla el aplauso del teatro”.

Y Racine, sintiendo tanto más estas palabras cuanto que Bossuet es su propio discípulo y le debe en gran parte su profundo conocimiento

de las almas, se inclina convencido y dice (cito todas sus palabras de los últimos diez años):

“Muy bien. Me callo”.

Por este diálogo se cierra el teatro clásico; si puede llamarse diálogo. ¿No tiene, mejor dicho, la resonancia, la gravedad de un debate interior, de una lucha de conciencia? ¿No es el monólogo que confirma mi tesis reciente, el monólogo por el cual Luis XIV-Racine discute el fondo de su alma con Luis XIV-Bossuet y por segunda vez abandona a Bérénice-Lavallière, a Esther-Mancini, no sólo en el presente sino también en la eternidad, por la eternidad?

Henos ahora en 1933. Pienso que mis dos ejemplos han demostrado suficientemente el papel del teatro y la sosería de las civilizaciones privadas de él, para que podamos preguntarnos:

¿Vivimos en una época teatral?

Sé que muchos lo dudan. En esta asamblea distingo, entre mis invitados, a un escéptico y encantador amigo que es modelo de todos los gustos y que nunca falta a un ensayo general, pero que profesa por el teatro un absoluto desprecio. Como una vez me permití hacerle notar ese desacuerdo entre su conducta y su opinión, me contestó:

—Sí, voy asiduamente al teatro, pero soy como el gato de Antoine Albalat.

Y me explicó la historia de ese gato. Antoine Albalat estaba de visita. En la gran sala advierte un gato que, insensible al ir y venir de la recepción, permanece en acecho ante una estrecha hendedura que se abre entre dos plintos. Antoine Albalat pregunta a la dueña de casa la explicación de esa actitud. “Está siempre ante ese agujero —dice ella— desde que vió salir un ratón hace dos años”.

—Tal es la paciencia maravillosa del espectador francés— con-

cluyó mi amigo—. Ha esperado sesenta años después de Marivaux para que Beaumarchais saliera del agujero, sesenta años después de Beaumarchais para que saliera Musset. Dejémosle sus ilusiones. De aquí a sesenta años, quizá su paciencia sea recompensada.

No comparto la opinión de mi amigo. Hasta le demostraría que vuelve siempre la cabeza en el instante en que sale el ratón. No ha visto salir a Jules Renard, no ha visto salir a uno de los más grandes dramaturgos con que cuenta nuestra literatura: Paul Claudel, a uno de los más incisivos: André Gide. Yo veo, en cambio, una serie ininterrumpida de ratones siempre inesperados, veo nuestra escena preparada para los Lope de Vega y los Beaumarchais modernos, merced a esos precursores que son al mismo tiempo realizadores y que se llaman Copeau, Jouvet, Dallin, Rocher, Baty, Pitoëff, y liberada de los excesos de decoración que en el resto de Europa la han conducido a su pérdida. El único malestar que siento es no ver constituirse más pronto, entre los teatros de retaguardia y de vanguardia, la verdadera milicia.

El problema del teatro que en Francia queda por resolver es el de ese abismo entre el teatro literario y el teatro de distracción. Antes de ir al teatro, el espectador francés consulta esa parte que hay en su espíritu de noble y de sensible, y la otra, que lo inclina a los placeres fáciles. Obedece a la parte que grita más fuerte en él, y casi siempre lleva una sola de ellas al teatro. Ya sea para escuchar a Claudel o para escuchar un "vaudeville", se acorrjala en una pequeña hipocresía, en un renunciamiento a medias. Cuando llegue al teatro que funda íntimamente esas dos mitades opuestas del espectador en una misma emoción y que éste, al salir, pueda llevar consigo sus dos partes igualmente colmadas y satisfechas, el problema estará resuelto. Pero, ¿llegará ese teatro?

Llegará mediante dos condiciones. Las indicaré brevemente, y tengo la impresión de que no sólo valen para el teatro: se aplican a

todo orden de ideas, políticas, industriales, artísticas, literarias. Llegará si el gusto y la curiosidad de la verdad prevalecen sobre esa rutina de la verdad que ahora la reemplaza. El público francés está tan seguro de llevar en sí una verdad, la de su comprensión de la vida, por lo demás, humana y sin arrogancia, estoica, y a la vez sensible a los atractivos de un paso por la tierra en un clima templado donde brota la viña, que poco le importa que en las malas épocas se recubra esta verdad, como en los silos durante el invierno, con una opaca y espesa capa de costumbres y mentiras. La verdad permanece en nosotros, pero está herrumbada y se la admite herrumbada. Sólo se aumenta la capa en aquellos puntos que podrían ser fácilmente irritables. Sobre la sensibilidad literaria o científica se forma la costra de los institutos y de las academias, sobre la verdad moral, el freudismo. Sobre los puntos heridos en lo vivo del contacto con el universo, encontramos ese emplasto soberano: la prensa. Francia, confiada en la curva de su trayectoria, se complace en la ignorancia de los demás grupos y verdades solares. Ese guía de los pueblos camina a ciegas. Francia no es la única, ciertamente. Los viajes rápidos, las distancias suprimidas, el mundo abierto a todos por el automóvil y el avión no traen por consecuencia, como podría esperarse, un conocimiento más íntimo de los pueblos entre sí. Al contrario. Se conocen cada vez menos.

El viajero no es como antes un individuo a quien la misma longitud de los viajes desprendía de sus preocupaciones personales o nacionales, un viajero decantado por el mar y los vientos, dispuesto a gustar plenamente de la atmósfera y de las costumbres que descubre y a estudiarlas con equidad, sino un ser cuyo juicio está viciado de antemano y cuyo poder de simpatía está aniquilado desde que parte por el hecho de considerarse a sí mismo, en su vanidad nacionalista, como un objeto de propaganda muy especialmente logrado.

Pero la ignorancia de las condiciones generales del mundo y de las

suyas propias, comprensibles en los países en que la prensa es esclava, es incomprensible en países como el nuestro en que pretende ser reina. El francés, para colmo, en vez de reprocharle a su prensa esa traición constante, se siente feliz de utilizarla en contra de la verdad. Le basta el filtraje hipócrita que le suministra. Y lo provoca porque no tiene hambre de verdad. Sabe que la mayoría de los diarios le presentan una deformación sistemática de la verdad, que su diario de la mañana expresa la verdad del "Comité des Forges"¹, que su diario de la tarde² expresa la verdad de los importadores de trigo y de los traficantes sobre el cambio argentino, pero poco le importa, y hasta el simple enunciado de esos hechos le chocan —os chocan, seguramente— como una indiscreción.

De modo que se ha habituado a leer ese comunicado de paz con el mismo espíritu con que antaño leía el comunicado de guerra, para encontrar el espejo que disminuye sus derrotas y el espejo que aumenta sus hazañas y —suprema tranquilidad— la justificación general de sus jefes y dirigentes. De modo que ha llegado, como durante la guerra, a una actividad de detalle afiebrada y real, y a una apatía general engañadora. No puede esperarse una época de teatro antes que desaparezca esta apatía ante la verdad.

La segunda condición: no habrá época teatral ni, como antes lo decía, época política o colonial o industrial francesa, en tanto que no se inculque nuevamente en Francia la creencia en su imaginación. Un tan antiguo renombre dota al pueblo francés de todos los atributos del buen sentido, de la lógica, del escepticismo, del espíritu práctico, que termina por creer en ellos y olvidar sus siglos de aventura. En tanto que la menor fantasía es proclamada a son de trompetas en Gotesberg o Cracovia, en nuestra nación entera ocurre lo que pasa en la familia

¹ Asociación de los industriales metalúrgicos, representada por "Le Temps" (N. del T.).

² "Paris Soir" (N. del T.).

del burgués provinciano. Todas las pasiones se desencadenan entre esposos, entre padres e hijos, entre familias vecinas, pero el aspecto exterior es tan severamente burgués, el ritual de provincia es tan maravillosamente observado y regulado, que al final, cuando envejecen aquellos mismos que han conocido todos los sentimientos en su peor exasperación, se figuran haber vivido una vida burguesa y ordenada. Nunca estuve en el rincón más alejado del mundo sin encontrar un francés que llevara una vida extraordinaria; pero es voz corriente que el francés no viaja. Nuestras colonias están diseminadas en el universo. Mas por el hecho de ser retribuido por el gobierno y estar sometido a los descuentos de la jubilación, el residente de Haut-Laos o el guardián solitario del faro de Poulo-Condor se considera a sí mismo un hombre sedentario. Mientras los demás países encierran a sus forzados en una ciudadela de la metrópolis, en una prisión central, y hacen de ellos una especie de funcionarios, nuestra administración, al enviarlos a la Guayana, los entrega a la más siniestra aventura, es verdad, pero a la aventura. Sin embargo el francés es el último, con los forzados mismos, en darse cuenta de ello, y ni uno ni otros hacen diferencia alguna entre Cayena y Coulommiers. La guerra misma, a medida que recula en el pasado, se le aparece como una operación de alto funcionarismo y de poca imaginación, que elimina la osadía. Por este renombre y esta convicción burgueses se les escapan al país en su conjunto, después de medio siglo, una serie de experiencias sentimentales o sociales a las cuales estaba destinado.

He aquí mi conclusión: que Francia tenga conciencia de esta aventura pasada, actual y futura que es la existencia de un pueblo, que sus dirigentes la sientan, que sus escritores la amplifiquen; entonces, en vez de las soluciones e invenciones mezquinas que les inspira su inexcusable modestia, los franceses se llamarán por fin a la aventura política, a la aventura social, a la aventura literaria; entonces la escena y su

hermana la tribuna serán, como en la España del siglo XVI, una imaginación, como en la Francia del siglo XVII, una conciencia; entonces, junto con tantas otras cosas, tendremos por fin nuestro teatro.

JEAN GIRAUDOUX

JEUNES FILLES DE JEAN GIRAUDOUX

(IN MEMORIAM)

Elles vont toutes aux nouvelles
Toutes les belles demoiselles
De l'alinéa, du chapitre,
Collant le front à notre vitre,
Puis nous voyant tristes ainsi
Leurs fronts rougissent de souci.
Juliette, Bellita, Malène,
Ne peuvent plus reprendre haleine
Elles qui vivaient si à l'aise
Aux phrases de Jean qui ne pèse
Vous laissèrent à votre vie
Caractères d'imprimerie,

Van en busca de noticias
Todas las bellas señoritas
Del párrafo, del capítulo,
Pegando la frente a nuestro vidrio,
Después, viéndonos tristes también
Sus frentes enrojecen de inquietud.

Juliette, Bellita, Malène,
Ya no pueden descansar
Ellas que vivían a sus anchas
En las frases de Jean que no pesa
Os dejaron a vuestra vida,
Caracteres de imprenta,

Ne pouvant plus tenir en place
 Serrées en si petit espace
 Pressentant que le coeur de Jean
 Gisait sans aucun mouvement.
 Elles volent au cimetière
 Se tenant par leurs mains légères
 Pour interroger sur les tombes
 Le marbre, les fleurs, les colombes.
 Le marbre affirme qu'il est mort,
 Les fleurs, les oiseaux disent non.
 Hélas on sait que c'est la pierre
 Qui finit par avoir raison
 Et tout coeur qui s'est arrêté
 Ne bat plus que d'avoir été.
 La plus courageuse dit: "Jean,
 Réponds-nous que tu es vivant".
 Le mort, que voulez-vous qu'il dise
 Sous son argileuse chemise
 Lui qui consent tant bien que mal
 Aux duretés du minéral

No pudiendo quedarse quietas
 Apretadas en tan pequeño espacio
 Presintiendo que el corazón de Jean
 Yacia sin ningún movimiento.
 Vuelan al cementerio
 Tomadas de sus manos ligeras
 Para interrogar sobre las tumbas
 El mármol, las flores, las palomas.
 El mármol afirma que Jean ha muerto,
 Las flores, los pájaros dicen no.

¡Ay! se sabe que es la piedra
 Quien acaba por tener razón,
 Y todo corazón que se ha detenido
 No late más que por haber sido.
 La más valiente dice: "Jean,
 Respóndenos que estás vivo".
 El muerto, ¿qué queréis que diga
 Bajo su camisa arcillosa?
 Él, que bien o mal se abandona
 A las durezas del mineral

Dans les souterrains monastiques
Des grands ordres géologiques.
Il ne répond que comme il peut
Disant trop plutôt que trop peu
Dans son explicite mutisme
Qui a toutes les faces du prisme,
Un mutisme à grand rendement
Et fort gauche en ménagements.
Alors les filles —sans mot dire,
Pour faire encore comme lui—
Regagnent bien vite ses livres
Toutes ensemble, d'un élan,
Car il ne dormira tranquille
Que ses oeuvres veillant sur lui
Avec toutes leurs jeunes filles
Pour former son seul paradis.

JULES SUPERVIELLE

En los monásticos subterráneos
De las grandes órdenes geológicas.
Sólo contesta como puede
Diciendo demasiado más bien que demasiado
En su explícito mutismo [poco
Que tiene todas las faces del prisma,
Un mutismo de gran rendimiento
Y muy inhábil en miramientos.

Entonces las muchachas, sin decir palabra,
Para hacer aún lo mismo que él,
Vuelven bien pronto a sus libros
Todas juntas, de un impulso,
Pues Jean no dormirá tranquilo
Hasta que sus obras velen por él
Con todas sus muchachas
Para formar su solo paraíso.

LECCIÓN DE GIRAUDOUX

Jean Giraudoux ha muerto prematuramente. Los dones más raros y preciosos estuvieron a su servicio desde que empezó a escribir. Ovidio se jactaba de que no le fuera posible escribir sino versos, naturalmente. Todo aquello que salía de la pluma de Giraudoux era, naturalmente y a la vez, inteligencia y poesía. En él las virtudes contrarias se unían sin esfuerzo: la emoción y la fantasía, la perfección del discurso y el refinamiento de la idea; sobre todo la pintura que se complacía en hacer de cierta gracia frágil, un poco afectada y como infantil, en muchas de sus tiernas heroínas se concilia sin violencia con el presentimiento de las fuerzas sombrías e implacables del destino.

A nadie imitó y se lo imitó excesivamente y vanamente. Esto señala, de entrada, el nivel al que conviene situarlo. La originalidad de su talento suscitó en la literatura una moda a la cual permaneció adicto en sus primeras obras. Giraudoux, sin repetirse demasiado, enriquecía siempre sus hallazgos, abría nuevos caminos a su audacia, prodigaba sin fatiga las invenciones asombrosas de un talento de virtuoso. Por tanta facilidad se paga un rescate. No se es rico impunemente, aunque más no sea de ingenio, y la naturaleza nos hace expiar bien pronto, sin que muchas veces lo advirtamos, cualquier ventaja que nos otorga. Los dones de las hadas tienen indefectiblemente alguna onerosa compensación: esta niña será la princesa más bella del mundo, pero a los veinte años se pinchará con un huso y durante un siglo quedará dormida. La extrema destreza que fué el patrimonio de Giraudoux le permitió hacer de

cada uno de sus relatos un encantamiento ininterrumpido. ¿Ha escrito una página que no se lea, que no se relea, sin que nos maraville su audacia seductora y la casi nunca desmentida felicidad de la expresión? Cada imagen nos sorprende y arrebatada. No ha terminado de asombrarnos cuando nos ha conquistado ya, y le sucede otra imagen no menos nueva, no menos evidente y justa. Hay en ello, sin duda, la pura magia del lenguaje y de la inteligencia que no pide una adhesión muy profunda del pensamiento o del sentimiento. Es espuma, pero ligera, irisada... Infaliblemente complacen esos logros aéreos, pero —y he aquí su reverso— no conmueven ni convencen por completo. Ni siquiera ocupan mucho tiempo la memoria. Sin embargo, al punto de perfección en que Giraudoux los lleva, bastaban para asegurarle una envidiable longevidad en la historia de la literatura. Le impedían alcanzar el primer puesto, pero garantizaban a sus obras el aún muy deseable destino que parece reservado a la gracia y a la belleza cuando son ideales y feéricas, más bien que humanas e impregnadas todavía de los esfuerzos y preocupaciones de criaturas vivientes y perecederas.

Jean Giraudoux fué declinando esta gloria menor que parecía reservarle la suerte. A medida que compuso nuevas obras renunció más y más a los recursos de una habilidad ingénita, desdeñando el talento al cual debía su éxito y que constituía el más claro mérito de su producción. Es apenas concebible que se pueda perseverar en abandono tan meritorio y arduo, pues el autor que a él se arriesga no sólo acepta perder la audiencia de su público sino que también renuncia deliberadamente al uso de su propio genio, suelta la presa por su sombra. Un escritor tan dotado como Jean Giraudoux demuestra verdadero heroísmo cuando desprecia su infalible facilidad por disciplinas difíciles, cuyos frutos ni siquiera son seguros. Giraudoux, sin embargo, se decidió a ello: ¿acaso había advertido que los milagros que realizaba eran incompatibles con la simple grandeza? Debemos creer que una vocación aún más fuerte que su naturaleza de escritor lo indujo a perseguir este nuevo objetivo, en aras

del cual sacrificó los más graciosos méritos que perjudican una ya necesaria sobriedad. Este artista que triunfaba en los festones y arabescos decide trazar austeras líneas rectas cuya firmeza y eficacia le parecen, súbitamente, testimonios menos recusables que sus proezas de orfebre.

Tal es la evolución que vemos acusarse hasta en sus últimas obras. No hay combate que exija mayor tenacidad. A la menor flaqueza de la atención, la antigua costumbre readquiere sus derechos. El antiguo prestigio encuentra de nuevo su brillo al menor doblegamiento de la voluntad. Incesantemente se le pide al autor que vuelva sobre sí. No logra cambiar por completo su naturaleza y a veces sucumbe a esa tentación constante que no halaga en él aspiraciones groseras sino hasta el instinto de la belleza y de la perfección, pues la perfección no es cuestión de escala y no está menos presente en la voluta de una moldura que en el plan total del edificio. En *Électre*, Jean Giraudoux aborda la desnudez trágica. Se atreve a plantear problemas simples e insolubles: a ese título, eternos. Sus aristas francas y duras en modo alguno permiten detenerse en rodeos graciosos o hábiles. Allí se respira un aire enrarecido donde nada inútil o frágil consigue sobrevivir. El poeta escenifica el destino que condena la inocencia al crimen, la fuerza terrible y devastadora de toda pureza, la sacra investidura del poder que santifica súbitamente al culpable de la víspera, disponiéndolo a no perdonar nada en bien del país cuyo mandato ha recibido. Muestra, en fin, la implacable justicia que reclama con sus votos el derrumbamiento de los cielos y que, antes de renunciar a lo que le es debido, prefiere ver el mundo arrasado.

Sin embargo, hasta en las cumbres solemnes que no admiten abundancia ni argucia, Jean Giraudoux peca por exceso de riqueza. Entrecruza demasiados temas a la vez. Tampoco olvida enteramente que es maestro en el arte del detalle exquisito y de la fantasía deliciosa. Tal escena admirable, tal monólogo ingenioso detonan en la obra y aportan algo familiar y preciosista a una atmósfera en donde todo ha de ser

fascinante y terrible, de acuerdo con la informe brutalidad de los mitos. El poeta, sin duda, hubiese necesitado más tiempo para liberarse de su propia opulencia. Esta clase de ascetismos requieren la vida entera. Por eso, aunque la muerte lo haya arrebatado a las letras en plena gloria, es acertado juzgar prematura su desaparición. Casi todos hubiesen deseado escribir la obra que deja. Pero esa obra no es el único legado de Giraudoux. Nos deja, asimismo, el más saludable ejemplo que puede seguir un escritor. Nos enseña que cada artista debe combatir no sólo sus defectos sino también sus cualidades. Giraudoux supo comprender que rara vez se obtiene la grandeza siguiendo la propia pendiente. Cada artista debe vencer o dominar tanto sus dotes como sus insuficiencias. Debe aprender tanto de la vida como de su oficio. Porque es hombre del principio al fin. Si ser virtuoso le basta, su arte se convierte en algo maquinal que, aun funcionando a maravilla, ya no tiene la virtud de colmar la espera de ese otro hombre — el lector.

Este poeta, entre los más naturalmente favorecidos, no se contentó con los halagos de la fortuna. Se atrevió a forzar su talento y a concebir ambiciones que lo arrojaban de los senderos que todo parecía indicarle como suyos. Buscaba el Camino Real. Su tentativa le fué venturosa y tal vez lo hubiera igualado a los más grandes si hubiese tenido tiempo de llevarla al último término. La muerte lo arrebató cuando más que nunca era lícito fundar en él nuestra ardiente esperanza. Deja una obra incompleta, aunque pueda satisfacer a los más delicados lectores. Esperaba dejar más aún. Sus últimas obras demuestran que no había sobreestimado su capacidad. De cualquier modo, ¡qué lección esa su negativa a conformarse con el talento de que estaba excepcionalmente dotado! Había reconocido que existe en el arte una jerarquía que no proviene del arte mismo sino del alcance de la obra y de sus relaciones con la humana condición. Desde entonces se aplicó a someter sus dotes a un más elevado designio. Desapareció antes de conquistar una victoria completa, pero al menos, sublimando algunas de sus vivas y naturales

cualidades, renunciando deliberadamente a otras, este acróbata, que sabía triunfar en las cabriolas como pocos, se negó a convertir en ideal su destreza accesoria. Escogió para su esfuerzo un fin más grave y de más consecuencia. Quisiera que junto a las muchas ventajas que recibió de la suerte, se le reconociera este mérito que fué el objeto de su elección y de su perseverancia.

ROGER CAILLOIS

FANTASMA DE JEAN GIRAUDOUX

Ese mundo que era el suyo no perecerá jamás. Porque el habitante de ese mundo sólo ha muerto para aquellos que lo conocieron de oídas. En febrero de 1944 fué despojado de su apariencia, de las máscaras con que gustaba cubrirse el rostro.

Fué aquél que gritó en el desierto y a quien escucharon. Debía permanecer desconocido. Ya no es más que un nombre, un nombre que se cita, que se olvidará más pronto aún de lo que se piensa.

Jean Giraudoux merecía la injusticia y la maldición. Encontró el éxito de faz alegre, de manos largas, de mirada imbecil y extraviada. Fué un castigo que la muerte ha interrumpido por fin. Volverá, sombra gris, entre aquellos que son sus amigos. Lo recibirán con los brazos cruzados. Nadie habrá de compadecerlo. Nadie habrá de elogiar su debilidad y sus extrañas, sus estúpidas cobardías. Desempeñó sus papeles: algunos fueron los peores que un escritor puede aceptar. ¿Quién, en el día de hoy, en tanto que aquellos que aún viven la vida que él ha preferido están cubiertos de sangre y abrevados con cieno, puede justificar las amistades que cultivaba con negligencia?

Durante mucho tiempo he observado a Jean Giraudoux y sus libros. Con inquietud, hija de la amistad, a menudo me pregunté si sólo era un virtuoso que se regocijaba de los desprecios. Su sonrisa incierta, tan pronto amarga, tan pronto laboriosa, no me impedía suponerlo. Su voz sin timbre, su voz de enfermo, afirmaba lo contrario. Quise saber más aún y pude verlo trabajar. No era un secreto para nadie. Se jactaba de su facilidad y de su horror por las tachaduras. Era el escritor que

sólo quiere obedecer a sí mismo. Se abandonaba, decían los pedantes, a su demonio interior. En verdad, entregaba al público lo que ignoraba de sí mismo. La vida se inscribía en el marco de las grandes páginas blancas que amaba. No buscaba las palabras, en modo alguno las temía. Y no ignoro que acumulaba imágenes porque obedecía a las órdenes del espíritu. Sabía instintivamente, mil veces mejor que sus imitadores, que poseía sistemas.

Quizá fuera también un virtuoso, porque —al menos mientras yo no perdí de vista su personaje— sólo tomaba en serio la vida que no podía vivir y sólo inventaba la existencia cotidiana. Pugnaba por apropiarse de un dominio: La leyenda de los días. No se creía el único en explorar ese dominio, pero se asombraba de marchar siempre adelante. No pensaba que tantas personas hicieran tantos esfuerzos para llegar a la cumbre de ciertas colinas, mientras él, de un solo brinco, había escalado una cumbre más alta. Esta soledad lo tornaba de buen grado y secretamente desdeñoso. No respetaba el trabajo de las cabezotas, de las manos hinchadas, de aquellos que escriben con el sudor de su frente.

Debemos admitir que se complacía en acentuar su “falta de seriedad” y la soltura de su porte, — que lo hacía tratar de elfo por ciertos amigos de los clisés. He conocido una época en que lo tomaban por humorista. Era cuando escribía libros tan tristes, *L'école des indifférents*, o *Simon le pathétique*. Cada lector indulgente sonreía con aire de cómplice y creía divertirse con esa prosa demasiado melancólica, con esa indiferencia cruel. Y sin embargo, al tratar como insectos a los hombres, sus hermanos y amigos, al hablar de las mujeres con rencor, como si únicamente pudiese admirárselas bajo fanales de vidrio, debemos comprender que no se mofaba de nadie, ni siquiera de sí, que defendía ásperamente, rudamente, severamente, a los amigos y a las mujeres que amaba, que les daba la vida que había elegido para sí.

Algunos necesitan comparaciones, aún tratándose de lo que es y sólo puede ser incomparable. Yo no me resigno a los acercamientos fáciles. Quizá baste establecer líneas paralelas, como hacen los pájaros cuando

se alejan de sus nidos de otoño. En resumen: a menudo he pensado que el destino de Giraudoux era tan trágico como el de Mozart. Sólo que Giraudoux ha muerto más viejo, justo a tiempo, sin embargo, para no ser agobiado de honores. Se sonríe siempre que se habla de Mozart, se trata injustamente de divino al cisne de Salzburg (sic). Desprecios. Iguales injusticias con respecto a Giraudoux.

A estos dos hombres, tan desdichados, los aproxima su despego. Ninguno se turba ante las normas, las órdenes y todos los fardos que nos imponen nodrizas y profesores. En estos dos prodigios la pedantería es excusable porque la desprecian, porque gustan saltar y caer desde lo alto, sorprender y maravillarse, empujar y andar de prisa. De los dones que recibieron tan generosamente, abusaron con una gracia que a veces impacienta. Y uno se asombra de que, a pesar de tanta facilidad y tan poco esfuerzo, haya podido agobiarlos una tristeza tan merecida.

¿Es verdad que Giraudoux fué un poeta? Eso dicen los empleados principales que ordenan los estantes de las librerías. Nada faltó a Giraudoux para ser digno de que allí lo colocaran, salvo la audacia. Sin duda fué un innovador, mas por exceso de altivez, sin buscar, sin sufrir, por independencia, porque era necesario que un ser ingrátido se alzara por encima de los dominios trillados, porque era necesario encontrar senderos que nadie le hubiese señalado con anterioridad. No aceptaba las influencias y se pasaba alegremente sin ellas, bastándole con tener amigos a quienes contradecía incesantemente. Gustábale demasiado jugar con los obstáculos y se adivina, al leer sus obras, que sentía un verdadero gozo en perderse para encontrarse mejor. Esta actitud es aún más irritante si se piensa que vivió en la misma época que Guillaume Apollinaire. No hay que sacar consecuencias de una similitud de edad. Al principiar un siglo que era el fin de una época, dos literatos fueron jóvenes, desdeñosos, reidores, y conocieron un mundo que se deshacía ante sus ojos, el mundo anterior a 1914, poblado de gente satisfecha y segura de sí misma que no creía en el diablo ni en la poesía. La juventud de estos dos escritores con frecuencia vestidos de harapos, bajo una luz

de oro, era tan sólo una coartada. Su actitud durante la guerra de 1914 lo probó. Estos adolescentes querían escapar de ese "mundo viejo" del cual estaban cansados. Sus caminos de evasión no eran los mismos. Sin embargo no lograron volverse de espaldas.

Nosotros hemos conocido otras miserias (nosotros quiere decir aquellos que siguieron y amaron a estos dos escritores), miserias más feas, más tenaces. Nosotros (siempre los mismos) no hemos olvidado. Giraudoux olvidó. Durante veinte años conservó el oído y la vista de los que regresan de un mundo muerto, de una época acabada. Mas otra catástrofe, aquella que nos hirió tan profundamente, lo volvió sordo y ciego.

Por eso continúa siendo un ejemplo que debemos negarnos a calificar. La dulzura, el desdén, la sonrisa más altiva de lo que se cree, fueron sus máscaras. Ganó sus victorias (las victorias se miden por las armas empleadas) sin trompetas ni tambor. Estas victorias fueron menos importantes de lo que nos inclinamos a creer, pero marcan fechas. Giraudoux se ha burlado y se burlará por mucho tiempo aún de los historiadores literarios, y su obra los inducirá a equivocarse una vez más.

Queda como aquél que ha vuelto a encontrar la amistad de las palabras. No se contentó con escribir o evocar. Recurrió al poder de los juegos, al milagro de los encuentros, a las imágenes que la razón desaprueba. Mejor que nadie supo pesar los imponderables y dió valor a lo que se llama generalmente ¡y tan ligeramente! *pequeñeces*, esas *pequeñeces* que prestan color y tornasoles al tejido de la vida. Escucha hablar y traduce las conversaciones secretas que cada uno sostiene en su fuero interno y olvida a medida que cambian. Bajo la apariencia del azar, una corriente constante llega brincando hasta la cascada donde se abren las flores líquidas, donde estallan los cohetes de vapor y de agua clara.

No me corresponde (confío en ello) proponer un cuadro sinóptico de la vida de Giraudoux y dividir en capítulos el relato de su existencia, hablar del prosista y del dramaturgo, del poeta y del estilista, de su

influencia y de sus insuficiencias. Además, Giraudoux no puede confiar en los escoliastas. Alguno entre aquellos que lo conocieron bien (no abundan) tal vez se atreva a reconstituir la imagen de un hombre que sólo se miraba en un espejo roto. Tantas otras vidas, y no la de un literato, exigen actualmente nuestra atención, tantas otras muertes reclaman nuestro celo, que ni siquiera es decente hablar de la provincia natal de Giraudoux o de las circunstancias de su deceso.

Es difícil aferrarse a los fantasmas. Sin embargo, lo que de una obra queda, lo que puede ser retenido de una época que un escritor describe, en tanto que todo se hunde y que todo arde, que todo renace y que todo se inflama, es el dominio aún reservado a los que tienen la manía de escribir.

Ya no iremos más al bosque, ya no veremos a Giraudoux. Ya no podremos escuchar sino ecos o sorprender reflejos. Los nombro: Jacques el egoísta, Bernard, el débil Bernard, Suzanne, Siegfried, Bella, Jérôme Bardini... Son una treintena que declaran por el escritor. Otros dirán que fué un autor dramático.

Quisiera sobre todo recordar que fué, sobre todo, un incansable sembrador de chispas. Y cuando por su diligencia estallaban incendios, era el primero en sofocarlos. Es el único aspecto singular de una existencia de funcionario que, al principio de su "carrera", consideraba la literatura como una flor para su ojal. No fué culpa suya, verdaderamente, y es una injusticia que se lo tome en serio. Pero tenía un don como el don de las lágrimas. Buscaba la oscuridad para escribir como quien se esconde para llorar.

Nada de medias tintas. Explosiones que a veces tenían aspecto de cohetes. Un andar de perro de caza. El mundo visto por un tragaluz. Imágenes de tardes estivales. Vuelos de plumas. Orquestas monstruos en invernáculos. Insectos sabios. Y de pronto el grito de un lobo. Nada de medias tintas. Si en verdad todo lo que es intenso, fuerte, magistral, poderoso, voluntario, altivo, ponderado, tradicional, amplio o simplemente olímpico elude cualquier definición, es natural que la

escritura de Jean Giraudoux exija más atención que las oraciones fúnebres. Se lo acusaba de preciosismo: eso significa confundir el cristal veneciano con las lágrimas de Batavia. No escribía como se aprende en cursos por correspondencia. Si amaba a Racine, es porque sabía leer filigranas y porque nunca se complació en imitar (por eso, sin duda, se lo imita tanto).

Un literato necesita gran valor para continuar siendo el mismo. Giraudoux rehusó las presiones que hasta el fin de su adolescencia ejercieron "contra" él. Hicieron de Giraudoux un *fort en thème*, y Giraudoux se alabó de ello, pero cuidándose mucho de aceptar esta servidumbre. Más tarde intentaron arrastrarlo hacia afirmaciones y actitudes. También consiguió eludirlas. La gente de teatro y entre esa gente un hombre, el más tiránico de los hombres, logró imponerle la dura rutina de la escena. Giraudoux no mostró tanto espíritu de independencia como el débil Musset. El éxito y sus servidores lo encadenaron. El público aprobó. Fué vencido, y ya no pudo hacer otra cosa que ilusionar. Pero no ilusionarse, quizá. No lo he vuelto a ver en el tiempo de sus derrotas, de ese retiro que lo condujo al ministerio. Sólo lo he percibido a través de un espejo sin azogue. Jugaba con su sombra y un perro. Pero los hombres de cierta edad ya no son sino apariencias y me consuelo de su aislamiento en el momento de su muerte.

Las nubes de humo, las nubes de sangre, las lluvias de lodo, los vientos fríos del hambre y de la vergüenza han rodeado la muerte de Giraudoux. No podía elevarse hasta esa tragedia. Tan sólo fué arrojado de un tiempo de venganza, de asco y de grandeza al cual no pertenecía, al cual no podía pertenecer. Su fantasma volverá a errar en la orilla de los ríos, en las brumas matinales, a la hora en que el martín pescador y la libélula se cruzan por encima de las cañas.

PHILIPPE SOUPAULT

EL MITO TRANSPARENTE

La obra de Jean Giraudoux puede ejercer variadas fascinaciones, variados rechazos. Su literatura tiene un aspecto multicolor que satisface las exigencias diversas de un amor o de un odio que quieran matizarse. El lector atento de Giraudoux, impulsado por la admiración o la execración, descubre nuevos motivos laterales para confirmar su impresión central. Empleando directamente mi propia experiencia diré que sólo he tenido una impresión central de sus dramas más hermosos (*Judith, La guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre*); las novelas y los otros dramas parecen contruídos en una forma angular, opulenta, que excluye una emoción general y propone fraccionados goces innumerables. Esta riqueza —a veces agobiante— proviene de que Giraudoux no es un escritor que se limite a interesar al lector con ficciones escuetas, sino un hombre sensible que hace observaciones aguzadas sobre la vida, y que ha debido crear un nuevo género peculiar para dar expresión dilatada a sus habilidades. No es un poeta que combina felizmente los elementos de un mundo imaginario independiente: es un escritor perspicaz que, como tantos otros de sus compatriotas, aclara la realidad y sus complicaciones. Hay escritores resignados a que la vida sea incomprensible, otros entusiasmados por el mismo motivo: para éstos es la creación literaria una rigurosa invención que se desinteresa de los órdenes oscuros de la vida —esa anónima invención—. La literatura francesa registra pocas veces esa actitud, y prefiere ser una descripción cada vez más afinada de aspectos reconocibles de la realidad. En lugar del efecto verbal o del “suspense”, suelen contar los franceses con la repentina alegría del lector que ve transformarse en una frase tersa

lo que hasta entonces había sido un oscuro presentimiento del corazón. Giraudoux ha representado en nuestros días esa tradición de su patria. El material de sus disfraces, de sus artificiosas elaboraciones y sinuosos desarrollos es una serie de claras fórmulas de la inteligencia. Las ideas e intuiciones que inspiran sus personajes tienen (o pretenden tener) el valor dramático que los novelistas clásicos otorgan a los episodios. En sus novelas no se sacan conclusiones intelectuales sobre los móviles de sus personajes, como en las novelas psicológicas, sino que las significaciones mismas se acercan, se oponen, se suceden, dotadas de una vida móvil que hasta ahora sólo habían tenido las peripecias en literatura. Para juzgar sus dramas es menester percibir la realidad de sus elementos: reconocer la verdad inminente de las frases que crean los episodios. Si estas frases no son más que combinaciones verbales, sin correspondencias en nuestra alma, el movimiento de la obra se nos escapará. El problema se ignora si aplicamos criterios estéticos en forma inmediata. Anterior al juicio estético es la posibilidad de comunicación entre la obra y el espectador, y esta comunicación exige que se perciba la realidad del material utilizado: ignorarla o rechazarla de antemano es negarse a participar en la convención que hace posible el juego del arte. El goce dinámico que proporcionan los dramas de Giraudoux se basa en un conocimiento moroso y discursivo de la naturaleza humana. Su innovación se estima justamente allí donde existe el antiguo gusto francés por las consideraciones sutiles sobre el hombre. Si atribuímos un valor a ser diversamente conscientes de nuestra naturaleza, habremos de celebrar la obra de uno de estos poetas sagaces, que sólo pueden cantar lo que ciñe su profunda, limitada inteligencia.

La justificación de Giraudoux conviene buscarla no sólo en sus delicadas fábulas, sino en el hecho de que todas sus construcciones se basen en una aspiración moderna intensamente vivaz, en una tensión real que él ahonda y dignifica. Las aventuras de sus personajes son aventuras del alma del siglo XX. Toma en cuenta los anhelos de ese siglo y los hace vivir en una prosa elocuente y enumerativa, que conmueve distintamente,

por una veracidad amanerada llena de una peculiar gracia. Las aparentes arbitrariedades de Giraudoux aclaran una aspiración. Su conciencia dispone extrañamente de una imaginación que puede crecer sin ponerse más límites que los de esa misma conciencia. No es que su imaginación illustre sus ideas, servilmente, sino que esa misma imaginación, al avanzar y ramificarse, descubre por sí misma su clara frontera, su forma dibujable. Toda su riqueza se resuelve en un orden racional. El jardinero de *Électre* pide a los dioses una gracia que éstos no han de negarle: un momento de silencio. Él se calla y el milagro sobreviene, previsiblemente. La imaginación de Giraudoux se parece a este milagro de los dioses. Invoca, como el jardinero, el milagro, asegurándose de antemano su cumplimiento. Nunca llega esta imaginación a ir más allá de sus posibilidades comprobadas. A eso se debe que Giraudoux sea sólo grande cuando su inteligencia lo es: es decir, no raramente. O mejor dicho: su inteligencia activa y justa da la impresión de grandeza cuando se aplica a un tema eternamente trágico: el orgullo del amor combatido (*Judith*), el conflicto entre la crueldad insistente del espíritu y la suavidad desmemoriada del mundo (*Électre*), la impotencia de intenciones humanas frente a la fuerza impersonal del destino (*La guerre de Troie n'aura pas lieu*). En estos grandes temas su inteligencia se muestra poderosa, pues es un instrumento tan ajustado que reproduce sin variantes el tamaño de los problemas que maneja.

Este espíritu sofisticado sentía una natural seducción por la facilidad de los seres inconscientes. En este sentido es Giraudoux un contemporáneo típico, en quien el anhelo de una pura ligereza animal revela la nostalgia de una existencia más perfecta, que no esté oprimida por nuestra inadecuada conciencia humana. En diversos destinos se manifiesta tal ligereza: lo intrascendente frente a lo grave (Frank v. Charles en *Choix des Élues*), la pecadora olvidadiza frente a la virgen resentida (Clitemnestre v. Électre en *Électre*), la modesta superficialidad oficial frente al apasionamiento soberbio del amor (los sacerdotes v. Judith). En la variada obra de Giraudoux se descubre un constante homenaje a

la gracia metafísica de los seres que viven sin querer dominar a la vida, sin adelantarla ni rescatarla. Acaso el ejemplo más perfecto de este modo de gracia sea el animal —los niños suelen buscar las miradas de los mayores y viven la historia acumulada de las miradas que han merecido—. Esa gracia no ha sido sólo una aspiración de los héroes de Giraudoux: también ha sido personificada. A Jérôme (*Les aventures de Jérôme Bardini*) no le gusta ver dormir. Sin embargo, contempla el sueño de *the kid*:

“Jérôme permaneció mucho tiempo a su cabecera, saboreando esa natividad, temiendo solamente el minuto del despertar, la angustia del niño después de esa beatitud, y el rictus amargo por el cual le sería anunciado que de nuevo había gustado de la vida, de su antigua vida... Y de pronto se cumplió el milagro de los milagros: el niño abrió los ojos y, sin hacer una pregunta, sin volver a tomar por un rubor o una contracción del rostro la cadena de su vida mísera, sonrió a Jérôme y dijo que tenía hambre”.

The kid no tiene ese momento de acomodación entre la libre vida de los sueños y la costumbre de vida de la vigilia, y en esa falta de transición servil, en esa suave continuación de la vida del sueño a la vida diaria, reconoce Jérôme la ejemplar vida superficial que andaba buscando por el mundo. “Jérôme llegaba a definir la pasión que sentía por él. No había en ella nada paternal, ni amistoso, ni de enamorado: era la admiración”. *The kid* representa una existencia sin íntima división, culpabilidad o anticipación, una vida ajustada como la de un perro joven o la de un ángel. Incapaz de sorpresa, la mirada de *the kid* parece conocer secretamente los nexos que unen las cosas del mundo, y el espacio que siempre nos separa de los acontecimientos no existe para él, que está en el interior de ellos, —que es él mismo parte de ellos—.

El procedimiento es conocido. Se crea un personaje de características divinas o animales y se lo enfrenta con otros personajes que buscan una existencia menos sometida a la pesadez humana. Giraudoux se

dedica a describir las características tenues de la divinidad, tan misteriosas como las terribles, y más seductoras.

Esta fascinación de un comienzo de ausencia la tienen también los momentos indefinidos, cuando las cosas pueden convertirse en otras que no sabemos cuáles son. Nada más sugestivo para el alma contemporánea que el problema de quien ha abandonado una existencia sin haber logrado penetrar en la próxima. (Es su propio problema.) ¿Hay un punto más vivaz dentro de la vida que ese instante de vacilación? Hay personajes de Giraudoux para quienes el destino más profundo consiste en sustraerse a su destino imaginable, y detenerse ante el cumplimiento de varias posibilidades. Tal vez el más hondo deseo del hombre moderno es la evasión: Giraudoux es el poeta de la evasión considerada como destino. Es el terrible secreto de una época en que nadie está donde le corresponde. La búsqueda indefinida de una gracia animal imperceptible, de un ajustamiento a la vida que no dé lugar a la conciencia, de una inhumana falta de insistencia, es uno de los rasgos decisivos del alma moderna: Giraudoux ha creado fábulas que expresaban el poderoso mito.

El convencimiento de que la conciencia es fruto de una culpa, la inadecuación a la vida, está en sus páginas. Los dioses juegan con los mortales en sus últimas tragedias. La conciencia más intensa, como la de Judith o la de Électre, proporciona el espectáculo de una lucha tremenda con el destino, y en ese espectáculo lo más bello es la aniquilación:

“LA MUJER DE NARSÉS: ¡Sí, explica! Nunca comprendo rápidamente. Siento que algo pasa, pero no comprendo. ¿Cómo se llama eso que pasa cuando el día nace, como hoy, y que todo está estropeado, que todo está saqueado, y que sin embargo el aire se respira, y que se ha perdido todo, que la ciudad arde, que los inocentes se matan entre sí, pero que los culpables agonizan en un rincón del día que nace?

ELECTRA: Pregúntale al mendigo. Él lo sabe.

EL MENDIGO: Eso tiene un nombre muy hermoso, mujer de Narsés. Eso se llama el alba”.

La posición de la conciencia es la que caracteriza a estos personajes.

No son sus actos que los hacen vivir, sino esa esencial relación con el destino que puede tomar dos formas: la de una lucha grandiosa o la de una graciosa aquiescencia. Casi es imposible acordarse de un personaje de Jean Giraudoux que no tenga esta raigambre metafísica. Los actos de sus personajes parecen ilustrar la relación, más que crearla ellos mismos. Todas sus actividades están esencialmente explicadas y constituyen la forma de esa relación, sin implicarla. Los dramas de Giraudoux son dramas de conciencia, no de movimientos externos que obedezcan a principios fundamentales. La tensión está fabricada con esos mismos principios, no con actos. La tragedia de Giraudoux tiene esta gran originalidad de estar construída con las significaciones explícitas más hondas de los actos trágicos que tienen lugar en la obra. El asesinato de Holophernes no es trágico en sí: lo es de acuerdo al sentido opuesto que tiene para Judith o para los sacerdotes hebreos, y el dinamismo de la obra depende de este combate entre dos significaciones. Los dramas de Giraudoux están llenos de peripecias de la inteligencia o la sensibilidad. Él ha sabido dar a los conflictos espirituales el valor de oposición y movilidad que dieron los clásicos a las peripecias físicas. En general, los dramas que cuentan con sentimientos o pensamientos, más que con acciones, son de un execrable estatismo. Giraudoux es el dramaturgo que supo dar a las consideraciones meditativas de sus personajes una complejidad y una fluidez que tiene un valor de diferencia, contrastes y variedad, comparable a la que podría encontrarse en un escritor de novelas de aventuras al narrar acciones.

Esta riqueza se expresa en una prosa dotada de cierta gracia mundana que resulta profundamente ofensiva a las personas que tienen una idea austera de la literatura. Cuando Judith va a entregarse a Holophernes, hace predicciones sobre lo que puede ser el acto físico del amor: "...algo entre la urticaria y la muerte ¿verdad?" Si los Jockey Clubs tuviesen socios ingeniosos, es posible que se oyeran definiciones por el estilo en sus salas. Hay una inteligencia continua, presente en forma directa, que se siente como una pequeñez. En este escritor se siente

ese extraño rasgo moderno: la inteligencia, a veces, parece restar nobleza, como si fuese un modo de asegurarse contra riesgos. La razón aísla los problemas que describe para dominarlos más fácilmente. Sin embargo, la gravedad de sus momentos trágicos tiene el mismo origen moral que la ingeniosidad que caracteriza sus agraciados descubrimientos menores. Hay la misma intención feliz de hacer justicia y de ver al mundo en un estado de dignidad esencial —lo cual está muy cerca de una fundamental exactitud—. La jerarquía que encontramos en los temas de este autor no parece puesta por él, por el modo que él tiene de tratarlos, sino que ellos mismos se ponen en un orden ya dado. Ésta es una de las razones por las cuales esta literatura nos aparece tan poco subordinada a determinadas concepciones, tan generosa con todos los aspectos del mundo. La elevación de los temas tratados es desconocida para el autor: él solo trata de comprenderlos, y el rango de cada uno de ellos surge espontáneamente.

La humanidad se siente en deuda con los hombres en quienes la veracidad es una gracia. La imaginación de Giraudoux, entregada a ese largo canto sobre las actividades humanas que es toda su obra, propone una realidad aligerada que es sin embargo nuestra realidad humana, y nos llena de orgullo. Los aspectos más odiosos del mundo merecen una inapelable justificación. En *Judith* asistimos a la trampa de Dios, que hace triunfar la mentira oficial de los funcionarios y sacerdotes (necesaria a la historia) sirviéndose de la verdad última de un amor. La elección divina está a favor del indigno punto de vista clerical, aunque el ímpetu de sinceridad personal esté inspirado por el mismo Dios, y merezca todos los éxtasis, todos los terrores que él sabe deparar. El apasionamiento romántico de un alma recibe ya de Dios su gloria, pero no ofrece al Señor la estabilidad que él necesita para sus fines: esa superficialidad, esa intrascendencia que parece ser la *verdad de segundo grado* de Dios. Las verdades más hondas son ligeras. Las fascinaciones más irresistibles no son enfáticas.

El rasgo más evidente de Giraudoux fué su fácil fantasía. Era uno

de esos escritores en quienes el escribir es una actividad casi espontánea, y que cuentan con el placer inmediato que proporcionan. Su manera era bastante extraña como para permitirse facilidades y concesiones que no parecían tales con demasiada evidencia. Acaso las personas con ideales enfáticos se sientan escandalizadas de esa facilidad perpetua, que no excluía la grandeza ni la puerilidad. No es un escritor que busque un efecto general determinado, sino que cuenta con efectos deslumbrantes que se le presentan con una soltura que por sentido de justicia queremos creer de mala ley. Encontraba siempre, y con tan poco esfuerzo, que sus obras dan la impresión de haber sido concebidas y ejecutadas por medio de un abandono a una inspiración que no lo avergonzaba. El procedimiento no es sin duda recomendable, pero sería un error acordarse del modo general de producir y olvidar los resultados. Verdad es que éstos no parecen haber sido ganados con esfuerzos, pero eso no les impide ser frecuentemente valiosos. Giraudoux parece, en nuestra burocrática época, un empleado de genio, un diplomático u oficinista en quien la gracia se manifiesta como una distracción. La distracción de un funcionario suele ser una atención a la vida. Los momentos de la vida de un empleado no son poéticos, y la poesía toma en su espíritu la forma del cambio. Los momentos más bellos son los que pueden transformar a esta existencia en otra. Giraudoux atiende esos cambios. Observa el gesto de una mano que puede decidir un destino, el minuto de una tarde en que dos hombres, sentados en la terraza de un café balcánico, han vacilado entre la guerra o la paz para Europa, y piensa que esos puntos de inflexión forman algo así como un *pizzicato* divino. Esas soldaduras imperceptibles son los puntos de apoyo de Dios.

La muerte de Giraudoux en París, su participación en la política de los últimos años, han inspirado algunas críticas condenatorias. Sin duda, un país en desgracia parece justificar esos apóstrofes apocalípticos contra su moral, su política, sus escritores, que son tan del agrado de los periodistas americanos y de los curas argentinos. Giraudoux veía a los políticos de su país como unos burócratas mal vestidos de negro

que esquivaban como podían los embates del destino, permitiéndose el heroísmo de ser asiduamente conscientes de su menguado papel. Pero vivimos años en que la conciencia justifica muy pocas cosas. Y no resulta nada convincente decir que el conflicto entre Francia y Alemania (esa Alemania de la que se despide tan bien Siegfried: "Regarder la nuit, caresser la neige, c'est une étrange façon de dire adieu à l'Allemagne") era una de las figuras que poblaban su desaprensiva imaginación.

PATRICIO CANTO

V U E L T A A H A R L E M

There's never been equality for me
Nor freedom in this homeland of the free¹.

LANGSTON HUGHES

Nada más importante para los habitantes de Harlem que la música o la danza, a no ser la religión: religión cantada y casi bailada. Ya en 1930 sus iglesias me habían parecido más características que sus clubs nocturnos, y más interesantes. Encuentra uno en Harlem toda clase de sectas: metodistas, bautistas, presbiterianas, congregacionalistas... Sin contar las que no entran en ninguna de las ramas conocidas del protestantismo y son testimonio de alta fantasía. En estos momentos, el mayor número de fieles se agrupa en torno de Father Divine. Sus *Heavens* participan del restaurant y del santuario: himno y pollo asado.

Volvíamos, un domingo a la mañana, de Brooklyn, donde habíamos ido a admirar los iris del jardín botánico. Al atravesar Harlem, no sé qué signo (cantos, seguramente) nos advirtió que Father Divine en persona debía encontrarse en uno de sus *Heavens* — la casa de ladrillos ante la cual pasábamos, que en nada se distinguía de las otras. No había llegado el taxi a la esquina y ya lo hacíamos volver, persuadidos de que, a pesar de la temperatura reinante, no debíamos perder tan buena ocasión. Los

¹ Nunca ha habido igualdad para mí
Ni libertad en esta patria de los libres.

cantos, en que se mezclaban numerosas voces masculinas y femeninas, salían de un subsuelo. Uno de nosotros bajó del auto, detenido ante la puerta, y llamó. Un negro vino en seguida a abrirnos. Father Divine estaba en efecto allí, nos informó. Obtuvimos sin dificultad permiso para entrar. En el interior de la casa el coro de voces resonaba con fuerza, ayudado por un sistema de micrófonos. La casa, idéntica a las que formaban el resto de la "manzana", era de dos pisos. Nosotros estábamos en el inferior. El guía nos hizo pasar por varios cuartos, muy limpios, en que los negros, sentados, escuchaban gravemente los himnos. Quizás el olorcito de aves asadas que flotaba agradablemente en el aire mezclado a los cánticos religiosos contribuía a su arrobamiento. Bajamos por una escalera muy estrecha, en fila india, y nos encontramos en un cuarto cuya puerta de dos hojas daba a un salón bastante amplio, por debajo del nivel de la calle. El cuarto y el salón estaban repletos. En puntas de pie alcancé a ver, entre el oleaje de cabezas negras, una larga mesa alrededor de la cual se agolpaba todo ese gentío. Había una especie de beatitud en aquellos rostros. Con dificultad encontramos lugar detrás del muro compacto de cuerpos. Nos sorprendió comprobar que no obstante el característico calor húmedo que soportaba la ciudad, y que subraya los olores, nuestro olfato no protestaba. Aquello olía a cocina honrada (la honradez consiste, para mí, en la bendita ausencia de cebolla, ajo y aceite pestífero, gloria de los manjares meridionales).

Al principio creímos que nunca podríamos atravesar la muchedumbre para observar de cerca lo que ocurría alrededor de la mesa y conocer a Father Divine en el ejercicio de sus funciones. No había desfiladero por el cual deslizarse. Pero una negra, a quien los fieles parecían tratar con especial respeto, se abrió paso y llegó hasta nosotros. Nos preguntó cómo nos llamábamos, de qué país éramos. Y gracias a ella, la multitud, que momentos antes nos impedía avanzar, empezó a empujarnos hacia adelante.

Se oían aquí y allí murmullos: "South America". Después de haber estado a punto de sofocarme en el breve trayecto y sin saber a ciencia cierta cómo había sucedido, me vi llevada por la marea a la primera fila de los que estaban de pie en torno de la mesa. La rodeaban por completo los convidados que comían sentados, devotamente. Los que permanecían de pie detrás de ellos no dejaban de cantar. En una de las cabeceras, el propio Father Divine, entre docenas de tenedores y cucharas, tomaba los cubiertos y los colocaba de dos en dos, con gesto ritual, en medio de las fuentes que le presentaban y que circulaban luego de mano en mano. Aunque Father Divine estaba sentado en una silla como las que ocupaban sus adeptos, parecía sentado en un trono. Su cara de negro bastante vulgar tenía, sin embargo, una expresión grave, lejana y absorta. Los fieles que cantaban —los que permanecían de pie, pues los otros, con la boca llena, no hubieran podido emitir el menor sonido— lo contemplaban con recogimiento. De cuando en cuando interrumpían su himno o su *spiritual* para hablarle directamente: protestas de amor, de fervor, de admiración. Father Divine, sin pestañear bajo la avalancha de elogios frenéticos, callaba. Las cucharas y tenedores acechaban, en su mano, el paso de los pollos y las legumbres. Sus movimientos eran ágiles, diestros, sin precipitación. Delante de él, un espejo colocado sobre la mesa le permitía ver —como a los automovilistas— lo que ocurría a su espalda. ¿Que accidente de circulación temía? ¿Por qué esa precaución? Los convidados parecían felices y pacíficos. No alzaban de sus platos los ojos sino para fijarlos con adoración canina en su querido profeta y anfitrión. La mesa limpia, la comida sencilla y bien preparada no olían a fondín. La atmósfera era de inocencia y de fraternidad. Algunos estaban allí, quizá, por el pollo, y otros por Father Divine; la mayoría, probablemente, por el pollo y Father Divine combinados. Nadie respondía al llamado por obligación, por respeto a las convenciones, por temor al castigo, o bajo la presión de amenazas disimuladas. La

alegría de compartir un pedazo de ave y un himno, de llevarse a la boca un trozo de pan fresco y de pronunciar en coro el nombre de Dios, era lo que reunía a esos hijos de Cam.

Nobody knows de trouble I see,
Nobody knows but Jesus...¹

Era muy primitivo, muy sincero, muy espontáneo, muy lógico, muy absurdo y muy conmovedor.

Father Divine recomienda cosas sencillas y difíciles de observar: no se debe mentir ni robar. Hay que ser limpio de cuerpo y de alma.

Me contaba un amigo cómo un fiel, frequentador de los *Heavens*, se arrepintió de haber robado, en su juventud, un cochecito de bebé y fué a devolverlo llorando. Habían pasado veinte años desde el robo. El bebé, alistado en el ejército, usaba ya otros medios de locomoción: el tanque y el Liberator.

Después de asistir diez minutos a la comida, quise irme. Pero la negra-guía me tomó del brazo y me retuvo. Father Divine me había mirado; ya no me era posible salir sin estrecharle la mano. ¿Había comprendido bien? *Father Divine me había mirado.*

Me trataban, evidentemente, como a invitado de honor. En medio de los himnos, me acerqué al extremo de la mesa en que tronaba el profeta de piel de ébano. La negra me precedía. Le habló a Father Divine al oído para explicarle seguramente mi presencia. Volví a oír la palabra "South America" cuchicheada. Yo era "South America". Father Divine se puso de pie y me estrechó la mano (le estrechó la mano a South America). ¿Por qué no nos quedábamos a almorzar mis amigos y yo? Nos excusamos...

¹ Nadie sabe la pena que siento,
Nadie, sino Jesús...

Como en otro tiempo las olas del Mar Rojo se dividieron para dejar pasar al pueblo elegido, así nos abrieron paso los *divinistas*.

Hasta en las calles nos persiguieron sus cantos. Cantos en que tantas injusticias, privaciones, insultos sufridos se funden en el gozo alado del ritmo y pierden su peso. Gozo del ritmo, mezclado al gozo de las promesas del Antiguo y el Nuevo Testamento.

Didn't my Lord deliver Daniel?
An' why not ebery man?
He delivered Daniel from the lion's den,
Jonah from the belly of the whale
An' de Hebrew chillen from the fiery furnace.
An' why not ebery man? ¹

Why not? ¡Por qué no, por qué no, en efecto!

Los negros hablan a Dios como a un ser vivo y presente entre ellos. Su cristianismo tutea a Cristo aun arrodillándose ante su cruz y proster-nándose ante su divinidad. He ahí un inocente a quien clavaron a un madero de infamia sin que dijera una palabra; le dieron un lanzazo en el costado, y calló; de su herida brotó la sangre: él inclinó la cabeza, perdonó, y murió sin protesta.

An He never said a mumblin' word ²

Eso no ocurrió en el Gólgota, hace más de mil novecientos años: ocurre ahora mismo, entre los rascacielos, en Nueva York, en Chicago.

¹ ¿No libró mi Señor a Daniel?
¿Y por qué no a todos los hombres?
Libró a Daniel en el foso de los leones,

a Jonás en el vientre de la ballena
y a los hijos de los hebreos en el horno
ardiente.
¿Y por qué no a todos los hombres?

² Y no dijo ni una palabra de queja.

Esos negros *ven* lo que cantan en coro:

They crucified my Lord...¹

La vida más dolorosa y más miserable pierde su amargura desde el momento en que se está convencido de que el hombre-dios sufrió, voluntariamente, humillaciones peores y castigo más severo; que toda injusticia soportada a imagen suya nos hace menos indignos de su compañía.

El negro americano no lloriquea estas cosas; las canta, y cantándolas las revive, las encarna como un actor su papel favorito, transportado por la magia del ritmo mismo que les imprime. Su religión ya no es la que ha traído de África ni la que los blancos han querido inculcarle. Lo ha mezclado todo. Por su naturaleza esencialmente emocional, no puede dejar de mezclar. Para él, nunca se ha planteado el problema de hacer arte. Ha cantado, ha bailado su alegría y su pena; el ritmo lo alivia más que las lágrimas. Y quienes lo miran quedan impresionados por la calidad de su voz, por la gracia de sus gestos, por su manera inimitable de *ser* la música, de trasmutar en música la forma peculiar de su dolor. Esto se parece al arte.

Cuando Paul Robeson fué a pedir consejo a un profesor de canto, le dijo: "Just show me how to use my voice without ruining it. I'll do the singing". ("Enséñeme usted cómo usar mi voz sin estropearla. Yo me encargo del canto".) En efecto ¿quién podría enseñar el canto o el baile a un negro? ¿Por qué no el vuelo a los pájaros?

Son los negros quienes han creado en su simplicidad, su ignorancia y su espontaneidad, las danzas y los cantos que, partiendo de Estados Unidos, han dado la vuelta al mundo. Esta música no se ha contentado con invadir los Palaces, los dancings, los grandes transatlánticos; ha penetrado —hamaca en que se balancean tantas soledades— en las regiones

¹ Ellos crucificaron a mi Señor...

más desamparadas. Los ragtime songs, los blues, el jazz en general (y los bailes: el lejano cake walk lo mismo que el reciente jitterbug) han nacido de un violento choque del negro ingenuamente sensual con la América puritana. El "Saint Louis Blues", tarareado en cinco continentes, es queja sin recato de un mal incurable: la infidelidad de hombres y mujeres, esa llaga de Amfortas siempre abierta, cualquiera que sea la raza, el clima... y los progresos de la terapéutica moderna.

Pero Dios no es infiel.

Glory, Hallelujah!

Los *spirituals* pueden ser graves, quejumbrosos, solemnes, nunca son melancólicos y desgarradores como los blues. Porque Dios no es infiel.

Se puede bailar pero no rezar con música desesperada. Y los *spirituals* son los verdaderos rezos del negro.

¿Qué ha podido enseñarle a Paul Robeson su profesor de canto? Los secretos de la disciplina, tal o cual truco técnico. Eso es todo. "I'll do the singing", había declarado Robeson. Y para conmovernos, basta sólo que su voz venga a buscarnos. "Get on board little children..." Nos dejamos persuadir desde los primeros compases, como "little children".

Lo mismo ocurre con la religión. Al negro se le ha podido narrar el Antiguo y el Nuevo Testamento, y él sin duda ha escuchado a sus maestros dócilmente; pero su reacción inmediata participa del "I'll do the singing" de Robeson. Se puso a cantar, en sentido literal y en sentido figurado, a su manera, las escenas bíblicas. Las coloreó a su modo, como el niño un libro de figuras. Si es cierto que los pintores hacen su propio retrato cuando dibujan el de su modelo, más cierto aún es que cada hombre, cada pueblo, cada raza, se parece a su manera de orar (el arte es tan sólo una variedad rastrera o alada de la oración).

Cuando se tiene sensibilidad para el lenguaje de la música, es imposible oír los *spirituals* cantados por negros anónimos reunidos en una iglesia o en un modesto subsuelo de Harlem sin sentirse subyugado. La suerte de las arpas eólicas es entonces la nuestra. Esas melodías, nostálgicas de paraísos perdidos, esos ritmos insistentes en que se diluyen y resplandecen alternadamente las joyas del simbolismo cristiano, regulan los latidos de nuestro corazón y les imponen su sincronismo. Estallan a grandes profundidades, tocan esa parte de nuestro ser, suspendida en el vacío, y que el Sermón de la Montaña alcanza sólo de vez en cuando con su soplo.

Aceptamos verdades científicas que contradicen el testimonio de nuestros sentidos. Sabemos que nuestros oídos, nuestros ojos, perciben únicamente una escala reducida de vibraciones (sonidos o colores); más acá y más allá esas vibraciones, imperceptibles para nosotros, se prolongan.

Pero las verdades espirituales análogas no son ¡ay! verificables de la misma manera. La intuición o la fe no pueden examinarlas, aislarlas, como a microbios en un laboratorio.

Y sin embargo nos decimos, en ciertas circunstancias, que “el silencio eterno de esos espacios infinitos”, ese silencio que asustaba a Pascal, sólo existe en nuestros oídos. No es silencio sino en la medida en que somos sordos. Una antena y unos hilos metálicos nos lo prueban, por el lado puramente material. Pero por el lado espiritual nuestra percepción debe y *puede* prescindir de aparatos. Basta un soplo. De nada nos sirven los progresos de la ciencia para captarlos, ni siquiera la perfección física de nuestros órganos. No es pintor el que tiene la vista más penetrante, ni músico el que percibe desde más lejos los ruidos.

¿Por qué esos cantos que hablan del cordero inmaculado con una música de analfabetos suenan como un llamado preciso a lo que nuestra conciencia articula indistintamente?

Beati pauperes spiritu.

¿Por qué esos ruegos sin reivindicaciones, esos clamores en que el deseo de justicia se disuelve en sed de fraternidad, repercuten tan profundamente en nosotros? Más allá de las barreras de la razón y las arenas movedizas en que se hunde la fe. Más allá de ese sistema de alambres de púa con que rodeamos nuestros arranques menos reflexivos y más generosos; como si fuera más sensato encerrar lo mejor de nosotros mismos en un campo de concentración.

Quizá tengamos la inconfesada esperanza de que esos cantos no se pierdan para siempre en la nada...

The echo sounded down the streets of heaven...¹

En esas calles es donde los negros esperan pasearse *con sus zapatos*, pues lo primero que debe uno hacer cuando llega al Paraíso es ponérselos.

All God's chillun got shoes²

Mientras aguardan la hora de pasearse por las calles del cielo con los zapatos puestos, los negros de América bailan en la tierra con todo el cuerpo, cantan con toda el alma canciones hechas con lo que les falta y con lo que esperan. Lo que nos falta y lo que esperamos, sin decirnoslo, quizá no sea muy diferente.

Enero de 1944, Mar del Plata.

VICTORIA OCAMPO

¹ El eco sonaba a lo largo de las calles del cielo... (Esto parece de Dante Gabriel Rossetti.)

² Todos los hijos de Dios tienen zapatos.

UNA DE LAS POSIBLES METAFÍSICAS

A Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824)

I

En el decurso de una vida consagrada a las letras y (alguna vez) a la perplejidad metafísica, he divisado o presentido una refutación del tiempo, de la que yo mismo descreo, pero que suele visitarme en las noches y en el fatigado crepúsculo, con ilusoria fuerza de axioma. Esa refutación está de algún modo en todos mis libros: la prefiguran los poemas *Inscripción en cualquier sepulcro* y *El truco*, de mi *Fervor de Buenos Aires* (1923); la declaran dos artículos de *Inquisiciones* (1925), la página 46 de *Evaristo Carriego* (1930), el relato *Sentirse en muerte* de mi *Historia de la eternidad* (1936), la nota de la página 24 de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1942). Ninguno de los textos que he enumerado me satisface, ni siquiera el penúltimo de la serie, menos demostrativo y razonado que adivinatorio y patético. A todos ellos procuraré fundamentarlos con este escrito.

Dos argumentos me abocaron a esa refutación: el idealismo de Berkeley, el principio de los indiscernibles, de Leibniz.

Berkeley (*Principles of human knowledge*, 3) observó: "Todos admitirán que ni nuestros pensamientos ni nuestras pasiones ni las ideas formadas por nuestra imaginación existen sin la mente. No menos claro es para mí que las diversas sensaciones o ideas impresas en los sentidos, de cualquier modo que se combinen (*id est*, cualquiera sea el objeto que

formen), no pueden existir más que en una mente que las perciba... Afirmando que esta mesa existe; es decir, la veo y la toco. Si al estar fuera de mi escritorio, afirmo lo mismo, sólo quiero decir que si estuviera aquí la percibiría, o que la percibe algún otro espíritu... Hablar de la existencia absoluta de cosas inanimadas, sin relación al hecho de si las perciben o no, es para mí insensato. Su *esse* es *percipi*; no es posible que existan fuera de las mentes que las perciben". En el párrafo 23 agregó, previniendo objeciones: "Pero, se dirá, nada es más fácil que imaginar árboles en un prado o libros en una biblioteca, y nadie cerca de ellos que los percibe. En efecto, nada es más fácil. Pero, os pregunto, ¿qué habéis hecho sino formar en la mente algunas ideas que llamáis *libros* o *árboles* y omitir al mismo tiempo la idea de alguien que los percibe? Vosotros, mientras tanto, ¿no lo pensabais? No niego que la mente sea capaz de imaginar ideas; niego que los objetos puedan existir fuera de la mente". En otro párrafo, el número 6, ya había declarado: "Hay verdades tan claras que para verlas nos basta abrir los ojos. Una de ellas es la importante verdad: Todo el coro del cielo y los aditamentos de la tierra —todos los cuerpos que componen la poderosa fábrica del universo— no existen fuera de una mente; no tienen otro ser que ser percibidos; no existen cuando no los pensamos, o sólo existen en la mente de un Espíritu Eterno". (El Dios de Berkeley es un ubicuo espectador cuyo fin es dar coherencia al mundo).

Tal es, en las palabras de su inventor, la doctrina idealista. Comprenderla es fácil; lo difícil es pensar dentro de su límite. El mismo Schopenhauer, al exponerla, comete negligencias culpables. En las primeras líneas del primer libro de su *Welt als Wille und Vorstellung* —año de 1819— formula esta declaración que lo hace acreedor a la imperecedera perplejidad de todos los hombres: "El mundo es mi representación. El hombre que confiesa esta verdad sabe claramente que no conoce un sol ni una tierra, sino tan sólo unos ojos que ven un sol y una mano que siente el contacto de una tierra". Es decir, para el idealista Schopenhauer los ojos y la mano del hombre son menos ilusorios o aparentes

que la tierra y el sol. En 1844, publica un tomo complementario. En su primer capítulo redescubre y agrava el antiguo error: define el universo como un fenómeno cerebral y distingue “el mundo en la cabeza” del “mundo fuera de la cabeza”. Berkeley, sin embargo, le había hecho decir a Philonous en 1713: “El cerebro de que hablas, siendo una cosa sensible, sólo puede existir en la mente. Yo querría saber si te parece razonable la conjetura de que una idea o cosa en la mente ocasiona todas las otras. Si contestas que sí, ¿cómo explicarás el origen de esa idea primaria o cerebro?” Al dualismo o cerebrismo de Schopenhauer, también es justo contraponer el monismo de Spiller. Éste (*The mind of man*, capítulo VIII, 1902) arguye que la retina y la superficie cutánea invocadas para explicar lo visual y lo táctil son, a su vez, dos sistemas táctiles y visuales y que el aposento que vemos (el “objetivo”) no es mayor que el imaginado (el “cerebral”) y no lo contiene, ya que se trata de dos sistemas visuales independientes. Berkeley (*Principles of human knowledge*, 10 y 116) negó asimismo las cualidades primarias —la solidez y la extensión de las cosas— y el espacio absoluto.

Berkeley afirmó la existencia continua de los objetos, ya que cuando algún individuo no los percibe. Dios los percibe; Hume, con más lógica, “una colección o atadura de percepciones, que se suceden unas a otras con inconcebible rapidez” (obra citada, primer libro, cuarta parte, sexta la niega (*Treatise of human nature*, libro primero, cuarta parte, sección segunda). Berkeley afirmó la identidad personal, “pues yo no meramente soy mis ideas, sino otra cosa: un principio activo y pensante” (*Dialogues*, 3); Hume, el escéptico, la refuta y hace de cada hombre sección). Ambos afirman el tiempo: para Berkeley, es “la sucesión de ideas que fluye uniformemente y de la que todos los seres participan” (*Principles of human knowledge*, 98); para Hume, “una sucesión de momentos indivisibles” (obra citada, primer libro, segunda parte, segunda sección).

He acumulado transcripciones de los apologistas del idealismo, he prodigado sus pasajes canónicos, he sido iterativo y explícito, he censu-

rado a Schopenhauer (no sin ingratitud), para que mi lector vaya penetrando en ese inestable mundo mental. Un mundo de impresiones evanescentes; un mundo sin materia ni espíritu, ni objetivo ni subjetivo; un mundo sin la arquitectura ideal del espacio; un mundo hecho de tiempo, del absoluto tiempo uniforme de los *Principia*; un laberinto infatigable, un caos, un sueño. A esa casi perfecta disgregación llegó David Hume.

Admitido el argumento idealista, entiendo que es posible —tal vez, inevitable— ir más lejos. Para Hume no es lícito hablar de la forma de la luna o de su color; la forma y el color *son* la luna; tampoco puede hablarse de las percepciones de la mente, ya que la mente no es otra cosa que una serie de percepciones. El *pienso, luego soy* cartesiano queda invalidado; decir *pienso* es postular el yo, es una petición de principio; Lichtenberg, en el siglo XVIII, propuso que en lugar de *pienso*, dijéramos impersonalmente *piensa*, como quien dice *truena* o *relampaguea*. Lo repito: no hay detrás de las caras un yo secreto, que gobierna los actos y que recibe las impresiones; somos, únicamente, la serie de esos actos imaginarios y de esas impresiones errantes. ¿La serie? Negados el espíritu y la materia, que son continuidades, negado también el espacio, no sé qué derecho tenemos a esa continuidad que es el tiempo. Imaginemos un presente cualquiera. En una de las noches del Mississippi, Huckleberry Finn se despierta; la balsa, perdida en la tiniebla parcial, prosigue río abajo; hace tal vez un poco de frío; Huckleberry Finn reconoce el manso ruido infatigable del agua; abre con negligencia los ojos; ve un vago número de estrellas, ve una raya indistinta que son los árboles; luego, se hunde en el sueño inmemorable como en un agua oscura¹. La metafísica idealista declara que añadir a esas percepciones una substancia material (el objeto) y una substancia espiritual (el sujeto) es aventurado e inútil; yo afirmo que

¹ Para facilidad del lector he elegido un instante entre dos sueños, un instante literario, no histórico. Si alguien sospecha una falacia, puede intercalar otro ejemplo; de su vida, si quiere.

no menos aventurado es pensar que son términos de una serie cuyo principio es tan inconcebible como su fin. Agregar al río y a la ribera percibidos por Huck la noción de otro río substantivo y de otra ribera, agregar otra percepción a esa red inmediata de percepciones, es, para el idealismo, injustificable; para mí, no es menos injustificable agregar una precisión cronológica: el hecho, por ejemplo, de que lo anterior ocurrió la noche del siete de junio de 1849, entre las cuatro y diez y las cuatro y once. Dicho sea con otras palabras: niego, con argumentos del idealismo, la vasta serie temporal que el idealismo admite. Hume ha negado la existencia de un espacio absoluto, en el que tiene su lugar cada cosa; yo, la de un solo tiempo, en el que se eslabonan todos los hechos. Negar la coexistencia no es menos arduo que negar la sucesión.

Niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también. El amante que piensa *Mientras yo estaba tan feliz, pensando en la fidelidad de mi amor, ella me engañaba*, se engaña: si cada estado que vivimos es absoluto, esa felicidad no fué contemporánea de esa traición; el descubrimiento de esa traición es un estado más, inapto para modificar a los "anteriores", aunque no a su recuerdo. La desventura de hoy no es más real que la dicha pretérita. Busco un ejemplo más concreto. A principios de agosto de 1824, el coronel Isidoro Suárez, a la cabeza de un escuadrón de Húsares del Perú, decidió la victoria de Junín; a principios de agosto de 1824, De Quincey publicó una diatriba agradabilísima contra *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; tales hechos no fueron contemporáneos (ahora lo son), ya que los dos hombres murieron, aquél en la ciudad de Montevideo, éste en Edimburgo, sin saber nada el uno del otro... Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado. No menos vanos me parecen la esperanza y el miedo, que siempre se refieren a hechos futuros: es decir, a hechos que no nos ocurrirán a nosotros, que somos el minucioso presente. Me dicen que el presente, el *specious present* de los psicólogos, dura entre unos segundos y una minúscula frac-

ción de segundo; eso dura la historia del universo. Mejor dicho, no hay esa historia, como no hay la vida de un hombre, ni siquiera una de sus noches; cada momento que vivimos existe, no su imaginario conjunto. El universo, la suma de todos los hechos, es una colección no menos ideal que la de todos los caballos con que Shakespeare soñó —¿uno, muchos, ninguno?— entre 1592 y 1594. Agregó: si el tiempo es un proceso mental ¿cómo pueden compartirlo millares de hombres, o aun dos hombres distintos?

El argumento de los párrafos anteriores, interrumpido y como entorpecido de ejemplos, puede parecer intrincado. Busco un método más directo. Consideremos una vida en cuyo decurso las repeticiones abundan: la mía, verbigracia. No paso ante la Recoleta sin recordar que están sepultados ahí mi padre, mis abuelos y trasabuelos, como yo lo estaré; luego recuerdo ya haber recordado lo mismo, ya innumerables veces; cada vez que oigo mencionar el film que se llama *Gone with the wind*, recuerdo que la frase es de Dowson; cada vez que recuerdo el verso de Dowson *Night-long within my arms in love and sleep she lay*, recuerdo que la locución final es homérica; no puedo lamentar la pérdida de un amor o de una amistad sin meditar que sólo se pierde lo que no se ha tenido nunca, porque si una mujer nos ha querido, sigue queriéndonos; cada vez que atravieso una de las esquinas del Sur, pienso, Helena, en ti; cada vez que el aire me trae un olor de eucaliptos, pienso en Adrogué, en mi niñez; cada vez que oigo a un germanófilo vituperar el *yiddish*, reflexiono que el *yiddish* es, ante todo, un dialecto alemán, apenas maculado por el idioma del Espíritu Santo. Esas tautologías (y otras que callo) son mi vida entera. Naturalmente, se repiten sin precisión; hay diferencias de énfasis, de temperatura, de luz, de estado fisiológico general. Sospecho, sin embargo, que el número de variaciones circunstanciales no es infinito: podemos postular, en la mente de un individuo (o de dos individuos que se ignoran, pero en quienes se opera el mismo proceso), dos momentos iguales. Postulada esa igualdad, cabe preguntar: Esos idénticos momentos ¿no son el mismo? ¿No

basta *un solo término repetido* para desbaratar y confundir la serie del tiempo? ¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?

Ignoro aún la ética del sistema que he bosquejado. No sé si existe. La cuarta orden de la *Mishnah* (cuarto tratado, cuarta sección, quinta discusión) declara que, para la Justicia de Dios, el que mata a un solo hombre, destruye el mundo; si no hay pluralidad, el que aniquilara a todos los hombres no sería más culpable que el primitivo y solitario Caín, lo cual es ortodoxo, ni más universal en la destrucción, lo que puede ser mágico. Yo entiendo que así es. Las ruidosas catástrofes generales—incendios, guerras, epidemias—son un solo dolor, ilusoriamente multiplicado en muchos espejos.

II

Todo lenguaje es de índole sucesiva; no es hábil para razonar lo eterno, lo intemporal. Quienes hayan seguido con desagrado la argumentación anterior, preferirán tal vez esta página de 1928. La he mencionado ya; se trata del relato que se titula *Sentirse en muerte*:

“Deseo registrar aquí una experiencia que tuve hace unas noches: fruslería demasiado evanescente y estática para que la llame aventura; demasiado irrazonable y sentimental para pensamiento. Se trata de una escena y de su palabra: palabra ya predicha por mí, pero no vivida hasta entonces con entera dedicación de mi yo. Paso a historiarla, con los accidentes de tiempo y de lugar que la declararon.

Lo rememoro así. La tarde que precedió a esa noche, estuve en Barracas: localidad no visitada por mi costumbre, y cuya distancia de las que después recorrí, ya dió un sabor extraño a ese día. Su noche no tenía destino alguno; como era serena, salí a caminar y recordar, después de comer. No quise determinarle rumbo a esa caminata; procuré una máxima latitud de probabilidades para no cansar la expectativa

con la obligatoria antevisión de una sola de ellas. Realicé en la mala medida de lo posible, eso que llaman caminar al azar; acepté, sin otro consciente prejuicio que el de soslayar las avenidas o calles anchas, las más oscuras intimaciones de la casualidad. Con todo, una suerte de gravitación familiar me alejó hacia unos barrios, de cuyo nombre quiero siempre acordarme y que dictan reverencia a mi pecho. No quiero significar así el barrio mío, el preciso ámbito de la infancia, sino sus todavía misteriosas inmediaciones: confín que he poseído entero en palabras y poco en realidad, vecino y mitológico a un tiempo. El revés de lo conocido, su espalda, son para mí esas calles penúltimas, casi tan efectivamente ignoradas como el soterrado cimiento de nuestra casa o nuestro invisible esqueleto. La marcha me dejó en una esquina. Aspiré noche, en asueto serenísimo de pensar. La visión, nada complicada por cierto, parecía simplificada por mi cansancio. La irrealizaba su misma tipicidad. La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle; la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos —más altos que las líneas estiradas de las paredes— parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón, ya pampeano, se desmoronaba hacia el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna, sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado.

Me quedé mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo de hace treinta años... Conjeturé esa fecha: época reciente en otros países, pero ya remota en este cambiadizo lado del mundo. Tal vez cantaba un pájaro y sentí por él un cariño chico, de tamaño de pájaro; pero lo más seguro es que en ese ya vertiginoso silencio no hubo más ruido que el también intemporal de los grillos. El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas

cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad. Me sentí muerto, me sentí percibidor abstracto del mundo: indefinido temor imbuído de ciencia que es la mejor claridad de la metafísica. No creí, no, haber remontado las presuntivas aguas del Tiempo; más bien me sospeché poseedor del sentido reticente o ausente de la inconcebible palabra *eternidad*. Sólo después alcancé a definir esa imaginación.

La escribo, ahora, así: Esa pura representación de hechos homogéneos —noche en serenidad, parecita límpida, olor provinciano de la madre selva, barro fundamental— no es meramente idéntica a la que hubo en esa esquina hace tantos años; es, sin parecidos ni repeticiones, la misma. El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, basta para desintegrarlo.

Es evidente que el número de tales momentos humanos no es infinito. Los elementales —los de sufrimiento físico y goce físico, los de acercamiento del sueño, los de la audición de una sola música, los de mucha intensidad o mucho desgano— son más impersonales aún. Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal. Pero ni siquiera tenemos la seguridad de nuestra pobreza, puesto que el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable el concepto de sucesión. Quede, pues, en anécdota emocional la vislumbrada idea y en la confesa irresolución de esta hoja el momento verdadero de éxtasis y la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fué avara”.

JORGE LUIS BORGES

FORMAS DE LA MUSICA

Debajo de los pórticos un viento
estremece laureles y los dobla.
Severa es la nostalgia que redobla
la pasión redimida sin lamento.

Conmovidos follajes, con sus hojas,
sobre otras ya de piedra, se entrelazan.
¿Son desiertos aquéllos que se abrazan
entre las sombras de las albas rojas?

Son estatuas sin rostro y la tristeza
corre en vano buscando ese otro canto
que busca dichas de agua y de amaranto
en los destruídos bosques donde reza.

Secreto como el fondo del mar, su forma ofrece
indicados espacios con seráfica mano.
Un paraíso de alas y de amor prevalece
en el violín con luz, en las dichas del piano.

El movimiento, a veces, tan sólo es la quietud:
el agua se derrama, como el trigo, dormida,
modularán las aves su inmóvil gratitud,
y esa túnica al viento se mueve inadvertida.

Se abrieron en el seno de una serie de espejos,
que abrevian la distancia, perpetuando la voz
en trémulas quietudes, reunidas en reflejos,
esas tenues guirnaldas dedicadas a Dios.

De qué mundos tan diáfanos, en minuciosidades
el follaje del canto nos reserva otros cielos,
con albas incesantes, renacientes edades,
y sombras tan celestes que asemejan los hielos.

SILVINA OCAMPO

E L P O E T A M U E R T O

Oh Tierra, húmedo ensueño nocturno entre vapores
misteriosos, silencio de los ríos eternos,
majestad de las sombras, de los blancos inviernos
y del otoño estéril, miradme, oh mis amores,

en las jarillas, muerto, y el pelo entre las peñas,
y en los labios que amaron sin ser amados nunca
una canción romántica con ruiseñores trunca,
y por mi frente el trébol con sus flores pequeñas.

En el cielo, muy lejos, las estrellas celestes
hablan de unos secretos diamantes y topacios,
y muy lejos, muy suaves, brillan en los espacios
de la noche profunda donde imploraba Alcestes.

J. R. WILCOCK

E L R I O D I S T A N T E

Para José María la casa estaba llena de cosas extraordinarias. En los días de lluvia solía quedarse ante la amplia ventana de la habitación penumbrosa, que daba sobre el segundo patio, contemplando el gran aroma dorado. El viejo patio aparecía en otoño cubierto de hojas secas, herrumbrosas.

Tenía doce años y acababa de salir de una larga convalecencia. ¡Cómo se le aparecían todas las cosas pesadas, con esa dulce y lenta pesadez de las tardes largas y vacías! La lluvia tenía entonces una rara prioridad en su espíritu. En los días de sol llegaban hasta la casa algunos niños de la vecindad. La abuela les servía el té en el amplio comedor casi vacío donde las voces sonaban extrañamente, y los dejaba solos. Niños y niñas de su misma edad que todo lo miraban con detenimiento temeroso. "Zulma tiene nombre de limón", pensaba José María. Y Norberto bien podía ser el hombre del gabán de lana "con ese modo, tan serio, que tiene de levantar la ceja izquierda". Norberto tenía un año más que José María y dos más que Zulma y era el hijo único de un viejo abogado italiano que en su juventud había conocido al rey Humberto, nombre que escribía invariablemente sin H. Sabía Norberto cosas sorprendentes y tenía testimonios inapelables acerca de la vida en la que "todo consistía en hacer las cosas de manera que resulten completamente útiles". Zulma lo admiraba sin reservas. La verdad que era el primero de la clase.

Zulma vivía en la casa del molino, y su familia "estaba bien", según el comentario general. La casa del molino fué siempre un lugar al que José María consideró con respetuosa reserva. Había estado allí varias veces en compañía de la abuela y se había convencido de que todo en esa casa estaba dispuesto con indudable orden. Una tarde, regresando ambos de una visita a los padres de Zulma, José María volvió la cabeza y miró: a lo lejos, la casa, los árboles, el molino, el aire claro, todo se le apareció tan pulcro, tan sereno como una tarjeta

postal y sintió una leve desazón, algo así como una frialdad inevitable de lugar donde todo será siempre de tal modo.

Eran los días de lluvia sin duda los preferidos de José María. Días de hojear colecciones de viejas revistas. Además, en la cocina todo parecía más hacendoso, con sabor imprevisto. Y la lluvia caía, caía con ese ruido tan descansador, tan servicial. En días así permanecía apartado, serio, y era cuando concebía grandes proyectos que se cuidaba muy bien de confiar a nadie. A las personas mayores visiblemente las molestaba la lluvia y volvían de la calle con gran atuendo de impermeables y zapatones de goma, entre comentarios sofocados. “Si lloviese sobre palmeras, sobre plantaciones”, pensaba José María, y saboreaba palabras como *acequias*, *acueductos*, *labrantíos*; palabras que, en complicidad con la lluvia, eran (pensaba el niño) de una hermosa y escondida oportunidad.

Pero la verdad que había diversidad de lluvias. Algunas le tornaban irremisiblemente desdichado; otras encendían en él el espíritu de la aventura entre islas con planos y balsas, en nocturnas bahías. Y había lluvias que le hacían morir entre azahares y duelos interminables, pulcros duelos con sus ceras y sus quebradizas palmas... Y era de notar cómo tan sólo en días así la vieja casa tenía un silencio especial, significativo, y la vela que ardía ante el Crucificado lo hacía con bella lentitud. Dolían tantas cosas, y la lluvia lo convocaba todo con su murmullo, hasta más allá de los altos eucaliptos y también sobre el río. El niño contemplaba sin cansarse la apretada fila de caballos que allá en el campo, junto al alambrado, daban ancas a la lluvia.

Noticias de personas mayores oídas en el entresueño de las prolongadas sobremesas invernales, le habían informado de aquella terrible “crecida” del río, años atrás. El Salado, resonando en los altos puentes ferroviarios, metiéndose impetuoso en las pequeñas poblaciones, estableciendo un mar pintoresco y despiadado sobre los verdes y abolidos campos del oeste... Eran bellos relatos.

Verdaderamente, el río era para José María una cuestión aparte. Allí tenía lugar un mundo innominado, fresco, de exquisitas y terribles exploraciones. ¿Quién sabía...? Si había que hacer avanzar una lámpara en la noche, nada mejor que hacerlo con el pensamiento puesto en el río. Si había que quedarse mirando una estrella por la ventana, era lógico que se pensase en aguas que corrían dulcemente entre juncos, magníficos juncos, con garzas venidas vaya a saberse de

qué riberas. Si había que llorar apretando la almohada con la cara mojada en lágrimas, era natural pensar en el pobre joven a la deriva con los ojos cerrados y los cabellos enredados en tentáculos fluviales... Y las noches de viento pampero sobre el río: cada uno con la atención puesta en sus cosas, escuchaba a su manera. El viento era incansable jinete; su redomón cubierto de espumas galopaba y galopaba en campos de tréboles, acaso de cuatro hojas. Pero todos se dormían, y el sueño era otra cosa.

El segundo patio, invernal y barrido por los vientos de agosto, solía colorearse en los atardeceres con las últimas luces del sol, y una gran melancolía lo envolvía todo. La sombra blanda del viejo aromo se prodigaba en el húmedo patio, triste. Durante las interminables tardes de su enfermedad, gustaba el niño arrimar el sillón cubierto de mantas hasta la amplia ventana. Mirando las cosas sentía crecer dentro de sí el tenue pero decidido fulgor de la convalecencia. Los libros, olvidados, caían de sus rodillas abiertos por cualquier página.

Aquella tarde de domingo logró José María un propósito largamente esperado: apoderarse del cuaderno de la tía Clara. Las cosas pasaron así:

Todos habían salido, hasta Mr. Hinds, el viejo jardinero irlandés que vivía en la atrayente casilla de altas ruedas, adornada interiormente con láminas de revistas. El aposento de la tía Clara estaba en el ala izquierda de la casa, bajo el corredor sombreado por el espeso parral. Cuando cumplió los veintiocho años, la tía Clara se aisló de todos, y allí vivía, extraña a la familia, entre sus absurdas cosas y, al parecer, sus recuerdos. José María la había mirado siempre como a un ser sobrenatural y la quería —se daba cuenta de ello— con temeroso afecto. Muchas veces había deseado saber qué cosas extrañas se anotaban en ese grueso cuaderno de negras tapas de cuero que la tía Clara resguardaba de toda intromisión como los demás objetos maravillosos que compartían su soledad. Aquella tarde de domingo, con la casa vacía y librada a su sola presencia, era de lo más oportuno. No obstante la aventura lo llenaba de temor, aunque la curiosidad le quemaba en las manos. Previamente se entretuvo, ya frente a la puerta del misterioso aposento, en acosar con la punta del pie a un feísimo “bicho de parra” que le distraía con sus diversos colores y movimientos viscosos. No necesitaba más que empujar la puerta, y así lo hizo temblando de arriba abajo. Ya estaba dentro, inmóvil, asustado y mirándolo todo. Paseó la mirada por la

pequeña y pulcra cama de colcha floreada, por sobre una mesita en la que había algunos libros y un florero con violetas. En la pared veíase una reproducción del "Angelus" y el retrato de una joven. José María miró la cartulina descolorida que reflejaba un rostro fino, amable, en el que unos ojos de infinita bondad miraban al vacío. "Mamá", pensó lentamente el niño en el silencio espeso de la habitación. Él no la recordaba, pero sin duda fué así, como se veía en ese retrato. La tía L. solía decir: "Yo era la más traviesa; claro, era la menor: una chiquilina, entonces..." Sabía bien José María que aquel entonces marcaba una fecha dolorosa. "Pero la mejor de todas —agregaba invariablemente la tía L.— era Blanca: toda una señorita; callada, cariñosa con nosotros los menores, y muy bonita". En el retrato ostentaba un peinado antiguo levantado sobre la amplia frente, que dulcificaba aún más sus delicadas facciones. "Sí, así debió ser sin duda mamá".

El característico perfume de la tía Clara —un perfume apagado, lejano— persistía en el aposento. José María distinguió sobre una pequeña repisa el ansiado tesoro de su aventura: el grueso cuaderno de tapas de cuero. Allí estaba, indefenso pero adusto, al alcance de sus manos. Temblando todo, lo tomó con infinitas precauciones y lo abrió al acaso. En una de las páginas (sin numerar) había una mano elementalmente dibujada, con los cuatro puntos cardinales en la palma. En un costado de la página, una inscripción inexplicable:

Nada más que una muerte: adalid del llanto.

Y en la plana de enfrente estaba pegado un tosco retrato de Franz Schubert, recordado quizá de alguna revista de temas musicales, con estas palabras más incomprendibles aún:

Leise flehen meine Lieder...

Una puerta crujió por ahí. José María sintió en la nuca el frío de la habitación. Cerró rápidamente el cuaderno y se empinó para ponerlo en su lugar, en la repisa, al tiempo que caía de entre las páginas un gajito de diosma con las delicadas y quebradizas ramificaciones arteriales aplastadas y con ese perfume particular de los papeles viejos.

Cuando salió al patio, caía la tarde y había un poco de viento.

—Y entonces aparece el ángel custodio, entre los pinos...

Ajustándose los trabajados anteojos de gruesa montura y patillas de oro gastado por el tiempo, la abuela describía una estampa coloreada que José María había descubierto en la pequeña biblioteca, entre las páginas de un grueso diccionario. Era una ingenua estampa de primera comunión en la que aparecía un ángel azul de grandes alas blancas tendiendo una mano providencial sobre la pareja de niños que se disponía a pisar un ruinoso puente tendido sobre un peligroso río. La perspectiva de pinos daba un verde bíblico al fondo del paisaje.

—¿Qué es ángel custodio?

La voz de Zulma interrumpió el relato de la abuela con extraña sonoridad que por unos instantes vibró en el cristalero del espacioso comedor. José María y Norberto contemplaban interesados la estampa.

—El puente puede caerse — observó Norberto. “Pero está el ángel”, pensó José María. El ropaje amplio y espumoso del agente celestial le producía una seguridad y un bienestar inexplicables. Dedujo que Zulma y él pasarían quizá sin miedo, tomados de la mano, el frágil puente, como el niño y la niña de la estampa. Norberto parecía dudar; pero en seguida y con verdadero interés (se le notaba en los ojos) preguntó:

—Y... ¿después?

—Claro, los niños no ven al ángel —prosiguió la abuela—, porque el ángel muy pocas veces se ve, aunque siempre está.

—¿Puede estar ahora aquí, en esta pieza? — volvió a preguntar Norberto.

—Claro que sí.

La abuela levantó la cabeza y todos miraron. Podía estar el ángel. Ya se notaba que sí.

—Otras veces, por la noche, permanece junto a la cabecera, velando el sueño de los niños, y el ángel sufre si ellos han sido malos durante el día. Y cuidado, porque el ángel ve los sueños y se alegra o entristece, según sean ellos...

—Anoche soñé que podía volar —interrumpió alegremente Zulma—, y me parece que había una torre alta, muy alta, y que yo no me caía. Había, sí, un viejo puente muy difícil de pasar...

En cambio Norberto aseguraba muy serio que él no había soñado nunca. La verdad era que no sabía que soñaba. “Anoche —decía— estuve en el puente grande, en el río, y había una cigüeña grandota así, que no se volaba aunque

le tirasen piedritas”. “Soñaste”, le aseguraba Zulma. “No, no soñé” porfiaba él, con los ojos encendidos. “Sí, soñaste, soñaste...” canturreaba la niña, divertida. “No, no soñé”, y parecía a punto de llorar.

—El ángel custodio tiene mucho trabajo con los niños —aseguraba la abuela buscando afanosamente el estuche de cuero de sus anteojos—. Él es quien debe cuidar que en sueños no se internen en las peligrosas selvas que están... ¿cómo se dice...? infectadas de fieras. Debe también evitar que, cuando sueñan, jueguen los niños con cosas que pueden lastimarlos. ¡Oh, tiene mucho trabajo, el ángel custodio...!

Refería además la abuela que el incansable guardián tenía infinidad de formas y ocasiones para presentarse: ya tomaba el color y el perfume de una flor que, atrayendo la curiosidad del niño, lo desviaba del peligro; ya semejava los contornos de un árbol, o la forma de un sueño.

—Se recuerdan casos interesantísimos — disponíase a referir la abuela; pero en ese instante, Concepción, la antigua y única sirvienta de la casa, entró para anunciar que Juan Sebastián Rivero acababa de traer de la estación del pueblo un telegrama para la “señora mayor”. Los niños salieron al patio en desbandada. Allí, junto a las grandes moreras abundantes de sombra, el “tostadito” de Juan Sebastián resoplaba cansancio, con largas estrías de sudor en el cuello.

¡Qué no habría dado un novelista por un personaje tan cabal como Juan Sebastián Rivero, “el hombre de las idas y las venidas”, como lo llamaba la abuela! Muchas veces se preguntó José María, cuando años más tarde pensó al acaso en él, si no sería un personaje de la imaginación. Solía aparecer y desaparecer de escena lo más campante. El hombre de las idas y las venidas acostumbraba escapar de entre las cosas cotidianas y borrarse por largo tiempo, sin saberse su paradero. De pronto, una tarde cualquiera, al caer el sol, veíase aparecer su “tostadito” en el callejón de los álamos, viniendo del camino real. Y Juan Sebastián llegaba, sonriendo, como si tal cosa. ¡Y lo que se traía para contar...! “Sí, pues; una noche, allá en el Baradero...” O si no: “Una madrugada en que el Salao venía lleno y bravo, y no se veían ni las manos...” Y sonriendo siempre volvía a ocupar su sitio de privilegio en el galpón de los peones, lugar éste que, en la opinión de José María, merecía una atención especial. Muchas veces había intentado una exploración a fondo en aquel lugar de

maravillas. De allí salía, cuando los días eran lluviosos, aquella algazara de voces y de sonidos de guitarra. Bien sabía José María que entre los peones Juan Sebastián era el que sabía los mejores cuentos. Se decía también que tocaba la guitarra por cifras, que no se le veían los dedos. Esto era desde luego más que suficiente. En el amplio galpón que él llenaba con sus exclamaciones y con la destreza de sus "visteadas", Juan Sebastián Rivero se había asignado por derecho propio el mejor rincón. Allí estaban, colgados en un clavo, en la pared, el freno, el rebenque y el sombrero. En otro clavo y con fondo de papel de diarios, la guitarra, objeto éste de especial interés por parte de los niños.

El viejo jardinero irlandés, Mr. Hins, decía, aunque evidentemente eso no le desagradaba, que Juan Sebastián era "un fantasioso".

Muchas de las lecturas de José María tenían acción en el bosquecillo distante apenas una cuadra de la casa. Durante el día era aquél un lugar preferido de sombra y silencio, pero por las noches se transformaba en algo de lo más interesante y terrible. Allí estaba la casa de Sandokan, "sobre una elevada roca cortada a pique", en el peñón de Mompracem. Otras veces era D'Artagnan que se abría paso espada en mano y llevando a la infantina dormida sobre el hombro izquierdo. O tan pronto un contrahecho personaje de Hugo cavaba una profunda fosa, mientras pronunciaba frases extrañas: "¡Guay de ti, hijo de príncipes!" Hubo un tiempo en que un deshojado cuadernillo de *Martín Fierro* (impreso a dos columnas y adornado con un retrato del autor, como rezaba en la cubierta) trajo su pampa y su toldería bajo los meditativos sauces. Pero fué en verdad *Corazón*, con el albañilito enfermo, con Garoffi, con el generoso Garrone y el admirado Derossi, que le llenó de ternura y de emulación. "¡Yo no acepto limosna de quienes denigran a mi patria!", exclamaba el pequeño paduano, y José María escuchaba maravillado el tintinear de las monedas arrojadas a los pies de aquellos hombres...

Una noche la tía L. le prestó un hermoso volumen de cuentos españoles. Hasta muy tarde estuvo leyendo, interesado el pulso y contenido el aliento, la vieja historia del niño asesinado por sus hermanos mayores y sepultado por ellos al pie de un cañaveral. De la tumba del niño brotaba una airosa caña que un pastor cortaba, al pasar por allí, para hacerse una flauta. Y resultaba aquélla una flauta mágica, que en lugar de sonidos musicales emitía una voz de niño, doliente,

sollozante, que decía: "Mis hermanos me han asesinado..." Y todo lo demás de la historia. Cuando oyó el silbato del tren de medianoche y el retumbar del puente de hierro sobre el río, cerró el libro y estuvo pensando, pensando, hasta que se quedó dormido. Y soñó que el niño enterrado bajo el cañaveral era Norberto y que al intentar hacer una flauta (él, que era el pastor) la caña vertía sangre. Después, ya no estaba Norberto. Ahora era "Sultán", el perrito de Zulma, que se internaba en una peligrosa gruta, junto a un mar lejano y adusto. Y él quería gritarle, gritarle..., pero de pronto se veía él mismo tendido en la playa y las olas oscuras de aquel mar desconocido le alcanzaban ya... Y sabía, casi fuera del sueño, que de aquella gruta no se salía más. Se despertó empapado en sudor frío. El canto de un gallo, neblinoso y lejano, le hizo estremecerse. La gruta. De allí no se sale... Poco a poco, pensó que todo era un sueño.

En ocasiones, el horror de algunos sueños le acosaba por días. No acertaba a explicarse si aquellas imágenes se habían grabado en su memoria con tal fuerza que bastaba evocarlas para... Como aquello de la bandeja llena de manos cortadas. Nunca supo exactamente José María si fué un sueño de su infancia (solía pensar ya hombre) o una pesadilla reciente. A veces, ante los sucesos cotidianos más diversos, pensaba: "¡Si yo soñé anoche esto!" Y meditativo y apartado veía repetirse, en los ámbitos reales, escenas y cosas que *antes* se habían formado, sin ámbito y sin lógica, en ese mundo debidamente inexplorado y conjetural de sus sueños.

Y era cuando le placía, sin sospechar la delectación, refugiarse en esa región mental que le ofrecía, aun en medio del bullicio de los otros, planos de repentina e incomprensible soledad, apareciendo entonces más pálido, más tímido, casi huraño.

Debió ser sin duda muy hermosa la tarde aquella en que los niños volvían de la escuela por el callejón que bordeaba los trigales en flor. Cada tanto, la cabeza roja de una amapola asomaba melancólicamente entre las espigas. A José María la plenitud del paisaje le producía una dulce desazón. Allí estaba la laguna grande, que llegaba hasta cerca de la casa rodeada por altos álamos de los Gaynor; las gallaretas se entretenían en perseguirse rozando apenas el espejo de las aguas, entre los juncos. A lo lejos se divisaba la casa, junto a los oscuros eucaliptos, y el bosquecillo de un verde tan intenso que parecía azul.

El sol, hacia el ocaso, alargaba la sombra de los trigales, sombra fresca, perfumada, sobre un tapiz de tréboles y margaritas. José María volvió la vista y miró a lo lejos el inmenso puente de hierro sobre el Salado. Le gustaba caminar en silencio, oyendo descuidado la animada charla de sus compañeros. Ahora eran tres: Zulma, Norberto y —un nuevo personaje— Fortunato. Tenía trece años y era un niño nuevo en la vecindad, pero ya había conquistado el interés de todos. En contra sentido con su nombre, no parecía muy afortunado su aspecto. Vivía con sus padres en una casa ruínosa de la entrada del pueblo, a tres cuabras de la escuela, y para él todo el campo y todas las horas del día eran motivo para sus andanzas. Nadie como él para preparar un anzuelo o para cazar una perdiz con el látigo, desde a caballo. Siempre provisto de cigarrillos, siempre astroso y despeinado nadie más experto en *cosas de la vida* que Fortunato. Y hasta ese nombre sonoro: Fortunato, evocaba, en el sentir de los niños, una indudable idoneidad.

En nuestro grupo tenía Fortunato, es necesario decirlo, una sola e irrevocable antipatía: Zulma. “Las mujeres no sirven para estas cosas, son muy asustadizas y les gusta andar con cuentos”, decía, y los niños no se atrevían a contradecirle. Tenía, eso sí, una gran amistad en Mr. Hinds. En la destartalada casilla aprendía entre mate y mate y cigarrillo y cigarrillo, el arte de trenzar un lazo de cuero crudo o de preparar una trampa para las nutrias, y escuchaba los maravillosos cuentos de brujas y de bandidos que componían el inagotable repertorio del viejo irlandés.

Lo que poco tardó en hacerse popular entre grandes y chicos, fué el silbido de Fortunato: un silbido estridente, prolongado, que emitía poniéndose en la boca los dedos índice y meñique. Con él llamaba a su tropa de perros: los tenía de todo pelaje y categoría canina y eran sus fieles compañeros de correrías en el campo, a orillas de las lagunas, en sus horas de pesca en el río. Fortunato y sus perros se entendían a maravillas. Conocía además toda la fauna de los campos, las características y costumbres de cada uno de los pequeños y grandes animales de la campaña. Se comprende, pues, que contara con la decidida simpatía de los niños y con la no menos decidida antipatía de la señorita Leonilda, la maestra de José María, quien afirmaba que Fortunato era un niño que iba “lógicamente camino de la perdición”.

Aquella tarde —luminosa tarde de fines de 1915— los niños bordeaban la laguna grande, distraídos por una de las interminables charlas de Fortunato. Esta

vez refería un caso de cautivante interés. Descalzo había penetrado esa mañana en la laguna, atraído a la distancia por un nido de gallaretas en el que veía brillar algo blanco. Y no fué chica la sorpresa (el susto, decía él con toda razón) al ver que en el nido, “enroscada y rabiosa”, estaba una víbora “que le había parecido de la cruz”, acorralada por un gran anillo de espuma.

—Eran babas de sapo —refería Fortunato—. Sí, babas de sapo. Y un poco más allá, como a una cuarta de distancia, un sapo grandote, sobre otro nido de gallaretas. Porque el sapo, que es enemigo a muerte de la víbora, cuando la encuentra dormida la rodea con espuma de babas, y después se pone a cantar para despertarla; y la víbora se mata a golpes, de rabia, pero no puede salir del corralito de espuma que le ha formado el sapo...

Metió en un hormiguero el alambre de bolear *cachirlas* que invariablemente llevaba consigo y después de observar, divertido, cómo salían las hormigas ante el inesperado ataque a su guarida, prosiguió:

—El peludo también les tiene rabia a las víboras; y la cigüeña, no les digo nada. El peludo les pasa por encima, a la disparada, y las “serrucha” con el filo de la cáscara... ¡Y la cigüeña, mi madre!... En un descuido de la víbora, la agarra de la punta de la cola, con el pico, y la sacude contra un poste como un latigazo; y después se la traga como si fuese una lombriz... ¡Ah, pero cuando el sapo se descuida, entonces, adiós mi plata!... La víbora se lo chupa, se lo chupa que no queda nada, ¿eh?

Cuidadosamente buscó en sus bolsillos hasta que encontró un menguado pucho, y después de raspar un fósforo en un poste de quebracho, se puso a echar humo con aire de entendido. Los niños lo observaban encantados.

—Pero lo más lindo —y reanudó el hilo de su charla mientras se acercaban al callejón de los álamos que conducía a la casa— es hacerle fumar un cigarro al escuerzo, ¡ah sí!; se hincha todo con el humo y después revienta, rabioso...

Diversas tonalidades tomaba la luz de la tarde. Allá, contra el cielo del ocaso, los eucaliptos aparecían inconmensurablemente altos. A pocos metros de la casa, oyeron a Mr. Hinds que cantaba, desentonando mucho, una antigua balada irlandesa.

La llegada de un ausente —uno de esos viejos amigos o acaso un pariente lejano— marcaba para la casa y especialmente para José María, un suceso nuevo,

singular. Uno de esos acontecimientos ocurrió aquel enero de 1916, de la siguiente manera. Habían comenzado las vacaciones con días espléndidos. Fortunato había descubierto un lugar maravilloso, al otro lado del monte, junto al viejo peral; allí tenían lugar las más extrañas asambleas “solamente para varones”, pues el organizador había excluido a las niñas, preventivamente. Durante casi todo el día permanecían los niños en su refugio, lejos de la casa donde las personas mayores se afanaban en sus cosas. Mucho habían discutido los niños acerca del nombre que habían de dar a la extraña comarca. Fortunato optaba por llamarla “La horca de Cuitiño”, pero Norberto le observó muy sensatamente que Cuitiño no había usado horca sino cuchillo. En cambio, a José María le seducía la designación de “El Imperio Filibustero”, y abonaba su tesis con variadas citas de Salgari. Y así se llamó el refugio. Dicho “imperio” se extendía desde el último eucalipto —el que fué chamuscado por un rayo el último invierno— hasta el alambrado que marcaba el límite con los campos del inglés Gaynor: cuadra y media, más o menos. Una cabaña hecha con ramas de acacias constituía la morada del jefe pirata. Desde luego José María se arrogaba esa dignidad. Allí debía recogerse el “santo y seña” diariamente, para los casos de emergencia: ya se tratara de asaltar al abordaje alguna vieja nave española, ya de conducir a algún jefe corsario atado codo con codo, menester al que Fortunato se prestaba con maestría indudable.

Fué, pues, al volver de su “imperio” a la tierra llana (que comprendía la casa y todo el espacio librado al trajín prosaico de los mayores) que José María conoció a la niña recién venida. Ya en el patio, oyó tocar el piano. El viejo piano de la sala hacía mucho tiempo que no se abría. Con los descoloridos floreros encima, hacía algunos años que su teclado no era recorrido por ninguna mano, desde que la tía Clara se obstinara en su extraño aislamiento. ¿Quién tocaba, pues, esa dulce sonata que le recordaba lejanamente un aire oído un día de oficio religioso? En punta de pies entró en la sala. Tardó aún unos segundos en imponerse de la escena; la abuela, desde su cómodo sillón de brazos, le dirigió una mirada cariñosa. La tía Clara, con su habitual aire cansado, permanecía de pie, inmóvil, detrás del sillón de la abuela. La tía L., con un ademán gracioso, daba vuelta las hojas de música, en ese instante. José María dirigió la mirada a la niña que ocupaba el taburete del piano. Leve, frágil, la niña —a la que veía de espaldas— le pareció una figura sobrenatural. Conteniendo el

aliento, caminó despacio hasta colocarse junto al sillón de la abuela, que le pasó la mano, suavemente, por los cabellos aún tibios por el sol de la tarde.

Después de recorrer fugazmente el teclado produciendo una especie de deliciosos trinos, la niña cantó:

*Mis ojos te miraban,
¡oh, Virgencita santa!,
y era la dicha tanta
para mi corazón...*

La voz dulce, angelical, quedaba vibrando en todas las cosas de la estancia. Pensó el niño que altos velones en historiados candelabros se levantaban en la habitación. La estampa de la Dolorosa elevaba los ojos en una fija imploración. Perfume de cera inviolable lo llenaba todo, y el canto nombraba cosas inefables, ligeramente incomprensibles.

Con los últimos compases, la niña giró sobre el taburete y se quedó mirando a José María. La abuela lo empujó suavemente en el hombro y le dijo:

—Salude a su prima que ha llegado de la ciudad.

Era menuda, rubia, tenía once años y se llamaba Cecilia.

(No podría decirse si se detuvo José María, alguna vez, ante su infancia; infancia en largos corredores, lentamente andada, aristocráticamente desposeída, total en su pasada serenidad. ¿Volvería alguna vez hacia sus tonalidades y perfumes apagados, ya vacíos, incorporados a las hojas secas y al atardecer del viejo aroma? Nada puede afirmarse; pero debía presentir en él la urgencia de tantas cosas, árboles, atardeceres, hojas secas, y (es natural que los hubo) pieles rojas y cabañas de troncos tan gratas a Búffalo Bill y a la bella hija del colonizador. Y enfermedades y convalecencias. En la escuela solía acentuarse ese perfume de tiza, de geografía y de lámina anatómica que, ante la mirada azul del prócer, hacía más importante la presencia de la señorita Leonilda. Por la noche, los árboles se multiplicaban y abundaban entre ellos los enmascarados perseguidos, cosa que podía comprobarse con sólo escuchar el batir de alguna rama en la ventana. Desvaídamente, como si la lámpara recogiese vagas vibraciones de

sueño, oíase la voz que hablaba de una guerra: nombres como Verdún, Balkanes, Mediterráneo, Dardanelos, iban amontonando lejanamente imágenes de caprichosa irrealidad, hasta que el sueño las hacía revivir, dándoles horrendas fisonomías. Alguien presentaba, divertido, un extraño grabado en el que se veía a Guillermo II sobre un diabólico caballo de apocalipsis, en un campo de cráneos humanos; la capa negra del monarca, su bigote mefistofélico, el casco altivo y su larga espada, ponían al niño frente a algo terrible e indescriptible que se levantaba amenazante dentro de su espíritu. Pero, ¡tan donosamente persistían los días de premios y elegancia! José María aparecía entonces en la pulcritud del cuello blanco sobre el traje azul de marinero, y en el gorro (sobre la franja blanca) la consabida inscripción: "Comodoro Rivadavia". El murmullo, distinto de otros días, alcanzaba insólita impunidad. Hacendosa mano le colgaba en el pecho radiante escarapela, y una fecha importante se anotaba en lo alto de la primera página de un cuaderno nuevo. Mezclados a las cosas habituales, cosas que había de transcurrir con inevitable seguridad, solían presentarse los nunca explicados acontecimientos: un perfume doliente, los ropajes de las procesiones, el indudable arcángel que nacía del coro y la luz musical que se encendía en todas las cosas cuando las voces se elevaban encendidas, seguras como columnas doradas. ¡Y qué grado de perfección unido al canto dominical y al agua de los arroyuelos suponía la suprema arquitectura del hornero! ¿Cómo se podía pensar en todo eso, y sin embargo no desconocerlo en su más exacta fisonomía? El hornero construía la puerta de su cabaña hacia el sud-este, para esperar, cantando, los buenos vientos del río. ¿Sabíase entonces que cada niño tenía su soledad? Algunos tenían una soledad azul, o verde, o amarilla; otros, una soledad cuadrada, o rectangular, o cónica; José María tenía una soledad de grises aldabones. ¿Quién podía decir hasta donde las cosas existían? Había las tardes de arcoiris que se miraban en los ojos claros y serviciales de un viejo caballo, y desde la verja de alguna vieja quinta sonreía una niña rubia mientras cruzaba por su lado el hombre del perro y de la pipa, completando una estampa de cristiana configuración. Todas las cosas ocupaban un justo lugar, menos las raras ciudades de los sueños: allí todo caía y derivaba hacia cuestiones inesperadas; eran viajes de sabores trastocados: la isla, la mano saliendo de la lágrima o del suspiro, la persecución variada y sin desenlace, el encuentro con inexpresadas amistades; todo eso era netamente soñado, pero en verdad difícilmente llevadero. Ah, es

natural que se veía él, un tanto cansado, pálido forastero, pasando las puertas de una ciudad desconocida, cuando Cecilia cantaba en el piano:

*Posara yo en palacios,
corriendo el mundo entero,
a todo yo prefiero
mi hogar, mi dulce hogar...*

¡Oh!, y el hijo pródigo debía sin duda enjugarse una lágrima, al avistar la tierra de sus mayores, cuando el piano, con un tono de dulcísima desesperanza, parecía repetir:

*Hogar de mis recuerdos
a ti volver anhelo
no hay sitio bajo el cielo
más dulce que el hogar...*

Borrosamente podía recordarse una casa en ochava, y fiestas, y reuniones, y el parral. Y con extraña iconografía de avisos de cigarrillos y anuncios estelares, el cometa, el conjetural cometa Halley, que la abuela dió por mal venido y anunciador de guerras, pestes e inundaciones y otras diversas calamidades. ¿En que extraño lugar iría a ocultarse el viejo cometa, desde aquella tarde en que se borró del cielo entre reflejos y sombras violetas? Quizá en aquella comarca de la balada que solía cantar Mr. Hinds:

*¿Sabéis de un misterioso
Rincón del mar
Donde las viejas y gastadas lunas
Se guardan?
Allí los trémulos ahogados
Buscan un puerto...*

¿Por qué entre miles y miles de tréboles debía ser otro y no él, quien encontrase el ansiado oráculo de cuatro hojas? La melancolía solía asaltarle de muchas maneras: un trébol, una palabra al acaso, un objeto adverso, una minucia

obstinada, una triste figuración, y a veces menos que todo eso. Por aquel tiempo (como ahora quizá) se tenía fe en las palabras auspiciosas, salvadoras de contingencias, cuando se decían oportunamente; por ejemplo: *Si llego al segundo árbol antes de que aquel hombre doble la esquina, no habrá clase hoy en la escuela.* Otras veces todo consistía en caminar pisando “una baldosa sí y una baldosa no”. Todo era mágico, si se hacía de cierta manera. Posiblemente no era sino Jacinto, el del puesto cercano, quien pasaba cantando, aquella noche en que los gallos parecían haberse adelantado en su anuncio; pero había en aquel acento en falsete, a través de la niebla, no podía saberse qué anuncios, qué conmisericordias y despedidas; acaso José María pensó en Cecilia dormida: los rubios cabellos esparcidos por la almohada; acaso no fué así; un canto en la noche, y sobre todo a través de la niebla, augura muchas cosas y casi siempre resulta difícil acertar en su... ¿Por qué había de ser en las mañanas de frío, precisamente cuando esa nube de vapor agradabilísimo escapa de la boca rozando la bufanda, que había de oírse más lindo, sonando a lindo, el repicar del martillo en el yunque, allá en la vieja herrería de Orsini? El herrero profesaba ideas anarquistas, sus padres le habían puesto nombre de bomba y era coleccionista entusiasta de “Caras y Caretas”; conversaba con los niños, pues tenía una hermosa barba blanca y empleaba el serrucho en fragantes maderas; los niños admiraban su delantal de cuero y su camisa azul arremangada, y decía siempre que todo lo había ganado con el sudor de su frente, y obsequiaba a los niños con trozos de madera, clavos y herraduras de la suerte. Ah, pero por nada del mundo podía José María pasar sin detenerse frente a la ventana de don Martín, el relojero. Tenía su taller a menos de una cuadra de la escuela, ¡y cuántas cosas había! Hasta un maravilloso barquito metido en una botella. ¿Cómo habría sido puesto allí? De tantos relojes, no había dos que marcaran la misma hora. ¿Cuál era el reloj digno de crédito, el favorito, por decirlo así? Los niños sabían sin explicarse la causa, que no había nada que molestase más a don Martín que el hecho de que alguien le preguntase la hora. Se suponía que se había acostumbrado a tener en su taller diversidad de horas, tantas como relojes. ¿Todo podía desarrollarse así, en rara cronología, y recomenzar —tan lúcido— siempre? De todas las cosas, el río era lo que parecían seguir y seguir en persistente recuento; pero eso venía desde siempre. Bastaba sumergir las manos en sus aguas para comprender su desazón y la imposibilidad de distraer su viaje. Aun eran días sin regresos, sin canjes inesperados. En muchas mañanas, en muchos rostros inéditos, en muchas

lluvias solícitas, en muchos recodos, se inauguraba el mundo. Una mano extendida en medio de un gran silencio podía presagiar la lluvia.)

El día había comenzado mal. Casi todos los de la casa habían salido, tan sólo la abuela permanecía atareada en sus cosas. Fortunato, días hacía que no aportaba, ocupado con su padre en unos trabajos de siega, en la vecindad. Las ruidosas máquinas segadoras habían comenzado en todos los campos a voltear las doradas espigas. El "imperio filibustero" había perdido ya su interés. Mr. Hinds, con un humor de todos los diablos, se había encerrado en su casilla en compañía de una botella de vino, "camarada insustituible de sus momentos de spleen", que así gustaba él justificarse. Norberto se encontraba en la ciudad con su familia, y Zulma había hecho pareja con Cecilia. En suma, un día entero para él solo. José María recorrió la casa de arriba abajo, cansado ya de la lectura de aquel viejo volumen de viajes. Hacía unos instantes había tenido que abandonar un dibujo de cristianos y sarracenos que venía haciendo: hasta el lápiz parecía estar en desacuerdo con él. El sol de mediodía hacía rebrillar a lo lejos un espejismo de aguas. Poco tardaría en dejarse oír el cálido canto de la cigarra.

Pero, ¡qué tonto había sido! Miró, desechado ya el aburrimiento, hacia el galpón de los peones. Un silencio fresco, como de sombras, se adivinaba allí. Su viejo propósito de hacer una investigación a fondo en aquel lugar volvió a hostigarlo con fuerza. Al entrar, le pareció el tosco recinto inmensamente grande. Un pronunciado olor de lanas y cereales fortificaba el ambiente. Bancos toscamente contruídos, catres, lechos improvisados con mantas y caronas, frenos, recados, lazos: objetos heterogéneos que sin embargo formaban una estrecha unidad campestre que atraía decididamente. Hacia el fondo, a la derecha, el conocido rincón de Juan Sebastián Rivero. Allí estaba el codiciado objeto: la guitarra. Era curioso, por distinto de los demás, el "departamento" de Juan Sebastián: recortes de revistas, una tosca repisa en la que se veía una navaja y demás utensilios de afeitar, un cascarón de peludo, y estirada con clavos en la pared, la piel multicolor de una enorme víbora, traída, según se decía, de las selvas de Misiones. José María sintió un escalofrío, pues Juan Sebastián acostumbraba repetir que aquella piel "tenía una virtud". Pero lo que en opinión de José María merecía todas las atenciones de la curiosidad, era sin duda la guitarra. Adornada con una ancha cinta celeste, colgaba allí, al alcance de sus manos. El mo-

mento, la soledad, todo era tentador. Pero tomar en sus manos aquel tesoro, José María lo juzgaba superior a su osadía. Contó las cuerdas: una, dos, tres, cuatro, cinco, seis... Tres eran casi blancas (de tripa, había oído decir) y las otras tres, más gruesas, metálicas: éstas eran, sobre todo la más gruesa, la bordona, las que producían aquel redoblar como de tropas en marcha. Fascinado fué acercando, no la mano, sino apenas el dedo índice a la cuerda más fina, esa que solía producir un gemido prolongado, tan significativo. Olvidado de todo, continuó aproximándose, y ya no quedaba entre el dedo y la cuerda nada más que un levísimo espacio de aire, cuando ocurrió algo insólito: la cuerda sonó, primero apenas, con un rumor de abejas; después vibró, crujió y estalló cortándose y arrollándose en el puente de la guitarra y produciendo al final un ruido seco, José María sintió que toda su sangre le abandonaba de pronto; reuniendo toda su voluntad huyó, sintiendo los latidos sofocados de su corazón.

Años después supo José María que en aquellos momentos agonizaba Juan Sebastián Rivero, tirado en las orillas del Salado, solo y sin caballo, con una bala de rémington en la espina dorsal. El hombre de las idas y las venidas debió tener una agonía lenta y llena de imágenes¹.

VICENTE BARBIERI

¹ Primeros capítulos de una novela en preparación.

NOTAS

Los Libros

NOVELA

EDUARDO MALLEA: *Las águilas* (Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1943).—

Los novelistas colocan ciertas advertencias en la primer página de sus libros sabiendo que son tan convencionales como contraproducentes. Otro tanto sucede en el teatro con las piezas que según reza el consabido aviso, no son aptas para señoritas. Eduardo Mallea se ha creído obligado a prevenir a los lectores de su reciente novela *Las águilas*. “Este libro —declara— es obra de ficción; todos sus personajes, lugares y circunstancias son, por tanto, imaginarios”. La salvedad ha sido dictada sin duda por la experiencia profesional del autor pues no habrá faltado quien palpara la clave de alguna de sus producciones anteriores. Esta relación entre el novelista y su público no deja de ser curiosa y hasta paradójica: por lo general se sienten víctimas de alusiones aquellos que, por otra parte, le exigen al pintor un parecido que los favorezca, sin darse nunca por satisfechos. Mientras que el retratista procura complacer a su cliente, el novelista se apresura a considerar fortuita cualquier similitud. Coincidencias aparte, en el caso de *Las águilas* conviene subrayar el cuidado que el autor pone en defender los fuegos del realismo y de la imaginación creadora. Por lo demás, sólo de ahí dependen sus verdaderas inmunidades.

Con o sin la advertencia que encabeza *Las águilas*, muchos lectores adivinarán a su prójimo a través de los personajes, ya que ésa es la forma de derivar el propio reconocimiento. Precisamente Mallea apunta a ciertos sectores de nuestra realidad social donde se ofrece una cuantiosa gama de presunciones

y susceptibilidades y donde, por lo tanto, el caldo de cultivo psicológico no tiene desperdicio.

En *Las águilas* la intriga se reduce a las habituales complicaciones de una familia burguesa venida a menos. Sería decir muy poco si no agregáramos que todo el conflicto individual y doméstico desemboca en un apremiante examen de conciencia. No necesita más el autor desde que persigue dentro de la pintura de la sociedad, la de un ambiente cuya acción niveladora decide el destino de los personajes. Tal reacción pasiva se sintetiza en Román Ricarte, quien, incapacitado orgánicamente para obrar, evoca con morosidad descriptiva las etapas de su derrumbe. Contempla el espectáculo de su infortunio y lo razona hasta la tortura, lo que constituye la perspectiva emocional de la novela.

Tres cuartos de siglo atrás, don León Ricarte había acumulado la fortuna que fué la grandeza y servidumbre del hogar formado por Román, su hijo. Aquel español voluntarioso venido a la Argentina, llegó a ser dueño de varias leguas de campo, frecuentadas poco antes por los malones. Con una tenacidad de "pioneer" unida al orgullo del inmigrante, no cedió hasta dar cuerpo perdurable a su prosperidad ganada a costa de sudor y sacrificio. Así se alzaron arrogantes los muros y las torres de *Las águilas* para admiración de los que en el futuro llevaran su nombre. La casa con ínfulas de castillo era una demostración de poder más elocuente que las catorce mil hectáreas que la rodeaban. No estaba hecha para servir de residencia, sino para perpetuar su recuerdo. Pero las ganas del dueño de sobrevivir en la piedra constituían el pecado original de aquel palacete cuya jactancia forastera contrastaba con el rancho de adobe. El aspaviento arquitectónico, fuera de lugar, ajeno al paisaje geográfico y humano, se haría pagar caro. Años más tarde, el espejismo del viejo Ricarte resurgiría en los descendientes con auto-destructora prodigalidad. En efecto, el sueño de vanagloria del rudo estanciero reaparece, convertido en delirio de opulencia, en la familia de su hijo Román. Su esposa, las hijas y los maridos de éstas precipitan el desastre económico con los apetitos de figuración social y los dispenciosos alardes de lujo. Sobre todo, Emilia Islas —la mujer de Román— es la encarnación del costoso vacío de *Las águilas*. Obra como la principal piqueta demoledora así del patrimonio como de la paz doméstica. Ante su carácter autoritario y sus ambiciones desbordadas, Román cede terreno, víctima de un apocamiento que lo paraliza. Tiene conciencia de que se ha colocado al margen

de la familia y se resigna a hacer frente a los acreedores, a trajinar sin descanso levantando deudas de viajes, de recepciones y de despilfarros de toda índole. En la vida anulada de Román Ricarte sólo queda una esperanza: ver realizadas en su hijo Roberto las aspiraciones a cuyo logro renunció en plena madurez.

Es bien conocida la tendencia de Mallea a interpretar nuestro subconsciente colectivo, indagación en la que ha revelado una excepcional agudeza teórica. Por otra parte, demuestra sobre todo en este libro hasta dónde posee el secreto del novelista de animar caracteres mediante rasgos fuertes y sobrios. Emilia Islas dentro de las figuras principales y Molina entre las secundarias —para citar sólo dos— son expresiones de singular y concreta humanidad que se graban en la memoria del lector. Nada autoriza pues a suponer que el autor de *Las águilas* se haya propuesto componer tipos representativos a expensas de personajes de carne y hueso. Si ha ido en busca de aquéllos, ha encontrado luego a estos últimos que son los que le otorgan una específica levadura a la novela. Antes que por su valor genérico, nos interesan por el juego de pasiones e ideas opuestas de acuerdo con la inexorable trabazón de las circunstancias. Así León Ricarte es el inmigrante que vino al país en los albores de la organización nacional, amasó fortuna y se identificó con el medio, como muchos otros; también Emilia Islas y sus hijas representan cierta capa de la burguesía con pujos de aristocracia, como muchas otras. Pero en ambos casos, lo representativo sólo vale en la medida que se da por añadidura, es decir, cuando el personaje ya ha sido logrado como tal.

Esta disyuntiva tiene particular importancia en el caso de Román Ricarte y de su hijo Roberto. En los demás personajes de *Las águilas* predomina el nivel gregario donde el tipo representativo se ofrece en un solo plano. Especialmente las mujeres no salen de las preocupaciones triviales, dentro de cuyos límites Mallea saca partido al trazar el retrato de Emilia Islas. Pero otra cosa ocurre cuando la calidad genérica debe ser desentrañada de una trama psicológica menos común, a semejanza de Román y Roberto. La contextura de las almas femeninas no le permite a Mallea describir la lucha para realizar un destino propio, lo cual no les quita mayormente el sueño. Mientras tanto, le proporciona materia para detenerse examinando su entrega a las relaciones so-

ciales, sus menudas pasiones y caprichos. El análisis de lo cotidiano llena innumerables páginas de *Las águilas* repletas de ínfimos y sagaces pormenores.

Tal es el medio familiar cuya chatura desgasta poco a poco a Román y lo reduce a la impotencia. No importa que se nos aparezca como el espécimen de la generación nacida alrededor de 1880. Su conducta individual, sus ideales de vida y de cultura, sus hábitos y preferencias, se ajustan a ese común denominador. Aunque el esquema del hombre representativo salta a la vista, no está menos patente el engarce vivo en el personaje que asiste a su desmoronamiento interior. A veces el narrador gira en descubierto, pues hace prevalecer el primer aspecto, privándolo de la acción que en la novela debe servir de soporte. Quizá entonces Mallea dramatiza excesivamente a Román al atribuirle una inquietud y una vehemencia introspectiva que no se justifica. Esa desazón de espíritu parece desproporcionada cuando en el relato se hace más que nada hincapié en meras desavenencias conyugales y tribulaciones ocasionadas por deudas. Diríase que el trance íntimo de Román pierde consistencia y se generaliza. Se diluye en uno de los tantos abogados sin vocación para pleitear, en un aficionado a historiador cualquiera que no se disimula que sólo entretiene sus ocios de rentista. Es un calco del inexperto comprador de tierras, del heredero incapaz de defender los intereses, en fin, del marido que se deja llevar a remolque de una mujer frívola, irresponsable y autoritaria.

Afortunadamente Mallea consigue salvar a menudo el atolladero en que el personaje queda en suspenso y es sustituido por su esquema mental. Todas esas piezas sueltas se funden en la conciencia de Román Ricarte donde el hombre que quiso ser comienza a esfumarse como el perfil de una costa lejana. Nada lo acerca tanto al lector como la distancia cordial que lo separa del hijo. "El padre no sabía nunca qué estimular en su hijo. En verdad no sabía alentar su espíritu de rebeldía o inducirle en contradicción consigo mismo". El ansia de perdurar del viejo León Ricarte llega al nieto no como una conquista de bienes materiales, sino acendrada por el fracaso que es la vida de Román.

La vida de Román Ricarte obra como un vaso comunicante entre los fines prácticos de su padre y las inquietudes espirituales de su hijo, entre el forjador de riqueza y el descendiente que sólo hereda el afán de formarse a sí mismo, si bien en otro plano de aspiraciones. De todas las apetencias mate-

riales de don León Ricarte, el nieto no recibe más que la insatisfacción fecunda promovida por la pérdida del patrimonio. El traspaso del legado asume para el joven Roberto el papel de una disconformidad con el ambiente y de una pasión creadora de valores del espíritu. Al margen de la intriga novelesca de *Las águilas* se suceden pues tres tipos de conducta que corresponden a otras tantas fases de la moral de la acción: tras el impulso del inmigrante que acumula tierras, sobreviene la consumidora abulia de Román. Ambas posiciones determinan por contraste la actitud de Roberto. Para él, que personifica a cierto sector de la juventud de ahora, la acción resulta de un anhelo de comprensión de los problemas que hoy agitan el mundo y de un fervor de militancia ciudadana. La lección de la actualidad los ha curado del desprevenido optimismo idealista. Mallea explora con fino pulso la formación psicológica de ese tipo de adolescente que recién ingresa en nuestra novela. Constituye una de sus variedades el miembro de la familia de la burguesía criolla que, a causa de la imprevisión y el despilfarro, ha visto evaporarse las rentas. En su resentimiento hay que rastrear el origen oculto de ciertas reacciones ideológicas.

Roberto se abre paso con voluntad afirmativa, no obstante la avidez de orientarse, librado al vaivén de impulsos vitales y atisbos de clara inteligencia. Tal signo apunta en el muchacho reservado que “pensaba constantemente en el país”. Por lo pronto, su mentalidad renovadora acusa una sana raigambre cuando maneja conceptos de orden y justicia, abominando de los sofisticadores al uso. No cuesta mucho adivinar a través de Roberto el proselitismo de la “historia de una pasión argentina”. Siendo *Las águilas* el primer tomo de un ciclo de novelas, se explica la figura apenas abocetada del joven Ricarte. El libro en general ha sido concebido como un preludeo donde algunos personajes y el núcleo de la acción a lo sumo se anuncian.

La técnica del relato empleada por Mallea participa de la narración y de la novela propiamente dicha, más de la primera que de la segunda. Al comienzo de *Las águilas* Román regresa al caserón como quien cierra el círculo de su derrota, volviendo al punto de arranque. Su soledad encuentra refugio en aquel edificio, resto de la estancia que quedó mutilada por la venta forzosa de muchas leguas de campo. La descripción del palacete —de sus días de esplendor y de sordidez— proyecta el estado de ánimo del protagonista. Irradia la sugestión de misterio de un personaje inanimado que rige el destino de los otros. Bajo

presuntuosos artesonados y entre inmóviles cortinajes, Román vuelve los ojos a la infancia, a la juventud, al matrimonio que fué el principio del fin. No habla en primera persona, pero es lo mismo porque el novelista registra con implacable minuciosidad sus pensamientos y sus recuerdos; diríase que lo desagota íntimamente. Ese relato retrospectivo de su acción y pasión persiste casi a todo lo largo de *Las águilas*.

Dijimos antes que este tomo forma parte de una serie, por lo que podría considerarse como el entresuelo de la obra. Siendo así se explicaría el procedimiento de recapitulación empleado. Desanda el curso de los hechos hasta llegar al verdadero punto de partida. Mallea concierta en sucesivas síntesis treinta años de la vida de Román Ricarte. De cualquier modo, esa técnica narrativa le resta a ciertas escenas la vivacidad plástica que es un privilegio de la presentación directa. Traba la acción y el diálogo o por lo menos esquematiza estos elementos que ganan cuando operan sobre la sensibilidad del lector. Este necesita asistir al proceso del personaje e incorporárselo etapa tras etapa; de lo contrario, sólo le alcanzan las alusiones y referencias del autor, no el goce que le proporciona el personaje mostrándose a través de situaciones y episodios.

Dicho esto, debe hacerse resaltar los recursos nada comunes de que dispone Mallea cuando se resuelve a construir novela. De cómo logra la espacialidad del personaje y la realidad objetiva, lo evidencia el admirable cuadro que cierra *Las águilas*. Con trazos vigorosos que es difícil olvidar, describe la agonía del paisano Celedonio en medio del campo. El interés humano y la emoción de grandeza del paisaje han sido certeramente graduados por una diestra mano de novelista. Lejos de estorbarse, la intención estética y la visión realista se ensamblan allí orgánicamente. En suma, al lado de otras novelas de Mallea, esta última ofrece una estructura de líneas claras que traducen en su autor una constante y mayor exigencia consigo mismo.

Las águilas es una novela de rica fibra problemática y de análisis apasionado de la vida argentina. Algunas de las desviaciones actuales, algunas de las crisis que van del hogar a la calle y de ésta a aquél, han sido auscultadas a través de su lejano y complejo proceso de formación. La descomposición que sufre la familia de los Ricarte trasciende el plano doméstico: su descenso moral representa el de determinadas capas sociales que pretendieron desem-

peñar entre nosotros un papel dirigente. Mallea interpreta su dislocamiento de los intereses colectivos y su indiferencia de herederos que consumen sin producir. Denuncia luego su despreocupación para conservar un legado que no sólo era de los propios bienes materiales, sino de una suma de virtudes que componen las reservas morales de nuestro pueblo. Todo eso se desplaza en la novela del dominio privado a la esfera pública, del interés narrativo y sentimental al planteo de un *idearium* argentino. Semejantes derivaciones podrán ser discutidas —y conviene que lo sean para que la controversia resulte fecunda—, pero es innegable que responden a una inquietud que embarga los ánimos. No se ve todavía en este volumen cómo reaccionan los hijos de muchos terratenientes arruinados, cómo el descalabro económico dicta ciertas ideológicas de “recuperación” tan enmascaradas como desesperadas; así y todo cabe esperar ese desarrollo en tomos venideros puesto que *Las águilas* inicia la serie. Dicho desenlace creemos vislumbrarlo ya en algunas páginas transidas por cierto ardor frío de la inteligencia, modalidad a la que Mallea imprime acentos personales. Por lo pronto, la intriga novelesca reviste aquí los lineamientos de un debate universal cuyas características locales nos urge conocer a fondo.

El tema de *Las águilas* es una variante de la civilización que se funda en la llamada “fecundidad del dinero”. Por debajo de la anécdota, corre la crítica social ordenada a una revisión de la cultura con arreglo al arrastre histórico y a las condiciones peculiares de nuestro pueblo. Mallea inspecciona las costumbres, los gustos y los ideales de una familia al trasluz de tres generaciones. Al filo de ese examen pone al descubierto todo el vacío espiritual que esconde el sensualismo mundano, toda la pobreza real que encubre la riqueza aparente. Coloca sobre el tapete formas de vida cuyo deslumbramiento se rodea de una pretendida y funesta ejemplaridad. Pero la crítica está nutrida por la fe que se anuncia en una de las páginas de la novela. Roberto Ricarte define esa voluntad de resurgimiento al afirmar la vuelta a la primacía de “la tierra, el apetito de autenticidad, las vocaciones verdaderamente humanas”.

LUIS EMILIO SOTO

E N S A Y O S

WLADIMIR WEIDLÉ: *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes.* (Emecé, Buenos Aires, 1943).—

Difícil sería en verdad plantear un tema más fundamental de los problemas del hombre contemporáneo que éste tan ambicioso abarcado por la visión panorámica de Wladimir Weidlé. Como que en realidad, el destino de las letras y de las artes es el propio destino del espíritu humano, sin contar con el cual toda la política, la economía y las ciencias carecerían por completo de sentido.

Consciente de ello, Weidlé busca la raíz de esos problemas, acerca de cuya gravedad algo nos dicen los títulos de los últimos capítulos: “La agonía del arte” y “¿Convalecencia o resurrección?”, en la disociación producida en la esencial unidad del espíritu como resultado de la actividad racionalista, y señala la salvación por “el camino más directo, el único seguro hasta el fin, para volver a crear alrededor del arte una atmósfera espiritual sin la cual no puede existir y que le falta cada vez más, el camino de una nueva unión de la imaginación creadora con el mito cristiano, del arte con la Iglesia”.

Es curioso que toda esta severa requisitoria contra la razón y su imperio, siguiendo el ejemplo ya tradicional en esta clase de fulminaciones del racionalismo, esté planteada dentro de esa claridad que el eficaz ejercicio de la razón proporciona. Es que la razón, a quien sus detractores tratan de presentar como algo esencialmente demoníaco, tiene al menos una virtud evidente: la humildad de reconocer la estrechez de sus propios límites. Jamás la fe se ha empeñado en la tarea de su propio menoscabo.

El estilo de Weidlé es claro y directo, lúcido casi siempre en sus apreciaciones, firme en la abundancia y certeza de su erudición, desdichado a veces en la elección de sus ejemplos. Vaya como muestra éste que se refiere a la simplicidad buscada por los escritores regionalistas: “El escritor elige una existencia que aún no esté totalmente descompuesta por la razón, simplemente porque ofrece más posibilidades a su trabajo de artista, siempre irracional en su esencia: lo mismo que la Iglesia, necesita para celebrar sus misterios pan y vino, y no productos de la civilización técnica como son la nitroglicerina o el cianuro

de potasio". He aquí una comparación de tan mal gusto que linda con la blasfemia, aparte de su caprichosa inexactitud, puesto que el pan y el vino son productos de una civilización técnica, no por pacífica y vital menos compleja que la productora de drogas exterminantes. Si la Iglesia hubiera estado en algún momento en contra de una civilización técnica, acaso se hubiera limitado al empleo del trigo y de las uvas, pero si eligió el pan y el vino como especies sagradas de la Eucaristía fué, precisamente, porque esa vilipendiada civilización técnica en cuanto se orienta al servicio del ser humano, de la integral persona humana compuesta de cuerpo y alma, puede ofrecer con sus productos un sustentáculo digno del Cuerpo y la Sangre que sirvan de vínculo de comunión a la humanidad.

Noto que el comentario al zurdo ejemplo aducido por Weidlé me está poniendo de acuerdo con la parte sustancial de su doctrina, puesto que toda ella sostiene como peligro máximo para el arte contemporáneo la pérdida de la fe en la unidad esencial del ser. Pero la fe, conviene aclararlo, tiene un sentido profundamente distinto cuando la aplicamos a su objeto religioso y a su finalidad artística. En el primer caso, consiste en creer en lo que no vemos, y aun en aquello que la razón nos niega; en el segundo, por el contrario, la fe sirve para hacernos ver aquello en lo que no podíamos creer, y ponerlo más allá, o más acá, de los posibles embates de la razón. Si nos obstinamos en seguir empleando un mismo nombre —la fe— para ambas vivencias, no es por capricho, sino porque las dos se entrelazan en un nudo de irracionalidad vital y se confunden en un mismo impulso creador. La Creación, en ambos casos, es el resultado de un acto de fe y está sustentada por ella. Pero eso es todo, y con ser bastante, nos impone desde ahora una labor discriminatoria para dilucidar hasta qué punto la salvación de las artes esté condicionada por ese acercamiento entre el arte y la Iglesia que Weidlé propicia.

Es evidente que la razón es un limitado pero maravilloso instrumento de captación, y si se quiere de conocimiento, pero que carece de toda capacidad creadora; los elementos de que ella se vale son, en último análisis, irreductiblemente irracionales. Que uno más uno son dos es un inobjetable resultado de una operación racional, obtenida mediante el manejo de esas insobornables irracionalidades que son la Unidad y la Multiplicidad. La Razón se obstinará en describirnos que el dos es el resultado de sumar uno más uno, sin avanzar

por eso un paso en la revelación de qué cosa es Uno, o en la iluminación de esa aparente imposibilidad que es la Suma.

La aplicación del racionalismo con sus análisis mecánicos a los dominios del arte, daría por resultado inevitable esa disociación que tanto teme Weidlé. Los beneficios prácticos obtenidos por la técnica del consecuente empleo de ese mecanismo, no ha dejado de tentar ciertamente a los artistas. El surrealismo, por ejemplo, no sería concebible si Freud no hubiera mejorado positivamente a unas cuantas mujeres histéricas. Y nadie vea en esto un menoscabo de la magnífica labor del profesor vienés, aunque no tengo por qué ocultar mi menosprecio por la presunta traslación a la literatura de los métodos psicoanalíticos que explotan tan a conciencia el inconsciente. Su disculpa, ya que no su justificación, estriba precisamente en el reconocimiento del poder de la irracionalidad creadora. De ahí que se recurra a los fantasmas del subconsciente, tan ordenados y previsibles, hoy en día, como los que se arrollan en la paciente espiral del film a la espera de la luminosa fracción de segundo que los devuelva a su instantánea libertad.

En realidad, esa utilización de lo inconsciente no va en contra de la razón, sino que ésta, al ejercer su dominio sobre esa nueva zona, emplea a sus habitantes como las metrópolis a los soldados de sus colonias para intentar conquistas arriesgadas.

Creo hasta aquí estar en perfecto acuerdo con Weidlé. Pretendo seguir estándolo al señalar que la incapacidad creadora de la razón radica en su naturaleza analítica disgregadora, mientras que la fe es por esencia sintética, integradora. Además, la fe artística, aquella que nos hace visible lo que no podíamos creer, necesita evidentemente un apoyo en el terreno religioso: la realidad debe tener un sentido para que el acceso a ella no resulte una operación sin finalidad justificadora. De ahí que se entre'acen en apretados nudos las raíces de la fe necesaria para el arte y la fe religiosa. La tesis de Weidlé me parece hasta aquí inobjetable en lo fundamental, y creo con él que ésa es la oculta lesión que secretamente corroe nuestro arte contemporáneo.

Pero la verdadera vivencia religiosa no se nutre de mitos pretéritos, que son como su fosilización. La verdadera vivencia religiosa crea ininterrumpidamente el mito y lo supera. "Mitificar" es su función tan natural como para el gusano tejer su capullo. Y abandonar el mito superado, con la misma inevitable naturalidad con que la crisálida transformada en mariposa rompe el viejo capullo.

La total abstracción, el completo abandono en el seno de la divinidad, resulta inasequible para el hombre, o insoportable para la continuidad de su vida cotidiana: de ahí la necesidad de legar esa función en el mito, que es la metáfora tendida entre lo humano y lo divino. Pero como toda metáfora, cada mito tiene una existencia puramente instantánea. Ahora bien, la Iglesia, todas las iglesias habidas y por haber nacen de la congregación de los que aceptan como operantes una misma serie de mitos, es decir, de los que ponen la tónica del ser religioso sobre el pasado, sobre lo temporal, y no sobre la actualidad imperecedera que equivale a lo Eterno. Más tarde, las iglesias codifican esos mitos, extraen sus contenidos comunes y les dan validez de dogmas. El dogma es la seguridad; la creencia en él equivale a la salvación, con lo cual todo riesgo desaparece. El dogma significa para los fieles que participan de él la máxima comodidad trascendente de la participación con la Divinidad a la que se devuelve toda la responsabilidad de la existencia. Eso y no otra cosa está fatalmente implícito en la salvación por la fe, por una parte, y por otra en la necesidad de esa misma fe para la salvación, aun cuando a ella se sumen otros méritos, tales como la generosidad de la Redención o el arrepentimiento de los propios pecados, el peor de los cuales cierra el círculo al ser el del orgullo que pone en duda la santidad del dogma.

Es aquí donde fundamentalmente disiento con el punto de vista sustentado por Weidlé: la salvación del arte, sí, consiste en la recuperación de la fe, del sentido religioso (yo preferiría decir más brevemente el Sentido), pero ambas cosas no puede hallarlas actualmente el hombre junto a ninguna Iglesia de las ya existentes, sino en el tabernáculo de su propio espíritu, o acaso en la creación de una nueva Congregación de fieles con idénticas ambiciones de eternidad, y con el mismo irremediable destino de temporalidad que las otras.

Todas las iglesias nos ofrecen el mismo espectáculo de enorme florecimiento artístico mientras luchan por su expansión, mientras procuran expresar en los moldes nuevos o renovados de sus dogmas lo que era palabra ardiente en sus fundadores. Tenemos el más cercano ejemplo en la que ha presidido la formación de nuestra cultura. La Iglesia Católica tiene períodos gloriosos de creación artística que bastarían para justificarla históricamente, en Bizancio, cuando se produce el cisma entre Oriente y Occidente, en el gótico de la Edad Media, cuando la Cristiandad adquiere una magnífica cohesión interna, no porque equivalga

a la Humanidad total como algunos gratuitamente suponen, sino porque forma un bloque compacto frente al temible impulso del Islam, y aun porque la lucha contra las innumerables herejías, que no alcanzaban a hacer mella en su robusta unidad, la mantenían alerta. Y la Iglesia Católica alcanza su última floración artística en el Renacimiento, cuando Palestrina y el Greco son más firmes puntales de la Contra-Reforma que todas las fulminaciones del Concilio de Trento.

Después la Iglesia alcanza su madurez dogmática, su perfección teológica; lo dinámico de la fe se convierte en estatismo dogmático, y desde entonces en ininterrumpido declive comienza a decaer todo arte que a ella se aproxima, hasta llegar al lastimoso estado actual. Hay una imaginería almibarada y convencional a increíble distancia de un Montañés o de un Miguel Ángel, hay una poesía afectada y huera, que con la confirmante excepción de un Claudel y algún otro, finca todo su poder expresivo en la monótona repetición de fórmulas arcaicas.

Y no quiero mencionar la música ausente, ni la lamentable arquitectura que pretende aplicar la ecuación de "la máquina de habitar" para la casa de Dios. Sólo mediante un poderoso cataclismo interno que reavive los peligros y las posibilidades de salvación de la fe, o acaso, aunque esto parezca paradójico, mediante la creación de nuevos dogmas, podrían, la Iglesia y el arte que a ella se acerca, salir de ese marasmo.

Así fué como la Reforma, al prescindir del lujo formal arquitectónico y pictórico, halló su profunda expresión en la música religiosa de Juan Sebastián Bach. Por otra parte, el Sentido religioso no siempre tiene por qué cuajar en el dogmatismo eclesiástico, y no por ello deja de insuflar su capacidad expresiva al arte. La fe en el Hombre, equivocada o no, que predominó en el pasado siglo, encerraba un elevado contenido religioso y sus consecuencias fueron tan altas como los cuartetos de Beethoven o la increíble floración novelística simultánea en todas las lenguas de Europa, y en especial en la rusa que halla su culminación religiosa y estética, simultáneamente, en *Los hermanos Karamazov*.

El arte por su naturaleza proteica puede siempre reencontrar su propia fe bajo formas nuevas: la mudanza es su norma, la variación su salud. Lo mismo puede decirse del sentido religioso, y por eso estoy conforme en que ambos se salvarán o perecerán juntos. Pero la Iglesia se precia de su inmutabilidad dogmática en algo que inevitablemente se afinca en el pasado, es decir, en el tiempo,

y pretende regir desde allí todas las contingencias infinitas de lo actual. Si el arte quiere salvarse debe salvar al espíritu; pero no debe olvidar las palabras vivificantes de Jesús: "Dejad que los muertos entierren a sus muertos".

EDUARDO GONZÁLEZ LANUZA

RAIMUNDO LIDA: *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana* (Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, 1943). —

Para Santayana, el arte es una de las múltiples prolongaciones conscientes de la vida integral. Comporta la reunión de valores numerosos y, puesto que se halla penetrado de normas éticas e intelectuales, tiende a reflejar una diferenciada concepción del mundo. Ese entendimiento de lo estético no puede conciliarse, como es dable suponer, con las doctrinas que, movidas por el anhelo de encontrar esencias irreductibles, hacen del arte un mundo autónomo, incontaminado.

Santayana desecha los métodos eliminatorios destinados a extraer esa espectral substancia que suele identificarse con lo puramente estético: la experiencia artística —nos dice— se forma por accidentes históricos y aparece condicionada a innumerables circunstancias. De tal modo, las disciplinas comprometidas a la belleza tienen arraigo en todas las formas y proyecciones de la realidad, sin excluir los intereses prácticos ni los estímulos de carácter religioso. En fluencia constante, los elementos extra-artísticos cumplen un proceso a cuyo término alcanzan vigencia estética. Las depuradas experiencias del artista, más que la intensidad de sus emociones, permiten esta feliz ascensión. De modo coordinado y homogéneo, el crítico deberá juzgar ese cúmulo de valores heterogéneos y convergentes.

Toda obra indistinta de la poesía deja percibir, sin menoscabo del impulso fundamental, un contenido objetivo y una construcción armoniosa. Y agrega Santayana: "El depurar ideas y el elucidar valores son tan esenciales para la actividad estética como para la inteligencia". Viene a consumarse, pues, una evolución de tipo sublimatorio cuya instancia primera se confunde con el auto-

matismo y la rutina —hábitos de hacer— y cuyo grado más alto es reconocible en las obras donde se ordena el caos sensorial y la razón cumple una labor integradora. En la órbita de la poesía, quien se pierda en su propio sentir, quien no aspire a lo significativo y orgánico, se mantendrá apartado de ese destino preeminente.

Dicha concepción de la estética le permite afirmar, con laudable coherencia, que “una falla de la razón es también una falla de arte y de gusto”, y le concede algunas ocasiones de sorpresa, especialmente cuando juzga a los creadores perezosos, que intentan “producir obras maestras con procedimientos sumarios”.

La realización artística que, por serlo, refleja todos los aspectos del ideal humano, parecería alcanzar su mayor plenitud y elevación cuando accede a los rigores científicos. Esta riesgosa conjetura no encuentra justificación en las páginas que comentamos. Santayana puntualiza los atributos diferenciales de la ciencia y del arte, que si bien reconocen un origen común —la razón es sólo fantasía domesticada— se distinguen por sus efectos y por su mayor o menor adaptación a la vida práctica.

Cuando se parte de una base empírica y se admite la primacía de lo afectivo, no es fácil elaborar una estética centrada en la racionalidad y proyectada hacia la determinación de normas y jerarquías invariables. Afirma Santayana que la visión de un mundo armónico y unitario, construido con los elementos de la experiencia, y el empleo de todo lo que hay de significativo en la naturaleza y en la historia, constituyen los objetivos supremos del artista. En un grado más bajo, sitúa las modestas maravillas que provienen del ímpetu pasional y de la suelta fantasía. Considera, según creemos, que estas últimas dádivas no permiten contemplar el mundo en función de una norma o de un modelo imaginario.

Una delicada oscilación, un arduo compromiso parece regir esta doctrina. Fuerzas extraintelectuales, como las emociones y pasiones, conceden valor a la peripecia estética (pág. 19), pero ello no impide que, tras un largo proceso, la racionalidad ejerza una gravitación decisiva y se convierta en fuente de nuevos valores. Hemos pasado de lo empírico a lo normativo, y en el tránsito encontramos dos fundamentos del juicio estético. El último de ellos se identifica con la razón integradora, constructiva. Con lucidez minuciosa, Santayana delimita el alcance de sus aserciones y expresa que existe un fondo arbitrario y personal hasta en el mismo ideal de racionalidad.

Una leve propensión determinista condiciona el advenimiento de las costosas formas reflexivas que encomia nuestro autor. Esa inclinación transparenta un Santayana eventualmente retirado del clasicismo y atento a los gustos decisivos de la juventud: “La mitad de nuestras normas estéticas provienen de nuestros primeros maestros y la otra mitad de nuestros primeros amores”.

La racionalidad, comenta Lida en su penetrante y límpida interpretación de Santayana, contribuye a depurar nuestro criterio estimativo de la belleza y, obrando como facultad unificadora, lo inserta en un mundo coherente y sinfónicamente organizado. Cuando la razón trabaja sobre la experiencia —vivencia, dice este siglo— genera los más acendrados criterios de gusto. Como esas delicadas construcciones se yerguen sobre los dominios de lo afectivo, cabe imaginarles una base móvil y un firme coronamiento lógico.

En las páginas que consagra al lenguaje, el admirable pensador y ensayista señala que la percepción directa no siempre es fiel a la realidad y que nuestros sentidos suelen crear ficciones. Si oscuras potencias deformadoras nos separan del mundo inmediato (pág. 113), forzoso es reconocer que los alabados universos de Lucrecio y Dante, como también sus experiencias remotas, llegan a nuestra emoción a través de imprevisibles y alteradas *versiones*. Esas mudanzas no estimulan, ciertamente, nuestro apetito de objetividad. Pero el filósofo se adelanta a todo reparo posible, y subraya que las formas inferiores del arte nada tienen que ver con su fecha. La memoria y la reflexión —agrega— insinúan motivos que nunca estuvieron en la experiencia original, pero que de algún modo tienden a explicarla y esclarecerla.

El pensamiento de Santayana, como lo observa Lida muy certeramente, es sinuoso y ondulante. Ciertos aspectos de su doctrina retrasan nuestra comprensión de modo visible. Tanto por su importancia como por el interés que nos inspira su concepción de la estética, consideramos que esos extremos son dignos de mayores precisiones. Por ejemplo: el proceso a cuyo término los caudales subjetivos se convierten en experiencia comunicable; el advenimiento de su posición relativista, distante de Kant y de los dogmas alemanes, con el optimismo perceptible en las meditaciones últimas, que elevan la forma a principio supremo, etc.

Santayana reconoce que es arduo el paso de lo psicológico a lo esquemático y general, y sostiene que no hay valores estéticos universales (si nuestra memoria no lo tergiversa, sólo es definitivo el *ideal* de universalidad), pero dichas convic-

ciones no le impiden identificar la grandeza artística con la inteligencia y la perfección.

Santayana es una batalla; el mundo natural y el mundo moral libran en su espíritu un noble combate. El anhelo de síntesis y unidad, la voluntad de norma, proyectan un dramático esplendor sobre su doctrina estética. Nos conforta su meditativa confianza en las potencias del conocimiento, particularmente en estos años impetuosos, en que la intensidad parece el único justificativo del artista. Asimismo, es laudable y acertada la actitud que adopta frente a las obras destituidas de coherencia y ante las creaciones que sólo trasuntan desligados sentimientos individuales.

Su abarcante y compleja concepción de la estética —arraigada en la vida integral y receptiva de todas las proyecciones del espíritu— ensancha y anima los cerrados ámbitos de algunas disciplinas artísticas. Mirada así, la misma poesía parece abrirse a nuevas posibilidades. Las justas conclusiones de Santayana nos fortalecen en la esperanza de ver acrecido el hereditario y pobre caudal mitológico de la moderna poesía (la infancia y la provincia, Grecia y Gualaguay), cuya entonación, invariablemente noble y elevada, no se distingue bien de la indigencia.

Nos arriesgamos a suponer que el pensamiento de Santayana puede vincularse a las enseñanzas dispares de la estética psicológica y de la estética formalista. Sólo a condición de admitir la existencia de leyes psicológicas podemos aplicarnos al estudio de las fuentes del goce artístico. En los dominios de la literatura, esa búsqueda se cumpliría en función del lector, de un lector numeroso y único en el tiempo. Ignoramos si Santayana concede realidad a esas leyes, pero es indudable que su teoría de los valores formales y racionales las reclama.

Whitman y Browning —agrega— son dos poderosos arquetipos de regresión poética. Proyectados en un solo sentido, muy capaces de un solo efecto, los define instrumentos del ímpetu, creadores dominados por lo *temperamental* y desbordante. Tal vez pueda afirmarse que lo instintivo permite lo racional y que, dentro de las variantes y renovaciones que introduce cada época, dichos poetas satisfacen una necesidad del espíritu. Ese criterio utilitario o de simple adecuación a una expectativa no es desechado por Volkelt, ni por el mismo Santayana ¹.

¹ "Las cosas son interesantes porque nos preocupan, e importantes porque las necesitamos".

Lida ha consumado una labor compleja y valiosa. Son encomiables en su libro la agudeza de las observaciones y la fluyente limpidez expositiva. Ninguna digresión, ningún aporte injustificado, ningún sacrificio a lo gratuito y ocasional quebranta la sostenida coherencia de su excelente trabajo. Estas modalidades evidencian la sobriedad de su estilo y el rigor de su método.

CARLOS MASTRONARDI

P O E S Í A

SARA DE IBÁÑEZ: *Hora Ciega* (Editorial Losada, Buenos Aires, 1943).—

Es incansable la afluencia esencial de la poesía y su infinita variación. Y esa infinita variación está un poco desamparada de símbolos precisos y concretos. Los diversos metros y rimas sólo atañen a la zona musical (no imprescindible) del poema —y son un peligro—, sin que su verdadera esencia se vea, las más de las veces, influida definitivamente por ellos. Sólo nos queda para delimitar diferenciaciones dentro de la estricta zona poética, atender a las distintas voces que la interpretan y configuran. Apoyándonos en sutiles modos y variantes de “transmisión” —y también de “recepción”— logramos hacer pie en su rumbo circular: único, a pesar de su multiplicidad aparente. Así, el más leve tono, la más ligera línea —como en las impresiones digitales— identifica y resuelve al poeta dentro de ese interminable mundo de numerosas eternidades que es la poesía.

Por una de esas líneas que bastan para justificar un destino poético, Sara de Ibáñez escapa durante toda su *Hora Ciega* de la constante persecución de Pablo Neruda, que la sigue de cerca; lo solaya, se le esconde a medias, y a veces, en alguna página, lo mira a los ojos con emparentado afecto.

Pero las cosas, a través de Sara de Ibáñez, adquieren una terrible luminosidad aún en el acto de sus muertes. Los mismos elementos que en Neruda mueren entregándose, deshaciéndose, oliendo ya su inminente podredumbre, en la intensa poetisa uruguaya se consumen íntegros, rechazando el hedor. Todo se defiende,

cae, muere, en medio de una cruel luz estival, todo se cumple o se frustra con vehemencia. Desde el primer poema del libro, el que le da título, es notable ya esa energía defensiva, esa fuerza vital en lucha: flores, cereales, hierbas, árboles emergen, siguen fulgurando con dignidad pese al solicitado luto por sus muertes.

Sara de Ibáñez, al igual que el absorbente poeta chileno, enumera y adjetiva con violencia, pero en ella los elementos que complementan un paisaje, un estado de cosas o de ánimo se ajustan y corresponden entre sí con más simpatía y relación. La uruguaya no utiliza ese choque de materiales contrarios, odiosos los unos para los otros (que maneja Neruda) y que provocan por su misma contradicción y por reacción ansiosa el toque poético. En esta cuarteta de la autora de *Hora Ciega*, por ejemplo:

En mi cabeza fría se está durmiendo un buque
con marineros blancos de ademanes remotos.
Mueven pesadas balas, corazones de azufre,
masticando banderas y lágrimas de plomo.

todos los integrantes contribuyen con la recíproca cordialidad de su común especie a darnos esa visión o sensación marinero-guerrera del poema por intermedio de agentes que a ella se refieren: buques, marineros, balas, azufre, banderas, plomo. La fuerza constructiva que recuerda a la de Neruda es sólo visible en cuanto a los elementos en acción o en función: *corazones de azufre, masticando banderas, lágrimas de plomo*, es decir, coincide en cuanto a su vigor narrativo-subjetivo pero no recurre a la discordia entre dichos elementos para lograr su objeto. “Las cosas, transformadas por el lenguaje, adquieren la agilidad de las ideas” dice Raimundo Lida en su reciente —y excelente— estudio sobre la estética de Santayana. Y cabe agregar de las sensaciones, si queremos explicar actos tan *normalmente monstruosos* como serían el masticar banderas o el derramar pesadas lágrimas de plomo. En este mismo poema, el soldado —ya muerto— habla de sí y nombra todos los componentes de su derruida anatomía: ojos, garganta, cabeza, boca, piel, pecho, llagas, lengua, sangre, voz, músculos, cabellera, huellas, sonrisas, rostro, dientes, hombros, llantos, manos, espaldas y frente sin que ningún elemento enemigo trabe la natural enumeración dentro del poema.

La poesía de Sara de Ibáñez es una poesía varonil. No hay debilidades, no hay demoradas ternuras, no hay femeninas concesiones en esta apretada serie de imágenes presurosas y desesperadas en la que nada descansa, nada se da ni nos da respiro. La muerte, la desintegración, el enmudecimiento no traen en ningún instante el fin ni la calma ni el silencio:

*¿Qué sordera furiosa
nubla el sagrado acento de la llama?*

...abrasando el silencio de sus venas..

*La flor ahogada su violento polen
cuajó en tu boca.*

A esta mutación —transmutación— sin sosiego asistimos a través del poema “Los Pálidos” (págs. 71 a 88) en que los diversos capítulos que lo integran nos van llevando inexorablemente a testimoniar el anuncio, el encuentro, la ubicación, transformación e identificación totales, y con algunas apenas tímidas y sumisas protestas de esta vida a la que llamamos vida frente a esa muerte cuyas innumerables vidas Sara de Ibáñez (y yo) escuchamos trabajar perpetuamente. Todo actúa —continúa actuando, persistiendo— en estado de casi intolerable actividad. Este ademán de dolorosa vigilancia le nace al poeta de su natural y confesada actitud vital y poética, exactamente resuelta en este manifiesto:

Veo, sufro,
atestiguo:

Dije que la poesía de Sara de Ibáñez es una poesía varonil. Tiende a confirmarlo hasta esa preferencia suya por los temas en que el personaje es masculino (Ej.: “Soliloquios del Soldado”, págs. 23 a 41 y “Caín”, págs. 51 a 70, los dos poemas más extensos del libro) y su tono levantado, amargo, sin desmayos (Ej.: “Invitación al Combate”, pág. 17). Y si alguna vez la figura central del poema corresponde a su sexo —“La Aviadora”, pág. 47— la dulzura con que la atiende entre tanta muerte y transformación es una dulzura viril, protectora y como sorprendida por la fortaleza de la feminidad cantada:

...niña, niña del aire, rosa armada!
El fusil en tu hombro está llorando.
La muerte se avergüenza en tu garganta.

.....tu puño débil
entró en un duro caracol de escarcha
para huir de zorzales y claveles.

Los diez sonetos finales, que integran el título general de "Pasión y Muerte de la Luz", son de clásica factura y mueven una muchedumbre en que abundan hermosas presencias agrarias y marinas. Si algo puede reprochárseles es, a veces, cierto retorcido gongorismo; es, a veces, cierta dureza a la que ha contribuido la elección de consonancias con escasos parentescos y consiguiente desmedro:

Combó la dulce muerte el pecho *liso*...

...que no podrás abrir la sal del *pío*
ni ceñirte, etc.

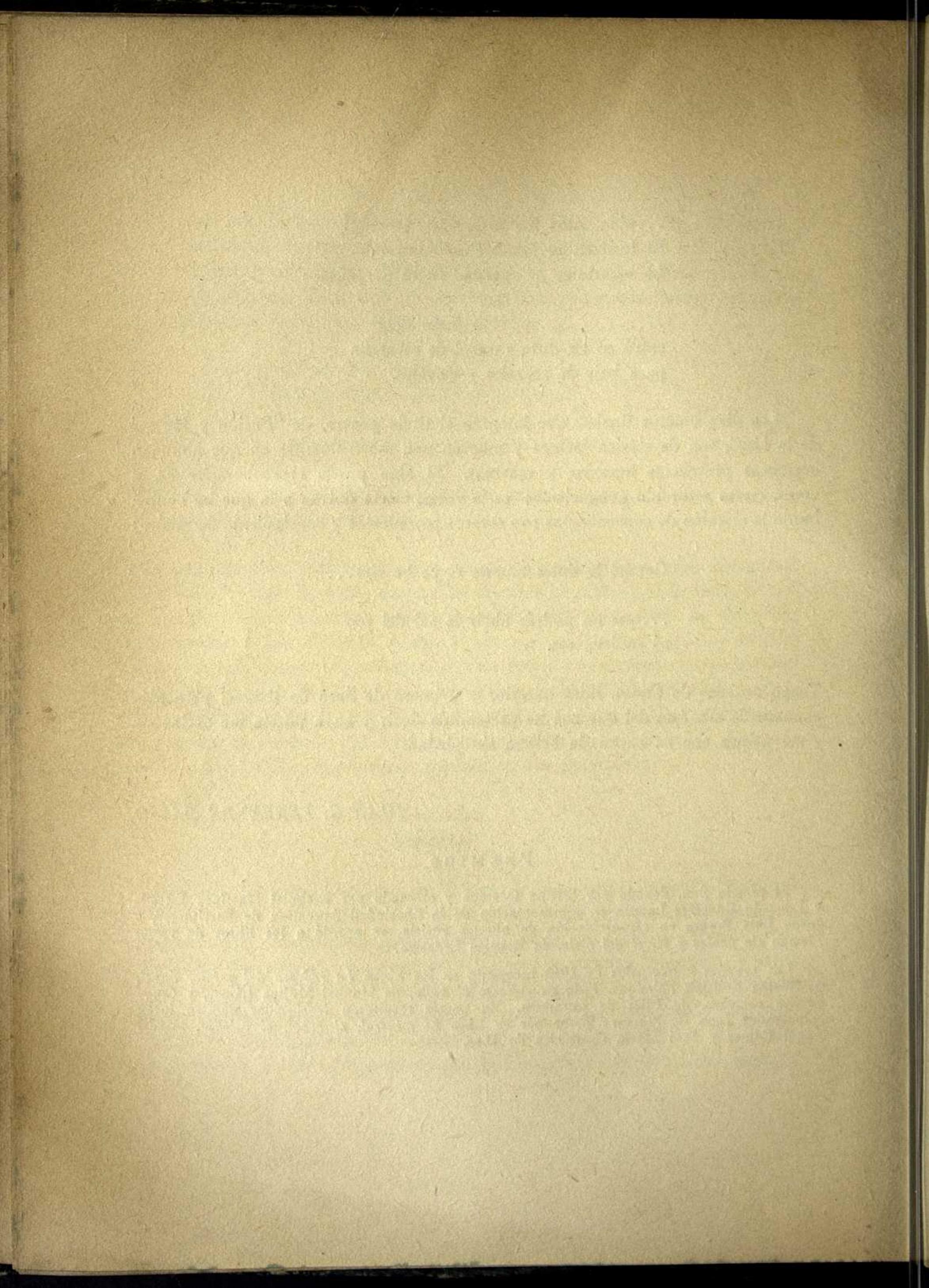
Tengo noticias de *Canto*, libro anterior y primero de Sara de Ibáñez, pero sólo conozco de ella éste del que acá he pretendido decir y cuya poesía me arrincona y me golpea con su enconada belleza sin piedad.

JUAN G. FERREYRA BASSO

PREMIOS

El premio SUR, donado por Silvina Ocampo y otorgado por Ezequiel Martínez Estrada y Eduardo González Lanuza en representación de la "Sociedad Argentina de Escritores", y Jorge Luis Borges en representación de nuestra revista, se acordó a los libros de versos *Tiempo sin ceniza* y *Nivel del cielo*, de Roberto Ledesma.

Los premios municipales de 1943 recayeron en los libros *La redoma del primer ángel*, de Silvina Bullrich Palenque, *Vida de Aniceto el gallo*, de Manuel Mujica Láinez, y *Cinco dandys porteños*, de Pilar de Lusarreta. En poesía resultaron favorecidos nuestro joven colaborador Juan G. Ferreyra Basso por su libro *El mineral, el árbol, el caballo*, Miguel Ángel Gómez y José María Castiñeira de Dios.



Í N D I C E

HOMENAJE A JEAN GIRAUDOUX

| | Pág. |
|---|------|
| El problema del teatro, por <i>Jean Giraudoux</i> | 7 |
| Jeunes filles de Jean Giraudoux, por <i>Jules Supervielle</i> | 27 |
| Lección de Giraudoux, por <i>Roger Caillois</i> | 30 |
| Fantasma de Jean Giraudoux, por <i>Philippe Soupault</i> | 35 |
| El mito transparente, por <i>Patricio Canto</i> | 41 |



| | |
|---|----|
| Vuelta a Harlem, por <i>Victoria Ocampo</i> | 50 |
| Una de las posibles metafísicas, por <i>Jorge Luis Borges</i> | 59 |
| Formas de la música, por <i>Silvina Ocampo</i> | 68 |
| El poeta muerto, por <i>J. R. Wilcock</i> | 70 |
| El río distante, por <i>Vicente Barbieri</i> | 71 |

N O T A S

| | |
|---|-----|
| LOS LIBROS: Eduardo Mallea: "Las águilas", por <i>Luis Emilio Soto</i> | 88 |
| Wladimir Weidlé: "Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes", por <i>Eduardo González Lanuza</i> | 95 |
| Raimundo Lida: "Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana", por <i>Carlos Mastronardi</i> | 100 |
| Sara de Ibáñez: "Hora ciega", por <i>Juan G. Ferreyra Basso</i> | 104 |

Todos los materiales han sido exclusivamente escritos para SUR. Queda prohibido reproducir íntegra o fragmentariamente cualquiera de ellos sin autorización especial o sin mencionar su procedencia.

*Los originales deben ser enviados a la Dirección: San Martín 689.
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 155598.
Titulo de marca N° 159.436.*

ESTE CIENTO QUINCE NÚMERO DE "SUR"
ACABÓSE DE IMPRIMIR EL DÍA DOS
DE MAYO DE MIL NOVECIENTOS
CUARENTA Y CUATRO EN LA
I M P R E N T A L Ó P E Z,
PERÚ 666, BUENOS AIRES,
R E P. A R G E N T I N A.